

**Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar**

## **DOKTORI DISSZERTÁCIÓ**

**Nemes Zoltán Mórió**

### **Esztétika és antropológia**

**Az antropológiai színrevitel mint esztétikai dehumanizáció**

**Filozófiatudományi Doktori Iskola**

**A doktori iskola vezetője: Dr. Kelemen János, CMHAS, egyetemi tanár  
Esztétikai Program**

**A program vezetője: Dr. Radnóti Sándor, DSc, egyetemi tanár**

**A bizottság tagjai**

**A bizottság elnöke: Dr. Radnóti Sándor, DSc, egyetemi tanár**

**Hivatalosan felkért bírálók: Dr. Seregi Tamás, PhD, egyetemi adjunktus**

**Dr. Bagi Zsolt, PhD, egyetemi adjunktus**

**A bizottság titkára: Dr. Somlyó Bálint, PhD, egyetemi docens**

**A bizottság tagja: Dr. Máthé Andrea, PhD**

**Póttagok: Dr. Papp Zoltán, PhD, egyetemi adjunktus**

**Dr. Szécsényi Endre, PhD, hab. egyetemi docens**

**Témavezető: Dr. Bacsó Béla, DSc, egyetemi tanár**

**Budapest, 2013.**

# Tartalomjegyzék

1.	Bevezetés .....	3
2.	A filozófiai antropológia mint gondolkodási hagyomány .....	16
3.	Nem-esszencialista mozzanatok Helmuth Plessner antropológiájában .....	31
3.1.	A nem-esszencialista antropológia és a humanizmus.....	41
4.	A művészet mint antropológiai expresszivitás .....	53
4.1.	Színész és szerep .....	59
4.2.	Az antropológiai szerepelmélet társadalomfilozófiai vetülete.....	62
4.3.	Színház a kultikus játék és a film kontextusában.....	66
4.4.	Álarc és pástorjáték.....	69
4.5.	A kép-projektum „kétarcúsága” .....	73
5.	„Nem más az ember, mint az a faj, amelynek stílusa van.” – Gottfried Benn antropológiai esztétikája .....	77
5.1.	Az ember igazsága a holttest igazsága.....	86
5.2.	A művészet mint „progresszív antropológia” .....	99
6.	Az ember lenyomata és a maradvány esztétikája – Megjegyzések a <i>Párhuzamos történetek</i> antropológiai dimenziói kapcsán .....	115
6.1.	„Higiénés obszerváció” .....	119
6.2.	Az obszcenitás antropológiája .....	132
7.	Műviség és evidencia között – A Gólemmé-válás praktikái Hajas Tibor művészetében.....	149
7.1.	A „tisztá jelenlét” paradoxona .....	157
7.2.	A bábu előllítása.....	163
7.3.	A Gólem mint a bestiális nem-emberi.....	177
7.4.	Adminisztráció és demonstráció .....	182
8.	A semmivé váló ember – Poszthumán mássá-levés David Cronenberg <i>A légy</i> című filmjében.....	186
8.1.	A nem-esszencialista antropológia és a poszt-, transzhumanizmus .....	190
8.2.	Antropológiai színrevitelek Cronenberg filmjeiben .....	200
9.	Utószó.....	220
.	Irodalomjegyzék.....	224

# 1. Bevezetés

Ebben a dolgozatban a nem-esszencialista<sup>1</sup> antropológiai hagyomány esztétikai kontextusban történő újragondolására teszek kísérletet. Vizsgálódásom során Helmuth Plessner munkásságát tekintem kiindulópontnak, akinek a század első felében kibontakozó filozófiai antropológiai életműve a német tudományos közegben zajló kortárs antropológiai kutatások – mindenekelőtt Wolfgang Iser, Hans Belting, K. Ludwig Pfeiffer, Christoph Wulf és Dietmar Kamper munkáira gondolok – kikerülhetetlen referenciapontja. Plessnertől eredeztethető az a módszertani felfogás, miszerint a filozófiai antropológia biológiai és kulturális dimenziók interdiszciplináris konvergálásaként értelmezhető. Az ilyen önreflexív antropológia elhatárolódik az ember bármilyen rögzített lényegének, esszenciájának tételezésétől, s az ember ideológiai megalapozhatatlansága mellett foglal állást. Plessner az emberi antropológiai rögzítetlenségét az excentrikus pozicionalitás fogalmi struktúrájával mint *nyitott lényegfogalommal* tartja megközelíthetőnek.

A nyitott lényegfogalom nem homogenizálja időtlen és univerzális módon az antropológiai princípiumot, vagyis nem szolgál semmilyen központi identitásfogalommal, ugyanakkor nem jelenti az ember leírhatatlanságát sem, hiszen *biokulturális*<sup>2</sup> keretek között exponálja a *conditio humana* képlékenységet. Az excentrikus pozicionalitás olyan dinamikus struktúráként jeleníti meg a humán létezőt, mint aki-ami állandó mozgásban van önnön létkaraktere szélső pontjai „között”. Az emberre vonatkozó különböző hagyományos dichotómiák – mint például test-lélek, szellem-anyag, természet-kulturális dimenzió stb. – ebben az eseményszerű köztességben oldódnak fel, illetve vesznek el kizárólagos jellegüket. Az excentrikus pozicionalitás legfontosabb jellemzője, hogy – eseményszerűsége miatt – állandó önkonstruálásra kényszerít, miközben el is lehetetleníti azt a törekvést, hogy az ember kulturális megtestesülésekben és objektivációkban véglegesen megalapozza identitását. A nyitott lényegfogalom a humántudományos „*antropológiai szendergés*” (Michel Foucault) felülvizsgálatára ösztönöz, hiszen a kulturálisan kódolt emberképek történetiségére mutat rá.

*„Az antropológia, mint minden emberi tevékenység, történeti, mert az emberiség*

---

<sup>1</sup> A „nem-esszencialista” kifejezést speciális értelemben – mint műszót – használom a dolgozat során, amit a kötőjeles alakkal is jelzek. A kötőjeles alak az „anti-esszencialista” fogalommal való kapcsolatra (és az attól való jelentésbeli eltérésre) hivatott rámutatni. Hasonlóképp működnek a „nem-emberi”, „nem-humanista” műszavak is.

<sup>2</sup> Vö. Edgar Morin: *Az ember belső megkettőződöttsége*, fordította Balogh István, in: (Szerk.) Dietmar Kamper-Christoph Wulf: *Antropológia az ember halála után*, József Műhely Kiadó, 1998, 15-27, 21.

történik benne.” – írja már Paul L. Landsberg is,<sup>3</sup> arra utalva, hogy az antropológia nem vonhatja ki magát az ember történeti egzisztenciájának megértése alól, hiszen a nem-esszencialista antropológia tárgyához – az emberi struktúrához – hasonlóan saját történetiségébe van „belevetve”. Vagyis, ha az érvényes antropológiai gondolkodás el akarja kerülni az esszencializálást, akkor fel kell ismernie, hogy az ember „emberségéhez” hasonlóan, magának is „eseményelvűvé” kell válnia. Ennek a történeti indexikáltságnak és metodológiai rögzíthetetlenségnek az elismerése nem rekeszti be az antropológiai kutatást, csupán az antropológiai önkritika megkerülhetetlenségére figyelmeztet.

A nem-esszencialista antropológia plessneri változatának rekonstrukciója során szükségesnek mutatkozik a német filozófiai antropológiának mint *paradigmának*,<sup>4</sup> vagyis heterogén teljesítmények hálózatosan összefüggő rendszerének a rövid bemutatása, ugyanakkor ezt a feltárást a nem-esszencialista motívumok iránti érdeklődés vezeti. Ebből a szempontból különös fontossággal bír Plessner emberképe és Wilhelm Dilthey életfogalma közti összefüggés, hiszen az élet „*kiismerhetetlenségének*” (Unergründlichkeit) dilthey-i programja a plessneri nyitott lényegfogalom metodológiai háttérét alkotja, miszerint az ember megalapozhatatlansága az emberi élet kimeríthetlenségének horizontjában jelenik meg.

Jelen dolgozat kontextusában a történetiség problematikája mellett a humanizmus képezi azt a „gondolati tradíciót”, melynek értelmezése szükségesnek tűnik a nem-esszencialista antropológiá(k) fogalmi modelljének rekonstrukciója során. A humanizmust olyan ideologikus elgondolások heterogén halmazaként értelmezem<sup>5</sup>, melyek az ember egységes és homogén fogalma mellett kötelezik el magukat. Mindezzel együtt jár az ember atomizálása és a természettől (a nem-emberitől) való egyértelmű elhatárolása, annak a többek között Kantra visszavezethető tételnek az elfogadása, hogy az ember csak önmagát denaturalizálva válhat a kultúra és a morál szubjektumává. Az ideologikus humanizmus(ok) kontextusában az ember önmaga létrehozója, legitimitását és létezését az emberi észre alapozza. Az „ész” univerzalizálása az ember mint *animal rationale* hagyományának a humanizmusban való továbbélését jelzi, ugyanakkor egy esszencialista tendenciára is rámutat, hiszen az emberi állapot struktúramozzanatai közül emel ki egyet, melyet aztán vezérlőelvűvé és struktúrafeltétellé avat. A humanizmus(ok) gondolkodása az

---

<sup>3</sup> Paul L. Landsberg: *Einführung in die philosophische Anthropologie*, V. Klostermann, 1934, 46.

<sup>4</sup> Vö. Joachim Fischer: *Philosophische Anthropologie – Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*, Verlag Karl Alber GmbH Freiburg / München, 2008, 14-15.

<sup>5</sup> A humanizmus-fogalom heterogenitásához vö. Michel Foucault: *Mi a felvilágosodás?*, fordította Szokolczay Árpád, in: (Szerk.) Szokolczay Árpád: *A modernség politikai-filozófiai dilemmái, a felvilágosodáson innen és túl*, MTA Szociológiai Kutatóintézete, Budapest, 1999.

Egység és Azonosság paradigmájában mozog, vagyis a kulturális-természeti Mászás érzékelése során a homogenizáció stratégiáját választja a differencia rekonstrukciója helyett.<sup>6</sup> Mindebből következik az, hogy a humanizmus(ok) antropológiai értelemben egy esszencialista és reduktív antropológiát termelnek újra, mely nem számol az ember radikális nyitottságával, illetve ezt a nyitottságot – ideológiai alapon – felügyelni kénytelen.

A döntő kérdés ebben a kontextusban, hogy a nem-esszencialista gondolkodás nem antihumanizmust hirdet, hanem a nyugati humanizmus(ok) kritikai felülvizsgálatát. Az antihumanizmus a tagadás logikája alapján benne marad a humanizmusok paradigmájában, hiszen nem dekonstruálja „ellenfelei” retorikáját, csupán negatív horizontját teremti meg ugyanannak a beszédmódnak. (Vagyis antropocentrikus beszédmód helyett „*antropofugális*” (Ulrich Horstmann) diskurzust hoz létre.) Sőt, állíthatjuk azt, hogy az antihumanizmus, a humanizmus(ok) belső ellentmondásai miatt, szükségszerű következménye az Egység és Azonosság paradigmájának. A nem-esszencialista antropológia nem tagadja az embert, nem is akarja teljesen feloldani a kulturális relativizmusban, ehelyett arra törekszik, hogy – elkerülve a nyugati gondolkodás diszjunktív működését – egységet és különbözőséget egyetlen koncepcióban, mintegy unitas multiplexként kapcsolja össze.<sup>7</sup> Ebben a perspektívában a humanizmus emberének ismérvei nem tűnnek el, hanem nyomként/lenyomatként fennmaradnak. Jean-Luc Nancy írja erről a „*humanista teológiáról*” leválasztott „*maradványszerű*” emberről, hogy csupán reziduális létmódjában elgondolható, hiszen egy „*átmenő*” (passant), egy *akárki*, akit lenyomata nem azonosít be, hanem névtelen entitásként felkínál egy olyan létezésnek, mely „*eljövetel, eltávozás, egymásutániség, a határok átjárása, távolodás, a lét ritmusa és szinkópája*.”<sup>8</sup> Az ember ebben a paradigmában „nyitott kérdésnek” tekintendő, ami nem azt jelenti, hogy a „Mi az ember?” antropológiai kérdése érvényét veszti, csupán azt, hogy homogén válaszok diktátuma helyett, a kérdés berekeszthetetlen eseményében pozicionáljuk újra az antropológiai struktúrát. Az átmenetekben létező akárki azért válik az excentricitás megtestesítőjévé, mert egyszerre tartózkodik saját imaginárius középpontján kívül és belül, hiszen ezen szélsőségek közti átfutásban tárja fel sajátos léritmusát.

Ezen a ponton válik nyilvánvalóvá a nem-esszencialista antropológia esztétikailag releváns aspektusa, ugyanis – Plessner alapján – az ember „*képkeltő eleveniségnek*”

---

<sup>6</sup> Vö. Edgar Morin i.m. 18.

<sup>7</sup> Vö. Edgar Morin i.m. 20.

<sup>8</sup> Jean-Luc Nancy: *Ami a művészetből megmarad*, fordította Házas Nikoletta, in: (Szerk.) Házas Nikoletta: *Változó művészetfogalom – Kortárs frankofón művészetelmélet*, Budapest, 2001, 36.

tekinthető, aki excentrikus pozícionáltságából kifolyólag képi feltételezettségű létezéssel bír. Ez azt jelenti, hogy mediálisan közvetített ön(re)prezentációkra szorul, de nem tud feloldódni egyikben sem, hiszen nincs olyan autentikus identitása, amihez képest egyszer s mindenkorra központosíthatná önképeinek polifón játékát. Ez az állapot ugyanakkor nem veszteséggént és/vagy antropológiai hiányosságként értelmezendő, inkább egyfajta progresszív képlékenységgént, melyet Plessner közvetlen összefüggésbe állít a művészi produkció lehetőségével miszerint az ember attól (is) ember, hogy képes önmaga hiányával reflektált és antropológiai értelemben expresszív („kifejező”) viszonyba lépni. Az antropológiai-esztétikai kifejezés nem valamilyen előzetesen adott referenciabázis mimetikus reprodukcióját szolgálja, hiszen az esemény meghatározó mozzanata épp a „referencia” és a „produkció” közti in-adekváció exponálása, mely az ember középpont nélküli képlékenységében gyökerezik.

A nem-esszencialista antropológiából kiinduló esztétikai olvasat vezérfogalmaként az „*antropológiai színrevitel*” (anthropologische Inszenierung) jelölhető meg, mert a középpont nélküli ember performatív színrevitelek során próbálja saját semmire helyezzettségét plasztikussá szervezni, illetve „formalizálni”. Az antropológiai színrevitel struktúráját Plessner *Zur Anthropologie des Schauspielers* című szövege és Wolfgang Iser *A fiktív és az imaginárius* című munkája alapján rekonstruálom a 4.-fejezetben. A *Zur Anthropologie...* szöveg annak köszönheti kitüntetett fontosságát, hogy a művészet médiumán keresztül mutatja be az ember kulturális és biológiai meghatározottságainak konvergenciáját. Az excentrikus pozícionalitás kategóriája itt nem az állati és növényi struktúrákkal való összehasonlítás – ez lenne a hagyományos filozófiai antropológiai módszer – által exponálódik, hanem az ember kultúra- illetve művészetteremtő lehetőségfeltételeként jelenik meg. A színész aktivitása, vagyis önmagának szerepek váltakozó rendjében való színrevitele, olyan modellértékű esztétikai és társadalomfilozófiai paradigmává lép elő, mely a reprezentáció és a mimézis működésének mélystruktúrájába enged bepillantást.

Annak érdekében, hogy az antropológiai színrevitel vizsgálata ne morzsolódjon szét, olyan művészeti produkciók elemzését kísérelem meg, melyek közös jellemzője a testiség középpontba állítása. Az emberi test művészi reprezentációja jelenleg a legkülönbözőbb motivációjú és módszertanú esztétikai kutatások közös témája, de a széttartó olvasatok pluralizmusa azzal a veszéllyel fenyeget, hogy a „*test visszatérésének*”

(Dietmar Kamper) revelatív felismerése a diskurzusok sokféleségében relativizálódik el<sup>9</sup>. Filozófiai antropológia és a test(iség) kapcsolata ugyancsak nagy tudománytörténeti hagyományra tekinthet vissza. A különböző esszencialista antropológiák szempontjából azért válhatott kitüntetett vonatkoztatási ponttá, mert az emberi természet lényegét kutató diskurzusokban az emberi testiség mint homogén struktúra jelent meg, vagyis az embertudományi vizsgálat(ok) univerzalitását biztosította.<sup>10</sup> Ugyanakkor a jelen dolgozatban érvényesített nem-esszencialista antropológiai perspektíva másféle, a reflektálatlan (ön)azonosság helyett az (ön)idegenség állandó „beíródásával” számoló testfelfogásokat helyez előtérbe. Ez az eljárás Plessner felől tekintve is megalapozott, hiszen a német filozófus antropológiájának központi feladata annak az oszcilláló kettősségnek a megvilágítása, ahogy az ember egyszerre testként (Körper sein) és testben (Körper haben) – vagyis egy fundamentális törés (Bruch) által dinamizálva – létezik.

Azok a különböző testképek, melyek az elemzett művészi produkciók antropológiai színrevitelei során megjelenítődnek egyaránt a test egységképzetével, illetve a humanizmus(ok) „klasszikus testkánonjával” (Mihail Bahtyin) szembeni kritikaként foghatóak fel. A klasszikus testkánonnak az alapja az individuális test szigorúan körülhatárolt tömege, a test masszív, zárt homlokzata. „*A test mindig tökéletesen zárt, kész, befejezett, éles körvonalaktól határolt, legömbölyített testként jelenik meg, a tekintet mindig kívülről esik a testre, s ez nem keveredik semmivel, ami rajta kívül van, és mindig az elkülönített egyén tulajdonságait kifejező test.*”<sup>11</sup> Ez a „zárt” / „plasztikus” / „homogén” test az alapja a humanizmus(ok) „teljesen humanizált” Emberről alkotott felfogásának, vagyis annak az elképzelésnek, mely az ember fogalmát az önazonosság és organikus egység keretei között építi fel. Ez egy olyan antropocentrikus szemlélet, melyben tisztán elkülöníthető az emberi és a nem-emberi, vagyis ahol a különböző létrégiók „*ontológiai higiéniája*” szavatolva van, hiszen az idegenség és/vagy a másság mindig kizáródik az antropológiai struktúrából. Ennek a kizáró jellegnek, „*ex-klúzív attitűdnek*”<sup>12</sup> a reprezentációja a klasszikus testkánon, melyben elképzelhetetlen a „zárt” / „plasztikus” / „homogén” test *hibridizációja*, animális/természeti/szervetlen elemekkel való elkeveredése. Ez a lehetőség a humanizmus(ok) perspektívájából rögtön

<sup>9</sup> Vö. (Szerk.) Dietmar Kamper-Christoph Wulf: *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983.

<sup>10</sup> Vö. Bryan S. Turner: *A test elméletének újabb fejlődése*, fordította Erdei Pálma, in: Mike Featherstone-Mike Hepworth-Bryan S. Turner: *A test – Társadalmi fejlődés, kulturális teória*, Jászóveg Műhely Kiadó, 1997, 7-51, 7.

<sup>11</sup> Mihail Bahtyin: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, fordította Kőnczöl Csaba és Raincsák Réka, Osiris Kiadó, 2002, 342.

<sup>12</sup> Vö. Winfried Menninghaus: *Ekel – Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Suhrkamp, 2002, 80.

antihumanizmusként értelmeződik, hiszen az esszenciális emberkép (és a vele strukturális összefüggésben álló testkép) bármilyen mértékű megingása a barbárság és a bestialitás veszélyeként jelenik meg.

A műelemzések során céloim nem mozaikszerű esettanulmányok (ki)preparálása, hanem egy olyan tendencia regisztrálása és értelmezése, ami az „*antropocentrizmus végének*” (Gregor Streim) modernista-posztmodern diskurzusát próbálja megvilágítani. Ebből a perspektívából azt a legfontosabb megérteni, hogy a nem-esszencialista antropológia alapvetéséből kiinduló esztétikai kutatás nem implikálja az emberi állapot megtagadását, vagyis a nem-emberit nem az embertelen bestialitás dimenziójában értelmezi. A nem-emberi itt inkább az ember rögzíthetetlen gazdagságának, önnön megsokszorozódásának lehetőségterét jelenti. Ebben a kontextusban az ember esztétikai önreprezentációja során úgy őrzi saját határait, hogy állandóan újrafogalmazza azokat. Az állandó újrafogalmazás feladatának felismerése teszi lehetővé, hogy az ember „semmivé válásának” ürességét diszkurzív módon engedjük nyitva maradni, hiszen csak ez az antropológiai nyitottság biztosíthatja az ember művészeti teljesítményeinek *párbeszédként* felfogott megértését.

Gottfried Benn, Nádas Péter, Hajas Tibor és David Cronenberg műveit az köti össze ebben a kontextusban, hogy az elemezett poétikák – más és más módon – az esztétikai antropocentrizmus de-centrálását célozzák meg. Ez azt jelenti, hogy a humanizmus(ok), illetve az esszencialista antropológiák ellenében egy „nyitott” ember- és testképet reprezentálnak. A művészeti produkció azért válik antropológiai jelentőségűvé (is), mert a mű felmutatása az ember fogalmának újrafeltalálásával szövődik egybe. Ennek során az emberi test „kísérleti tereppé” avatódik, hiszen az antropológiai színrevitelekben a test saját ideológiailag kodifikált határaival, vagyis saját önidegenségével szembesül. Az esztétikai kulcsfogalomként a *dehumanizáló színrevitel* válik, melynek számos formáját – mortifikáció, animalizáció, formalizáció, biomechanizáció stb. – különböztetjük meg a dolgozat egyes fejezeteiben. Ezek az alakzatok nem az antropológiai princípium eltörlését hivatottak bemutatni, vagyis nem valami „emberen túli” absztrakciót képviselnek, hanem olyan esztétikai színrevitelt alkotnak, melyben egyszerre lépnek fel antropomorfizációs és dezantropomorfizációs tendenciák. A formák „*dialektikus negációja*” (Georges Didi-Huberman) megy végbe, vagyis egy olyan formaköztesség tárul fel, ahol az emberi-állati-növényi-gépi stb. formák egymást inkorporálják és „imitálják”<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Vö. Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, Wilhelm Fink Verlag, 2010, 147.

Antropológiai szempontból nem tekinthetjük antihumanistának a dehumanizáló színreviteleket, hiszen nem az emberfogalom ideológiai berekesztését és elsivatagosítását célozzák meg, ehelyett olyan antropológiai szökésvonalakat kínálnak fel, melyek az emberfogalmak „szóródását” eredményezik. Az ember nem kerülheti el szembesítését azzal, ami mindig *el- kitéríti* önmagából, hiszen az őt „defiguráló” Máság nem valami abszolút „külső”, hanem ember-voltában „benne” rejlő idegenség.<sup>14</sup> A nem-esszencialista antropológia perspektívájából ez úgy értelmezhető, hogy az embert deformáló erők a progresszív energiák viszonyrendszerében válnak jelentéssé, mert az ember dinamikus minősége az elbizonytalanító tendenciák által (is) bővül. Vagyis az emberi struktúra (ön)destrukciója egybeesik ugyanezen struktúra performatív újrafeltalálásával. A humanitás tehát egy újra és újra kiharcolt, de mindig „másként” megjelenő összefüggésként jelenik meg, mely mindig határátlépésben, önnön excentralizálódásában adódik.

Gottfried Benn antropológiai-esztétikai gondolkodásának egyik uralkodó motívuma – a filozófiai antropológiai szerzők meglátásával összhangban – az emberi értékrendszerek válságának tapasztalata. Az antropológiai princípiumnak a nihilizmus térnyerésével párhuzamos kiüresedésére Benn-nek artisztikus válasza van: az emberi struktúra csak a művészet formai abszolutizmusa által reformálható. Ez azt jelenti, hogy az emberi egzisztencia – Nietzsche nyomán – a formák világában, mint esztétikai karakterű létezmód válik újra érvényessé. A korai Benn bonctermi verseiben, a *Morgue*-ciklusban, a *mortifikáció* poétikai stratégiájával találkozunk, azzal a radikális dehumanizáló színrevittel, melynek során az ember „igazsága” a holttest „igazságára” cserélődik ki. Ebben a morbid esztétikában az emberi alak destruálása zajlik, különböző más formaegyüttesekben való feloldása. Mindez azonban nem egyszerűen az ember eltörlését jelenti, hanem egy antropológiai-esztétikai emlékmű megteremtését, ahol a bomló test esztétikai formalizálása a nihilizmus maradványszerű emberének belső válságát mutatja fel.

Benn későbbi korszakában is megőrizte a formai abszolutizmus antropológiai-esztétikai programját, ugyanakkor a harmincas évek íásaiban a *Morgue* poétikájától eltérően már nem a mortifikáció a vezérmotívum, hanem az antropológiai struktúra *mutáció* és *tenyésztés* általi „elmásítása”. Ennek az elképzelésnek az egyik legkiforrottabb szövege a *Dór világ* című esszé, melyben egy pszeudo-antik vízió keretében kerül

---

<sup>14</sup> Vö. Georges Didi-Huberman uo. 174.

kidolgozásra az ember dór-apolóni megformálásának a lehetősége. A mutáció és a tenyésztés fogalmainak anti-naturalista átértelmezése a művészet mint progresszív antropológia értelmezésében kulminál, ami egy olyan antropológiai-esztétikai paradigma megalkotását jelenti, ahol az antropocentrizmust a művészet de-centralizálja. Ez alatt azt kell érteni, hogy az uralkodó antropológiai erővé a személytelen stílus válik, melynek (ön)kifejeződése antropológiai színrevitelként történik meg, vagyis olyan folyamatként, ami az emberi képlékenység és formakényszer együttes játékára van ráutalva.

A *Dór világ*nak számos társadalomfilozófiai aspektusa is van, hiszen ha nem csupán esztétikai „kép-projektumként” (Helmuth Plessner) fogjuk fel, akkor megfeleltethető egyfajta szociális expresszionizmusnak, mely a szabad individuumok társadalmát a homogén identitású közösség felé formalizálja vissza. Ezt a társadalomantropológiai aspektust Plessner *Grenzen der Gemeinschaft* (1924) című szövege alapján elemzem, ugyanakkor számos ponton visszatérnek a (társadalmi) szerepjátszás és hasonmásosság motívumai is, hiszen azok a forma-öltési kísérletek, melyek egy „társadalom” (Gesellschaft) szabadság-tereit biztosítják, szemben állnak azokkal a formalizációs módokkal, melyek egy „közösség” (Gemeinschaft) rituális egységidentitását alapozzák meg. A *Dór világ* pszeudo-fasiszta orientációja tehát tartalmaz olyan vonásokat, melyek egy esszencialista antropológia iránti elköteleződés veszélyét jelentik, ugyanakkor a szöveg „skizofrén argumentációja” (Jürgen Schröder) számos ponton ellentmond a náci ideológiák kívánalmainak.

A náciizmus mint antihumanista és esszencializáló ideológia a Nadas-fejezetben is fontos szerephez jut, hiszen a fejezet első részében az annabergi fajhigiéniai intézet áll a középpontban, mely a *Párhuzamos történetek* antropológiai elemzésének (egyik) kulcsát jelenti. Antropológiai szempontból itt a higiénia kérdésköre válik relevánssá, hiszen mint a test egészségének optimalizálását célzó tudásforma, a XIX. század egyik vezető élettudományos diszciplínája, mely a náci ideológia kontextusában erősen átértelmeződik. A kifejlett náci fajhigiénia – melyet totalizált kollektív higiénianak tekinthetünk – szempontjából az individuális test minden érzéki tapasztalata a kollektív „népi test” (Volkskörper) érdekeinek van alárendelve. A szubjektív tapasztalati mezőt tekintve ennek egyfajta paranoid „interkorporalitás” a következménye, miszerint az érzékiség sohasem lehet sajátos, mert a népi test kollektív fantazmája beágyazódik a szubjektum mindennapi testi tapasztalataiba. Többek között ebből táplálkozik a „testszorongás” (Körperangst) számos formája is, melyek rendkívül szemléletes módon jelennek meg a *Párhuzamos történetek* Hans von Wolkenstein-fejezetében.

A fajhigiéniai intézetben végrehajtott fattyúkutató vizsgálatok egy olyan higiénias obszervációt működtetnek, mely a növendékek testi jelenvalóságát egy esszencializáló antropológia testtárgyaivá próbálja sematizálni. A növendékek sorsát megpecsételő konfliktus abból adódik, hogy az „egyedi törvényei” nem hozzáférhetőek az obszerváció számára, hiszen a fajhigiéniai eszme hitelesített mértékegységei olyan idealitások, melyeket az egyedi érzékiség sajátos elevevése mindig is (f)elold. Az orvosi-tudományos megfigyelés terét tehát átjárják az átlátszatlanság „vakfoltjai”, ami többek között azt bizonyítja, hogy az eleven test csak *holttestként* integrálható hézagmentesen a klinikai láthatóság álmába. A növendékek teljes leírhatósága, az abszolút obszerváció csak általa biztosítható, ha mortifikáljuk őket, vagyis testi adataikat elválasztjuk elevevéseüktől. Ugyanakkor ez a mortifikáció nagyban különbözik a Benn-féle antropológiai formalizálástól, többek között abban, hogy a művelet mögött egy reduktív antropológiai ideál működik, mely az emberi struktúra hatalmi felosztásában és ideológiai *privatizálásában* érdekelt.

Nádas antropológiai érdeklődése az ember tünékeny elevevéseüé iránt elkötelezett, de tisztában van vele, hogy ez az érzékiség számos módon korrumpálódhat a különböző ideológiai mechanizmusok behatása által. Fontos megjegyezni, hogy a *Párhuzamos történetek* esetében sem tűnik elégségesnek a humanizmus és antihumanizmus dichotómiája, hiszen itt inkább egy kritikai humanizmusról van szó, mely a „*maradványszerű ember*” (Jean-Luc Nancy) szabadság-lehetőségeit és újrahumanizálásának formáit kutatja.<sup>15</sup> Az annabergi intézet zsákutcájával szemben az éjszakai Margitsziget homoszexuális testszínházát bemutató fejezetek egy ilyen lehetséges szökevényvonalat rajzolnak körül. Bizonyos értelemben a test itt is tárgyá („jellé”) válik, de csak a testként-való-lét dimenziójának érzéki „mozgósítása” szempontjából, vagyis annak érdekében, hogy az ember szabadon játékba vihesse önnön testét az éjszaka színpadán. A fasiszta dehumanizálás valójában totális homogenizáció és az öngyilkosságon kívül nem kínál egyéb kijáratot, ezzel ellentétben az éjszaka terében létesülő dehumanizált szerepek felnyitják az emberi létezés ideologikusan lezárt lehetőségeit, hogy az elevevéseüé amorf formáival törjék meg a ráció tipizáló hatalmát.

A higiéniai kódokat felforgató testszínház – melyet Plessner kifejezés-elmélete alapján rekonstruálok – és az animalizálódás eseménye egy olyan semleges zónát nyit fel, mely az „*antropológiai eldöntetlenség*” (Giorgio Agamben) tereként működik, vagyis

---

<sup>15</sup> Radnóti Sándor: *Az egy és a sok*, in: (Szerk.) Rác I. Péter: *Testre szabott élet – Írások Nádas Péter Sajat halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, Kijárat Kiadó, 2007, 219-262, i.h. 224.

alkalmat ad az ember-lét alternatív formáinak, a mássá-levés lehetőségének megtapasztalására. A szökésvonalaknak ez a hálózata nem szolgál semmilyen formalizálható tudással, illetve „megváltó” igazsággal. A mássá-levés nem úgy mozdítja el a konvencionális antropológiai struktúrát, hogy azt egy magasabb szinten – megváltva – megismétli, hanem a metamorfózis értékmentes eseményének „nyitja meg”. A maradványszerű ember nem képes rekonstruálni a humanista „Ember” eszményi teljességét – vagyis ebből a szempontból a rehumanizáció kudarcra van ítélve – inkább a benni mutáció-elképzelés értelmében adja át magát önnön lénye rögzíthetetlenségének. Az önidegenség megtapasztalása traumatikus esemény (is), de mégis ez kölcsönzi az excentricitásnak azt a dinamikát, mely a heterogén Én-tapasztalatok közti átfutásban pozicionálja újra az ember-lét feltételeit.

A Hajas-fejezetben az (ön)formalizálás egy radikális művészeti példájával szembesülünk. A Hajas Tibor poétikáját meghatározó kép-projektum a *Gólemmé-válás* programját írja elő az önmagát műalkotássá kényszerítő művész számára. Ez az önszínrevitel *A színész antropológiája* alapján rekonstruált színészi produkcióval mutat hasonlóságot, ugyanakkor Hajas performere nem színész, vagyis nem játszik szerepet a hagyományos értelemben, de az sem állítható, hogy a művész az akcióban önmaga polgári Énjét vinné színre. Hajas egy pszeudo-mitológiai hagyomány felépítésével „előreprogramozza” saját szerepformáját, melyben személyesség és személytelenség elválaszthatatlanul összekeveredik, hogy az Én-eltörlés egy szakrális motívumokkal is megtámogatott „privát” megváltásdrámába olvadjon bele. A dehumanizáló színrevitel számos poétikai stratégiára bontható – bábuvá-válás, önbefestés, kővé-dermedés stb. – de mindegyik művelet az emberi és nem-emberi közti határrendszer performatív megbontását demonstrálja. A színrevitel ezen részmozzanatait szigorú esztétikai kontroll jellemzi, híven műviség és evidencia kölcsönös önfelfüggesztésének követelményéhez, mely a hajasi poétika adminisztratív karakterét jelenti. Csak azáltal válhat ugyanis művészi jelentőségűvé a különböző munkákban megvalósított Gólemmé-válás, ha a művész képes esztétikailag megkomponálni önmaga és önmaga Más-léte közti hasadást. Ebből a perspektívából tekintve a performer számára a Gólem önmaga törlődésének túlvilága, az az esztétikailag formalizált „élet”, ami a műalkotássá változott művészből „Mű”-ként fennmarad.

A Gólem alakja körül kiépülő magánmitológia kép-projektumként irányítja a mássá-válás eseményét, ugyanakkor bizonyos értelemben túldeterminálja a dehumanizációs színreviteket. Ez azt jelenti, hogy a Bennél, illetve Nádasnál megfigyelt

mássá-levés különböző formáival szemben itt erőteljesen redukálódik a szökésvonalak hálózata. A poétikai transzformációk mögött ugyanis mindig ott van a pseudo-szagrális narratíva, mely mimetikusán megköti és kontrollálja a szereplehetőségeket. A ritualizáló (neo)avantgárd nem képes reszakralizálni a művészeti eseményt, ugyanakkor a „varázstalanítás” sem tökéletes abban az értelemben, hogy a Hajas által létrehozott mitológia beszűkíti az esztétikai játékteret, hiszen egyfajta „kultikus megelőzőttséghez” vezet(het). Az Új Ember, illetve az újjászületés-ideológia rejtett működése ugyancsak a reduktív mozzanatokot erősíti, mert a restaurációs törekvések hiába társulnak a kortárs kultúra elleni harsány gesztusokkal, ha a militáns destrukciót nem kíséri reflektált (ön)kritikai attitűd, akkor a meghaladni kívánt szimbolikus rend szövődményszerű újraképződése várható, melyet az „archaikusság” és az „autentikuság” iránti nosztalgia csupán elfed.

Ezeket a tendenciákat erősíti a Gólemmé-válásban azonosítható önbetalizáció szimptomája is. A hajasi dehumanizáló színrevitelek az antropológiai önidegenség alakzatait közvetítik, ugyanakkor a Gólem – és a vele strukturális összefüggésben álló Frankenstein-lény – a „szörny-lét” megtestesülése. A szörny olyan határsértő entitás, aki-ami egyszerre feltárja és elbizonytalanítja a kultúra körvonalait. A szörny-alkotás az adott közösség szimbolikus jelölőrendszereinek működését „irritálja”, ugyanakkor az Idegen horrorizált Másikként való kizárása a kulturális rendszer reprodukcióját segíti elő. A humanizmus(ok) antropológiai gépezete az ilyen kizáró-bezáró műveletek által felügyeli az ember fogalmának homogenitását, vagyis a hajasi szörnyé-válás, a nem-emberi (ön)veszélyes erőként ( „szentségként” avagy „átokként”) való színrevitele nem szórja szét ezt az ideológiai rácsozatot, hiszen egyfajta (ön)domesztikációként (is) működik<sup>16</sup>.

David Cronenberg *A légy* című filmje a Gólemmé-válásnál „nyitottabb” antropológiai színrevitelt mutat be, melyet a poszthumán mássá-levés, illetve Gilles Deleuze és Felix Guattari metamorfózis elemzése segítségével közelítek meg. Cronenberg „testkritikai” filmjeinek recepciójában túlreprezentáltak jelen a poszt/transzhumanista olvasatok, ezért elsődleges kérdéssé válik, hogy milyen viszonyban van/lehet a nem-esszencialista antropológia ezekkel a gondolati törekvésekkel. A poszt/transzhumanista diskurzus szétszalazása során nyilvánvalóvá válik, hogy a messianisztikus transzhumanizmus egy emberen „túli” állapot eljövételét hirdetve „temeti el” a humanizmust. Ugyanakkor ez a transzhumanizmus, ahelyett hogy kritikailag

---

<sup>16</sup> Vö. Tyson E. Lewis-Richard Kahn: *Education out of Bounds – Reimagining Cultural Studies of Posthuman Age*, Palgrave Macmillan, 2010, 58.

dekonstruálná a humanizmust, számos ponton reflektálatlanul átörökíti annak motívumait, ezt bizonyítja többek között az, hogy a meghaladni kívánt emberi lényezet/természetet esszenciálisnak tartja. A regresszívnek mutakozó messianisztikus transzhumanizmussal szemben azonban meg lehet különböztetni egy olyan kritikai poszthumanizmust, mely nem az ember idejétmúltságát hirdeti, hanem a humanizmus „hidratermészetét” (Neil Badmington) próbálja exponálni. Ez a poszthumanizmus legalább annyira „poszt”, mint amennyire „humanizmus” vagyis nem valamiféle radikálisan „új” kezdeteként tekint önmagára, hanem egy olyan kritikai programot fogalmaz meg, mely a humanizmus/antropocentrizmus ideologikus voltának feltárására törekszik. Ennek a poszthumanista paradigmának a szubjektum-modelljét képviseli a Donna Haraway által kidolgozott kiborg-identitás, mely egy olyan határsértő – a kultúra és természet oppozícióját meghaladó – entitás, akinek-aminek a létezését a mutáció, regeneráció és a mássá-levés kategóriái határozzák meg. A kritikai poszthumanizmus ezen modellje a dolgozat antropológiai perspektívájából progresszív elméletnek mutatkozik, hiszen a poszthumán mássá-levés csak az antropológiai struktúrák felnyitása mellett tűnik elgondolhatónak.

A légyben színre vitt metamorfózis azért központi jelentőségű a dolgozat szempontjából, mert Seth Brundle átalakulása a nem-emberi dimenziók (a „*flyness*” – a „légység”) olyan affirmálását jeleníti meg, mely kilép a humanizmus mimetikus jelölőrendszereinek fennhatósága alól. Ez a dehumanizáló megjelenítés egyesíti az animalizálódás és a biomechanizálódás poétikáit, hogy az emberi és nem-emberi közti egyértelmű határokat a szökésvonalak dinamikus hálózatára cserélje le. A metamorfózis felidézi az „*antropológiai hasonmásosság*” (Wolfgang Iser) struktúráját, hiszen feloldja mind az „eredeti”, mind a változás „utáni” autentikus identitás képzetét, ugyanakkor a hasonmásosság szimmetrikus szerkezetét a burjánzó sokaság irányában „töri át”. A metamorfózisnak nincs kezdete, se vége; egy olyan entitás mutatkozik meg benne, akinek-aminek nincsen statikus formája, ugyanis létmódja a különböző antropomorf és nem-antropomorf formák kölcsönös „bekebeleződéseként” írható le. Ez a kísérteties vitalitás az antropológiai struktúrában megbúvó „*változási zónák*” (Gottfried Benn) személytelen realizálódásaként értelmezhető, mely destruálja a humanizmus antropológiai gépezetét, mert az emberi és nem-emberi közti interferenciák és identitás-lehetőségek újra(f)elosztását demonstrálja.

A légy-metamorfózis hasonlít ugyan a Gólemmé-válásra, ugyanakkor nem őrzi meg azokat a humanista „érték- és jelentéscentrumokat”, melyek a hajasi projektumban még

konstitutív szereppel bírtak. Emellett a különböző „Új Ember”-ideológiák is felbomlanak a poszthumán mássá-levésben, mert a kollektív-személyes újjászületés helyett – mely megőrzi a humanista „*reprodukciós mátrixot*” (Donna Haraway) – itt a regeneráció és a mutáció útján valósul meg az antropológiai struktúra „elmásulása”. Cronenberg filmje egyszerre működtet egy humanista és egy nem-humanista perspektívát, és ezek egymásba tördeléséből alakítja ki azt a specifikus látásmódot, mely az emberi alak/test elasztikus természetét, állandó változásoknak kitett „gyűrődését” próbálja felmutatni. A rendező központi törekvése nem valamiféle antihumanista tagadás-poétika hangsúlyozása, hanem az antropológiai eldöntetlenség terének felnyitása, az ember fogalma körül csoportosuló hatalmi-technológiai praktikák exponálása. Cronenberg nyitott antropológiája tehát nem az ember meghaladása mellett érvel, mert az emberi mivolt állandó újrafogalmazását mint kikerülhetetlen *feladatot* ábrázolja.

A dolgozat során végig arra törekszem, hogy a nem-esszencialista antropológiai megközelítés és a megvizsgált művészeti példák közötti kapcsolat ne merüljön ki egy elméleti konstrukció mechanikus „alkalmazásában”. Meggyőződésem, hogy a kiválasztott művészek, illetve művek értelmezése megköveteli az antropológiai kérdésfeltevést, hiszen olyan produkciókról van szó, melyekben az „ember-test-kép”<sup>17</sup> viszonyrendszere határozza meg az esztétikai működés alapstruktúráját. Az antropológiai dimenzió természetesen nem minden esetben jelentkezik ugyanolyan domináns hangsúllyal a különböző esztétikai diskurzusok, illetve műalkotások esetében, de az itt felvonultatott példák azt mutatják, hogy a XX. század egyes poétikai törekvései „leírhatóak” antropológiai szempontból (is), méghozzá nem csupán egyfajta alternatív párhuzamosság igényével, hanem az értelmezés alapjait gazdagító hatékonysággal. Ebben a kontextusban különösen azok a tendenciák váltak fontossá, melyek a (poszt)modern művészetet az antropocentrizmus, illetve a humanizmus kritikájával kapcsolják össze. Reményeim szerint a dolgozat segítséget nyújt(hat) olyan művészeti programok értelmezésében, melyek nem negligálják az ember(i)re irányuló kérdést, ugyanakkor nem is redukálják azt, dogmatikus és esszenciális antropológiák vezérelveikhez igazodva. Az így megnyíló művészeti tér megszabadul az antihumanizmus diskurzust berekesztő bélyegétől, hiszen a nem-esszencialista antropológia perspektívájából egy olyan „emberkritikai” művészet lehetősége körvonalazódik, mely „nyitva” áll emberi és nem-emberi újfajta konstrukcióival szemben, ezzel mutatva fel az ember antropológiai struktúrájának rögzíthetetlen elevenségét.

---

<sup>17</sup> Vö. Hans Belting: *Kép-antropológia – Képtudományi vázlatok*, fordította Kelemen Pál, Kijárat Kiadó, 2003, 101.

## 2. A filozófiai antropológia mint gondolkodási hagyomány

A dolgozat során egy olyan antropológiai gondolkodás rekonstruálására és esztétikai kontextusban való alkalmazására törekszem, mely Helmuth Plessner nem-esszencialista antropológiájára épül. Emiatt szükségesnek érzem, hogy – Plessner filozófiájának megértése és helyes pozicionálása érdekében – röviden felvázoljam azt a szellemi-gondolati kontextust, melyben a szerző életműve kibontakozott. Ez a rövid bevezető azért sem nélkülözhető, mert Plessner gondolkodását nem lehet a német filozófiai antropológiától izolálva értelmezni. A szerző önmagát egy antropológiai hagyományon belül helyezi el, filozófiájának eredményei, legyenek azok társadalomfilozófiai vagy ismeretelméleti irányban továbbgondolhatóak, mindig az ember antropológiai szemléletéből erednek, fogalmi antropológiai indexszel rendelkeznek.<sup>18</sup>

Ebből következik, hogy érdemes tisztázni, (1.) mit is értünk ebben az összefüggésben *antropológián*, illetve (2.) mitől *filozófiai* egy antropológia, és hogy (3.) mit takar a *filozófiai antropológia* kifejezés mint specifikusan német gondolkodási hagyomány. Az antropológia fogalmának filozófiatörténeti és/vagy kultúrtörténeti specifikációjára azért is szükség van, mert a jelenlegi szellemtudományos közegben a terminus alkalmazásának lehetőségei (a gyakori használat ellenére vagy épp ezért) tisztázatlanok.

Az antropológia a szó hagyományos értelmében embertant (Menschenkunde) jelent. Felölel mindent, ami az emberi természetről, a testi-lelki-szellemi tagoltsággal bíró lény természetéről kideríthető. A fogalom elsődlegesen természettudományos kontextusban mint *fiziológiai antropológia* használatos; német nyelvterületen ez a diszciplína a XIX. században gyökerezett meg, szoros összefüggésben az etnológiával, zoológiával, anatómiával és őstörténettel.<sup>19</sup> Ugyanakkor a fiziológiai antropológia természettudományos legitimitációja sem független az antropológia filozófiai karrierjétől – mely a XVII. és XVIII.

---

<sup>18</sup> Plessner több filozófiai-szellemi hagyományból merít egyszerre, de törekvése egy módszertanilag autonóm filozófiai antropológia kialakítására irányul, s ez fogalomalkotását is befolyásolja. Joachim Fischer *Exzentrische Positionalität. Plessners Grundkategorie der Philosophischen Anthropologie* (in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 48, 2, 2000, 265-288.) című cikkében amellel érvel, hogy az excentrikus pozicionalitás kategóriája egy genuin antropológiai fogalom, mely csak akkor tölti be funkcióját (a filozófiai antropológia megalapozását), ha nem más filozófiai hagyományok (fenomenológia, egzisztencializmus, rendszerelmélet stb.) módszertana és alapkategóriái felől értelmezzük (félre).

<sup>19</sup> A Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 1869-ben alakult meg Rudolf Virchow vezetésével, melyet a „*Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft Wien*” című kiadvány alapítása követett 1870-ben. Ehhez lásd Arnold Gehlen: *Philosophische Anthropologie – Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen*, in: Arnold Gehlen: *Anthropologische und Sozialpsychologische Untersuchungen*, Rowohlt's Enzyklopädie, 1993, 8-9.

század iskolafilozófiájához nyúlik vissza<sup>20</sup> –, illetve Immanuel Kant „kettős” antropológia-modelljétől. Ennek a szerteágazó filozófiatörténeti hagyománytörténésnek a feltérképezése jelen keretek között nem lehet célunk – bár egyes pontokon röviden kitérünk majd a XX. század előtti fejleményekre – most csak utalásképpen jeleznénk, hogy az első önálló filozófiai antropológiai előadásokat Gottfried Polycarp Müller tartotta Lipcsében 1719-ben.<sup>21</sup>

Mivel a dolgozat elsődleges szellemi bázisa a német filozófiai antropológia, ezért a Franciaországban, Nagy-Britanniában, illetve az Egyesült Államokban kibontakozó – mindenekelőtt az etnográfiaival rokon – „társadalmi” vagy „kulturális” antropológia kiesik az érdeklődési körünkéből. (Annak ellenére, hogy német nyelvterületen is voltak-vannak lehetséges szellemi gyökerei a kulturális antropológiának – itt mindenekelőtt Erich Rothacker és Ernst Cassirer egyes munkáira kell gondolni – mégsem beszélhetünk jelentős tudományos kezdeményezésekről ebben a kontextusban.) Ezek az irányzatokra a különböző kultúrák/társadalmak összehasonlító elemzése, a másság és idegenség fenomenjének interpretatív – ugyanakkor jelentős terepmunkát is feltételező – vizsgálata a jellemző. A kortárs kutatások az európai logocentrizmus és etnocentrizmus felfüggesztése által „bővített kultúra-fogalmak” (Christoph Wulf) megalkotására irányulnak<sup>22</sup>, melyek képesek a különböző, egymással szemben „átlátszatlannak” mutatkozó közösségek értelmező megnyitására, anélkül, hogy a másság dimenziói ideológiai domesztikáció terepévé válnának. „*A kultúra régebbi koncepcióival ellentétben a diszciplínák közeledése elsősorban a következő hatást váltotta ki: a kultúra fogalmának elméleti reflexiójában messzemenően eltávolodtak az egység vagy a homogenitás mindenféle elképzelésétől.*”<sup>23</sup> Művészetelméleti szempontból fontos kiemelni, hogy az irodalomtudomány jelenleg – német nyelvterületen is – élénken tájékozódik a kulturális antropológia irányában, ugyanis önmaga „antropologizálásával” véli megtalálni a helyét a kultúratudományok diskurzusában.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Könyvcímként először Galeazzo Capella 1533-as művén jelenik meg.

<sup>21</sup> Odo Marquard: *A megvádolt és fölmentett ember a XVIII. század filozófiájában*, fordította Mesterházi Miklós, in: Odo Marquard: *Az egyetemes történelem és más mesék*, Atlantisz, 2001, 101-128, i. h. 103.

<sup>22</sup> Vö. Christoph Wulf: *Az antropológia rövid összefoglalása – Történet – Művelődés – Filozófia*, fordította Körber Ágnes, Enciklopédia Kiadó, 115.

<sup>23</sup> Peter Braun: *A kultúra és az elbeszélés – A kultúratudományos narratológiáért*, fordította Teller Katalin, in: (Szerk.) Biczó Gábor-Kiss Noémi: *Antropológia és irodalom – Egy új paradigma keresése*, Csokonai Kiadó, 2003, 27-42, i. h. 27.

<sup>24</sup> Itt mindenekelőtt *A kultúra mint szöveg – Az antropológiai fordulat az irodalomtudományban* című tanulmánykötetet szerkesztő Doris Bachmann-Medick koncepciójára kell utalni. „*Az irodalomtudomány az irodalomnak mint kulturális reprezentációs formának a kutatásával találja meg helyét a kultúratudományok diskurzusában. (...) A kulturális reprezentáció formájaként így az irodalmi szöveg esztétikai különállása*

A fiziológiai és kulturális antropológiai kezdeményezéseken kívül számos szaktudomány tartott-tart igényt antropológiai reflexióra, vagyis olyan „vizsgálati mezőre”, melyben önnön specifikus kutatási iránya és az „emberi jelenség” közti kapcsolatot tematizálja. Ezzel magyarázható, hogy az antropológia egyfajta interdiszciplináris „ragasztó fogalommá” válik, vagyis egyaránt hozzárendelődik orvosi, teológiai, pszichológiai, szociológiai, biológiai stb. kutatásokhoz.<sup>25</sup> A fogalom jelenleg is rendkívül virulens, de így volt ez a német filozófiai antropológia kialakulásakor, a múlt század első évtizedeiben is. A két szellemtörténeti konstelláció közti különbség, hogy a XX. század elején az antropológia egy kultúra- és embertörténeti válságretorika vezérmotívumaként (is) működött. Használatának pontos keretei tisztázatlanok voltak, ugyanakkor az a sürgető igény, mely az antropológiai reflexió iránt mutatkozott, az ember fogalma körül végbement hangsúlyeltolódások és destabilizálódási tendenciák eredményének tekinthető.

*„Nemcsak tartalmilag áttekinthetetlen mindaz, ami az antropológiában mint az ember szomatikai, biológiai és pszichológiai vizsgálatában karakterológiaként, pszichoanalízisként, etnológiaként, pedagógiai pszichológiaként, kultúrmorfológiaként és világnézetek tipológiájaként egybefolyik, hanem alapvetően eltérőek is egymástól, mindenekelőtt a kérdésfeltevés módja, a megalapozás igénye, a fejtegetés célja és a közlés formája, s végül a vezérlő előfeltevések tekintetében. Amennyiben mindez, s végső soron egyáltalán a létező egésze is mindig valamiképpen az emberre vonatkozik, s ezért az antropológiához sorolható, ezért annyira átfogó lesz, hogy eszméje a teljes meghatározatlanságba süllyed.”* - írja Martin Heidegger<sup>26</sup> arra utalva, hogy az antropológia egyre inkább egyfajta pseudo-fogalommá válik. Mindezek miatt Heidegger kétségesnek véli egy antropológiára alapozott filozófia tudományos karakterét, illetve szkeptikusan viszonyul a filozófiai antropológiák hatékonyságához, hiszen az antropológia egyszerre „meghatározatlan”, ugyanakkor túldeterminált, hiszen az emberről alkotott olyan metafizikai előfeltevéseket – pl. az animal rationale dogmáját – örökít át, melyek eltérítik a

---

*mintegy felfüggesztettségében nyer megerősítést. Az irodalmi kommunikáció antropológiai érdekeltégű újragondolásában „el is kallódik” az irodalomtudomány tárgya meg nem is.”*(Hárs Endre: *Antropológia és irodalom – Mi van a között?*, in: Hárs Endre: *Én – Túl a nyelven*, Gondolat Kiadói Kör, Pompeji, Budapest – Szeged, 2004, 137-162, i. h. 142.) De itt említendő a konstanzi egyetem 511-es „*Literatur und Anthropologie*” kutatása és a hozzá kapcsolódó irodalomantropológiai törekvések(Wolfgang Riedel, Peter V. Zima), melyek a kultúratudományos paradigmát az irodalom „de-esztetizálásaként” kritizálják.

<sup>25</sup> Ezt az interdiszciplináris szóródást próbálja strukturálni a Hans-Georg Gadamer és Paul Vogler szerkesztésében megjelent *Neue Anthropologie* című monumentális, hétkötetes vállalkozás, mely filozófiai, pszichológiai, kulturális, szociológiai és biológiai antropológiákra lebontva rendszerezi a témát. Vö. (Szerk.) Hans-Georg Gadamer-Paul Vogler: *Neue Anthropologie*, 7 Bde., DTV Deutscher Taschenbuch, 1982.

<sup>26</sup> Martin Heidegger: *Kant és a metafizika problémája*, fordította Ábrahám Zoltán és Menyess Csaba, Osiris Kiadó, Budapest, 2000, i. h. 256.

filozófiát a gondolkodás lényegi dimenziójától.<sup>27</sup>

Hagyományos értelemben egy antropológia akkor nevezhető filozófiai, ha metodikája, illetve célkitűzései filozófiai jellegűek. Itt főként a vizsgálat „lényegi” dimenziójának megtartásáról van szó – még ha ennek mibenlétéről a szerzők állásfoglalása nagyban különbözik is, ahogy azt majd Plessner esetében látni is fogjuk. Ugyanakkor mégis azonosítható néhány fundamentális mozzanat, mely a filozófiai antropológiai diskurzusban döntő fontosságú. Ilyen metodológiai alapvetés, hogy a filozófiai antropológia központi kérdése a „Mi az ember?”, mely kérdés az ember lényegére, az „anthroposz logoszára” irányul. Már itt előrebocsáthatjuk azt a felvetést, miszerint a XX. századi filozófiai antropológiák egyik alapvető törekvése a fenti kérdés esszencialista struktúrájának lebontása, vagyis olyan módszertan kidolgozása, mely az ember antropológiai szerkezetét nem homogenizálja metafizikai és/vagy ideológiai instanciák mentén. Plessner antropológiája épp azért tűnik termékenyen újragondolhatónak a kortárs esztétikai és kultúrelméleti kontextusban, mert hatékony elméleti eszközökkel szolgál egy nem-esszencialista paradigma kidolgozásához.

Antropológia lehet filozófiai úgy is, ha antropológiaként vagy a filozófia *egészének* célját, vagy a módszertanát, vagy pedig mindkettőt egyszerre próbálja újrafogalmazni. A filozófiai antropológiai gondolkodás ebben az értelemben a filozófiának a tudományos hierarchiában valaha elfoglalt univerzális-megalapozó pozícióját próbálja visszaállítani. „Mivel a tudományok mindig előfeltételezni látszanak egy hallgatóságos antropológiát saját világnézeti bázisukként, ezért mindenekelőtt azt kell megállapítani, hogy mi tulajdonképpen az ember; mivel pedig maguk a tudományok nem vállalkozhatnak ennek megállapítására, ezért az ilyen embertant el kell választani módszereiktől, s mint metafizikai feladatot az egyes tudományok elé kell rendelni, hogy megadja nekik azt az egységes vonatkoztatási pontot, amelyben igazságaik sokfélesége feloldható.”<sup>28</sup> Ebben a kontextusban nem is feltétlenül filozófiai antropológiáról van már szó, hanem *antropológiai filozófiáról*, mellyel – Ritter szerint – az a fő probléma, hogy az antropológia felé fordulva a filozófia átmegy metafizikába, vagyis a tudományidegen világnézet birodalmába. Ha most eltekintünk a metafizika-kritika értékindexeitől, akkor Max Scheler

---

<sup>27</sup> Heidegger és az antropológia kapcsolata rendkívül összetett, a probléma kibontása meghaladná a dolgozat kereteit. A *Lét és idő* megjelenésekor a kortárs recepció jelentős része (Edmund Husserl, Joachim Ritter, Martin Buber stb.) – különböző megfontolások és értéktételezések mentén – antropológiaiként jellemezte a szöveg egyes mozzanatait, de maga Heidegger számos ponton elhatárolódott az antropológiai törekvésektől. A Heidegger által gyakorolt antropológia-kritika legfontosabb szöveghelyei a *Lét és idő* 10.§., a *Kant és metafizika problémája* kötet, és a *Levél a „humanizmusról”*.

<sup>28</sup> Joachim Ritter: *Az emberről szóló tan értelme és határa*, fordította Papp Zoltán, in: Joachim Ritter.: *Szubjektivitás*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2007, 7-29, i. h. 12.

antropológiájában megfigyelhetünk egy metafizika felé tartó és tudomány-stratégiaileg kompetencia kiterjesztő mozgást<sup>29</sup>, ugyanakkor Plessnernél hiányzik bármilyen filozófia versus antropológia opozíció, hiszen az ő esetében mindkét „tudásforma” érvényessége élet és világ „kimeríthetlenségére” (Unergründlichkeit) alapozódik.<sup>30</sup>

Az antropológia és a filozófia sokrétű kapcsolódási lehetőségei a huszadik század elejének német filozófiai antropológiai koncepcióiban kerültek kidolgozásra. Az ezerkilencszázhuszas évektől a német szellemi életben egész sor, egymással több szálon összefüggő és hálózatszerűen rivalizáló, de számos különbséget is mutató antropológiai koncepció vált ismertté. Erre tekintettel egy „*antropológiai fordulatról*” (anthropologische Wende),<sup>31</sup> illetve egy filozófiai antropológiai gondolkodói iskola megjelenéséről beszélhetünk. Mielőtt azonban megpróbálnánk jellemezni ezt a fordulatot, érdemes még egy fogalomtisztázó megjegyzést tenni, ugyanis a német filozófia antropológia – mint filozófiatörténeti jelenség – kapcsán el kell különíteni a kifejezés két használati módját.

Ebben a kérdésben Joachim Fischer megkülönböztetésére hagyatkozom, aki elhatárolja a filozófiai antropológiát mint *diszciplínát*, mely hagyományos értelemben az iskolafilozófia része volt, és a filozófiai antropológiát mint *paradigmát*, amely egy módszertanilag is önálló bölcséleti kezdeményezésnek tekinthető.<sup>32</sup> Diszciplína és paradigma között lehetségesek az átjárások – főként az antropológiai kérdés filozófiai hatástörténetére tekintettel – ugyanakkor a tematikus mező olyan filozófiai módszertanokba ágyazódva is artikulálódhat, melyek nem képeznek egymással közös bölcséleti paradigmát.<sup>33</sup> A huszas évek antropológiai fordulatát érdemes a második szempont szerint értelmezni, hiszen ebben az esetben egy olyan autonóm kérdésmódról van szó, mely egyszerre akar emancipálódni a regionális antropológiák szaktudományos

---

<sup>29</sup> Vö. Otto Pöggeler: *Schritte zu einer hermeneutischen Philosophie*, Verlag Karl Alber Freiburg/München, 1994, 205-214.

<sup>30</sup> Vö. Felix Hammer: *Die exzentrische Position des Menschen*, H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn, 1967, 19.

<sup>31</sup> Vö. Bakonyi Pál: *Gigászok harca az emberért*, in: *Pro Philosophia Füzetek* 30., 2002, 65-87, i. h. 66. és Gregor Streim: *Das Ende der Anthropozentrismus – Anthropologie und Geschichtskritik in der deutschen Literatur zwischen 1930 und 1950*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2008, 50-55. és Joachim Fischer: *Philosophische Anthropologie – Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*, 94. A fogalom eredeti forrása F. Seifert: *Zum Verständnis der anthropologischen Wende in der Philosophie*, in: *Blätter für Deutsche Philosophie*, VIII, 1935, 393-411.

<sup>32</sup> Vö. Joachim Fischer: *Philosophische Anthropologie – Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*, 14-15. Fischer tipográfiaileg is meg akarja különböztetni a két kategóriát, ezért a diszciplínát következetesen „*philosophische Anthropologie*”-nak, míg a paradigmát „*Philosophische Anthropologie*”-nak nevezi. A tipográfiaileg is hangsúlyozott megkülönböztetés a német szakirodalomban általánosan elterjedt.

<sup>33</sup> Például a neokantiánus Heinrich Rickert világnézeti antropológiája és Helmuth Plessner nem-esszencialista antropológiája között kimutathatók tematikus megfelelések, de nem beszélhetünk konszenzusról a kutatás módszerét, vagy az antropológiának a filozófiai vizsgálódás egészében elfoglalt helyét illetően (sem).

diskurzusától, és egy adott filozófiai rendszeren belüli alárendelt pozíciótól.

A német filozófiai antropológia egységességének, „iskola-voltának” („*anthropologische Denk-Schule*”) tézise támadható, illetve pontosítást igényel, hiszen nem beszélhetünk manifeszt csoportalkotásról, szoros intézményi vagy személyes kapcsolatokról, csupán 1920 és 1950 közötti egymással érintőleges viszonyban álló publikációk soráról. Az antropológiai gondolatkörhöz kapcsolható szerzők egymás közti utaláshálózata esetleges, nem organikus egymásra-építkezésről, hanem időbeli, tematikus és módszertani *párhuzamossággal* kialakított koncepciókról van szó. Karl-Siegbert Rehberg egy rövid és szelektív listában foglalja össze a főbb publikációkat<sup>34</sup>, melyből az is nyilvánvalóvá válik, hogy a német filozófiai antropológia nem egyszerűsíthető le – ahogy az gyakran előfordul – csupán a három vezető személyiség (Max Scheler, Helmuth Plessner, Arnold Gehlen) antropológiai tárgyú írásaira. Rehberg listája a következő, vonatkoztatási pontként is szolgáló műveket tartalmazza: Paul Asberg: *Das Menschheitsrätsel* (1922), Max Scheler: *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (1927), Helmuth Plessner: *Stufen des Organischen und der Mensch* (1928), Bernhard Groethuysen: *Philosophische Anthropologie* (1931), Werner Sombart: *Vom Menschen* (1938), Leopold von Wiese: *Homo sum* (1940), Arnold Gehlen: *Der Mensch* (1940), Hans Lipps: *Die Menschliche Natur* (1941), Paul Haberlin: *Der Mensch* (1942), Theodor Litt: *Mensch und Welt* (1948). A szakirodalom (a korszak vélekedéséhez igazodva) a filozófiai antropológiai mozgalom ún. *alapítósövegének* Max Scheler kötetét tartja, de ez is vitatható, hiszen Paul Asberg publikációja kronológiailag megelőzi Scheler írását, és Plessner 1928-as antropológiai főműve egy posztmetafizikai antropológia kívánalmainak jobban megfelel. Hiába volt Scheler Kozmosz-kötete „vázlatos” és „kiáltványszerű”, a szerző kanonikus megítélése miatt a korszak tudományos közössége mégis hozzá kötötte az antropológiai fordulat elindítását.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Karl-Siegbert Rehberg: *Philosophische Anthropologie und die „Soziologisierung“ des Wissens vom Menschen. Einige Zusammenhänge zwischen einer philosophischen Denktradition und der Soziologie in Deutschland*, in: (Szerk.) M. Rainer Lepsius: *Soziologie in Deutschland und Österreich 1918-1945.*, Sonderheft 23 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Opladen, 160-198. 1981, i. h. 165.

<sup>35</sup> A Kozmosz-kötet Keyserling gróf darmstädti – alapvetően életfilozófiai irányultságú – magániskolájában („Schule der Weisheit”) megtartott *Monopole des Menschen im ganzen der Lebewelt* című előadásának átdolgozott verziója. (Vö.: Joachim Fischer: *Philosophische Anthropologie – Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts* 61.) Vagyis nem egy koncepciózus antropológiai alaplőről van szó, hanem egy átmeneti „vázlatról”, melynek kidolgozására Schelernek – korai halála miatt – nem maradt ideje. A recepció ugyanakkor évtizedekig bízott abban, hogy a hagyatékban megtalálható a „befejezett” scheleri antropológia, de a hagyatéki szövegek kiadásának harmadik kötete – mely a filozófiai antropológiai írásokat tartalmazza – is csak töredékes tanulmányokkal tud szolgálni. Vö. Max Scheler: *Schriften aus dem Nachlass, Band III – Philosophische Anthropologie*, Bouvier Verlag, Bonn, 1997.

Ha követjük ezt a publikáció-orientált bemutatást, akkor Rehberg listája kiegészíthető még más művekkel is, mindenképp Erich Rothacker *Probleme der Kulturanthropologie* (1942), Adolf Portmann *Biologische Fragmente zu einer Lehre vom Menschen* (1944), Karl Löwith *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* (1928), Otto Friedrich von Bollnow *Das Wesen der Stimmungen* (1941) említendőek.<sup>36</sup> Löwith és Bollnow művei arra világítanak rá, hogy az antropológiai tendencia a fenomenológiai és egzisztenciálfilozófiai közegre is hatással volt, miközben az antropológiai iskola viszonylagos sikertelenségének egyik oka épp az, hogy a szélesebb tudományos-kulturális nyilvánosság szemében összemosódtak a különböző gondolati tendenciák kontúrjai. A *Lét és idő* 1927-es megjelenése és viharos sikere elhomályosította Scheler és Plessner kezdeményezéseit, ugyanakkor a kötetet sokan embertani kontextusban értelmezték, vagyis paradox módon Heidegger vált – minden tiltakozása ellenére – az antropológiai tendencia főalakjává.<sup>37</sup> Az antropológia fogalom körüli konfúzióknak köszönhetően kialakult ellentmondásos diskurzustérben az életfilozófia expanzív formáját művelő Ludwig Klages is antropológiai gondolkodóként jelenhet meg, vagyis az antropológiai tendencia túlnő a „filozófiai antropológiai iskola” keretein, és annak lehetséges határait számos ponton elbizonytalanítja. Erre a diffúz helyzetre tekintettel úgy lehetne fogalmazni, hogy a német filozófiai antropológia esetében egy valódi kommunikációs háló nélküli, de intertextuálisan és hatástörténetileg mégis „összeszövődő” bölcséleti közösségről beszélhetünk, mely számos tudományos diszciplína (biológia, szociológia, pszichológia stb.) és gondolati kezdeményezés irányában nyitottnak mutatkozik.

A múlt század húszas éveiben fellépő filozófiai antropológiáknak számos egyéb teoretikus hagyománnyal szemben kellett tisztáznia a viszonyát, hogy saját gondolati programjának, a „*filozófiai embertan*” (Menschenkunde) megalkotásának lehetőségét megteremthesse. Plessner és az antropológiai „mozgalom” egyéb markáns gondolkodóinak

---

<sup>36</sup> Ebben a kontextusban Ernst Cassirer tevékenységét is ki kell emelni, hiszen a szimbolikus formák elméletének antropológiai kontextualizációja már a harmincas évek előadásában megtörténik, ugyanakkor írásos formában csak később és angolul publikálja vonatkozó elképzeléseit az *An Essay on Man* (1944) című kötetben.

<sup>37</sup> A Heideggert – és Schelert – antropológia vád alapján elmarasztaló Husserl koncepciójához röviden még visszatérünk, ugyanakkor érdemes megemlíteni a kortárs antropológiai értelmezés(ek) egyik érdekes színterét Martin Buber *Die Verwirklichung des Menschen – Zur Anthropologie Martin Heideggers* (in: *Philosophia*, Vol. 3, MCMXXXVIII) című cikkét, mely azt veti Heidegger szemére, hogy műve „nem elég” antropológiai. Ehhez vö. Assen Ignatow: *Heidegger und die philosophische Anthropologie – Eine Untersuchung über die anthropologische Dimension des Heideggerischen Denkens*, Forum Academicum, Verlag Anton Hain Meisenheim GmbH, 1979, 10. De ebből a szempontból jelentős az Alexandre Koyré – Heidegger első francia fordítója – által vezetett korai francia recepció is, mely egyfajta „antropológiai humanizmusként” tekintett a heideggeri koncepcióra. Ezt az olvasatot olyan jelenségek erősítették, mint pl. a „*Dasein*” „*réalité humaine*”-ként való (félre)fordítása. Ehhez vö. Tom Rockmore: *Heidegger and French Philosophy – Humanism, Antihumanism, and Being*, Routledge, London, New York, 2003, 71.

az írásaiból egy *hármás viszonyulás*<sup>38</sup> képe bontakozik ki. Az új embertannak egyszerre kellett a (1.) szaktudományos emberkutatás különböző irányjaival (a természettudomány és szellemtudomány diszciplínái), az (2.) ún. „kartezianus hagyománnyal” és (3.) filozófiai gondolkodás uralkodó irányzataival (mindenekelőtt az életfilozófiával és a husserli indíttatású fenomenológiával) számot vetnie.

Max Scheler *Az ember helye a kozmoszban* című antropológiai főműve azzal a megállapítással kezdődik<sup>39</sup>, hogy az ember történelme folyamán még sohasem vált ennyire kérdésessé a maga számára. A különböző tradicionális (természettudományos, filozófiai, teológiai stb.) emberképek megrendülése azt a helyzetet eredményezte, hogy az ember nem rendelkezik egységes eszmével önmagáról.<sup>40</sup> Az ember „önreferenciájának” (Hans Ulrich Gumbrecht) elbizonytalanodása a századforduló válságretorikájának egyik visszatérő motívuma, mely számos addig rendíthetetlennek tűnő értékszubsztancia (az Én, az Ész, a Férfi, a Nő, a Történelem stb.) problematikussá válását eredményezte. A krízisfolyamatok az „Ember” válságának – Scheler és az antropológiai iskola által érzékelt – szupernarratívájában összegződtek, aminek egyszerre voltak tudomány- és kultúrkritikai következményei. Az emberi lényeg meghatározását az emberrel foglalkozó speciális tudományok számának a tizenkilencedik és huszadik század fordulóján végbement robbanásszerű megnövekedése sem könnyítette meg; sőt, a keresett lényegiséget módszertani divergenciájukkal sokkal inkább elfedték, mintsem körvonalazását segítették. Scheler rekonstrukciójában a szaktudományos ismeretek gazdagodása általános fogalmi dezorientációt eredményez, mert az egyes diszciplínák saját kereteiken belül ugyan képesek megszervezni a rendelkezésre álló empirikus adatok tömegét, de az általános önismeretre vágyó ember mégsem képes *egészként* felfedezni magát a széttartó információk halmazában.<sup>41</sup> Ennél a józan, ám kritikus látleletnél sokkal radikálisabb kultúrkritikai programot képviseltek a különböző nietzscheiánus és életfilozófiai gondolkodók, illetve az expresszionizmushoz közel álló művészek, akik a nihilizmus térhódításaként tekintettek a természettudományos fejlődésre, és a kollektív szellemi válságot a kultúra „élettel” szembeni offenzívájaként értelmezték.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Bakonyi Pál i. m. 70.

<sup>39</sup> Max Scheler: *Az ember helye a kozmoszban*, fordította Csátár Péter, Osiris Kiadó, Budapest 1995, 10.

<sup>40</sup> Plessner ezt a válsághelyzetet a „világi” (innerweltliche), illetve „transzcendens-szakrális” (überweltliche) autoritások erodálódásaként írja le, illetve a konkrét német szellemi kontextuson belüli kulturális tradíció-nélküliségként értelmezi. Ehhez vö. Stephan Pietrowitz: *Helmuth Plessner*, Verlag Karl Albert GmbH, Freiburg / München, 1992, 27-44. és Helmuth Plessner: *Die verspätete Nation* GSII. BD. VI. 162., Helmuth Plessner: *Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie*, in: GSII. BD. VIII. 33-51. 43.

<sup>41</sup> Max Scheler i. m. 10.

<sup>42</sup> Vö. jelen dolgozat 79-85.

Az emberről szóló szaktudományos ismerethalmaz annyi „részembert” teremt, ahány diszciplína létezik, hiszen mindegyik csak egy speciális aspektusból és autonóm módszertannal közelít tárgyhöz. A biológia feltárja az organikus szerveződés mikéntjét, a test anatómiai struktúráját; a szociológia a társadalom és az egyén interakciójából kiindulva jut el a közösségben élő individuum feltérképezéséhez stb., de ezek a vizsgálatok az emberi létezés területeinek regionális összefoglalásai. Nem, vagy csak esetlegesen metszik egymást, és mechanikus egymás mellé rendelésük mozaikszerű összhatást eredményez.

A filozófiai antropológia számára az empirikus adatok szolgálhatnak egyfajta viszonyítási alapként<sup>43</sup>, de a vizsgálódás nem a természettudományok vakfoltjában elhelyezkedő ismeretek feltárására törekszik, és nem is próbálja szintetizálni a részinformációkat. Autonóm módon olyan kérdéseket tesz fel az emberi konstitúcióval kapcsolatban, melyek radikálisan eltérnek a természettudományos érdeklődéstől, és így egy filozófiai emberkutatás alapjait próbálja megteremteni. Ez a törekvés a korszak pozitivisták kontextusában forradalminak is mondható, hiszen a filozófia kompetenciáját terjeszti ki egy olyan területre, mely a tizenkilencedik század második felétől a természettudományos paradigmák kizárólagos fennhatósága alatt állt.

A filozófiai antropológia és különösen Plessner esetében ez azt jelenti, hogy az élő, életviszonyokban egzisztáló ember testisége, az organicitás lényegösszefüggései felől felfogott test működése egy, a természettudományos megközelítéstől eltérő, bár azzal bizonyos pontokon korreláló, autonóm vizsgálódás tárgyává lép elő. Ebben a kontextusban tesz szert különös jelentőségre a természettudományos és életfilozófiai indexeit megtartó, de antropológiai hangsúlyává váló „élet” fogalma is, ami lehetőséget nyújt arra, hogy az embert egy tapasztalati állásból gondoljuk el, s önleírásának kettősségét megmagyarázzuk: *„A filozófiai antropológia és Plessner fő törekvése az életen, az organikus talapzati léten belüli felépítése a tudatos észszférának. Feltárni a lehetőségfeltételeit, a „táptalaját” a „magasabb” emberi képességeknek. Feltárni a „conditio humanat”, mely alapul szolgál minden emberi lehetőségnek, cselekvésmódnak, alkotásnak.”*<sup>44</sup>

Heinrich Rickert filozófiatörténeti rekonstrukciója szerint az expanzív életfilozófiákban a „vitalitás” (a „puszta”, „természeti” élet) mindenképp fölt álló kultúrelvvé válik, mely a filozófiai értelemmagyarázat kiüresedését okozza. Ebben a

---

<sup>43</sup> Ebben az összefüggésben mindenképp Jakob von Uexküll, Hans Driesch, Ludwig von Bertalanffy, Friedrich J. J. Buytendijk, Louis Bolck és Adolf Portmann természettudományos, illetve „biofilozófiai” kutatásait kell megemlíteni.

<sup>44</sup> Bakonyi Pál i. m. 73.

kontextusban a természeti élet olyan univerzális és autoriter értékelvként jelenik meg, mely mindenfajta élet, vagyis a kultúra életét is meghatározza. Rickert saját álláspontja szerint a természeti élet a kultúra járulékos feltétele, vagyis az ember természeti életdimenziója a kultúra világának mint civilizatorikus célnak van alárendelve az értelemmagyarázat szempontjából.<sup>45</sup> A neokantianus okfejtés egyoldalú intellektualizmusát érdemes kritikusan kezelni, ugyanakkor Rickert elhatárolódása mégis jelzésértékű, hiszen az expanzív és militáns életfilozófiáktól (itt mindenekelőtt Ludwig Klages által képviselt irányzatra gondolok) nem idegen az élet kultúrával szembeni pozicionálása, illetve az élet fogalmának egyidejű naturalizálása és spiritualizálása, mely a fogalom keretek nélküli univerzalizálásához – „szétírásához” – vezet.

Plessner „testies antropológiájában”, sajátos „*biofilozófiájában*” (Christian Dejung) ezzel szemben egy szigorú organológiai koncepcióba ágyazódik bele az élet „*nyitott immanenciája*”, hiszen antropológiai rendszerének alapja a szerves és szervetlen test közti lényegdifferencia felmutatása, melyet a test önnön határához való viszonyának elemzése által tár fel. (Vagyis az életfilozófiai életfogalom sajátos „varázstalanítását” hajtja végre.)<sup>46</sup> Ebből következik, hogy Plessner számára nem különül el az emberi test megértésének lehetősége az organicitás átfogó értelmezésétől.<sup>47</sup> Sőt, a két terület feltételezi egymást, hiszen az eleven test tapasztalata csak akkor közelíthető meg, ha magával az „*elevenesség*” (Lebendigkeit) kategóriájával is konfrontálódik az elemzés. Nem lehet figyelmen kívül hagyni az állati test és más szerves életformák szerveződését, mert az ember elevenessége, illetve a saját elevenességével szemben elfoglalt specifikus pozíciója (az excentrikus pozicionalitás), csak más szerveződésekkel összhangban, illetve a velük való kontrasztban érthető meg.<sup>48</sup>

Az „*organikus talapzati lét*” elfedése és/vagy természettudományos „átíródása” a

---

<sup>45</sup> Heinrich Rickert: *A filozófia alapproblémái – Módszertan – Ontológia – Antropológia*, fordította Simon Ferenc, Európa Könyvkiadó, 1987, 202-204. és Heinrich Rickert: *Die Philosophie des Lebens – Darstellung und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit*, Verlag von J. C. B. Mohr, Tübingen, 1922.

<sup>46</sup> Vö. Joachim Fischer: *Philosophische Anthropologie – Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*, 75.

<sup>47</sup> Vö. Joachim Fischer: *Philosophische Anthropologie. Zur rekonstruktion ihrer diagnostischen Kraft*, in: (Szerk.) J. Friedrich/B. Westermann: *Unter offenem Horizont. Anthropologie nach Helmuth Plessner*, Frankfurt am Main, 1995, 249-280, i. h. 254.

<sup>48</sup> Plessner korporális alapvetése a német filozófiai antropológia más vezető szerzőihez képest is (akik ugyancsak tekintettel voltak az ember élettani beágyazottságára) egyedülálló. Még ha csak a legnyilvánvalóbb példákat sorakoztatjuk is fel, a differencia máris nyilvánvalóvá válik. Plessnerrel szemben Max Scheler antropológiai szemlélete az embert mindig a szellem metafizikai szubsztanciája felől közelíti meg („*Anthropologie von oben*”), míg Arnold Gehlen – aki a metafizikai spekulációt természettudományos kontextualizálással próbálta elkerülni – az eleven test helyett inkább a cselekvést, vagyis a tevékenységstruktúrát választotta koncepciója módszertani síkjául. Ehhez vö.: W. Keller: *Philosophische Anthropologie – Psychologie – Transzendenz*, in: (Szerk.) Hans-Georg Gadamer és Paul Vogler: *Philosophische Anthropologie I.*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Gerg Thieme Verlag, Stuttgart, 1974.

filozófia hibája is, mely az eleven testiség és az élet tapasztalatának megértésével kapcsolatos kompetenciáját átengedte más tudományoknak, és az emberi valóság vizsgálatát leszűkítette a szellemi bensőség interpretálására. A filozófiai antropológiai koncepciók szerzői megegyeznek abbéli vélekedésükben, hogy ez a filozófiatörténeti konstelláció egy redukált Descartes-képet továbbörökítő karteziánus hagyomány számlájára írható. Ebben az összefüggésben állítja Max Scheler, hogy Descartes az „*emberi természetre vonatkozóan a legsúlyosabb tévedések egész seregét szabadította a nyugati tudatra.*”<sup>49</sup> Ezek a „tévedések” valójában az egész modern gondolkodást meghatározó filozofémák, „*minden feszültség belső indítékai.*”<sup>50</sup> A leegyszerűsített karteziánus modellt (mellyel a filozófiai antropológia szembehelyezkedik) a következőképpen lehetne összefoglalni.

A tiszta és bizonyos megismerésre törekvő karteziánus módszer az emberi természet sajátos értelmezéséhez vezet, melynek központi eleme a tudat önreflexiója, önmagát illető evidenciája. A tudat önevidenciájának tételezésével párhuzamosan az emberi test térben, időben kiterjedt mérhetőségére redukálódik. A test így olyan fizikai tárggyá válik, melyet megfosztottak szubjektivitásától, hiszen a személyes testi tapasztalat számára immár nem hozzáférhető (illetve ez a hozzáférés nem bír filozófiai relevanciával); valódi szerkezete csak a természettudományos megközelítés számára tárul fel. Ugyan ez a felfogás az emberi személy egység-elméletét próbálta megalapozni, de az eredmény mégis egy bipoláris modell. Ennek a kettős perspektívának az értelmében egyrészt a (1.) *tudatomban* (ami megszabadult a testtől) megyek sétálni, s helyváltoztatásaim mint tudatom tartalma jelenik meg. Másrészt (2.) a *tudatommal* megyek sétálni, melynek perspektívái a testtől függenek, ami a természet dolgaihoz tartozik.

A két elkülönülő rész, vagyis az ember önleírásának két lehetősége azonban nem egyenrangú, mert a személy működése mindig az öntudat felől válik érthetővé, vagyis a mechanizált, kiterjedt test-szubsztancia instrumentális szerepre egyszerűsödik. A karteziánus ismeretelmélet és személyiségmodell ontológiai következménye, hogy a megismerhető világ is két heterogén tartományra, a gondolkodó dolgok (*res cogitans*) és a kiterjedt dolgok (*res extensa*) birodalmára válik szét, melyek nem vezethetők át egymásba. Max Scheler ebben az „*élet ősfenomenjének kiirtását*” látta, s ezzel szemben fogalmazta meg filozófiai antropológiájának egyik központi tételét, miszerint a fiziológiai és

---

<sup>49</sup> Max Scheler i. m. 87.

<sup>50</sup> Edmund Husserl: *Az európai tudományok válsága I.*, fordította Berényi Gábor és Mezei Balázs, Atlantisz, 1998, 29.

pszichikai életfolyamat „ontológiailag identikus és csak fenomenálisan különbözőek, de fenomenálisan is szigorúan identikusak strukturális törvényeikben és lefolyásuk ritmikájában. Amit tehát fiziológiainak és pszichológiaiainak nevezünk az egy és ugyanazon életfolyamat szemléletének két oldala.”<sup>51</sup>

Plessner nem a történeti Descartes-ben látja a karteziánus kettős szubsztancia tan megalkotóját, szerinte Descartes csupán „fundamentalizált”<sup>52</sup> egy már a hétköznapi gondolkodásában is meglévő felfogást. A német filozófus problématörténeti rekonstrukciója szerint a kettős szubsztancia tana akkor vált fogalmilag redukált filozófiatörténeti „dogmává”, amikor a Descartes-nál ontológiai értelemben elgondolt, differenciált megkülönböztetés *módszertani* jelentőségre tett szert az ismeretelméletben és a természettudományban. Ugyanis a világ ontológiai felosztása *res extensa-ra* és *res cogitans-ra* (az ún. *divisio mundi*) azzal a metodológiai következménnyel járt, hogy a tudományos megismerés módjait a természettudományosra és pszichológiaiakra szűkítette el. A karteziánizmus mint „idealizmus” szabadságteremtő, és mint „empirizmus” tudománymegalapozó jelentőségű<sup>53</sup>, vagyis az emberi természet két oldalának felmutatásával a spekulatív és irracionalista életfilozófiákkal szemben hatékonyan mutatkozik. Ugyanakkor – és ez jelenti a döntő problémát – a megismerési módok az izolált valóság-területekhez hasonlóan nem vezethetők át egymásba. Husserl ezt a filozófiai konstellációt *A filozófia mint szigorú tudomány* oldalain<sup>54</sup> a természettudományra alapozó naturalista filozófia előretörésével magyarázza, ami minden létezőt a fizikai természet összefüggéseibe utal, illetve a pszichikait is csak a fizikaitól függően tartja magyarázhatónak, s ezzel valójában magát a tudatot is naturalizálja.

Plessner antropológiai gondolkodására minden bizonnyal nagy hatást gyakorolt Husserl teoretikus helyzetelemzése és pszichologizmus-kritikája. Maga Husserl azonban 1931-es, a frankfurti, berlini és hallei Kant-társaságokban megtartott ún. „három-város-előadásban” (Dreistädteenvortrag) éles kritikával illeti a fenomenológiai mozgalmon belül is teret nyerő antropológiai törekvéseket. (Husserl célpontjai itt mindenekelőtt Scheler és Heidegger.) A szöveg máig nagy hatású, hiszen a korszak jelentős antropológia-kritikái között tartható számon Joachim Ritter *Az emberről szóló tan értelme és határa* és Martin Heidegger vonatkozó írásai mellett. Ugyanakkor egy ambivalens módszertanú és

---

<sup>51</sup> Max Scheler i. m. 90.

<sup>52</sup> Helmuth Plessner: *Stufen des Organischen und der Mensch*, Walter de Gruyter & Co. Berlin, 1928, 62.

<sup>53</sup> Vö. Joachim Fischer: *Philosophische Anthropologie – Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts* 75-76.

<sup>54</sup> Edmund Husserl: *A filozófia mint szigorú tudomány*, fordította Baránszky Jób László, in: Edmund Husserl: *Válogatott tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1972, 111-19., i. h. 122.

elméletileg elfogult írásról van szó, mert az antropológia fogalma értelmezési tárgy helyett puszta „bűnjellé” redukálódik, vagyis egy *antropológia-vád*<sup>55</sup> konstruálásának eszközévé válik. „Még az úgynevezett fenomenológiai mozgalmat is magával ragadta az új törekvés, amely szerint a filozófia valódi alapja egyedül az emberben, mégpedig az ember konkrét világi léte lényegtanában rejlik. (...) Mialatt az eredeti fenomenológia transzcendentálisként bontakozott ki, az összes az emberi létezését kutató tudománytól megtagadta, hogy részt vegyen a filozófia megalapozásában, harcolt az összes erre vonatkozó kísérlet, mint az antropológia és a pszichologizmus ellen. Állítólag most mindennek pontosan az ellenkezője kell, hogy érvényre jusson: a fenomenológiai filozófiának az emberi létből kell teljességgel újjá épülnie.”<sup>56</sup> Az antropológia-vád – Husserl felől tekintve – az egységesnek vélt fenomenológiai paradigma válságjelenségére adott „belső” reakció, mely az idegen pozíciót anélkül utasítja el, hogy annak előfeltevéseit értelmező vizsgálat tárgyává tenné, hiszen ezek az előfeltevések a paradigmán belül nem is „látszanak”, illetve ab ovo gondolkodási hibának minősülnek.

A *Fenomenológia és antropológia* fő tétele, hogy az antropológiai sajátosságokat mutató – vagyis az ember konkrét „világiságából” kiinduló – fenomenológia (legyen az heideggeri és/vagy scheleri) nem alkalmazza a fenomenológiai redukciót, sőt, ezek a filozófusok meg se értették a redukciót, hiszen ha megértették volna, fel sem lépnének az antropológia igényével, mert ezt a transzcendentális fenomenológia elvi módon zárja ki. „Mivel a redukció az új birodalom kapuja, ha a redukciót hibásan értelmezzük, mindent elvétünk. A félreértelmezések kísértése nagyon erős. Túlságosan nyilvánvalónak tűnik például azt állítani: mégiscsak én, ez az ember az, aki a transzcendentális beállítódás módszerét gyakorolva visszahúzódik tiszta egójába, tehát mi más lenne ez az ego, mint a konkrét ember absztrakciója, a testétől elvonatkoztatott tiszta szellemi léte? Nyilvánvaló, hogy az, aki így beszél, visszazuhant a naiv-természetes beállítódásba, gondolkodásának talaja az előzetesen adott világ, nem pedig az epoché büvköre: abból a tényből, hogy önmagát embernek tekinti, már feltételezzük, hogy elfogadta a világ érvényességét. Az epoché fog azonban rámutatni arra, hogy éppen az ego az, amelynek élete értelmet ad az „ember” az „univerzális világ”-on belüli létének.”<sup>57</sup> Mindebből az következik, hogy az életfilozófiai indíttatású filozófiai antropológiák arra törekszenek, hogy a fenomenológiai filozófiát a „konkrét-világszerű” (konkret-weltlich) emberi létezés felől „írják át”. Ezzel

---

<sup>55</sup> Vö. Schwendtner Tibor: *Husserl és Heidegger – Egy filozófiai összecsapás analízise*, L'Harmattan, 2008, 51-53.

<sup>56</sup> Edmund Husserl: *Fenomenológia és antropológia*, fordította Besze Flóra (kézirat)

<sup>57</sup> Edmund Husserl uo.

elvélik a fenomenológiai vizsgálat apriori szintjét és „visszacsempézik” a fenomenológiába az újkori filozófia azon pszichologisztikus és antropológiai tendenciáit, melyekkel szemben Husserl saját transzcendentális törekvéseit meghatározza.

Jelen dolgozat keretei között nincs mód arra, hogy Heidegger és Scheler pozícióját a husserli szöveg kontextusában értelmezzük. Ennek a kérdésnek – különösen Heidegger esetében – nagy irodalma van, ugyanakkor a recepció inkább az érintett filozófusok közti kölcsönös félreértések elemzésére törekszik<sup>58</sup>, melynek a filozófiai antropológia szempontjából mérsékelt jelentősége van. A továbbiakban inkább Plessner és a fenomenológia kapcsolatáról tennék néhány futó megjegyzést. Plessner – Husserl szempontjából – „bűnösnek” mutatkozik abban, hogy nem alkalmazza a fenomenológiai redukciót, miközben a fenomenológiai leírás egyike a filozófiai antropológia módszereinek. Már ebből is látszik, hogy Plessner antropológiai gondolkodásában a fenomenológia nem tölt be központi szerepet<sup>59</sup>, csupán instrumentális jelentősége van: egy antropológiailag hangolt teoretikus eszköz, melynek célja az elméleti és empirikus, apriori és aposteriori dualizmusának termékenyen meghaladása. A fenomenológiai leírás az antropológiai vizsgálódás „átmeneti” mozzanata, mely a megértő elmélet, az élet primátusán nyugvó hermeneutika irányába vezet.<sup>60</sup> Nyilvánvaló, hogy ebben a metodológiai modellben az aprioritás is máshová helyeződik, illetve másként értelmeződik, hiszen Plessner a karteziánus hagyomány „üledékeként” kritizálja a tiszta tudathoz való visszatérés husserli normatíváját, mely nem teszi lehetővé, hogy a konkrét testiségében megnyilvánuló, önnön excentricitását „színre vivő” ember a filozófiai vizsgálódás fontos területévé válhasson.<sup>61</sup>

Plessner filozófiai antropológiáját a különböző tudományos irányokból érkező homogenizáló tendenciákkal és módszertani dichotómiákkal szembeni ellenállás jellemzi.

---

<sup>58</sup> Vö. Schwendtner Tibor i. m. 51-53. és Assen Ignatow i. m. 11-18. Ebből a szempontból kivételt képez Hans Blumenberg, aki az antropológia és fenomenológia szembeállításával Husserl életvilág-filozófiájára vonatkozó releváns állításokhoz jut el. Vö. Hans Blumenberg: *Beschreibung des Menschen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, 9-477.

<sup>59</sup> Részben ezzel magyarázható, hogy a jelentős Husserl-hatás ellenére (mely leginkább a Husserl felügyelete alatt elkészített *Krisis der transzendentalen Wahrheit im Anfang* (1918) című disszertációján érezhető, bár már ebben is megjelenik a kritikai aspektus) Plessner nem tekinthető fenomenológusnak, illetve antropológiai vállalkozása sem kategorizálható – ha nem akarjuk jelentősen homogenizálni – *fenomenológiai antropológiaként*.

<sup>60</sup> „A fenomenológia gyakorlata és beszédmódja a lényeglátásról, lényegi struktúrák tárgyilagos szemléletéről szól. Mindezt nem vitatjuk, de a fenomenológiának csak közvetett kapcsolata van a szellemi-emberi dolgok itt vázolt, a megértést szolgáló és egyben irányító szemléletmódjával.” (Helmuth Plessner: *Más szemmel*, fordította Hecker Héla, Iványi-Szabó Rita, Tóth Csaba, in: (Szerk.) Bacsó Béla: *Tér, fenomén, mű* Kijárat Kiadó, 2011, 195-207, i. h. 201.

<sup>61</sup> Vö. Felix Hammer: *Die excentrische Position des Menschen. Methode und Grundlinien der philosophischen Anthropologie Helmuth Plessners*, Bouvier Verlag, 1964, 44. és Stephan Pietrowitz i. m. 118-139. és Helmuth Plessner: *Husserl in Göttingen*, in: GSII, BD. IX. 355-372, 364-370.

Gondolkodása központi törekvéseként határozza meg, hogy a res cogitans/res extensa kettős modelljének egymásba át nem vezethető dimenzióit egységes és dinamikus horizonton belül tegye értelmezhetővé, mely horizontot az élet nyitott immanenciájában feltáruló emberi valóság alapozza meg: „*A természettudományok és a szellemtudományok közötti feszültség és együttműködés mibenlétét a módszertani megközelítés mellett lehet antropológiai szempontból is tárgyalni, vagyis azon a tárgyi területen vizsgálni, amelyen a feszültség keletkezik és amely az együttműködést megköveteli. Az ember az a hely, ahol a természet és szellem szembetalálja magát egymással, így érdemes felkutatni azokat a speciális töréspontokat és varratokat, amelyekben a természeti és a szellemi struktúrák egymásba hatolása végbemegy.*”<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Helmuth Plessner: *Az érzékek antropológiája*, fordította Ambrus Gergely, in: *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?*, Ikon Kiadó, ELTE Esztétika Tanszék, Budapest, 1995, 236.

### 3. Nem-esszencialista mozzanatok Helmuth Plessner antropológiájában

(Történetiség és humanizmus)

A filozófiai antropológia általános jellemzése során egyre határozottabban előtérbe kerültek Plessner gondolkodásának jellegzetességei. A továbbiakban úgy folytatom a filozófus gondolatvilágának feltárását, hogy a nem-esszencialista motívumok kiemelésére koncentrálok, illetve az antropológiai esszencializmus és nem-esszencializmus szemben álló paradigmáit a történetiség és a humanizmus fogalmai segítségével próbálom kontextusba helyezni. Ez a feladat azért fontos a dolgozat szempontjából, mert a filozófiai antropológiai gondolkodást vélelmezett „történetietlen” volta miatt éri a legtöbb támadás, illetve számos elemző perspektívájából összemosódik a „humanista diskurzusok” hálózatával. Alapvető célom annak bemutatása, hogy a Plessner műveire alapozó nem-esszencialista antropológiai gondolkodás nem függeszti fel – inkább hangsúlyozza – az ember történeti szituáltságát, illetve úgy exponálja az ember elemi „nyitottságát”, hogy antihumanista ideológiák elfogadása nélkül teszi kritika tárgyává a humanizmus szellemi örökségét.

Ahogy azt már a korábbiakban is említettem, Plessner antropológiájának módszertani feladata a szellem és természettudományok, a test és szellem közötti szakadék áthidalása, annak érdekében, hogy az emberi személy egysége a maga nyitott többdimenziójúságában legyen megfogható. A filozófiai antropológia központjában az ember áll, egyszerre mint „*természeti folyamatok produktuma*” (Naturereignis)<sup>63</sup>, és egyszerre mint a szellemi-történeti valóság alanya. Vagyis a történeti dimenzió és a szellemtudományi perspektíva nem zárójeleződik egy biológiailag megalapozott „természetfilozófiával” szemben; ez a két aspektus az ember számára egyaránt konstitutívnek mutatkozik. Plessner hangsúlyozza, hogy a kulturális teljesítmények tényleges megértése csak akkor lehetséges, ha egy olyan álláspontot foglalunk el, amelyből az ember biológiai természete is látható, és az emberi teljesítmények összefonódottsága az emberi organizmussal világos lesz.

Az egyszerre „*vertikális és horizontális*”<sup>64</sup> irányban előrehaladó antropológiai vizsgálat nem Plessner gondolkodásának nívója, hiszen egy ilyen törekvés olyan

---

<sup>63</sup> Vö. Helmuth Plessner: *Der Mensch als Naturereignis*, in: GSI, BD. VIII. 267-284.

<sup>64</sup> Stephan Pietrowitz i. m. 274.

„klasszikus” filozófiai alapokra építkeznek, mint a XVIII. századi német antropológiai törekvések<sup>65</sup> és mindenekelőtt Kant antropológiája. Kant *Pragmatikus érdekű antropológia* (1798/1800) című írásában a rendszeresen kifejtett emberismereti tant fizioológiai és pragmatikus szemszögű kutatásokra véli feloszthatónak.<sup>66</sup> A fizioológiai emberismeret kanti értelemben arra összpontosít, hogy mivé vált az ember a természet teremtő ereje által, tehát organicitásának természetbe ágyazottságát helyezi előtérbe. A pragmatikus kutatás ezzel szemben a szabadon cselekvő emberi lény önteremtésére fókuszál, vagyis arra kérdez rá etikai hangsúlyokkal, hogy „mit farag, mit is faraghat, és mit is kell faragnia” önmagából az embernek. Ez egy etikai és morális implikációkkal is rendelkező *performatív* program, mely az embernek – a felvilágosodás ideológiájával párhuzamos – önfelszabadítása mellett teszi le voksát. Kant bizonyos értelemben átfogalmazza (dinamizálja) a metafizikai-antropológiai kérdést, mert az ember statikus lényegmeghatározása helyett az emberi rendeltetésre kérdez rá, vagyis az esszencia helyett az egzisztenciát részesíti előnyben.<sup>67</sup> A kanti antropológia értelmében tehát az ember nem „kész” lény, hanem egy beteljesítendő projektum által próbára tett létező, akinek élete *vita activa*, vagyis állandó öngenezis. A filozófus ugyan elfogadja az *animal rationale* áthagyományozódott definícióját, de ezt operatív ideaként helyezi az ember elé, aki alapvetően *animal rationabile*, vagyis az az állat, akiben megvan a *lehetőség*, hogy cselekvései által – mint önmaga *Machwerkje* – bontakoztassa ki önmagát.

Plessner számára a kanti antropológia két vezéraspektusa, a fizioológiai és pragmatikai, vagyis a biológiai és szellemi aspektus állandóan konvergál, az egyik magyarázza a másikat, s egy érvényes filozófiai antropológiának olyan szinoptikus látásmóddal kell rendelkeznie, ami képes közös horizontba rendezni őket.<sup>68</sup> (Nagyon fontos, hogy a kanti módszertani dichotómia egyik oldalát sem szabad a másik fölé

---

<sup>65</sup> A rendkívül sokszínű és rétegzett antropológia kutatások közül mindenekelőtt Ernst Plattner *Anthropologie für Ärzte und Weltweise* (1772) című munkájára kell utalni, mert a dualizáló kartezianus emberképpel szemben megjelenő, pszichoszomatikusan felfogott „egész ember” nemcsak a kutatás tárgya, hanem az antropológiai metodológia alapvető mozzanata: „Végre lehetőségessé válik a test és lélek olyan vizsgálata, mely kölcsönös viszonyaikat, korlátozásait és összekapcsolódásukat együttesen szemléli, és ez az amit antropológiának nevezek.” (Idézi Maximilian Bergengruen-Roland Borgards-Johannes Friedrich Lehmann: *Die Grenzen des Menschen – Anthropologie und Ästhetik um 1800*, Königshausen&Neumann, 2001, 7.)

<sup>66</sup> Immanuel Kant: *Antropológiai írások*, fordította Mesterházi Miklós, Osiris / Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2005, 9.

<sup>67</sup> Vö. Reinhard Brandt: *Die Bestimmung des Menschen bei Kant*, Meiner Verlag Hamburg, 2007, 13-16. és Holly L. Wilson: *Kant's Pragmatic Anthropology – It's Origin, Meaning and Critical Significance*, State University of New York Press, 2006, 25. Martin Heidegger kritikai megjegyzései a „mi-volt” és a „hogyan” kérdéskörében in: Martin Heidegger: *Kant és a metafizika problémája*, 272-273.

<sup>68</sup> A kanti antropológia dualizmusát szintetizáló program kidolgozásának vágyában – melyet maga Kant nem tartott lehetségesnek – Plessner osztozik Cassirerrel. Vö. Joachim Fischer: *Philosophische Anthropologie – Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*, 102.

rendelni, hiszen épp ezáltal különbözik a filozófiai antropológia olyan materialista, idealista, illetve egzisztencialista kísérletektől, melyek egy alapidimenzió irányában tételezik az embert.)<sup>69</sup> Az a strukturális forma, mely az emberi létezőnek a szerves világban betöltött helyét és értelmét – az anthropológia logosát – exponálja, a már felvezetett *excentrikus pozicionalitás* kategóriája. Az antropológiai lényegfogalom kifejezést ezzel a kategóriával összefüggésben csak fenntartásokkal lehet alkalmazni, mert Plessner egy határozottan nem-esszencialista, nem-totalizáló vezérfogalmat hoz létre, ami meggátolja az ember lényegére irányuló kérdés bármilyen – metafizikai, világnézeti stb. – lezárását. (Vagyis a szerző antropológiája nem abban az értelemben filozófiai, hogy a szaktudományok rejtett antropológiai előfeltevéseit *metafizikai* feladatként foglalná össze és rendelné a szaktudományok elé.) Az excentrikus pozicionalitás kategóriája tehát egy *nyitott lényegfogalom*, mely egyfelől felfüggeszti az emberi struktúra ideologikus „berekítését”, ugyanakkor mégsem vezet totális relativizmushoz, mert az ember (ön)azonosságának és (ön)idegenségének alakzatait „*biokulturális*” (Edgar Morin) keretek között összegzi. „*Az alapelvek szerint azt a paradigmát kell elfogadnunk, amely az ember egységének eszméjét a különbözőség koncepciójával egyenrangúan – egyiket sem lebontva, a kettőt egymással nem szembeállítva – kapcsolja össze; az elméletek közül viszont azt kell érvényesnek tekintenünk, amely az emberi egységet és az emberek közötti különbségeket egyszerre képes értelmezni.*”<sup>70</sup>

Ebből a perspektívából az ember mindig „*nyitott kérdés*” (offene Frage) marad, egy *homo absconditus*,<sup>71</sup> aki mind önmaga, mind mások számára megfejthetetlen, bár állandóan ennek a megalapozhatatlanságnak a felnyitására törekszik, ugyanis ez alkotja létezésének történetiségét. Vagyis Plessner antropológiai alaptétele szerint az ember általa definiálható, hogy formálisan nem definiálható. Minden definíciós-kísérlet – legyen az vallási, metafizikai, vagy természettudományos – vonatkoztatási bázisa és fogalom-kerete az ember történelmi produktuma. A hagyományos értelemben emberi lényeknek tekintett „szubsztanciák” (szellem, ész stb.) mind az ember önmaga által teremtett kultúrájának termékei, s így az adott kultúra történetiségébe kódolt referenciák. (Ezeknek a változó önreferenciáknak a konstrukciós voltát kiemelve Plessner nem is „*lényegről*” (Wesen)

---

<sup>69</sup> Vö. Helmuth Plessner: *Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie*, 38.

<sup>70</sup> Edgar Morin i. m. 21.

<sup>71</sup> Vö. Helmuth Plessner: *Homo absconditus*, in: GSII, BD. VIII. 353-367. A *homo absconditus* a *deus absconditus* teológiai fogalmának antropológiai rekontextualizációja, melyet Plessner mellett Ernst Bloch is hasonlóképp alkalmaz. Vö. Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Band 1-3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.

hanem „*lénygszerűségről*” (Wesentlichkeit) beszél.)<sup>72</sup> De a történetiség relativizáló erőként való felfogása is egy történelemfilozófiai alkotás, vagyis ez sem képez semmiféle abszolutizálható alapot, nem mentes az emberi kultúra mesterségességtől. Ami ténylegesen megragadható, az épp a rögzíthetetlen „nyitottság” tapasztalata, vagyis az ember középpont nélküli, ex-centrikus helyzete. Hogy mi az ember, arról az ember dönt, mégpedig folyamatosan, kultúrájának és történelmének minden pillanatában újra és újra. Meghatározása mindig önmeghatározás, hiszen azzá lesz, amivé kultúrája által teszi magát, de átmeneti formáit és identitásait mindig saját antropológiai meghatározatlanságából kiindulva konstruálja meg.

Plessner történetiség iránt nyitott nem-esszencialista attitűdje azért is jelentős, mert az antropológia fordulat – ellentmondásos és rövid életű „sikere” – ellenére a filozófiai közgondolkodást a negyvenes évektől kezdődően egy alapvetően antropológiaellenes hozzáállás határozta meg, illetve a korábban is jelentős kritikai hangok felerősödése jellemezte. „*Az emberi természetről való tudás korunkban az ember történeti egzisztenciájának megértésébe helyeződött át.*” – írja Karl Löwith a huszadik század ötvenes éveiben.<sup>73</sup> Löwith megjegyzése arra a fogalmi átrendeződésre hívja fel a figyelmet, miszerint az emberi természetre való rákérdezés filozófiai antropológiai programja alárendelődött az embert történetisége felől megértő filozófiai törekvéseknek. Ebben a megállapításban benne rejlik az a kritikai mozzanat is, miszerint az emberi természetet fundamentalizáló antropológiai programok történeti önreflexivitásuk hiánya miatt elvesztették gondolati aktualitásukat (helyüket pl. olyan törekvések vették át mint a marxizmus és a hermeneutika), ugyanakkor az a felvetés is, hogy az antropológia tudás nem kerülheti el önmaga „historizálását”, hiszen az emberi természet kérdése nem vesztette el legitimitását, csupán a történeti egzisztencia felől tekintve módszertani felülvizsgálatra szorul.

A Löwith-idézet egy nagy múlttal rendelkező filozófiatörténeti toposzra (is) utal, mely a kortárs – antropológia-ellenes – diskurzusok egyik visszatérő fordulata, miszerint a filozófiai antropológia és a történelemfilozófia egymással strukturálisan szembeállítható tudásformák iránt elkötelezett. Ennek a felfogásnak a legnagyobb hatású képviselője Odo Marquardt, aki ugyanakkor a *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie* című

---

<sup>72</sup> Vö. Félix Hammer i. m. 22. Ezzel a megkülönböztetéssel párhuzamos a *hominitas* és a *humanitas* közti differencia, miszerint a filozófiai antropológia tárgya alapvetően a *hominitas*, vagyis az ember „*értéksemleges lényeg-szerkezete*” (wertneutrale Wesensverfassung).

<sup>73</sup> Karl Löwith: *Natur und Humanität des Menschen*, in: *Karl Löwith Sämtliche Schriften I. Mensch und Menschenwelt*, J.B. Metzler, 259-294, i. h. 259.

főművében és egyéb szövegeiben ezt a viszonyt nem pusztá ellentétként írja le, hanem a két gondolkodási tradíció egymást kölcsönösen feltételező együtt-létezéseként. A filozófiai antropológia és a történelemfilozófia ugyanabban a filozófiatörténeti kontextusban – a XVIII. század második felében, az ún. „nyeregkorban” (Reinhart Koselleck) – váltak önálló diszciplínává német nyelvterületen és abból a szempontból is megegyeznek, hogy mindketten ún. „életvilág-filozófiák” – vagyis annak a „kettős fordulatnak” (Doppelabkehr) a termékei, melynek során a filozófia eltávolodik mind a tradicionális iskola-metafizikától, mind a matematikai alapokon értelmezett természettudománytól, hogy az ember konkrét világbeli létezmódját tegye vizsgálat tárgyává.<sup>74</sup>

A történelemfilozófia az emberi életvilágot a történelem rögzítetlen tereként határozza meg. Ez a tér még nincs „kész”, hiszen a történelmi folyamat utópikus építkezésére vár az a feladat, hogy megválaszolja az életvalóság jelenének nyitott kérdéseit. A célelvű konstrukcióként felfogott történelmi folyamat az „abszolút várakozás” állapotába helyezi az embert, ugyanakkor Marquard szerint a történelemfilozófiai projektek kudarca újabb fordulatra ösztönzi a gondolkodást, hiszen „*a történelem így örökös menekülés tulajdon lelkiismeretünk elől oda, ahol magunk vagyunk a lelkiismeret.*”<sup>75</sup> A filozófia kivonul a történelemfilozófiából, és a történelem kilátástalansága elől a természet radikális nem-történetiségéhez menekül. Így jön létre a filozófiai antropológia, mely az életvilághoz való odafordulással vált lehetségessé, és a természet melletti döntéssel – mintegy a történelemfilozófiai kudarc kompenzációjaként – vált fundamentálissá. „*Túl a teológián, a leglényegesebb határt az vonja meg, ami az emberben magában természet: a filozófiai antropológia épp azért aratja sikereit a XVIII. század második felében, mert azt teszi tárgyává, és annak ad nyomatékot, „amit az emberből a természet farag” – szemben azzal, amit az ember szabadon cselekvő lényként maga farag vagy faraghat, vagy amit faragnia kell önmagából*” –; *nem valamiféle „morális” vagy „pragmatikus” programnak köszönheti a sikert, hanem fiziológiai programjának: mert a természethez fordulás ágense ő.*”<sup>76</sup>

Látható, hogy Marquard gondolatmenetének alapjául a filozófiai antropológia horizontálisan redukált modellje szolgál.<sup>77</sup> Mindenekelőtt a kanti értelemben vett

---

<sup>74</sup> Vö. Odo Marquard: *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, 124-125.

<sup>75</sup> Odo Marquard: *A megvádolt és fölmentett ember a XVIII. század filozófiájában*, i. h. 125.

<sup>76</sup> Odo Marquard: *A megvádolt és fölmentett ember a XVIII. század filozófiájában*, 118.

<sup>77</sup> Herbert Schnädelbach Marquard-ot kritizálva kiemeli, hogy a filozófiai antropológiai törekvések nagyban homogenizálódnak a történelemfilozófia-ellenesség perspektívájából, miközben a XIX. század embertani kontextusában nem feltétlenül a filozófiai antropológia és a történelemfilozófia között mutatkoznak meg a

fiziológiai antropológia és az ebből építkező romantikus természetfilozófia áll az érdeklődése centrumában, mint az ember természetfilozófiája, vagyis egy olyan antropológiai felfogás, mely a fundamentális antropológiai kérdést („Mi az ember?”) esszencialista és történetietlen módon közelíti meg. Az antropológia ebben a kontextusban az „örök emberi” jellemvonások tárházaként jelenik meg, melyek egy központi emberdefiníció, az emberi lényeg és/vagy természet apriorisztikus felfogása köré csoportosulnak. Ez az ún. „középpont-ideológia” (Dietmar Kamper) egyszerre jelenti azt, hogy az embernek van egy fogalmilag feltárható identikus középpontja, és hogy ez az emberi lényeg időtlen és univerzális karakterű. A centralizáltság strukturális vonása köti össze az ilyen antropológiákat az antropocentrizmus kérdéskörével, mely a különböző létrégiók „emberarcúsítását” (Martin Heidegger) feltételezi, ugyanakkor a központosítás mozzanata arra is utal, hogy ezekben a zárt antropológiákban ember és világ viszonya reduktív homogenizációnak esik áldozatul.<sup>78</sup>

Az esszencialista attitűd a filozófiai antropológia öndefiníciós eszköztárába – mint az antropológiai konstansok iránti érdeklődés – is bekerült, ugyanakkor ez a felfogás okozta a diszciplína huszadik századi hitelvesztését is. *„A szociális (és kognitív) differenciálódás, a technológiák és a modern médiumok közös rohama miatt úgy tűnik, hogy mindenekelőtt a (német formában filozófiai) antropológiában számtalan elméleti-fogalmi probléma halmozódott fel. Ha valaki csak megemlíti egy olyan fogalmat, mint az antropológia, akarva-akaratlanul nagy mértékben nemzeti és kulturálisan diverzifikált fogalomtörténetekre vonatkozó, alig ellenőrizhető referenciákat mozgósít. Ha viszont csak elemeiben is szemügyre vesszük ezeket, akkor legalább annyit megtudunk, mi az, ami (már) nem antropológia – vagyis a (régie európai értelemben vett) esszenciális vagy többé-kevésbé egzotikus emberi minőségek keresése.”*<sup>79</sup> A több irányból (fenomenológia, marxizmus, rendszerelmélet, (poszt)strukturalizmus stb.) érkező antropológia-kritikák célpontja az esszencialista középpont-ideológia, de ezek a támadások nincsenek tekintettel arra, hogy a filozófiai antropológia metodológiai fejlődése során – már a húszas-harmincas évek antropológiai fordulata során – egyre erőteljesebben a tradicionális antropológia kritikájává vált. Vagyis a huszadik század egyes antropológiai kísérletei immár meta-

---

legélesebb törésvonalak, hanem egy naturalizáló és egy historizáló emberkép között, melyek a történelemfilozófia iránti kritikai álláspontjukban egységesnek tekinthetők. Vö. Herbert Schnädelbach: *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, 272.

<sup>78</sup> Vö. Dietmar Kamper: *Geschichte und menschliche Natur – Die Tragweite gegenwärtiger Anthropologie-Kritik*, Carl Hanser Verlag, München, 1973, 24-26.

<sup>79</sup> K. Ludwig Pfeiffer: *A mediális és az imaginárius*, fordította Kerekes Amália, Magyar Műhely Kiadó-Ráció Kiadó, 2005, 32.

antropológiaként is kezelhetők, hiszen az (ön)kritikai mozzanat tudatosításával az emberről való gondolkodás új formáit teremti meg.

Az ilyen kritikai és nem-esszencialista antropológia tárgyát – az embert – nem átlátszatlanként és/vagy dologszerűként kezeli, hanem olyan középpont nélküli és „atopikus” létezőként, aki sohasem esik egybe önmagával és akinek világa nem tud bezáródni. Ez az álláspont nem jelent antihumanizmust vagy ember nélküli negatív antropológiát, csupán a humántudományos reflektátlanság kritikai felülvizsgálatát. Az univerzális és lényegi emberfelfogás, az *animal rationale* humanista mítosza iránt elkötelezett emberkép decentralizálása teret biztosít ahhoz, hogy a „*semmivé váló ember ürességében*” fogalmazzuk újra premisszáinkat, írja a kritikai antropológia számára oly fontos Michel Foucault<sup>80</sup>, hiszen ez az üresség nem valamiféle diszkurzív vakfolt, mely meggátolná a beszédet, hanem „*a tér olyan kiterjedése, melyben lehetővé válik a gondolkodás és a reflexió.*” Ebben az összefüggésben természet és történelem nem egymást kizáró alternatívák, hanem az ember atopikus helyét kijelölő dinamikus lehetőségmezők, melyek összefonódása az antropológiai (ön)kritika strukturális feltételét alkotja.<sup>81</sup>

Felvetődik a kérdés, hogy az ily módon felfogott kritikai antropológia szolgál-e még bármilyen emberfogalommal, vagy ennek a fogalmi tradíciónak a végleges lezárást hirdeti, mint a poszthumán ideológiák apokaliptikus diskurzusa. A téma ellentmondásos, hiszen a kritikai antropológiák szempontjából nem az emberre vonatkozó kérdés *megválaszolása* képezi a vizsgálódás valódi tétjét, hanem a kérdés újrapozicionálása, illetve a kérdés produktív „nyitva hagyása”.<sup>82</sup> Itt csak egy olyan „felnyitott” emberfogalom jöhet számításba, mely az ember pozitív fogalmának lehetetlenségét fogalmilag jeleníti meg, annak érdekében, hogy képesek legyünk elgondolni az ember nem-identikusságát, „heterogén textúráját”. Ezeknek a követelményeknek tesz eleget Plessner nyitott

---

<sup>80</sup> Foucault-t idézi Dietmar Kamper és Christoph Wulf *A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság közötti feszültség* című írásban. (Fordította Balogh István, in: (Szerk.) Dietmar Kamper – Christoph Wulf *Antropológia az ember halála után*, Józseveg könyvek, Budapest, 1998, 11, Vö. Michel Foucault: *Ist der Mensch tot?* (Gespräch mit C. Bonnefoy), in: Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden – Dits et Ecrits Band I*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, 698-699.)

<sup>81</sup> Michel Foucault gondolatainak lehetséges filozófiai antropológiai vetületéhez vö. Paul Rabinow: *Artificiality and Enlightenment – From Sociobiology to Biosociality*, in: (Szerk.) Jonathan Xavier Inda – *Anthropologies of Modernity – Foucault, Governmentality, and Life Politics*, Blackwell Publishing, 2005, 181-193, Achim Wolkers: *Wissen und Bildung bei Foucault – Aufklärung zwischen Wissenschaft und ethisch-ästhetischen Bildungsprozessen*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2008, 41-52, Szabó Tibor: *Michel Foucault filozófiai antropológiája*, in: Pro Philosophia Füzetek, 2003/4, <http://www.c3.hu/~prophil/profi034/szabo.html>

<sup>82</sup> Vagyis annak felismerése, hogy az ember iránti kérdést nem szabad deskriptív és/vagy normatív módon megfogalmazni, hanem csakis az értelmezés(ek) befejezhetetlenségére hagyatkozva. Ehhez Vö. Herbert Schnädelbach i. m. 269.

lényegfogalma, az excentrikus pozicionalitás, melynek jelentőségére Dietmar Kamper mutat rá, aki szerint Plessner tartós jövőperspektívát nyitott a kritikai antropológiai kutatásoknak.<sup>83</sup> Kamper hetvenes évekbeli ítélete a kortárs német humántudományos közegben kibontakozó kritikai antropológiai irányzatok (irodalom-, kép-, médiaantropológia) tükrében megalapozottnak tűnik, hiszen az embert „*formátlan képlékenységgént*” (Wolfgang Iser), illetve a „*képek üres helyeként*” (Hans Belting) értelmező nem-esszencialista tendenciák mind szoros szálakkal kötődnek Plessner munkásságához.<sup>84</sup>

Annak érdekében, hogy az ember történeti egzisztenciájának és a nem-esszencialista antropológiának a kapcsolatát még világosabbá tegyük Plessner *Macht und Menschliche Natur* (1931) című politika-antropológiai művének néhány gondolatmenetét fogom a továbbiakban vázlatosan rekonstruálni.

Plessner ebben a munkájában röviden áttekinti azokat a módszertani elveket és megközelítési módokat, melyek egy érvényes filozófiai antropológiai vizsgálódás alapjául szolgálhatnak, vagyis antropológia-kritikát gyakorol annak érdekében, hogy az embernek mint tapasztalati egységnek a kategoriális pluralitást feltárhassa. A központi kérdés a következő: egy univerzális, tehát filozófiai antropológiának empirikus avagy apriori módon kell-e eljárnia? Mivel Plessner ragaszkodik ahhoz, hogy egy filozófiai antropológiának a kérdés lényegi szintjén kell működnie, az empirikus megközelítésmód eleve kizárásra kerül, ugyanakkor a módszertani apriorizmus az esszencialista paradigmákhoz közelíti a vizsgálódást, hiszen az emberi lényeg univerzalisztikus és racionalisztikus ontologizálásához vezet(het). Ez akkor következik be, ha az emberi lényeket, vagyis azt, ami az embert mindenekelőtt emberré teszi vagy aminek okán ő ember, egy abszolút módon érvényes viszonyrendszer (isten-ész-világ stb.) determinálja és rögzíti.<sup>85</sup>

A tematikusan kötött és a középpont-ideológiának kiszolgáltatott apriorizmus mellett Plessner szerint lehetőség van még egy formálisan apriorisztikus antropológia kidolgozására is. Ebben az esetben nem kell tematizálni és így ontologizálva „megkötni” a lényeket, ehelyett a tulajdonképpeni emberit egy formális és dinamikus struktúrával írjuk körül, mely képes lefedni az etnológiailag és történetileg adott emberképek sokféleségét.

---

<sup>83</sup> Vö. Dietmar Kamper i.m. 42-46. és Heinz Witteriede: *Eine Einführung in die Philosophische Anthropologie – Max Scheler, Helmuth Plessner, Arnold Gehlen*, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 2009, 121-128.

<sup>84</sup> Ezt a kapcsolódást Wolfgang Iser esetében részletesen is vizsgálni fogjuk a 4. fejezetben.

<sup>85</sup> Vö. Helmuth Plessner: *Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht*, in: GSII, BD. V. 135-234, 153-154.

Ugyanakkor a formálisan apriorisztikus antropológia esetében is szembesülünk bizonyos módszertani elszegényedéssel, hiszen a formális struktúrák megalkotása bizonyos emberi lehetőségek és létmozzanatok abszolutizálásához vezet, ami az „idegenség” és a „mátság” kultúrantropológiai tényezőivel szemben kiszolgáltatottá teszi az elméletet, illetve ezen jelenségek uniformizálásával fenyeget.<sup>86</sup>

Plessner saját álláspontja az apriorisztikus és az empirikus módszer együttes meghaladását feltételezi az élet „*kiismerhetetlenségéből/megalapozhatatlanságából*” (Unergründlichkeit) kiindulva. Az élet fogalmára való visszautalás a Dilthey-tradícióval és az életfilozófiával való szoros – a korábbiakban már reflektált – metodológiai kapcsolatot tárja fel.<sup>87</sup>

Dilthey értelmezésében az élet mindig az ember által élt életet jelenti, az emberi életet, ahogy az a megfigyelő számára – aki ugyancsak része az életnek és nem tud ehhez képest külső pozíciót felvenni – bensőleg ismert. A differenciálatlan és esemény-jellegű „*életfolyam*” (Lebensstrom) zárt struktúrákba koncentrálnak, vagyis állandó önkonstrukció és dekonstrukció folyamatában van jelen, ennek az általános dinamikának a két dimenzióját írja le Dilthey az élet explikációjaként és implikációjaként. A dinamika alapja az élet azon „*altalaja*” (Untergrund), mely nem csupán a már megformált alakzat (Gestaltung) eredete, hanem egy olyan atopikus, vagyis rögzíthetetlen „*élethatalom*” (Lebensmacht), mely a már kész alakzatot is áthatja. Ebből adódik az „*Unergründlichkeit*”, vagyis az élet *produktív fantomkaraktere*, miszerint az élet jelen van minden megvalósulásában, ugyanakkor távol is egyszersmind, mert (ön)azonosként nem adott a kifejezés előtt, hiszen a kifejezésben válik csupán elő- illetve *kiállítottá*. Az élet minket is átható és meghatározó immanenciájából kifolyólag tehát nem tudunk „*mögéje*” kerülni, hogy egységes és homogenizáló jelentésadással rögzítsük lényegét, mivel úgy hat át minket és a mindenkori kifejezést, hogy „*elmozdul*” saját esetleges megvalósulásai „*mögül*”.<sup>88</sup>

Az ember mint történeti lény az emberi élet folytonos (ön)explikálódásának médiumaként jelenik meg, vagyis történetileg variábilis jelentés- és értelemvonatkozások

---

<sup>86</sup> Helmuth Plessner uo. 159-160. Ez a kritika Heideggernek szól. Vö. Gerhardt Arlt: *Anthropologie und Politik ein Schlüssel zum Werk Helmuth Plessners*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1996, 117.

<sup>87</sup> Vö. Hermann Ulrich Asemisen: *Helmuth Plessner – Die exzentrische Position des Menschen*, in: (Szerk) Josef Speck – Manfred S. Frings: *Grundprobleme der grossen Philosophen, Philosophie der Gegenwart II. : Scheler, Hönigswald, Cassirer, Plessner, Merleau-Ponty, Gehlen*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1973, 146-179, 148. és Eu Soo Kim: *Anthropologie und Hermeneutik – Die Explikation einer Fragestellung W. Diltleys in den Schriften von G. Misch, H. Plessner und O.F. Bollnow*, Universität Bochum, 1985, 132-139.

<sup>88</sup> Vö. Eu Soo Kim i. m. 73-80.

mozgó struktúrájában szituálódik. Dilthey híres mondata, miszerint az ember a történelem által ismerheti fel lényegét, arra a nem-esszenciális emberfelfogásra utal, hogy az ember csupán ezeknek a – történetiségnek kiszolgáltatott – értelemkonstrukcióknak a függvényében juthat időleges (ön)megértéshez. Heike Kämpf szerint az a paradox szituáció áll elő a sokáig esszencialistaként értelmezett Dilthey gondolkodásában<sup>89</sup>, hogy az ember történeti lényként való megértése végül is az ember univerzális meghatározhatóságát függeszti fel, mert a történeti közvetítődés antropológiai konstansok alapján nem rekonstruálható, ugyanakkor a közvetítődésből sem nyerhető biztos és „definitív” önmeghatározás.<sup>90</sup> Az önmegértési folyamatban – az Unergründlichkeit erejétől áthatva – az ember megvonódik az (ön)identikus rögzíthetőség lehetőségétől és „átadódik” szabadságlehetőségei dinamikus hálózatának.

Az átmeneti emberképek abban a történeti élethorizontban, ahol lehetségessé váltak, érvényesen működhetnek. Vagyis értéküket nem abszolút igazságuk, hanem társadalomantropológiai *hatékonyságuk* adja meg.<sup>91</sup> Az ember rögzíthetlenségét – a fundamentum inconcussum hiányát<sup>92</sup> – tehát nem szükséges antropológiai kudarcként (mintha az antropológia „zátonyra” futtatta volna a történetiséget) értelmezni, hiszen történeti öninterpretációk a kultúrába épülve az ember életösszefüggését motiválják, vagyis nemcsak történetileg meghatározottak, hanem történelmet meghatározó erővel *is* bírnak. Így válhat az ember történetisége a filozófiai antropológia interpretációs keretévé és önkritikai médiumává, ahogy az Plessner gondolkodásában megjelenik.

Ha az embert mint a „szellemi világ termékeny kifejlődési pontját” (schöpferische Durchbruchstelle seiner geistigen Welt) akarjuk megérteni, írja Plessner, akkor antropológiai módszerünk nem lehet sem empirikus, sem apriorisztikus, illetve egyik módszertani elvnek sem szabad elköteleződnie. Nyitottnak kell maradnia azon tekintet univerzalitása érdekében, mely az emberi élet kulturális és történeti pluralitására irányul.<sup>93</sup> Az élet kiismerhetetlensége és megalapozhatatlansága az egyoldalú haladáselvek

---

<sup>89</sup> Többek között Odo Marquard: *Der Mensch „Diesseits der Utopie” - Bemerkungen über Geschichte und Aktualität der philosophischen Anthropologie*, in: Odo Marquard: *Glück im Unglück – Philosophische Überlegungen*, Wilhelm Fink Verlag, 1995, 142-155, 149. és Norbert Meuter: *Anthropologie des Ausdrucks – Die Expressivität des Menschen zwischen Natur und Kultur*, Wilhelm Fink Verlag, 2006, 40. Itt főként a sűrűn hangoztatott „egész ember” (ganze Mensch) kitételekre kell gondolni.

<sup>90</sup> Vö. Heike Kämpf: *Der Mensch als historisches Wesen – Perspektiven einer philosophischen Anthropologie im Anschluss an Diltheys Hermeneutik*, in: (Szerk.) Hans-Peter Krüger: *Philosophische Anthropologie im 21. Jahrhundert*, Akademie Verlag Berlin, 2006, 235-253, 237.

<sup>91</sup> Heike Kämpf i. m. 245.

<sup>92</sup> Vö. Gerhardt Arlt *Anthropologie und Politik ein Schlüssel zum Werk Helmuth Plessners*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1996, 112.

<sup>93</sup> Helmuth Plessner: *Macht und menschliche Natur*, 160.

lebontásának, az ember „középponttalanításának”, vagyis az antropocentrizmus de-centrálásának eszközévé válik. Az „*organikus talapzati lét*” ebben az összefüggésben a mindenkori emberi életvalóságot jelenti, nem pedig valamiféle metafizikus instanciát, mely a történelem horizontján „túl” mint időtlen struktúra filozófiailag rögzíthető lenne. Ehelyett az emberi létezés önmaga instanciájává válik, vagyis az ember az élet rögzíthetetlen nyitottsága miatt abba a helyzetbe kerül, hogy folyamatosan – önnön történetiségének kitéve – döntenie kell saját lényegéről, hiszen állandó önkonstrukcióra és önkorrekcióna szorul: „*Az ember lényege feletti döntés az ember konkrét közreműködése nélkül egy semleges struktúra semleges definíciójában nem található meg, csak történetiségében mint egy mindig újra meghozott döntés.*”<sup>94</sup>

Az ember tehát a „*sem mire helyezve*” állandó mozgásban és bővülésben van, a visszatérés reménye nélkül mindig másként-máshol találja meg önmaga nyomát a történelem mozgásában, egy olyan nyitott világban, melyet strukturálni igen, de bezárni nem lehet, legfeljebb olyan ideológiai mechanizmusok segítségével, melyek a mássá-válás szabadságát hatalmi fikcióval próbálják berekeszteni.<sup>95</sup>

### 3.1. A nem-esszencialista antropológia és a humanizmus

Jelen dolgozat kontextusában a történetiség problematikája mellett a humanizmus képezi azt a „*hagyománykört*”, melynek értelmezése szükségesnek tűnik a nem-esszencialista antropológia fogalmi modelljének rekonstrukciója során. A humanizmus egy rendkívül ellentmondásos fogalom, hiszen több korszak bölcséleti-politikai-kulturális diskurzusának egyaránt része, ugyanakkor a különböző regisztereken zajló viták gyakori mozzanata, hogy

---

<sup>94</sup> „*Indem die Entscheidung über das Wesen des Menschen nicht ohne seine konkrete Mitwirkung, also in keiner neutralen Definition einer neutralen Struktur gesucht werden kann, sondern nur in seiner Geschichte als eine ständig neu erwirkte Entscheidung...*” (Helmuth Plessner: *Macht und menschliche Natur*, 186.)

<sup>95</sup> Ebből a gondolati mintázatból bontható ki Plessner kritikája a marxista elidegenedés-problematikával szemben. Plessner szerint ugyanis az (ön)elidegenedés gondolati konstrukciója egy ideális és devalválódott emberi állapotot feltételez, miközben az elidegenedés feloldása az idegenből való „*hazatérés*” reményével kecsegtet. Csakhogy Plessner antropológiája alapján az embernek nincs hova hazatérnie, illetve idegenségében is „*otthon*” van, mert mindig a különböző más-állapotok közti közti „*átfutásban*” létezik, önnön virtuális középpontján innen és túl. Plessner szerint az elidegenedés hazatérés-mítosza egy romantikus „*nyom*”, az idealizmus maradványa a marxizmusban. Ehhez vö. Helmuth Plessner: *Homo absconditus*, 366. Gerhardt Arlt i.m.121. „*A művi, alkotott, erőszakon alapuló duplikáció jóval inkább az ember belső és külsőként tételezett referenciák közötti ellenőrizhetetlen interakciók sorát nyitja meg: ennek fő következménye az ember elidegenedése önmagától és „fajától”, amelynek az eldologiasodás az első fokozata. Lehet itt arra következtetni -ahogy azt pl. Plessner Marx-interpretációi tanúsíthatják -, hogy Marx történelemfilozófiai posztulátuma, mely szerint az ember önmagába való visszatérése külső és belső egybeesésében valósulna meg, konfliktusban áll az ember szükségzerű excentrikusságának – nála talán mégiscsak származtatott? – elvével.*” (Lőrincz Csongor: *Az „ember” megkettőződése*, in: (Szerk.) Biczó Gábor és Kiss Noémi: *Antropológia és irodalom – Egy új paradigma útkeresése*, Csokonai Kiadó, 175-183, i.h. 178.)

a „humanizmus az, amivel magyaráznak – elsődlegesen nem őt magyarázzák.”<sup>96</sup> Vagyis gyakran normatív hangsúllyal kerül alkalmazásra, ugyanakkor látszólagos transzparenciája ellenére mégis számos fogalmi bizonytalanságot hordoz magában. Egyrészt történeti jelenségek (az antik humanizmus, keresztény humanizmus, XV-VI. század reneszánsz humanizmusa, a német klasszika neo-humanizmusa stb.) megnevezésére szolgál, másrészt meghatározott ember- és világképet exponál, ugyanakkor nem tisztázott, hogy ez a két dimenzió milyen viszonyban áll egymással. Michel Foucault a *Mi a felvilágosodás?* című írásában a humanizmus fogalmi rögzítettségét hangsúlyozza: „Ez egy téma, vagy inkább téma-együttes, ami több alkalommal, különböző időkben is felbukkant az európai társadalmakban. Mivel ezek a témák mindig értékítéletekhez kötődnek, érthetően nagymértékben változtak mind tartalmukat, mind az általuk megőrzött értékeket tekintve.”<sup>97</sup> A dolgozat keretei között a humanizmust én is egy ilyen rögzítetlen téma-együttesként kezelem, illetve Louis Althusser megjegyzéseire támaszkodva, a humanizmus *ideológiai* jellegét tekintem elsődlegesnek a szellemtörténeti rekonstrukcióval nyerhető történeti jelentésekkel szemben. Ebben az összefüggésben az ideológia olyan saját logikával és szabályokkal rendelkező képzetek rendszere, melyek egy adott társadalmon belül gyakorlati-hatalmi funkcióval rendelkeznek.<sup>98</sup> Az ideológiai struktúra az embernek önmagához és a világhoz való viszonyát reprezentálja, illetve a viszony működését és fenntartását segíti elő. Mindezek miatt az ideológia a társadalom számára szükségesnek mutatkozik az emberek formálása céljából, annak érdekében, hogy a társadalmi berendezkedés körülményeihez adaptálódjanak.

Az ideologikus humanizmust tehát heterogén elgondolások halmazaként értelmezem, melyek történetileg különböző retorikákat működtetnek, ám – és ez itt a számunkra döntő jellegzetesség – egyaránt esszencialista antropológiai szempontokat érvényesítenek, vagyis az ember egységes és homogén fogalma mellett kötelezik el magukat. Erre Althusser is rámutat, amikor az emberi természet humanista modelljét két egymást kiegészítő és elválaszthatatlan posztulátumra bontja fel. Az első posztulátum kimondja, hogy létezik egyetemes emberi lényeg, míg a második szerint e lényeg elszigetelt egyének attribútuma, akik ennek valóságos szubjektumai. Althusser mellett érvel, hogy a két posztulátum egysége egy empirikus és idealista paradigma egyidejű

---

<sup>96</sup> Fehér M. István: *Hermeneutika és humanizmus*, in: (Szerk.) Nyíró Miklós: *Hans-Georg Gadamer – egy 20. századi humanista*, L'Harmattan Kiadó – Magyar Filozófiai Társaság, 2009, 43-117, i. h. 73.

<sup>97</sup> Michel Foucault: *Mi a felvilágosodás?*

<sup>98</sup> Louis Althusser: *Marxizmus és humanizmus*, in: Louis Althusser: *Marx – az elmélet forradalma*, Kossuth Kiadó, 1968, 57-79, 68.

fennállását implikálja, ugyanis ember és lényeg kölcsönviszonya egyszerre feltételezi a szubjektum empirizmusát és a lényeg idealizmusát.<sup>99</sup> A francia szerző egy elméleti antihumanizmussal véli meghaladhatónak a humanista paradigmát, de ez már elvezet a minket érintő problematikától, hiszen a dolgozat kontextusában az a fontos, hogy az emberi természet humanista modellje megfeleltethető a Plessner által kritizált módszertani apriorizmusnak, mely az emberi struktúra univerzális és ontologizáló „lényegrögzítését” (Wesensfixierung) eredményezi. Az ilyen humanista lényegrögzítés ideológiailag fedeli el ember és élet megalapozhatatlanságát, vagyis úgy teremt lezárt világot, hogy az ember statikus fogalmához képest központosítja a létezés régióit.

Mindezzel együtt jár az ember atomizálása – erre utalt Althusser a szubjektum empirizmusával – és a természettől (a nem-emberitől) való egyértelmű elhatárolása, annak a többek között Kantra visszavezethető tételnek az elfogadása, hogy az ember csak önmagát denaturalizálva válhat a kultúra és a morál szubjektumává.<sup>100</sup> Itt megint rengeteg ellentmondással szembesülünk, ugyanis a nem-emberitől való egyértelmű elhatárolás maga is ideológiai művelet, hiszen csak az antropológiai lényegrögzítés előzetes elfogadása által válhat lehetővé az ember határainak – az Ember „kontúrjának” – ellentmondásmentes lezárása.

Giorgio Agamben szerint a lényegrögzítés feladatát a humanizmus ún. *antropológiai gépezete* látja el.<sup>101</sup> Ez egy olyan ideológiai diskurzrendszer, mely az ember/természet, ember/állat stb. dichotómiák mentén stabilizálja az ember fogalmát. A humanizmus antropológiai gépezete ugyanakkor csak látszólag statikus, hiszen kizáró és bezáró műveletek által felügyeli az esetleges határsértő eseményeket, vagyis a humanizáció és animalizáció aktsaival folyamatosan felülírja az élet nyitott immanenciáját, melyet Agamben az antropológiai eldöntetlenség tereként ír le. Az eldöntetlenségnek és kiismerhetetlenségnek ez az intenzitászónája emberi és nem-emberi szabad interferenciáit hordozza, melyet az Egység és Azonosság paradigmájában mozgó humanizmus csak a homogenizáció stratégiájával tud megközelíteni, a differenciák igenlő rekonstrukciója helyett. *„Az uralkodó Nyugat humanizmusa az emberi faj egységének eszméjét csupán idealizált formájában vázolta fel. Ez a humanizmus nem tudatosította sem önmaga említett visszasságait, sem azt, hogy önromboló mellékhatásokat hordoz magában. E fonák humanizmus egyrészt istenként jelenítette meg az embert azáltal, hogy egy objektív*

---

<sup>99</sup> Louis Althusser i. m. 64.

<sup>100</sup> Vö. Karl Löwith: *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen*, in: *Karl Löwith Sämtliche Schriften I. Mensch und Menschenwelt*, J.B. Metzler, 9-198, 156.

<sup>101</sup> Giorgio Agamben: *Das Offene: Der Mensch und das Tier*, Frankfurt am main, Suhrkamp Verlag, 2003, 38.

világgal szembeállított abszolút szubjektumnak tekintette, mely a neki lényegénél fogva idegen természet legyőzésére és annak meghódítására hivatott; másrészt az önromboló mellékhatások abból keletkeztek, hogy az ember eszméjét a racionális, fehér bőrű nyugati felnőtt férfi maskulin, fizikai jellemvonásaira és az általa létrehozott technikai civilizációra alapozta; ezt az emberképet egyúttal szembeállította a primitívvel, a nem-indusziális, a nő, a nem-felnőtt stb. tökéletlenségével, nem-megfelelőségével, perverzítésével vagy dekadens jellegével.”<sup>102</sup> Az antropológiai gépezet tehát a kulturális-természeti Másság kirekesztésében érdekelt, annak a tapasztalatnak az elfedésében, hogy az ember nem rögzíthető heterogenitás és homogenitás dichotómiájában, hiszen az Unergründlichkeit az (ön)idegenségnek az emberi struktúrába való beépülését jelenti.

Az ideologikus humanizmus általunk (re)konstruált modelljében az antropológiai gépezethez társul még egy temporális dimenzió is, hiszen az ember denaturalizációja mind individuális, mind kollektív síkon teleologikus módon értelmeződik. Elfogadhatjuk, hogy a „humanitás nemünk művészete, valami, amivé a természeti lénynek – az embernek – föl kell fejlődnie, hogy ne süllyedjen brutalitásba”<sup>103</sup>, de az antropológiai gépezet esszencializáló működése olyan zárt pályára kényszeríti ezt a folyamatot, ahol „eredet” és „cél” fogalmait ideológiai mátrix rögzíti és tölti fel. Egy ilyen pályán nincs helye a történeti egzisztencia szabad létesülésének, illetve olyan „szökésvonalaknak” (Gilles Deleuze), melyek az ember emberré válását a mássá-válás dinamikájában szórják szét. A humanista paradigmákban az egyén emberré képzéséért a Bildung művelődéseszménye felelős, ugyanakkor jelen keretek között nem célok a Bildung általános elemzése és kritikája, csak az olyan emberalakító ideológiák elítélése, melyek mögött reduktív antropológiák működnek, vagyis ahol az ember emberré „tétele” inhumán keretek<sup>104</sup> között megy végbe.

Az ember kollektív humanizációjának egyik jellegzetesen teleologikus modellje jelenik meg például J. G. Herder történelemfilozófiai igényű természettörténetében<sup>105</sup>, mely az anyag organizációjától vezet az ember humanitásáig: „Ha az emberek intézményei, tudományai és művészetei a helyes irányt követik, egyiküknek sem lehet más célja, mint a humanizálás. Vagyis az, hogy a félembereket és a nem-embereket emberekké változtassa, és ha eleinte csak részben is, olyan fajjá formálja az emberiséget, amely méltányolja az észet,

---

<sup>102</sup> Edgar Morin i. m. 18.

<sup>103</sup> Karl Löwith: *Natur und Humanität des Menschen*, 272.

<sup>104</sup> Vö. Jean-François Lyotard: *Das Inhumane – Plaudieren über die Zeit*, Edition Passagen, 1989, 13.

<sup>105</sup> Fontos megjegyezni, hogy Herder *evolutív-metafizikai* elmélete számos produktív ellentmondással terhes, hiszen egy kulturális paradigmák „közötti” szövegről van szó, de ennek felfejtésére jelen keretek között nincs mód. Herder antropológiai koncepciójához vö. Hárs Endre: *Herder tudománya – Az elgondolhatóság határain a késő 18. században*, Kalligram, Pozsony, 2012, 21-64.

és megköveteli a szükségleteinknek megfelelő kötelességek teljesítését.”<sup>106</sup> Az idézetből is látszik, hogy a humanizmus(ok) kontextusában az ember önmaga létrehozója, legitimitását és létezését az emberi észre alapozza. Az „ész” univerzalizálása az ember mint *animal rationale* hagyományának a humanizmusban való továbbélését jelzi, ugyanakkor az esszencialista tendenciára is rámutat, hiszen az emberi állapot struktúramozzanatai közül emel ki egyet, melyet aztán vezérlőelvvé és struktúrafeltétellé avat.

„Egyetlen általunk ismert teremtmény sem lépett ki eredeti organizációjából, és nem alkotott magának másikat, mert csak saját organizációjának erőivel működött, és a Természet tudta a módját, hogy minden élőlényt megtartsa azon az úton, amelyet kijelölt a számára. Az embereket eleve mai alakjukhoz szabta; ezzel az alakkal az egész emberi történelem megmagyarázható, nélküle semmi; és ha szemlátomást az állati képződmények minden formája is az emberi alakzat felé, Istennek e fenséges képmása és a föld legművészebb szépsége felé törekszik; és ha az állati formák és az emberi birodalom hiánya egyaránt megrabolná a Földet ékszerétől és királyi koronájától: akkor miért hajítanók a porba kiválasztottságunknak e diadémmját, behunyván szemünket a kör középpontja előtt, ahol a sugarak valamennyien találkoznak?”<sup>107</sup>

Az esztétikai kontextus szempontjából a későbbi fejezetek során különösen fontos lesz az emberi test, illetve az „*emberi alakzat*” motívuma, ezért a továbbiakban röviden kitérek a humanista emberképpel összefüggő humanista testkép problémájára. Ezt a viszonyrendszert már csak azért is érdemes hangsúlyozni, mert – ahogy azt Hans Belting képanropológiai szempontból kiemeli – az „*ember olyan, ahogy a testben megjelenik*”, vagyis ahogy a test által közvetítve „képiesül”.<sup>108</sup> Az ember-test-kép fogalmi háromszöge tehát funkcionális egységet alkot, elemei az egymással való kölcsönhatás során kapják meg jelentésüket, a humanizmus antropológiai gépezetének működése pedig ezen a mátrixon keresztül közvetítve válik kulturálisan hatékonyá.

Az „*emberi alak*” (antropomorphé) több szempontból kitüntetett a humanista paradigmában, hiszen egyszerre „*istennek fenséges képmása*” és a „*föld legművészebb szépsége*”, mely felé a szerves élet organizációs folyamatai mint eszményi cél felé törekednek. Az emberi test tehát egyszerre megtestesítője és kifejezője a szakrális

---

<sup>106</sup> J. G. Herder: *A humanitás fogalmáról és a szó jelentéséről*, fordította Imre Katalin és Rozsnyai Ervin, in: J. G. Herder: *Eszmék az emberiség történetének filozófiájáról és más írások*, Gondolat kiadó, Budapest, 1978, 473-482, i. h. 481.

<sup>107</sup> J. G. Herder: *Eszmék az emberiség történetének filozófiájáról*, fordította Imre Katalin és Rozsnyai Ervin, in: J. G. Herder: *Eszmék az emberiség történetének filozófiájáról és más írások*, Gondolat kiadó, Budapest, 1978, 41-454, 166.

<sup>108</sup> Hans Belting i. m. 106.

világrendnek és az esztétikai értékvilágnak. A dolgozat keretei között nincs mód az emberi testről alkotott humanista felfogások részletes explikációjára, a reneszánsz filozófia mikrokozmosz-makrokozmosz elméletének „testcentrikussága” és a XVIII. századi német esztétikák testfelfogásai közti azonosságok/különbözőségek elemzésére stb. csupán néhány olyan általános tendenciát szeretnék kiemelni, mely az ideologikus humanizmus kontextusában dogmatikussá válhatott.

Annyit azonban a fentiekre tekintettel is ki tudunk emelni, hogy az ideologikus humanizmus szempontjából a „keresztény hasonlóság” (Georges Didi-Huberman) mítosz struktúrájában<sup>109</sup> értelmezett emberi alak a művészi szépség és igazság egyedül hiteles médiumaként jelenik meg, mert csakis „az ember külseje képes a szelleminek érzéki módon való kinyilatkoztatására.”<sup>110</sup> A szubjektum empirizmusának és a lényeg idealitásának humanista összefűzése olyan testképet követel meg, mely az antropológiai gépezet esszenciális emberképe által (pre)formálódik. Az ember antropológiai képlékenysége egy meghatározott esztétikai-ideológiai elv szerint formalizálódik a humanista paradigmában, melyet Mihail Bahtyin után „klasszikus testkánonnak” nevezhetünk.<sup>111</sup>

A klasszikus testkánonnak az alapja az individuális test szigorúan körülhatárolt tömege, a test masszív, zárt homlokzata. „A test mindig tökéletesen zárt, kész, befejezett, éles körvonalaktól határolt, legömbölyített testként jelenik meg, a tekintet mindig kívülről esik a testre, s ez nem keveredik semmivel, ami rajta kívül van, és mindig az elkülönített egyén tulajdonságait kifejező test.”<sup>112</sup> Ez a szemlélet minden a külvilág felé mutató mozzanatot eltávolít a testről, vagyis minden „nyílást” elfed-betemet, illetve minden „kilógó, kinyúló, kinövő” elemet leválaszt a testről. A test „felszínszerűvé tétele” megy végbe, hiszen azok a lehetőségek eliminálódnak, melyek test és test közti határok elbizonytalanításáért felelősek. A zárt homlokzat zárt testet jelent, melyből nem vezethet út „kifelé”, se „befelé”, ugyanis a befejezetlenségre, illetve belső működésre utaló jelek felszívódnak a felszíni átlátszatlanságban. A testi elevenség ilyen lezárása és szoborszerűvé

---

<sup>109</sup> Georges Didi-Huberman i.m. 38.

<sup>110</sup> G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások II.* (fordította Zoltai Dénes) Akadémiai Kiadó, 1980, 9.

<sup>111</sup> Bahtyin a klasszikus testkánont a groteszk testfelfogással szemben határozza meg, és egy olyan ábrázolási rendszernek tekinti, mely jelen volt ugyan az antikvitásban is, de uralkodóvá az „újabb kori”(vagyis a XVI. századtól kezdődő) „hivatalos” európai művészet és irodalom tette. Bahtyin a reneszánsz humanizmus részének tekinti a groteszk testkánont is, erre utalnak Pico della Mirandola *Oratio de haminis dignitate* című beszédéhez fűzött megjegyzései: „Hangsúlyozzuk, az emberi test tartalmazza a természet valamennyi elemét és tartományát: a növény-és állatvilágot éppúgy, mint a tulajdonképpeni emberit. Az ember itt nem zárt és befejezett, hanem lezáratlan és nyitott.”(Mihail Bahtyin i. m. 390.) Ugyanakkor a klasszikus testkánon az általunk felvázolt ideologikus humanizmus kontextusában egy ezzel ellentétes, „zárt” és „befejezett” emberképet reprezentál.

<sup>112</sup> Mihail Bahtyin i. m. 342.

avatása a humanista lényegrögzítéssel párhuzamos ideológiai művelet, ugyanis a statikus testkép a statikus emberkép reprezentációjaként értelmeződik. A „zárt” / „plasztikus” / „homogén” test az alapja a humanizmus(ok) „teljesen humanizált” Emberről alkotott felfogásának, vagyis annak az elképzelésnek, mely az ember fogalmát az önazonosság és organikus egység keretei között építi fel. Ez egy olyan antropocentrikus szemlélet, melyben tisztán elkülöníthető az emberi és a nem-emberi, vagyis ahol a különböző létrégiók „*ontológiai higiéniája*” szavatolva van, mert az idegenség és/vagy a másság mindig kizáródik az antropológiai struktúrából.<sup>113</sup> A klasszikus testkánonban megjelenő „kizáró jelleg”, az ún. *ex-klúzív attitűd*<sup>114</sup> a testiség dimenziójában viszi színre az antropológiai gépezet működését. Ebből a perspektívából a „zárt” / „plasztikus” / „homogén” test *hibridizációja*, vagyis animális/természeti/szervetlen elemekkel való elkeveredése elképzelhetetlen, illetve ideológiailag szankcionálandó határsértésnek minősül. Ez a lehetőség rögtön antihumanizmusként értelmeződik, hiszen az esszenciális emberkép – és a vele strukturális összefüggésben álló testkép – bármilyen mértékű megingása a barbárság és a bestialitás veszélyeként jelenik meg. Ugyanis ha „teljesen humanizált” emberről beszélünk, akkor a rögzített lényegtől való legkisebb eltérés is az ember „egészének” diszkreditálását feltételezi.

„*Van persze az emberi alakon holt, rút, azaz más befolyások és függőségek által meghatározott elem is, ha így van, akkor a művészet dolga, hogy eltörölje a különbséget a pusztán természeti és a szellemi között, és szép, teljesen kiművelt, lelkes és szellemi-eleven alakká tegye a külső testiséget.*”<sup>115</sup> Az idézetből világossá válik, hogy a humanista paradigmában a „*művészet dolga*” egyfajta antropológiai-esztétikai beavatkozás, mely a test átszellemítését, vagyis kulturális átírását jelenti. Az emberi alakon „*puszta természeti*” állapotban megtalálhatóak „*holt, rút*” elemek, melyek ellentétesek a szellem által vezérelt szépség princípiumával (például azért, mert ezek az elemek – az egész felvilágosodás által ambivalensen kezelt – *undor* diskurzusához tartoznak), így ki kell zárni őket az emberi testiségből, hiszen a természeti test, csak ezen dialektikus cenzúra segítségével válhat esztétikai minőségeket megnyilvánító emberi alakká. Az ember tehát „testetlenítésen” megy keresztül, miközben formát adó alakká változik, ugyanis „*elevensége*” csakis „*teljesen kiművelve*”, vagyis szellemi jelentésekkel kontrollálva lehet a művészeti teória és

---

<sup>113</sup> Vö. Neil Badmington: *Theorizing Posthuman*, in: *Cultural Critique*, No.53. Posthumanism (Winter, 2003) 10-27, i. h. 18.

<sup>114</sup> Vö. Winfried Menninghaus i. m. 80.

<sup>115</sup> G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások II.*, 10.

praxis kiemelt jelentőségű tárgya.<sup>116</sup> Jelen keretek között mindez azért fontos, mert nyilvánvalóvá teszi, hogy az ember-test-kép humanista viszonyrendszere az antropológiai gépezet vezérlése által reduktívan formalizálja az ember antropológiai képlékenységét, vagyis úgy teszi jelentéssé az embert, hogy lemond annak feszültségteremtő sokértelműségéről.

A testiség kérdéséről visszakanyarodva az ideologikus humanizmus és az antropológia kultúrtörténeti összefüggéseire, ki kell jelenteni, hogy a XIX. és XX. században számos olyan gondolati és művészeti tendencia figyelhető meg, mely kritikával illette a reduktív módon építkező „humánideológiát” (Kulcsár Szabó Ernő). Nietzsche kereszténység és humanizmus kritikáján át a művészeti avantgárdok különböző dehumanizáló aspektusaiig hosszan lehetne sorolni a különböző összefüggéseket, de a német antropológiai fordulat ugyancsak ebbe a kontextusba illeszkedik, hiszen – ahogy azt Scheler kapcsán már említettük – a filozófiai embertan megalkotása az áthagyományozódott emberképek (melyeket át- meg átszöttek a humanizmusok) válsága miatt vált szükségessé.

A huszadik század második felének francia filozófiája egy erőteljes humanista hagyománytól próbálta emancipálni magát<sup>117</sup>, s ennek a folyamatnak vált nagy hatású dokumentumává a Jean-Paul Sartre és Martin Heidegger között végbemenő ún. *humanizmus-vita*. Jelen keretek között nincs mód a vita aprólékos rekonstruálására, inkább csak a *Levél a „humanizmusról”* című Heidegger-szöveg kapcsán tennék néhány, jelen kontextusban releváns megjegyzést.<sup>118</sup> Heidegger humanizmus-kritikája azért válhat fontossá számunkra, mert gazdagíthatja az ideologikus humanizmusról eddig elhangzottakat, másrészt hangsúlyozottan megjelenik az antropológia kérdésköre is, vagyis

---

<sup>116</sup> Erika Fischer-Lichte a XVIII. századi színházesztétikákat elemezve vázolja fel, hogy mit értettek a korszakban „megtestesülésen” (Verkörperung). Gondolatmenete szerint a megtestesülésnek a „testietlenítés” (Entkörperlichung), illetve a „testellenítés” (Entleiblichung) az előfeltétele, mely azt jelenti, hogy „A színésznek oly mértékben szemiotikai testté (semiotischer Körper) kellett transzformálni érzéki testének fenomenóját, hogy képes legyen a szöveg nyelvileg megfogalmazott jelentéseinek jelhordozójaként, a jel anyagi arcaként funkcionálni.” (Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, fordította Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 108.)

<sup>117</sup> Jacques Derrida: *The Ends of Man*, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 30, No. 1 (Sep., 1969), 31-57, 34. és Tom Rockmore i.m. 64.

<sup>118</sup> Sartre álláspontjára csak röviden utalnék, hiszen célom nem a vita rekonstrukciója, illetve a felek álláspontjának összehasonlítása. Sartre *Az egzisztencializmus* című írásában az egzisztencializmust humanizmusként értelmezi, ennek során a tradicionális, esszencialista emberképet az önnön egzisztenciája által meghatározott ember víziójával próbálja leváltani. A nem-esszencialista antropológia szempontjából ez a felfogás természetesen tűnik, ugyanakkor Heidegger kritikai megjegyzései is megfontolandóak, miszerint a metafizikai humanizmus destrukciója nem lehetséges a metafizikai dichotómiák (essentia-existentia) egyszerű megfordításával. Ehhez vö. Kiss Andrea-Laura: *A humanizmus fogalmának heideggeri radikalizálása*, in: (Szerk.) Nyíró Miklós: *Hans-Georg Gadamer – egy 20. századi humanista*, L'Harmattan Kiadó – Magyar Filozófiai Társaság, 2009, 129-150, 131.

a két fogalom közti kapcsolat vizsgálatában is segítséget nyújthat.

Heidegger számára a humanizmus kritikai vizsgálata („*destrukciója*”)<sup>119</sup> az ontológiatörténet destrukciójának, vagyis a metafizika meghaladásának programjába illeszkedik bele. A humanizmus formális és pozitív fogalma azt a töprengést és gondoskodást jelenti, hogy az ember emberi legyen, ne pedig nem-emberi, „inhumán”, azaz lényegén kívüli. Ugyanakkor a történetileg áthagyományozódó humanizmusok metafizikai jellegűek és/vagy metafizikán alapulnak, ami azt jelenti, hogy legyenek bármilyen sokfélék is ezek a törekvések, megegyeznek abban, hogy a *homo humanus humanitasát* az egészében vett létező egy már rögzített értelmezésére (természet, történelem, világ stb.) tekintettel határozzák meg.<sup>120</sup> Heidegger szerint ezek a lényegrögzítések azért hibázzak el az ember lényegét, mert a lét igazságának kérdezése nélkül előfeltételezik a létező értelmezését, vagyis elfedik az ontológiai differenciát. Ugyanakkor a nem-esszencialista antropológia perspektívájából úgy is fogalmazhatunk, hogy a rögzített értelmezések olyan ideológiai „megelőzöttséget” jelentenek, mely az ember nyitott struktúrájának esszenciális preformálásáért felelősek.

A metafizikai humanizmusok visszatérő és egymással strukturálisan összefüggő két vezérmotívuma az antropocentrizmus és az *animal rationale* dogmája, melyekben felismerhetjük az esszencialista középpont-ideológia működését. Heidegger szerint az ember lényegmeghatározása *animal rationale*-ként nem „hibás”, hanem metafizikai, melytől idegen a lét igazsága és az ember lényege közti viszony feltárása. Ebből a perspektívából is lehetséges helyes információkat közölni az emberről, ugyanakkor azáltal, hogy a metafizika és a hozzá társuló antropológia az animalitás felől – tőle elhatárolva, de mégis rá vonatkoztatva – gondolja el az embert, reflektálatlanul besorolja azt a létezők sorába, mégpedig a „*kéznéllet*” és az „*előfordulás*” értelmében.<sup>121</sup> Heidegger itt egyfajta naturalizálással vádolja a metafizikai humanizmust, melyet a „*lélek*” vagy az „*ésszépesség*” tételezésével sem lehet leküzdeni, hiszen még így is fennáll a veszélye, hogy az ember „visszahullik” az „*organikusba*” (a természettudományosan magyarázott testiségbe). Vagyis a metafizikai humanizmus és az antropocentrikus antropológia úgy juttatja „központri” szerephez az embert, hogy annak kitüntettségét rosszul méri fel, hiszen – a létkérdés megkerülésével – az ember betagolódik a létezők sorába, miközben a lét az eltárgyasító és antropomorfizáló műveletek által „lepleződik el”.

---

<sup>119</sup> Vö. Fehér M. István i. m. 68.

<sup>120</sup> Vö. Martin Heidegger: *Levél a „humanizmusról”*, fordította Bacsó Béla, in: Martin Heidegger: *Útjelzők*, Osiris, Budapest, 2003, 293-334, 299.

<sup>121</sup> Vö. Martin Heidegger: *Lét és idő*, fordította Vajda Mihály és mások, Osiris, Budapest, 2001, 67.

Az „*ember mint a létező ura*” tétele emberközpontú metafizikus világrendet implikál, mely a létező teljes „*emberarcúsítását*” („*Vermenschlichung*”) viszi végbe<sup>122</sup>. Ez azt jelenti, hogy az antropocentrikus humanizmus és az őt (ki)szolgáló esszencialista antropológia elfedi a „*lét szomszédságában lakozás*” autentikus formáját, mert a létező szféráját emberi csinálmányként tételezi a Vorhandenheit-ontológia értelmében. Heidegger azonban az ember igazi méltóságát nem valamiféle önelégült és öncsaló uralkodói pozícióban látja, hiszen számára az ember a „*lét pásztora*”, vagyis az ember struktúrája csak a létre tekintettel értelmezhető. A humanizmus destrukciója tehát Heidegger felől tekintve az antropocentrizmus de-centralizálását (is) jelenti, vagyis az ember „*kimentését*” a metafizika által létrehozott kártékony és üres középpontiságból, hogy az ember méltósága az *ex-istentia* – az önmagán való túllépés és kiállás a lét igazságába – felől nyerjen értelmet. Heidegger nem akar lemondani az emberről, csupán az emberi tényező helyes pozicionálására törekszik, mely a létkérdés megkerülésével nem lehetséges. A létet és az embert elgondolni csak együtt lehet, vagyis az ember igazi méltósága ebből az egymásra utaltságból ered, mely az ember önmagán túllépni képes „*természetét*” feltételezi.<sup>123</sup>

„*Mind Sartre, mind Heidegger szembehelyezkedik a humanizmus minden szubsztantív formájával – minden olyasfajta tannal, mely az ember lényegét ebben, abban vagy amabban véli rögzíteni, s e rögzítéssel párhuzamosan önmagára érzékenyülten pillantva vagy önmagától eltelve önmagát morális kitüntettségében és önelégült ünneplésben részesíti.*”<sup>124</sup> Heidegger tehát egyfajta naiv antropocentrizmusként értelmezi a metafizikai és ideologikus humanizmusokat, melyek egyként az emberi lényeg (és az emberi világ) esszencialista „*bezárására*”, a lét és létező kölcsönviszonyának elfedésére törekednek. Fontos megjegyezni azonban, hogy a humanizmus heideggeri kritikája nem az inhumánus védelmét feltételezi, hanem „*másfelé*” nyit kilátásokat.<sup>125</sup> A másságnak ez a perspektívája csupán a metafizikai-ideológiai humanizmusok, vagyis a reduktív humanideológia szempontjából értékelhető „*antihumanistának*”, hiszen Heidegger törekvése „*kifelé*” mutat a dichotómiák által uralt ideológiai mátrixból. „*Mindazt, ami nem marad meg az ismert és a kedvelt pozitív körében, a puszta negáció előre megásott*

---

<sup>122</sup> Martin Heidegger: *Der Anthropomorphismus*, in: Martin Heidegger: *Besinnung*, GA Band 66, 1997, 159-166, 153.

<sup>123</sup> „*Az ember humanitása a létért vállalt felelősségben artikulálódik, amennyiben az ember nem a létezők ura, hanem a Lét pásztora, és a feladata óvni a létet, hogy az megőrződjön számára szomszédként, leginkább védelemre szorulóként.*” ( Kiss Andrea-Laura i. m. 150.)

<sup>124</sup> Fehér M. István i. m. 95.

<sup>125</sup> Vö. Martin Heidegger: *Levél a „humanizmusról”*, 321.

vermébe hajítják, az pedig, minthogy mindent tagad, a semmibe fut, és így a nihilizmusban teljeseedik be. Az effajta logikával minden a logika segítségével kiötlött nihilizmusba torkollik.”<sup>126</sup> A másság perspektívája egy olyan nem-antropocentrikus tekintet, mely úgy tárja fel az emberi struktúrát, hogy kimozdítja azt „hamis” önreferenciáitól való függése „alól”, miközben lét és létező nyitott viszonyában hagyja megtalálni az ember mint olyan „sorsát”.<sup>127</sup>

Egy későbbi töredékében Heidegger úgy fogalmaz, hogy az ember az, akitől – ha lényegét akarjuk gondolni – a gondolkodásnak el kell „tekintenie” (Wegdenken).<sup>128</sup> A másság perspektívájának ez a definíciója Heidegger humanizmus-kritikája és a nem-esszencialista antropológia közti kapcsolatot is exponálja, hiszen a kritikai antropológia egyik fő feladata épp annak az „antropológiai szendergésnek” (Michel Foucault) a felszámolása, mely az univerzális és esszenciális „Ember”-fogalom segítségével fedte el az ember plurális létlehetőségeit. A nem-esszencialista antropológiának ugyancsak el kell tekintenie ettől az emberképtől (és az azt támogató humánideológiától), de ez az eltekintés nem az ember megszüntetését implicálja – ahogy Heideggernél sem –, hanem a fogalmi „szétszórás” és a „decentralizáció” műveleteit. (A nem-esszencialista antropológia humanizmus-kritikája itt válik el az eszkatologikus transzhumanizmus különböző áramlataitól, melyek a „puszta negáció előre megásott vermébe hajítják” a humanizmust, és az ember idejétmúltságát hirdetik.)<sup>129</sup>

Fontos rámutatni, hogy Heidegger az antropológiát mint gondolkodási módot egyoldalúan antropocentrikusnak ítéli, és a metafizika, illetve a humanizmus közös diskurzusába utalja. Heidegger nem az antropológia fogalom valamiféle revíziója felől kívánja elgondolni a *homo humanust*, ugyanakkor kritikai megjegyzései egybevágóan a nem-esszencialista antropológia önkritikai perspektívájával. Vagyis a nem-esszencialista antropológia kiállja a heideggeri antropológia-kritikát, miközben hasonló módon ítéli el az esszencialista antropológiákat és ideologikus humanizmusokat. A másság perspektívája a nem-esszencialista antropológia számára is létfontosságú, hiszen csak egy ilyen „progresszív módon destruktív” látásmóddal biztosítható az ember fogalmának nyitva tartása az esszencializáló antropológiai gépezetek ellenében.

Helmuth Plessner *Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie* (1937) című

---

<sup>126</sup> Martin Heidegger uo. 320.

<sup>127</sup> Vö. Martin Heidegger: *Levél a „humanizmusról”*, 333.

<sup>128</sup> Martin Heidegger: *Der Anthropomorphismus*, 153.

<sup>129</sup> Vö. jelen dolgozat 187-196.

szövegében dolgozza ki a szkeptikus antropológia fogalmát.<sup>130</sup> A szkepszis ebben a kontextusban az ember fogalmát kontrollálni igyekvő hamis autoritásokkal – legyenek azok „világi” (innerweltliche), illetve „transzcendens-szakrális” (überweltliche) jellegűek – szembeni kritikai attitűdöt jelent.<sup>131</sup> A szkepszis aktív fogalom, mert olyan gondolati beállítódást sürget, mely az ideológiai mechanizmusok destruktív argumentumokkal való leértékelésére és „felaprózására” törekszik. Ez a program bizonyos értelemben „öndestruktív” is, hiszen feltöri ember és világ addig stabilnak tekintett értelem-összefüggéseit, hogy a kreatív bizonytalanság állapotában a kérdés új lehetőségeit teremtsen meg. Ezt a szkeptikus stratégiát nevezi Plessner „önelbizonytalanítás általi újrafeltalálásnak” (sich durch Selbstentsicherung wiederzufinden)<sup>132</sup>, ami egy olyan antropológiai önreflexiót jelöl, melyben az ember saját határait fogalmi „önprovokáció” által teremti újra. A cél az ember reflektálatlan lényegének destrukciója, vagyis az ideológiai panoráma szétszórása, hogy az excentrikus létező előtt feltáruljon az antropológiai eldöntetlenség nyitott immanenciája, melyben humanitását – megszabadulva a lényegrögzítések mechanizmusaitól – önmagának választja.<sup>133</sup> A másságnak ebben a perspektívájában az ember kérdéssé teszi emberségét, ugyanakkor ez mégsem jelent embertelenséget, csupán a létlehetőségek bővülő horizontját, melyen belül az antihumanizmus és humanizmus ideológiái egyaránt lelepleződ(het)nek.

Ahogy Heidegger gondolatai, úgy a nem-esszencialista antropológia szkeptikus kijelentései is dehumanizáló jellegűnek tűnhetnek, hiszen az antropocentrizmus decentralizálása az Ember idealitásának felszámolását követeli meg. Ugyanakkor ez a „dehumanizáció” progresszív módon destruktív és az antihumanizmus-humanizmus ideológiai fogalompárját hivatott felszámolni. Az emberi struktúra elbizonytalanítása során az ember addig nem-emberinek tekintett mozzanatokkal konfrontálódik, a „teljesen humanizált” Ember azonosság-dimenziója a heterogenitás jeleivel telítődik, hogy olyan létezmódok „újrafeltalálása” menjen végbe, melyek nem csak az ember kitüntettségét, hanem az (ön)idegenség állandó jelenlétét is (el)ismerik.

---

<sup>130</sup> A fogalmat Dietmar Kamper avatja aztán központi jelentőségűvé, amikor az antropológiai önkritika „szótárát” próbálja kidolgozni. Vö. Dietmar Kamper i. m. 42-46.

<sup>131</sup> Helmuth Plessner *Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie*, 41.

<sup>132</sup> Helmuth Plessner uo. 46.

<sup>133</sup> A korábbi szemléletes különbségtételre visszautalva: az ember hominitása, vagyis excentrikus pozicionalitása által képes (de)konstruálni humanitását.

## 4. A művészet mint antropológiai expresszivitás

A jelen dolgozat fő célkitűzése, hogy a nem-eszencialista antropológia szkeptikus álláspontját esztétikai kontextusban mutassa be, illetve annak bizonyítása, hogy a Plessner munkásságából kiinduló antropológia gondolkodás művészeti kérdések releváns (újra)értelmezését segíti elő. Plessnernek nincs explicit esztétikája, illetve művészet-antropológiája, ugyanakkor a művészeti példák sűrűn visszatérnek a különböző kifejezésméleti és társadalomantropológiai írásaiban. Ezekből az írásokból az a következtetés vonható le, hogy a művészeti tevékenység ember és világ, illetve az ember és önmaga közti viszony rendezésének egyik fontos, antropológiailag megalapozott médiuma. Ebben a kontextusban a művészeti tevékenység az ún. *antropológiai expresszivitás* egyik formájaként, vagyis az ember kulturálisan közvetített „önszínreviteleként” értelmezhető. A művészeti tevékenységet az antropológiai struktúra teszi lehetővé, hiszen az ember excentrikus pozícionáltsága miatt válik expresszív karakterű létezővé, ami azt jelenti, hogy középpont nélkülsége állandó önmeghatározásra, „önmegnyilvánításra” kényszeríti. Ezek az önmeghatározási kísérletek azonban mindig illuziórikusak, átmenetiségük oka abban az antropológiai struktúra-törvényben rejlik, hogy az ember – Plessner filozófiája szerint – nem gondolható el a leplezés és a leplezés állandó játékától függetlenül.

Ennek a jelenségnek a felvázolásához érdemes röviden utalni Plessner *Grenzen der Gemeinschaft* (1924) című korai társadalomfilozófiai írására.<sup>134</sup> A szerző már ebben a szövegében rámutat arra, hogy az emberi psziché kettős karakterű, egyrészt önmaga plasztikussá tételére, fel- és bemutatására törekszik, másrészt folyamatosan el is mozdul ez elől a „plasztikussá tétel” elől: „*Úgy akarjuk látni magunkat, s azt kívánjuk, hogy úgy is lássanak minket, amilyenek vagyunk, de ugyanennyire el is akarunk rejtőzni és ismeretlenek akarunk maradni, mert létünk minden meghatározottsága mögött a máslet kimondhatatlan lehetőségei rejtőznek.*”<sup>135</sup> Ebből a kétértelműségből következik a lelki élet két alapereje: a „*megnyilatkozásra törekvés*” (Drang nach Offenbarung) és az ettől való „*tartózkodás*” (Drang nach Verhaltung).

Az ember leplezés és leplezés együttes játékába, a realitástendencia és

---

<sup>134</sup> Helmuth Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft*, in: GSII, BD. V. 7-135.

<sup>135</sup> „*Wir wollen uns sehen und gesehen werden, wie wir sind, und wollen ebenso uns verhüllen und ungekannt bleiben, denn hinter jeder Bestimmtheit unseres Seins schlummern die unsagbaren Möglichkeiten des Andersseins.*” (Helmuth Plessner uo. 63.)

illúziótendencia antagonizmusába van belevonva, anélkül, hogy el tudna, vagy el akarna előle menekülni. Ez a kölcsönhatás Plessner megítélése szerint, szükségszerűen félreértéshez vezet, mert amikor az ember láthatóságot és közvetítést keres, akkor megtagadtatik tőle, amikor menekül előle, akkor viszont kikerülhetetlen. A közvetítés keresésének folyamata vezet ahhoz, hogy a megnyilatkozás kényszere a plaszticitás igényével, a „*formába öltöztetéssel*” (Bekleidung mit Form) párosul, aminek alapvető eszköze a test mint kifejezési eszköz. Azonban a leplezés és leleplezés által indukált szükségszerű félreértés erre a formaöltésre is kiterjed: „*A test abban a mértékben, ahol a lélek önálló formálásra és építésre törekszik, hamis, inadekvát szimbóluma a személyiségnek. Ahol szimbolizál, ott túl sokat mond, ahol szimbolizálnia kellene, ott hallgat, és mint lomha test a lelki-szellemi szubjektumok közé tolódik.*”<sup>136</sup> Plessner ebben a korai művében még a psziché kettős karakterében lokalizálta a kifejezéshez-kötöttség, vagyis a „*kifejezőkényszer*” (Zwang zum Ausdruck) jelenségét (a test még pusztán a lelki szférával szembeállított kifejezési médium), de érett antropológiájában már az ember testi egzisztenciájának kettős karakterében, az ex-centrikus pozicionalitás összefüggésrendszerében helyezi el az expresszivitás mozzanatát.<sup>137</sup>

A *Stufen des Organischen und der Mensch* című antropológiai magnum opus alapján expresszivitás és excentricitás kölcsönviszonya a következőképp szerveződik. A közvetítés kereséséből adódó formaöltés (ami magának a kifejezésnek a realizációja) pszichikai és a fizikai szféra közti, szakadásokat hordozó antropobiológiai átmenet, mely nem lokalizálható tisztán egyik szférában sem. A szükségszerű félreértés, vagyis az, hogy test a „*pszichikai in-adekvát szimbóluma*” arra az elméleti alapvetésére utal, miszerint az emberi egzisztenciában egy fundamentális törés mutatkozik meg, ami a „*testként lét*” (Körper sein) és a „*testben való lét*” (Körper haben) között létesül. Emiatt az alapvető „*megtörtség*” miatt az embernek egyszerre kell a fizikai dolgok terének kívül-lévőségében, és az érzékelés, gondolkodás, akarás benne megmaradó centrumában tartózkodnia. A középen és egyszerre periférián való elhelyezkedésnek ezt a pozícióját nevezi Plessner *excentricitásnak*<sup>138</sup>, melyhez az embernek állandóan viszonyt kell találnia, ami egyben azt

---

<sup>136</sup> „*Der Leib ist also in dem Maße, als Seelisches nach eigener Formung und Bildung strebt, ein schlechtes, inadäquates Symbol der Persönlichkeit. Wo er symbolisiert, sagt er zu viel, wo er symbolisieren soll, schweigt er und schiebt sich als Träger Körper zwischen die geistseelischen Subjekte.*” (Helmuth Plessner uo. 75.)

<sup>137</sup> Vö. Stephen Pietrowitz i. m. 222.

<sup>138</sup> Az excentrikus pozicionalitásnak itt egy „*kifejezés-központú*” és „*horizontális*” értelmezését adjuk. Plessner egyfajta teoretikus „*hagymaként*” kezeli a fogalmat különböző írásaiban, vagyis mindig az aktuális kontextus megkívánta szinten és mélységben tárgyalja a fogalmat. Az excentrikus pozicionalitás legrészletesebb elemzése a *Stufen...* kötetben olvasható, ahol Plessner egy organológiai szempontrendszer mentén, a szerves és szervetlen test összehasonlítása alapján bontja ki a pozicionalitás fogalmát, mely a

is jelenti, hogy az ember önmaga kettős aspektusában *közvetített* lény, aki sohasem esik teljesen egybe magával. Állandó kivételben van, mindegyik pozícióban és egyikben sem. Fizikai egzisztenciájának minden igénybevétele a lét és birtoklás, a kint és bent közötti egyensúly megteremtését követeli meg.

Pozíciójának ebből a középpont-nélküliségeből, excentricitásából adódik, hogy az emberi „*életszobjektum*” (Lebenssubjekt) mindennel indirekt-direkt, vagyis „*közvetítetten közvetlen*” (vermittelte Unvermitteltheit) módon áll kapcsolatban. Ez elsőre paradoxonnak tűnik, bár inkább egy antagonisztikus struktúrájú viszonyulásról van szó. Egy közvetlen kapcsolat ott jön létre, ahol az összekapcsolódó tényezők köztes tagok nélkül érintkeznek egymással. A közvetítetten közvetlen kapcsolat pedig a kapcsolat olyan formája, amiben a közvetítő köztes-tényező szükségszerű, a kapcsolat közvetlenségének létrehozásában. A közvetített közvetlenség, az indirekt direktség, nem egy önmagát felbontó ellentmondás, hanem egy olyan szembenállás, ami feloldódik ugyan, de anélkül, hogy kioltaná önmagát.

A közvetített közvetlenség és az expresszivitás közti viszonyt egyfajta körszerű, önmagát motiváló mozgásként kell elképzelnünk. A megnyilatkozásra törekvés és a megnyilatkozástól való tartózkodás, a leplezés és leleplezés összjátéka kilöki az embert nyugalmi állapotából. Egyrészt rá van kényszerítve arra, hogy az expresszivitás útján intencióinak (vágyak, ösztönök, kívánságok) mindig újbóli realizálására törekedjen. Másrészt ebben az újra és újra nekilendülő törekvésben mindig fellép egy diszkrepancia, ami megghiúsítja a teljes realizálást, ugyanis a formaöltés az elérni kívánt cél és a realizált végpont közti szakadást mutatja fel eredményként.

A lét és birtoklás, a kint és bent közötti egyensúly megteremthető, hiszen az ember élettevékenységei és a kulturális objektivációk létrehozása során képes organizálni magát, de ez soha nem jelent teljes transzparenciát. Plessner nem hisz a tökéletes kifejezhetőségben. Minden eredmény átmeneti, épp ez a közvetített közvetlenség lényege. A belső intenció és a realizáció közötti faktikus in-adekváció ebben az értelemben nem ítéli kudarcra az emberi törekvéseket, mert a distancia, a törés magának a megvalósulásnak formája, vagyis produktív, az expresszivitást továbbhajtó eredmény. A közvetített közvetlenség törvénye tehát az excentrikus pozícionáltságból fakadó, az expresszivitást újra és újra motiváló tényező.

Odo Marquard<sup>139</sup> az excentrikus pozícionáltság fogalmát Gehlen kompenzáció-

---

növényi, állati, emberi „fokozatok” során egyre komplexebb önreflexiós tendenciát mutat. Ettől a vertikális értelmezési kerettől a dolgozat kohéziójának megtartása érdekében eltekintek.

<sup>139</sup> Odo Marquard: *Fölmentések*, fordította Mesterházi Miklós, in: Odo Marquard: *Az egyetemes történelem*

elmélete felől közelíti meg. Olvasata szerint az ember excentricitása „kompenzálásaként” újraközponosítási kísérletekre kényszerül, s ezért teremti meg a technika, a kultúra különböző formáit. Marquard értelmezését annyiban lehetne pontosítani, hogy Plessner excentricitás-fogalma nem egy „hiányt” jelölő negatív fogalom, hanem egy antagonisztikusan elgondolt pozitív erő. Az excentricitás magában foglalja saját újraközponosítását, vagyis nem választható el tőle, ugyanígy az expresszivitás sem kompenzálja az excentricitást, mert az excentricitás bizonyos értelemben „tartalmazza” és artikulálja az expresszivitás. A törés, illetve az in-adekváció maga az eredmény, és nem az eredménytől izolálható, azt megelőzve megalapozó „hiány-struktúra”.

Plessner az expresszivitás antropológiai vizsgálatát elsősorban nem a társadalmilag kódolt kulturális objektivációk elemzésével hajtja végre, hanem – híven az antropológiai tekintet organikus alapvetéséhez – az ilyen teljesítményeket megalapozó elemi jelenségek szintjére koncentrál: „Az expresszivitás alapvonása nem a kulturális objektivációkon, hanem elsődlegesen és alapvetően az ember testi kifejezésén, a mimikában, gesztusban, sírásban-nevetésben, és a nyelvben mutatkozik meg.”<sup>140</sup> A filozófus tehát az ember testén (a nyelviség kérdése nem tartozik Plessner fő témái közé) kutatja a szellem és a test lényegösszefüggéseit, hogy az elementáris testi kifejezés felől ismerje föl az emberi lényegét. Ezen indíttatás alapján a testi expresszivitás jelenségének két nagy csoportját különíti el érett antropológiájában.

A legtöbb egyértelmű esetben az ember személyként, vagyis a kettős vonatkozású testi egzisztenciájának (testnek lenni és testet birtokolni) feszültség-terében mint tudatos egység nyilvánul meg. Ilyenkor a kifejezés szituációjában adekvát vagy megcélzott affektus a testi kifejezés mozgásalakzatában, azzal egységes képet alkotva jelenik meg. Ha a gesztus valami olyat fejez ki, mellyel az ember valamit tudatosan „jelöl” (*meinen*), akkor a mimikai kifejezésnek – hasonlóan például a fiziognomikus kifejezéshez – olyan jelentése van, „amelyben” egy izgalom (egy állapot vagy egy benső indulat) szimbolikusan fejeződik ki, anélkül hogy a jelölt és jelölő elválna saját anyagában.<sup>141</sup> Az egységes, és a legtöbb esetben tudatosan előállított kifejezési kép a közvetített közvetlenség fénytörésében ugyan, de „olvasható”, mivel adott egy olyan értelmes, szituatív keret,

---

és más mesék, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2001, 275-296, 293.

<sup>140</sup> Stephen Pietrowitz i. m. 461.

<sup>141</sup> A „gestus” és a „mimus” közti éles megkülönböztetés a *Lachen und Weinen – Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens* című szövegben történik meg, ahol Plessner amellet érvel, hogy a gesztust és a testnyelvet el kell választani a mimikai kifejezéstől, mert nyelvi struktúrák által tagolódnak. A gesztus „mimikai anyagot stilizál”, de ez a viszonyulás eszközszerű használat, ami egy *jelbeszéd* kialakítását célozza meg.

amiben az ember testi létezésével és testi létezésében, egységesen rendezheti, organizálhatja önmagát. Vagyis az ember képes tájékozódni az élet szituatív kereteiben, hiszen az mint a rend és képlékenység, elaszticitás és egyértelműség belátható összjátéka nyilvánul meg számára.

Létezik azonban a testi kifejezéseknek egy másik csoportja is. Az ebbe a csoportba tartozó kifejezések akkor jönnek létre, amikor az ember olyan helyzetbe kerül, vagy olyan helyzetet provokál ki, mely testéhez való viszonyát dezorganizálja. A testi egzisztencia mindennapjaiban ilyen fenoménként jelentkezik a sírás és nevetés, melyek az embert testlélek egységének mélypontjára vetik vissza, és a megválaszolhatatlan helyzetre való válaszadás feladatát a testi automatizmus veszi át, amibe az ember, saját kontrollvesztését elismerve, mintegy „belezuhan”. Az így létrejövő kifejezési képre a testi expresszivitás más típusaitól eltérően opacitás jellemző, vagyis a transzparencia, a közvetlen olvashatóság hiánya. Az opacitás azonban nem „olvashatatlanságot” jelent, csupán azt, hogy a kifejezési kép nem formalizálható egyértelműen, ugyanakkor ezzel közvetve a nyelvi kifejezhetőség határait is felmutatja. Az átlátszatlan kifejezési kép a létrejöttét motiváló megszüntethetetlen többértelműségre reagál adekvát módon, saját utalásos-homályos többértelműségével. Ez a mozzanat (is) jelzi, hogy a kifejezési fenomének egy ún. „nyelv nélküli térben” létesülnek, ami azonban nem vezet a nyelviség teljes eliminálását, ugyanis *„a nem nyelvi tartományt a nyelvre való tekintettel, azt szem előtt tartva – vagyis a nyelven belül vagy azzal szemben – kell behatárolnunk. A nyelven „belüli” vagy azzal „szembeni” meghatározásra azért van szükség, hogy ne tévesszük szem elől témánkat: nevezetesen azoknak a kifejezési formáknak a feldolgozását, amelyeket a nyelv nem képes a maga eszközeivel közölni és megérteni, illetve amelyek bizonyos nyelvi intenciók véghezvitele során lemondanak a nyelv eszközeiről.”*<sup>142</sup>

Plessner *A színész antropológiája* című szövegében<sup>143</sup> kapcsolja össze az antropológiai expresszivitás és a művészet témáját. A művészi aktivitás során a színész elválk saját lényétől, önmagától távolságot tartva egy „másik” emberré „változik” (Verwandlung), és ezt a „másikat” saját teste segítségével „állítja ki” a színpadi térbe. Ebben a „megtestesítésben” (Verkörperung) az emberi egzisztencia az alapokig áttetszővé válik, mivel itt átváltozva önmagát teremti. Ez az áttetszőség teszi a színészi játékot Plessner számára példaértékűvé, mert az ember specifikus antropológiai

---

<sup>142</sup> Helmuth Plessner: *Érzékek antropológiája*, 217.

<sup>143</sup> Helmuth Plessner: *Zur Anthropologie des Schauspielers*, in: GSII, BD. VII. 399-418. (a továbbiakban ASCH)

meghatározottsága, az excentrikus pozíció válik benne leolvashatóvá. Plessner antropológiáját vizsgálva ez a szöveg fontos láncszemet képez abban a tekintetben is, hogy egyfajta átvezető hídként szolgál a szerző *strictu sensu* antropológiai írásai és társadalomfilozófiai, kultúrkritikai relevanciájú művei között, vagyis az antropológiai kutatás vertikális és horizontális irányának egyik metszéspontjáról van szó. *A színész antropológiájában* megfigyelhető, hogy a német filozófiai antropológia biologizáló irányzatához („*Anthropologie von unten*”)<sup>144</sup> sorolt Plessner hogyan tágítja ki az ember kulturális szférájára az organicitás antropológiai értelmezése során kifejlesztett fogalmi apparátusát.

Az antropológiai nyitottságában önmagát állandóan megalapozni próbáló ember a kulturális konstrukciók – mint például a művészet és a színház – létrehozása során saját megalapozatlanságának állít emlékművet, de ezek a konstrukciók nem fedik el nyitottságát, sőt éppen erre hívják fel a figyelmet. Minden olyan vizsgálatnak, mely kulturális teljesítményekkel foglalkozik, rendelkeznie kell egy antropológiai aspektussal, illetve magának a filozófiai antropológiának kell felvállalnia saját kompetenciáját ezeken a területeken. Vagyis ebben az esetben is feltehető az a sürgető kérdés, melyet Plessner a szöveg egyik hangsúlyos helyén fogalmaz meg: „*Ha az antropológiai analízis ahhoz az értelmezéshez tartja magát, melyet az ember önmagáról ad, miközben magáról, másokról és a világról beszél, cselekszik, ítélkezik és alkot; miközben önmagához, a társadalomhoz, és istenhez kapcsolatot talál, akkor hogy hagyhat figyelmen kívül egy olyan viselkedést, melyben az emberi lét önmagát formálja?*”<sup>145</sup>

A filozófiai antropológiának ez a kompetencia-kiterjesztő gesztusa – mely Plessner esetében inkább csak a felhívás szintjén realizálódott – valószínűleg jelentős kultúrtörténeti hatással bírhatott, hiszen Wolfgang Iser irodalom-antropológiája éppen erre a szövegre alapozva dolgozza ki azokat a teoretikus eszközöket, melyek segítségével a reneszánsz pásztorköltészet álarc-technikáját, illetve fikció és valóság kölcsönviszonyát elemzi.<sup>146</sup> Iser

---

<sup>144</sup> W. Keller i. m. 9.

<sup>145</sup> „*Wenn sich die anthropologische Analyse an die Auslegung hält, welche der Mensch von sich selbst gibt, indem er von sich und anderen und von der Welt spricht, handelt, urteilt, bildet; zu sich, zur Gesellschaft, zu Natur und Gott ein Verhältnis findet; warum soll sie dann, ja wie darf sie dann an einem Verhalten vorübergehen, das menschliches Sein selber gestaltet?*” (ASCH 404.)

<sup>146</sup> Iser Plessner-olvasata ellentmondásos, ugyanis annak ellenére, hogy saját, hangsúlyozottan nem-esszencialista antropológiai álláspontját – nagyrészt jelöletlenül – plessneri alapokon bontja ki, mégis esszencializmussal vádolja a filozófus szerepelméletét: „*A társadalmi helyzet rányomja bélyegét az ember megosztottságára – anélkül, hogy összekötné vagy megszüntetné azt – és ezzel az emberi kettősséget szerepek sokaságává bontja szét. Maga a kettősség középpont nélküli pozíciókból fakad – létezésünk megkérdőjelezhetetlen, ugyanakkor számunkra hozzáférhetetlen. Plessner az ember ezen alapvető hangoltságát nem a decentrált szubjektivitás lacani fogalmai szerint ragadja meg, nem utolsósorban azért,*

szövegében az ember állandóan álarcok használatára szorul, hogy a leplezés és leleplezés játékában színre tudja vinni saját „*formátlan képlékenységét*”. Ez a felfogás, melynek eredményeit a művészi reprezentáció kérdései kapcsán a későbbiekben fel fogom használni, le sem tagadhatja Plessner víziójának hatását az átváltozva önmagát teremtő színésről. Előljáróban még érdemes felsorolni azokat *A színész antropológiájában* kidolgozott új plessneri fogalmakat, melyek az antropológiai struktúra és a kulturális konstrukciók közti közvetítést garantálják, hiszen a továbbiakban ezek fognak segítségül szolgálni, hogy a színész művészi aktivitását antropológiai szempontból tegyük értelmezhetővé.

a.) A színész megtestesülve átváltozó aktivitása során az emberi egzisztencia „*elemi szerepszerűsége*” (elementare Rollenhaftigkeit) válik nyilvánvalóvá, mely a szociális aktivitást társadalmi síkon is meghatározza.

b.) Az elemi szerepszerűség viszont mindig „*kép-projektumok*” (Bildentwurf) mentén realizálódik, vagyis a színházi és a társadalmi szerep előre programozott módon, egy potenciális mező irányítása mentén válik az ember számára individualizálhatóvá.

c.) A kép-projektumok működése, melyek realizálásából a mindig aktuális kép létrejön, arra a reprezentációs kényszerre mutat rá, hogy az ember csak úgy lehet önmagánál, ha nincs önmagánál, vagyis hogy létezése állandóan közvetített „*képi feltételezettségű létezés*” (die Bildbedingtheit menschlichen Daseins).

#### 4.1. Színész és szerep

*A színész antropológiájában* Plessner nem egy bizonyos színészi játéktípus vagy egy történeti színháztípus, hanem a színházi szituáció általános, antropológiai szempontból releváns leírására törekszik. Ennek fényében állíthatjuk, hogy nincs explicit

---

*mert nem csatlakozik ahhoz a nézethez, hogy az eredeti mag-én önmaga felosztását szemléli önmaga tükörképeiben. (...) Egy árnyképpel való, azt életre keltő azonosulás azzal jár, hogy az ember már nem az, ami valaha volt, még ha az új alakot részben meghatározza is az ember korábbi kiléte. Noha ez az azonosulási folyamat kidomborítja az ember összetételét, nem jelenti és nem is jelentheti azt, hogy a szerepek összeadódása végül az egész létező jelenlétéhez vezet, és főképp nem annak tudásához, hogy mi is az.”* (Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*, fordította Molnár Gábor Tamás, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 111-112, a továbbiakban FI) Iser megjegyzéseivel szemben felvethető, hogy a szerepjátszó és szerepe(i) közötti distanciában létesülő „(ön)értelmezési tér” (Hans Robert Jauss) nem az „*egész létező jelenlétéről*” való tudást hozza létre, hanem a különböző identitáslehetőségek átmeneti olvasatait generálja a mindenkori szerepben-lét függvényében. A Plessner-recepcióban nem Iser az egyetlen, aki esszencializmus-váddal él. Otto Friedrich Bollnow ugyancsak hasonló kifogásokat támaszt, miközben az excentrikus pozicionalitás módszertani nyitottságát olvassa félre. Ehhez vö. Helmuth Fahrenbach: *Differentielle Interpretation, Strukturanalyse und offene Wesensfrage – O.F. Bollnows Beitrag zu Methodenreflexion philosophischer Anthropologie*, in: (Szerk.) Friedrich Kümmel: *O. F. Bollnow: Hermeneutische Philosophie und Pädagogik*, Freiburg (Breisgau)/München, 80-118.

színházesztétikája. Számára a színház nem mint különböző művészeti esztétikák történetileg variáns megvalósulása fontos, hanem mint antropológiai modell, melyben a biológiai és kulturális dimenziók konvergálása figyelhető meg. Mindezek ellenére állításából kiolvasható egy implicit – színháztörténetileg is meghatározott – színházeszmény. Érezhető, hogy a szerző a hagyományos, polgári illúziószínházat tartja mérvadónak, ami nem abban nyilvánul meg, hogy a színészi játék valamilyen természetűségét vagy éppen stilizáltságát ítélné el, vagy követelné meg (többször hangsúlyozza, hogy nem stíluskérdésekről beszél), hanem abban, hogy a színházi produkciót csak a drámai szövegtől való függésben tartja elgondolhatónak.<sup>147</sup> Vagyis Plessner számára a színpad a költői szóból él (többek közt ez választaná el a színházat a filmtől), és a színész az „irodalom gyermeke”, a „drámaköltő tolmácsa”, akinek intencióját a rendező vezetésével valósítja meg. Az antropológiai expresszivitást tárgyaló különböző írásaiban elenyészőek a konkrét alkotókra történő utalások, illetve általában a művészet- és irodalomtörténet klasszikusai említődnek meg. Avantgárd vagy avantgárd gyökerű művészek szinte soha nem szerepelnek pozitív kontextusban, talán egy kivétel említhető, amikor az elidegenítés és átváltozás antropológiai összehasonlítása során futólag feltűnik Bertold Brecht neve.<sup>148</sup> Ezért is meglepő, hogy a szerző konzervatív beállítottsága és kijelentései ellenére *A színész antropológiája* egy alapvetően nem-mimetikus játékmodellt vázol fel, melynek oka az antropológiai expresszivitás struktúrájában keresendő.

Plessner bemutatásában a színész saját testével alakít egy másik embert, vagyis, az Erika Fischer-Lichte-től<sup>149</sup> kölcsönzött absztrakt formulára egyszerűsítve: „*A megtestesít X-et, miközben S nézi*”. Ez a megtestesítés más művészeti ágakhoz képest látszólag közvetlenül valósul meg, hiszen a festészet vagy az irodalom csak a szín és a forma, illetve a nyelv közvetettségében tudja ábrázolni az embert, míg a színpadon a színész teste válik „*művészeti eszközzé*” (Kunstmittel), melyben egy másik test válik „láthatóvá”. Természetesen Plessner is tisztában van azzal, hogy ez a közvetlenség csak illúzió, hiszen az a mediális „kerülő” vagy „távolság”, melyet a képzőművészet és az irodalom az ábrázolás során saját anyagában megtesz és betart, a színház esetében is adott, csak ebben

---

<sup>147</sup> A XX. század különböző társadalomelméleti orientáltságú szerepelméletei is csak látszólag „elkötelezetlenek” színháztörténetileg, hiszen a R. Dahrendorf koncepciója (*Homo Sociologicus*, 1971) a középkori theatrum mundira megy vissza, míg Erving Goffman nagy hatású elmélete Plessnerhez hasonlóan a polgári illúziószínházra alapozódik. Vö. Hans Rober Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 223.

<sup>148</sup> Helmuth Plessner: *Der imitatorische Akt*, in: GSII, BD. VII. 446-458, 456.

<sup>149</sup> Kékesi Kun Árpád idézi Erika Fischer-Lichtét in: Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása*, Kijarat Kiadó, Budapest 1998, 24.

az esetben a színésznek önmagától kell távolságot tartania, hogy művészeti eszközzé válhasson.

Bécsy Tamás a következőképp foglalja össze ezt a színház működésére általánosan is érvényes jelenséget: „*A színjáték-Műben mint létezőben ontológiailag a színésznek ugyanaz a „helye”, mint a színnek-és-vonalnak, a zenei hangnak, illetve a nyelvnek. Más kell jelölnie, mint önmaga. A színjáték ontológiai alaptörvényszerűsége kétségkívül, hogy valaki más emberek számára olyan valakit jelöl, aki nem ő maga. Ezt a másvalakit ő mint jelenlévő Művész a saját testén teremti meg.*”<sup>150</sup> Az átváltozás során megjelenő „másvalaki” a színész személyisége és a drámai szerepe közti kölcsönhatásban kapja meg a határozott körvonalait. Ez a színházi szerepben megformált személy egyfajta fikcionalizált, bár hús-vér módon kifejezett „kép” (Bild), melyet elsősorban nem a színész érzelmi átéltsége, hanem a tudatos képalkotó szándék konstruál és mozgat: „*Othello és Desdemona a valóságos színházlátogatók és a valóságos színész közé helyezett képek, melyek egy olyan imaginárius világhoz tartoznak, ami hasonlít ugyan a valósághoz, mégsem felel meg neki.*”<sup>151</sup> A szerepben megjelenő „másvalaki” és a színész (akinek a testén mint hordozó médiumon a „másvalaki” képe feltűnik) között reprezentációs viszony van. Mivel ezen a ponton még nem szeretnék a reprezentáció kérdésébe belebonyolódni, leegyszerűsíttem a problémát arra, hogy a színházi reprezentáció hagyományos esetében arról van szó, hogy ha „*A megtestesít X-et, akkor már nemcsak A-t látjuk a színpadon, hanem X-et is*”. De X és A között nem ment végbe semmilyen misztikus metamorfózis, ontológiai oszcilláció, A csupán a néző és a színész közötti hallgatólagos konszenzus – a színpadi szituáció – értelmében „helyettesíti” az imaginárius X-et.

A színházi szituációnak ezt a közvetettségét Plessner a következőképp gondolja el. A színész elé kivetülő, saját személyét elfedő kép arra figyelmeztet, hogy az emberi egzisztencia anyagában történő művészi ábrázolás során a művész mindig távolságot tart önmaga és a megtestesített kép között, s ebben a szerep által teremtett „*distanciában*” (Abstand) játszik. A színész tehát saját eszközévé válik, lénye meghasad, de „innen” marad a hasadáson, hogy benne maradjon a képben, szerepe, figurája „mögött”, melyet megtestesít. Nem szabad behullania ebbe az önhasadásba, mint a hisztérikus vagy a skizofrén, hanem a képi megtestesítés fölötti kontrollt megőrizve távolságot kell tartania tőle. A színész teljesítménye a továbbiakban attól válik esztétikailag értékessé, hogy testi

---

<sup>150</sup> Bécsy Tamás: *A színjáték lételméletéről*, Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs 1997, 110.

<sup>151</sup> „*Othello und Desdemona sind Bilder, die eine Wirklichkeit bedeuten, zwischen die wirklichen Theaterbesucher und die wirklichen Schauspieler geschoben.*” (ASCH 403.)

expresszivitásának egész eszköztárával – a testfelület gesztusnyelvét, az arc mimikai-fiziognómiai transzparenciáját és hangját egyszerre mozgósítva – tudatosan komponálja azt a „kifejezési képet” (Ausdrucksbild), mely a szerepben megtestesített figura érzelmi-lelki mélységét, affektusbőségét jelöli. Ez csak akkor lehetséges, ha az ember testi egzisztenciáját instrumentálisan tudja használni, vagyis csak akkor létezik színészként, ha testét mint művészeti eszközt tökéletesen birtokolja.

A színpadi szerep megtestesítésének konkrét módja, „képének” művészi komponálása a színművész belső intuíciójától (az ún. „belső látásától”) és tehetségétől függ, de Plessner szerint mindig adott egy normatív kép-projektum, amelynek mentén az érzéki megvalósítás, a kifejezések összegződése végbemegy. A kép-projektum a szerep „képének” kerete, az a potenciális mező, integráló minta, melyet a színész készen talál, melyet „kívülről”, egy „világ” felől felajánlanak neki. A kép-projektumnak több forrása lehet, származhat a színházi tradícióból, az irodalmi alapanyagból, a színházon kívüli társadalom reprezentációs készletéből vagy a felsoroltak bármelyikéből egyszerre. A kép-projektum bizonyos értelemben „társadalmasítja” a színész átváltozva megtestesítő munkáját, mert úgy teszi lehetővé azt, hogy rámutat, a színházi reprezentáció is csak a társadalmi, közösségi reprezentációk egyike, illetve csak ezek függvényében, kölcsönhatásában valósulhat meg. A kép-projektum fogalma az átmediatizált modern társadalom vizuális kiszolgáltatottságára is utal, arra a képanropológiai paradigmára, melyben az ember Hans Belting megfogalmazása szerint „képek üres helyeként” értelmezhető. Hiszen Plessner felől nyilvánvaló, hogy ugyan a képi megtestesítés komponálása individuális folyamat *is*, de nem totálisan szabad eljárás, mert a képek mindig „jönnek valahonnan”, illetve az individuális képi megtestesülés textúráját előre meghatározza az adott kultúra ábrázolási kompetenciája.

#### **4.2. Az antropológiai szerepelmélet társadalomfilozófiai vetülete**

A színházi szituációnak a kép-projektum mentén történő társadalmasítása továbbvezet ahhoz a dialektikus plessneri gondolathoz, hogy ha a színész átváltozó képessége nem csupán tiszta esztétikai teljesítmény, akkor a szerep megtestesítésének aktusa sem korlátozódik a színház területére. A színházi szerep fogalma kitágul, mert az ember a társadalmi interakciók során is mint egy kép-projektum alapján szerepet játszó lény nyilvánul meg. „*A színészi akció felől válik érthetővé, hogy az emberi élet végső soron egy*

szerep megtestesítése egy többé vagy kevésbé rögzített kép-projektum) mentén, amely reprezentatív helyzetekben tartandó fenn.”<sup>152</sup> Plessner tehát az embert eredendően szerepet játszó lényként írja le, mint ami mindig magán kívül tartózkodik, s önmagát ebben a kívüllétben egyszerre sajátként és másként birtokolja. A színjátszás az emberi létezés „*elemi szerepszerűségének*” (elementare Rollenhaftigkeit) ünnepi pillanata, amikor alapvető excentrikussága tisztán nyilvánvalóvá válik. Az önmagát megkettőző színész játéka az ember egzisztenciájának ezt az antropológiai szerkezetét teszi láthatóvá, hiszen „*képes volna-e a figurát megalkotni, ha nem volna természetében „valami” eredendően színészi? Nem kellene ebből a szempontból már annak lennie, amivé a színjátszás során teszi magát? Nem fed fel a színész, ha ábrázoló ereje lehetőség szerint korlátlan, legalább egy szempontból valamit az emberi konfigurációról?*”<sup>153</sup> Természetesen igen, mondhatnánk, mert az átváltozásban megtestesülés, az „*A megtestesít X-et, miközben S nézi*” színházi szituációja végigkíséri a mindennapokat, kivonul a társadalmi életbe, sőt, annak antropológiai lehetőségfeltételét alkotja.

A II. világháború után kifejezetten megszorodtak a különböző társadalomfilozófiai szerepelméletek<sup>154</sup> – mindenekelőtt Erwing Goffmann kutatásaira kell gondolni – ; Plessner teóriája, melyet már a *Grenzen der Gemeinschaft*ban (1924) körvonalazott és több más cikkében<sup>155</sup> is továbbfejlesztett, kronológiailag megelőzi ezt a konjunktúrát, ugyanakkor a recepció megkésettsége miatt legtöbbször mégis ebben a döntően szociálméleti kontextusban szokták elhelyezni a plessneri írásokat. Ezzel a gyakorlattal szemben érdemesebb Karl Löwith *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* (1928) című írását párhuzamul választani, mely hangsúlyozottan antropológiai kontextusban vizsgálja az ember társadalmi létének „*viszonyszerűségét*” (Verhältnismässigkeit)<sup>156</sup> vagyis azt a társadalomantropológiai felismerést, miszerint az élet elemi szerepszerűsége csak játékos társakat, a társadalmi térben „*együtt-játzókat*”

---

<sup>152</sup> „*Von der schauspielerischen Aktion her verstehen wir menschliches Leben schließlich als Verkörperung einer Rolle nach einem mehr oder weniger feststehenden Bildentwurf, der in repräsentativen Lagen bewußt durchgehalten werden muß.*” (ASCH 414.)

<sup>153</sup> (...) wäre es ihm möglich, die Figur auf die beine zu stellen, wenn er nicht von Natur bereits „etwas vom” Schauspieler in sich hätte? Muß er nicht auch in dieser Hinsicht das schon sein, zu dem er sich macht? Enthüllt des Schauspieler nicht, wenn sein Darstellungsbereich der Möglichkeit nach unbegrenzt ist, jedenfalls in einer besonderen Hinsicht die menschliche Konfiguration?” (ASCH 410.)

<sup>154</sup> Vö. Josef Früchtel-Jörg Zimmermann: *Ästhetik der Inszenierung – Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*, in: (Szerk.) Josef Früchtel-Jörg Zimmermann: *Ästhetik der Inszenierung – Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 9-47, 11-14.

<sup>155</sup> *Conditio Humana, Der imitatorische Akt, Soziale Rolle und menschliche Natur stb.*

<sup>156</sup> Karl Löwith: *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen*, in: *Karl Löwith Sämtliche Schriften I. Mensch und Menschenwelt*, J. B. Metzler, 9-198, 68.

(Mitspieler) ismer.

Ezért írhatja Löwith, hogy az ember világban-való-léte „*másokkal megosztott együtt-léte*” (Mit-einander-sein) jelent. Ebből következik, hogy az egyén viselkedése a mindenkori „másikkal” való viszonyformától eltekintve nem értelmezhető, hiszen az ember a társadalmi térben soha nem mint lezárt individuum cselekszik, hanem mint szereppel rendelkező *personae*, melynek struktúrája éppen a másokhoz való viszonyrendszerből adódik.<sup>157</sup> Plessner számára ez az összefüggés azt jelenti, hogy az együtt- és egymásért-lét radikálisan relativizálja a saját pozícionkat, mert aláveti minden perspektíva állandó, folyamatos visszahatásának: „*Úgy állok szemben én egy másikkal, mint ő velem szemben. Mindketten egy „mi” átfogó szférájához tartoznak, mely eltörli, ha az individuumokat nem is, de pozíciójukat igen, mivel kölcsönös kicserélhetőségüket fejezi ki. Csak egy ilyen háttér előtt nyeri el a szerep pontos, szociálisan releváns vonásait.*”<sup>158</sup> A szerepjátszásnak ebben a tág értelmében a szerep fogalma a testi egzisztencia megtestesüléssel adott fundamentális vonását jelenti, ami egy nevet igényel, hogy személlyé válhasson. A megtestesülés, identifikáció, perszonifikáció fogalmi ilyenkor az elementáris szerepszerúséget, a szerephez kötöttség strukturális elemeit írják körül, melynek antropológiai szükségszerűsége a társadalmi formák változásával szemben invariáns, és meghatározza az individuum és a mindenkori társadalom közti alapviszonyt. Az ember individuumként testesül meg, de identitása csak másokhoz, a szerepben kialakított „önmaga másához”, és a többi szerepet játszó individuumhoz képest, a közös játék kerülőútján adódik számára. A társadalmi identitásképzésnek ez a plessneri formája bizonyos értelemben magába csatolódik vissza, hiszen aki már valaki, csak az játszhat valakit, de csak a szerepjátszás kerülőjével válhat valaki ilyen szerepet játszani tudó valakivé.

A társadalmi megtestesülés plessneri leírása jól modellezi azt a jelenséget, amikor társadalmi hierarchiában betöltött pozíció szimbolikus attribútumai (hivatali ruházat, ornátus) segítségével önállósul, s így egyfajta „*társadalmi hasonmásosság*” (Doppelgängertum) jön létre: „*Az utánpótlást és önelváltoztatást az ember testi szituációja felől kell tekinteni, önnön testéhez és másokéhoz való viszonyában. Amennyiben ez a szituáció belső distanciával és visszavonulási lehetőséggel rendelkezik, az ember önmaga*

---

<sup>157</sup> Vö. Karl Löwith uo. 11. és 95.

<sup>158</sup> „*Ich stehe einem Du gegenüber wie dieses mir. So gehören beide einer übergreifenden Sphäre des Wir an, die zwar nicht die Individuen, wohl aber ihre Positionen insoweit annulliert, als sie ihre gegenseitige Austauschbarkeit zum Ausdruck bringt. Vor solchem Hintergrund erhält die einzelne Rolle erst ihren scharfen, sozial relevanten Umriss.*” (Helmuth Plessner: *Der imitatorische Akt*, 454.)

hasonmásává válik.<sup>159</sup> A hús-vér szerepjátékos és annak szimbolikus hasonmása egymást feltételező, és csak ebben a közös egymásra vonatkoztatottságban életképes dualitás, de ez a társadalmi kettősség különösen akkor válik kísértetiesen jelenvalóvá, amikor a szimbolikus hasonmás túléli a hús-vér szerephordozó halálát. Ennek a jelenségnek a társadalom és kultúrtörténetileg releváns példája a király kettős testének doktrínája, mely szerint a felségjog (potestas) egyfajta szimbolikus testként a király fizikai halálát túlélő entitásként hagyományozódik tovább.

A Plessner-irodalom egy része<sup>160</sup> az elementáris szerepszerűség kapcsán azt az álláspontot képviseli, hogy az emberi egzisztencia csak társadalmi egzisztenciaként lehetséges. Ezt úgy lehetne pontosítani, hogy a „formát öltés” (Bekleidung mit Form) imperatívusza nem a szubjektum társadalmi elidegenedésének narratívájába illeszkedik, ugyanis ebben a perspektívában nincs olyan „természeti állapot”, ahol-amikor a szubjektum ne birtokolná a mássá-válás lehetőségét, hiszen a szerepszerűség az individuális szabadság mozgásterének alapja is egyben.<sup>161</sup> Ehhez még azt lehetne hozzáfűzni, a társadalmi szerepjáték széles horizontjából a konkrét színházi szituáció és *A színész antropológiája* felé visszavonulva, hogy a színház ennek a „condito humanának” az egyik központi szimbóluma, egy olyan tér, melyben az emberi identitás létrejöttének folyamata megfigyelhetővé, és akár tanulhatóvá is válik. A színházi esemény során az elementáris szerepszerűségben látenszen megbújó játékelem, a játékos produktivitás – ami a személyiség megtestesülés útján való konstituálódásához kötött és abban megkötve maradt – felszabadul, és lehetővé teszi egy személy számára, hogy valaki más legyen. Erika Fischer-Lichte monumentális drámatörténetének bevezetőjében a színháznak erre az identitásképzést átláthatóvá tevő, és azt a társadalmi térben szimbolizáló funkciójára tekintettel érinti Plessner gondolatait: „*A játékosok olyan mágikus tükörként funkcionálnak, amelyben a néző tükörképe mint egy másik ember képe, illetve egy másik ember tükörképe mint sajátja verődik vissza. Miközben erre a képre reflektál, viszonyba kerül önmagával. Ily módon a játékosok testi és nyelvi cselekvései, valamint az általuk játszott szerepek olyan szempontokat és tényezőket visznek színre, amelyeket a nézők mint a társadalom képviselői társadalmi identitásukra, illetve saját Énjükre vonatkoztatva*

<sup>159</sup> „*Nachahmen und Sichverstellen müssen von der körperlichen Situation des Menschen her gesehen werden, seinem Verhältnis zum eigenen Leib, zu sich und den anderen. Insofern diese Situation durch innere Distanz und prinzipielle Rückzugsmöglichkeit gekennzeichnet ist, macht sie jeden zu einem Doppeltgänger seiner selbst.*” (Helmuth Plessner uo. 453.)

<sup>160</sup> Vö. Stephan Pietrowicz i. m. 423., Gerhard Arlt i. m. 87-89. Erre a jelenségre utal Karl Löwith is, amikor arról ír, hogy az emberi individualitás csak azáltal emberi, hogy másokban részesedik, és hogy közölheti magát másoknak. Ehhez vö.: Karl Löwith: *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen*, 11.

<sup>161</sup> Vö. Hans Robert Jauss i. m. 226.

*észlelnék és értelmeznék. Vagyis éppen a távolságtartás képessége, és általa a színházi alaphelyzet teszi lehetővé az identitásképzést. Következésképp Plessner számára a színész válik a megtestesült conditio humanává és annak szimbólumává.*<sup>162</sup>

### **4.3. Színház a kultikus játék és a film kontextusában**

Mivel a későbbiekben a színész-szerep reláció és a kép-projektum egy kibővített újraolvasására teszek kísérletet, érdemes végigkövetni, hogy Plessner hogyan specifikálja a színházi aktivitást más, ugyancsak az ember „átváltozva megtestesítő” képességére alapozó kulturális-művészeti formákkal szemben. Ahogy azt a korábbiakban láthattuk, a színész azáltal valósítja meg a színházi szituációt, hogy az eléje vetülő szerep képétől távolságot tartva, ebben a distanciában játszik, mert csak így képes saját testét művészi eszközként használni. Plessner a színésznek a szerepével szemben elfoglalt pozíciója alapján különbözteti meg és határolja el az általa mérvadónak tartott színháztípust (implicit a polgári illúziószínházat) a filmtől és a kultikus játéktól. A kultikus játékokban központi szerepet tölt be a rituális maszkhasználat, s mivel Wolfgang Isernél a maszk és álarc az önmeghaladás fontos metaforájává válik, a szakrális játékok plessneri jellemzésére bővebben kitérek. (Ezt a döntést részben az is motiválja, hogy a dolgozat Hajas Tiborral foglalkozó részében a szakrális (re)prezentáció kérdése több releváns ponton is újra kontextusba kerül.)

A.) A filmművészet a színházzal szemben nem a költői szó fennhatósága alatt áll, hanem a színes és plasztikus hang-kép, mozgó-kép alapján szerveződik. Vagyis a filmes játék beágyazódik egy technikai közvetítésbe, apparátusba, mely a realitás-illúzió tökéletesítésével felerősíti az ábrázolt emberek és tárgyak realitáskarakterét, de ezzel párhuzamosan el is leplezi saját közvetítettségét. A filmművészet a színházi kereteket feltörve, látszólag beleveti a befogadót az események közvetlenségébe, a fiktív történés centrumába, de ezzel épp a néző kitüntetett helyzetét, befogadói pozícióját semmisíti meg, mert megfosztja őt az esztétikai távolságtartás lehetőségétől. De nemcsak a nézőre van ilyen hatással, hanem a filmszínészre is, aki mint filmsztár csupán önmagát testesíti meg, hiszen a szerep számára már nem a művészi alakítását lehetővé tevő vonatkoztatási felület, hanem pusztán segédeszköze annak, hogy a sztár stilizált imágójába öltözhessen át. A film történetvezetése is ellentmond a színháznak, mivel nem a jelenet hordozza a cselekményt

---

<sup>162</sup> Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*, fordította Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs 2001, 10.

(a színházi és irodalmi keretek feltörése miatt ez nem is lehetséges), ehelyett az élet közvetlen töredékességét imitáló fragmentum lesz a film döntő struktúra-szervezője.

B.) A kultikus játék megítélésében Plessner számára ugyancsak színész és szerep közti viszony válik döntővé, de mivel itt az átváltozó megtestesítés egy művészet előtti formájáról van szó, a hagyományos értelemben nem is beszélhetünk színésről és szerepről. Plessner a kultikus játékra tett utalásaiban Gerardus van der Leeuw vallásfenomenológus írásaira támaszkodik, töredékes megjegyzéseit ezért közvetlenül van der Leeuw alapján fogom összefoglalni.

A vallás alanya a vallás értelmezése szerint tárgy, a vallás tárgya tevőleges alany, szubjektum, mely szakrális hatalomként igazi ágens. A hatalommal érintkező tárgyakkal és személyekkel a létállapota a szent.<sup>163</sup> A szent szerint viselkedő, a megnyilatkozó hatalommal rituális összhangba kerülő ember a szentet ünneplve hivatalosan cselekszik, nem csupán valamit csinál, hanem „*elvégzi az elvégezendőt*”. Ismétli a hatalom tetteit, mert minden kultusz egy alapító aktus ismétlése, hiszen a szertartás valódi *actora* maga a hatalom, s az ember szolgálatot teljesítve (*ministerium* vagy *officium*) csupán részt vesz ebben a szent cselekedetben (*sacramentale*), de nem áll fölötté, mert nem alanya annak. Ebben az értelemben a kultusz keretében végrehajtott szent cselekvés hivatalból, valaminek a képviselőjében történik „*A szent cselekvés mindig egy olyan tettől függ, amely az ember fölött áll, mindig „előre megmutatott” vagy „megismételt” tetről van szó. Ebben az értelemben a kultikus cselekedet „ábrázol” valamit, nem abban az értelemben, amire Schleiermacher gondol e kifejezés használatakor, nem a hit által birtokba vett terület szimbolikus ábrázolása, hanem abban a sokkal mélyebb értelemben, amely az ősi, szent cselekvés ábrázolására vonatkozik. Vagy megtörténik valami, vagy Isten tesz valamit; de az ember mindkét esetben csak megismételheti, csak „követheti”, csak „bemutathatja” ezt.*”<sup>164</sup>

A képviselő szolgálat nincs tekintettel a játékban résztvevőre (individualizált személyről nem is beszélhetünk ebben az összefüggésben): a kultikus cselekvő nem tud distanciát tartani szakrális „szerepétől”, felszívódik benne. A felszívódást, anonimitásba zuhanást többek között a kultikus maszkhasználat teszi lehetővé: „*A maszk a kultikus cselekedetben részt vevő embert valaminek a képviselőjévé teszi. Egynémely primitív nép*

<sup>163</sup> Ennek a dolgozatnak a keretében nincsen hely a szent fogalmának szigorú körülhatárolására. Rudolf Otto gondolatai az affektivitásként felfogott szentről, a „numen”-nek nevezett irracionális, kimondhatatlan rettenetről, teljesen más irányba terelnék a vizsgálódást. A továbbiakban a szent kapcsán csak a fentebb említett minimalista-definícióra hagyatkozom.

<sup>164</sup> Gerardus Van Der Leeuw: *A vallás fenomenológiája*, fordította Bendl Júlia, Dani Tivadar, Takács László, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 325.

maszkos táncaiban a táncosok a szó szoros értelmében re-prezentálják a démonokat vagy az isteneket és az éppen bemutatott eseményt; ők maguk a szellemek és a démonok, és az esemény ismét megtörténik.”<sup>165</sup> Ez a rituális re-prezentáció (mely a reprezentáció kifejezés első és ősi értelme) a hagyományos színházművészet reprezentációjával szemben nem csupán jelöli a kivetített képben megszemélyesített alakot, hanem teljes szakrális valóságában jelen-valóvá-teszi azt. A színházi szituáció során létrejövő „A megtestesíti X-et, miközben már nemcsak A-t látjuk hanem X-et is” reprezentációs formája a következőképp módosul: „A megtestesíti X-et, de A-t nem látni, csak X-et.” Tehát nem „utánozó” újraalkotás, hanem az eredeti szakrális eseményt realizáló ismétlés történik. Maga a szent dolog, a hatalom ölt testet a maszktáncosokban, egyfajta epifánia megy végbe, a rítusban részt vevők közvetlenül lesznek részesei az isten megjelenésének. Vagyis, a plessneri terminológiát használva, a kultikus játékban nem adott az a tudatos distancia, mely a színész teljesítményét mint művészetet lehetővé teszi. A kultikus cselekvő nem önmaga eszköze, hanem egy szakrális hatalomé, lénye meghasad ugyan, de nem marad „innen” ezen a hasadáson, hogy kontrollálja és komponálja a kép megjelenítést, mert a kép általa, de helyette „él”.<sup>166</sup>

A képkompozíció konkrét megvalósulását szigorú rituális előírások rögzítik, a maszk, a ruházat, a rítus menete egy ceremoniális rend függvénye, melynek a betartása teszi lehetővé, hogy szakrális értelemben valósuljon meg az ismétlés. Mivel itt nem művészetről van szó, a maszktáncos képkompozíciója nem is akar esztétikai értelemben expresszív lenni, nem céloz ilyen hatást, legfeljebb önkéntelenül szert tesz rá a kultikus cselekvés ismétlése során.

A tradíció, a kultikus közösség normái egy kész, előre rögzített szerepmintát hoznak létre, „helyeznek rá” a kultikus játékok résztvevőire. Nincs szükség a kép-projektum önálló egyéniesítésére, hiszen a szerep kész van, a színész csupán viseli a maszkot, nem személyisége és a szerep viszonylatában játszik, hanem a kultikus cselekvés hordozójává egyszerűsödik. Plessner értelmezésében a színész és a filmsztár is megmarad egy maszk hordozójának, de az anonim maszktáncosokkal szemben a konkrét álarc eltűnik,

---

<sup>165</sup> Gerardus Van Der Leeuw i. m. 324.

<sup>166</sup> A rituális azonosulás rekonstrukciója antropológiai fikció, hiszen a vallástörténet, kulturális antropológia, és az esztétika is számos széttartó olvasatot fogalmaz meg ebben a témában, és a kérdés már csak történeti okokból sem megközelíthető. Plessner számára az összehasonlítás csupán módszertani eszköz. A kulturális antropológia, például Richard Schechner performativitás-kutatásai sokkal differenciáltabban értelmezik a rituális átváltozás folyamatát, hiszen nála már megjelenik a „keresztelkedéses identifikáció” gondolata, mely számol a rítus alanyának lehetséges „önhasadásával”. Vö. Richard Schechner: *A performance*, Múzsák Kiadó, 1984.

és maga a test válik maszkká. Emögött a színész ugyanúgy elrejtőzhet, mint a kultikus táncos a szakrális jelmez mögött, csak éppen a szerep képét átítatja saját individualitásával, vagyis személye függvényében tudatosan komponálja a megjelenített képet, nem szívódik fel a közösség által kínált kultikus mintákban és kép-projektumokban. Röviden újra összefoglalva: a színész tehát nem *megvalósítója* (aktualizálója, pontosabban reaktualizálója) egy imaginárius világnak, mert átváltozása során önmagától távolságot tartva *rámutat* erre az átváltozásra, s a néző számára nyilvánvalóvá teszi, hogy a másik emberben való megtestesülés mögött egy distanciát tartó, tudatos művész rejtőzik: „*A figurának, melyet a színész megalkot, élőknek és hihetőnek kell lennie, de – és ez tűnik számomra a színpadi játékban specifikusnak – közvetítenie kell a nézőnek azt a tudatot, hogy valaki „játssza” ezt az életet, és hogy ennek az életnek a meggyőző folyamatossága ott főtt a színpadon a színész állandó átváltozási folyamatából születik meg.*”<sup>167</sup>

#### 4.4. Álarc és pásztorjáték

A társadalmi identitásképzésben és annak színpadi színrevitelében megbújó plessneri paradoxon, miszerint csak az válhat valakivé, aki szerepet játszik, vagyis az egyén csak úgy lehet önmagánál, ha nincs önmagánál, az emberi létezés excentricitásából eredő képi feltételezettségre mutat rá. Vagyis arra a reprezentációs kényszerre, mely végső soron a meghatározhatatlanság tényét nyilvánítja ki, de nem visz közelebb semmilyen autentikus jelenléthez. Wolfgang Iser *A fiktív és az imaginárius* című könyve az irodalmi műalkotás működésmódjában, a fikcióalkotás folyamatában azonosítja ezt a folyamatot. Az ember *antropológiai színrevitele*, melyet Plessner a színészet példáján bont ki, s amit Iser – Plessner hatása alatt – az irodalmi műalkotásban lát kiteljesedni, a művészeti alkotások antropológiai értelmezésének egyik központi kategóriájává lép elő. Az excentrikus pozicionalitásból, illetve az ember középpont nélküli helyzetéből következő képi feltételezettség nem egy pozitív identitást hoz létre, vagy képez le mimetikus módon, hanem önképeknek, szerepeknek olyan játékát rajzolja fel, melyek állandó értelmezési szituációba sodorják az embert. Ezért állíthatja Iser, hogy a színrevitel, mely ebből az antropológiai szempontból minden műalkotás sajátja, az emberi önegzegézés

---

<sup>167</sup> „Die Figur, die der Schauspieler auf die Beine stellt, muss leben und glaubhaft wirken, aber sie muss – und darin scheint mir eine der Bühne vorbehaltenen Möglichkeit zu liegen – darüber hinaus dem Zuschauer das Bewusstsein vermitteln, dass einer dieses Leben spielt und die überzeugende Selbstläufigkeit dieses Lebens da oben auf der Szene dem ständigen Verwandlungsprozess eines Schauspielers entspringt.” (Helmuth Plessner: *Der imitatorische Akt*, 461.)

intézménye.<sup>168</sup> Ezen a ponton érdemes rögzítenünk a „színrevitel” (Inszenierung) jelen kontextusban használt fogalmát.

Erika Fischer-Lichte történeti rekonstrukciója alapján a „mise en scène/színrevitel” fogalma a XVIII. század irodalmi színházában alakult ki és „*annak a megjelenítését jelentette, amely már elmúlt, amely „máshol” (a dráma irodalmi szövegében, a művészi gondolatok birodalmában) létezik, és amely – mivel érzékszervekkel nem észlelhető – csupán a képzelet munkája vagy a gondolkodás során ölt alakot. Ennek megjelenítésében áll a színrevitel feladata és funkciója, melynek következtében az ábrázolás e célnak megfelelően szerveződő stratégiáit jelenti.*”<sup>169</sup> Fischer-Lichte a performativitás esztétikájának megteremtése érdekében egy olyan színrevitel-fogalom iránt elkötelezett, mely szemben áll az idézetben körvonalazott – ontológiai kettősséget („itt” és „máshol” stb.) implikáló – meghatározással. Kívánalmainak talán Martin Seel koncepciója felel meg leginkább, aki a mise en scène-t a „*jelen színreviteleként*” (Inszenierung von Gegenwart) határozza meg, vagyis egy olyan jelenség felmutatásaként és létrehozásaként, mely „itt és most” történik, miközben az adott jelenség – épp tűnékeny jelenbelisége miatt – a teljesség igényével meg nem ragadható. A művészi színrevitel ezen túl még arra is képes, hogy ne csak létrehozza, hanem prezentálja, vagyis rámutatva „kiemelje” az esztétikai jelenlétet a hétköznapi élet kontextusából.<sup>170</sup>

Iser színrevitel-koncepcióját ezzel a performatív modellel szemben marasztalja el Fischer-Lichte<sup>171</sup>, ugyanis szerinte Isernél a színrevitel úgy válik antropológiai jelentőségűvé, hogy – lévén valami megragadhatatlan és „távol lévő” megjelenítője – rögzül a kétvilág elmélet keretei között. Fischer-Lichte kritikája több szempontból is kifogásolható. Először is az általa preferált értelmezés egyszerre túl szűkre és túl tágra szabja a fogalom kereteit. A túlzott tágasság a színrevitel „hatókörének” kitágításában azonosítható, mely tagolatlan immanenciában homogenizálja a művészi „esemény” elemeit. Ebből a szempontból már-már a fogalom létjogosultsága is kérdéses, hiszen színrevitelről beszélni csak akkor érdemes, ha van valami, ami *nem* színrevitel.<sup>172</sup> Szűkítés történik abból a szempontból, hogy milyen jellegű művészi produkciók kapcsán

---

<sup>168</sup> Iser gondolatmenetével párhuzamosak Jauss megjegyzései, aki az elemi szerepszerűség antropológiai elméletét épp abból a szempontból méltatja a szerepszociológiákkal szemben, hogy Plessner teóriájában ember és szerep közti distancia az (ön)értelmezés játéktére is egyben. Vö. Hans Robert Jauss i. m. 227.

<sup>169</sup> Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, 255.

<sup>170</sup> Martin Seel: *Inszenieren als Erscheinenlassen – Thesen über die Reichweite eines Begriffs*, in: (Szerk.) Josef Früchtel-Jörg Zimmermann: *Ästhetik der Inszenierung – Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 48-62, 58.

<sup>171</sup> Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, 256.

<sup>172</sup> Josef Früchtel-Jörg Zimmermann i. m. 25.

beszélhetünk színrevitelről, hiszen a tűnékeny jelen színrevitele kizárja az irodalmi formát és a képzőművészeti alkotások nagy részét. Ez a mediális szűkítés azzal magyarázható, hogy Fischer-Lichte a performativitás esztétikája mentén a „*posztdramatikus színház*” (Hans-Thies Lehmann) és a performansművészet értelmezési kereteit akarja kitágítani, ugyanakkor Iser irodalomantropológiája ebből a szempontból kritikailag nem „felmérhető”. Mindez azzal a metodológiai különbséggel függ össze, hogy Fischer-Lichte a performativitás esztétikáját hangsúlyozottan anti-mimetikus paradigmának tekinti, míg Iser számára – ahogy azt látni fogjuk – a művészi színrevitel mimézis és performativitás összjátékában létesül, hiszen épp ez teszi lehetővé a kétvilág elmélet dekonstruktív felülvizsgálatát, annak pusztá eltörlése helyett.

Az antropológiai színrevitel struktúrájának mélyebb megértése érdekében a továbbiakban Isernek a reneszánsz pásztorköltészet álarchaszínálata kapcsán megfogalmazott gondolatait próbálom rekonstruálni, melyek *A színész antropológiájában* leírt színész-szerep relációval állíthatóak párhuzamba.

A pásztorköltészetet Iser szerint az teszi egyedülállóvá, hogy megjeleníti a fikcióképzést, s ezzel az irodalmi fikcionalitást teszi érzékelhetővé. A pásztorjáték, a „pásztorál” hagyománya Vergilius és Theokritosz költészetéből ered és tizenhét évszázadon keresztül egészen Marie Antoinette udvaráig őrizte népszerűségét.<sup>173</sup> Vergilius eklogái óta a pásztori világot allegorikusan értelmezték, egy olyan másik világra való utalásként, melynek politikai vagy vallási tartalmi az ekloga szereplői közti interakciókban közvetítődnek. Vagyis az „Árkádiában” játszódó történetek meghatározott társadalmi-történelmi referenciával rendelkeztek, s az események dekódolása, a szereplők valós alakokra való visszavezetése a szükséges háttérismeretek birtokában ment végbe. Az ekloga kultusza a reneszánszban leáldozott, de a „pásztori hagyomány” továbbírása bizonyos modifikációk – az allegorizáló olvasat meggyengülése – ellenére töretlenül folytatódott a pásztorregény műfajában.

Sidney, Montemayor, Sannazaro pásztorjátékainak főszereplői olyan hercegek, akik pásztoroknak álcázzák magukat, hogy beléphessenek egy előlük elzárt világba. Viszont a hercegek arra vágnak, hogy miután bejutottak a tiltott helyre, saját valójukban legyenek fölismerhetőek. Ez ahhoz vezet, hogy folyamatosan játszanak saját szerepükkel (álcázó maszkjukkal), mert le is akarják leplezni önmagukat, de meg is akarják tartani álarcukat, mely a számukra tiltott területen való tartózkodás záloga. Vagyis a leplezés és leplezés

---

<sup>173</sup> Vö. FI 47.

kettősségét egyszerre kell gyakorolniuk. Egy ilyen kettős játék valójában nem reprezentálhat mást, mint magát a játékot.<sup>174</sup>

Az egyidejű fel és elfedés a fikcionalitás illusztrációja, mely megengedi, hogy egy eltitkolt dolog megtévesztés révén táruljon fel. Ennek eredménye egy önkívületi állapot, ami ahhoz vezet, hogy a „pásztort játszó herceg” egyszerre van önmagánál (mint herceg) és egyszerre van önmagán kívül (mint pásztor). A gondolatmenet eddig a pontig megegyezik Plessnerével, hiszen a színész lénye az átváltozó megtestesülés során ugyancsak meghasad: a színpad, vagy tágabban, a műalkotás „tiltott terébe” lépés előfeltételezi a megkettőződést. Iser a továbbiakban azt állítja, hogy az önkívületi állapot megkövetel egy „szükségszerű formát”, ahhoz, hogy megragadható legyen. A „*szerkezeti formula*” azonban nem a megkettőződés valamilyen szintézisét tartalmazza, hanem összefonódó és kölcsönhatásba kerülő pozíciók potenciális sokaságát, a jelenlét és távollét állandó szimultán játékát. Ez a pásztorjátékban úgy jelenik meg, hogy amikor a főhősök álruhában cselekszenek, valódi rangjuk leplezett marad, de ez leplezettség mint hiány mégis jelenvaló, mert irányítja az álruhában végigvitt cselekedetet. Amikor a főszereplők hercegekként lépnek fel, a helyzet hasonló, mert ezt a jelenlétet „távollévő” álarcuk teszi lehetővé számukra a „tiltott térben”: „*Az álcázás kódját az a távol lévő személy alakítja, aki az álarc működését irányítja, és aki jelenlétre is szert tesz az irányítás és tesztelés révén, illetve azáltal, hogy ő választja meg, ő maga vagy álarca kapjon-e hangsúlyt. Következésképpen sem az álarc, sem a személy nincs soha teljesen jelen, jelenlét és távollét folytonos váltakozása pedig arra utal, hogy a személy mindig túlhalad saját (bármely) pillanatnyi önmagán.*”<sup>175</sup>

A hősök tehát a játék „tiltott terében” sohasem csak álarcként vagy önmagukként cselekszenek, hanem a kettő ritmikus összjátékaként, melyet a szerkezeti formula értelmében távollét és jelenlét váltakozásaként érthetünk meg. Iser szerint a „*konstruktív és dekonstruktív impulzusok*” ritmikája olyan kölcsönösen ellenirányú mozgáshoz vezet, mely mind a személyt, mind az álarcot megakadályozza abban, hogy tiszta jelenlétre tegyen szert. Az autentikus (a személy) csak a nem-autentikusra (álarc) vonatkozva van jelen, de ez fordítva is érvényes, hiszen a jelenlevőt folyton beárnyékolja a távollévő. A megkettőződés játékában mindkét tényező egyszerre van jelen, és egyszerre van távol, vagyis a játék tiltott terében a cselekvő személy mindig megkérdőjeleződik: „*a hiányzó megjelenítése a jelenlevővel maga után vonja azt, hogy a megjelenítés végrehajtójának*

---

<sup>174</sup> Vö. FI 73.

<sup>175</sup> FI 104.

*autentikussága megszűnik.*<sup>176</sup>

#### 4.5. A kép-projektum „kétarcúsága”

Iser gondolatmenetének vázlatos felidézése segítségünkre lehet abban, hogy visszakanyarodva Plessnerhez, a színházi reprezentáció működését új alapokra helyezzük, s ezzel a plessneri fogalomkészletet is újrakonfiguráljuk. Iser a jelenlét és távollét ritmikájának elemzésével arra a következtetésre jut, hogy a személynek és az álarcnak nincsen reprezentációs értéke a szó mimetikus értelmében, mert ha megjelenítenek valamit, akkor az éppen a tiszta jelenlét hiánya, mely érvényteleníti a mimetikus funkciót. Ez a reprezentáció különbözik a színház naiv-mimetikus modelljétől, de a szakrális játékok rituális re-reprezentációjától is. A rituális játék ugyan nem mimetikus, de a tiszta jelenlét szakrális fikciója feltételezi egy autentikus hatalom megnyilvánulását, melyet maszktáncos aktualizál. Az aktualizált hatalom realitása a fenti rekonstrukció értelmében kizárólagos, vagyis nincsen kiszolgáltatva konstruktív és dekonstruktív impulzusoknak, maga az abszolút prezencia. Plessner saját gondolatmenete is kizárta ezt a rituális reprezentációt, de ha Plessnert Iser felől olvassuk, akkor explicitté válik, hogy *A színész antropológiájában* ismertetett modell miért és mennyiben zárja ki egyaránt a naiv-mimetikus és (re)prezentációs felfogást az ember átváltozva megtestesülő aktivitása kapcsán.

Ha most újra fölidézzük a színházi szituáció jellemzésére felhasznált formulát (A megtestesít X-et, akkor nemcsak A-t látjuk a színpadon, hanem X-et is.) a színházi szerepben megformált, fikcionalizált, bár hús-vér módon kifejezett „kép” (*Bild*) értelmezési lehetőségei is kibővülnek. A színész megkettőződő lényé saját önhasadásában „ad helyet” annak a képnek, amit a színpadon látunk. Ez a kép azonban nem a színészt vagy a szerepben megformázott alakot „ábrázolja”, hanem a megkettőződés pólusait játssza ki egymással szemben. Mindkettőt látjuk szinoptikusan, de egyiket sem tisztán, hiszen a jelenlét és távollét ritmikus játékában folyamatosan árnyékolják egymást, s a néző épp ezt az állandó megkérdőjeleződést találja meg a kép „tartalmaként”. A mimetikus funkció felbomlása miatt a színészi aktivitás által generált képben a kép és a hordozó médium oppozíciója is zárójeleződik. Nem arról van szó, hogy a színész teste önmaga képévé válik, hanem inkább arról, hogy a testet a megkettőződés által olyan képre cserélik, amelyben a színész teste mint „hordozó” egyfelől, és a szerepben létesülő figura mint „hordozott”

---

<sup>176</sup> FI 106.

másfelől, mediális egységet képez, és folyamatosan egymásba játszik.

Ebben az összefüggésben a kép-projektum fogalma is más fénytörésben látszik. A kép-projektumot korábban mint a szerep képének „keretét” határoztuk meg, vagyis mint olyan potenciális mezőt, mely a színész átváltozva megtestesülő aktivitását lehetővé teszi. Iser gondolatmenete feltételezte, hogy a teremtő önkívületnek rendelkeznie kell egy szerkezeti formulával, mely nem szintetizálja a megkettőződés pólusait, de megfoghatóvá teszi a kölcsönhatásba kerülő pozíciók potenciális sokaságát.

A kép-projektum megfeleltethető egy ilyen szerkezeti formulának, hiszen a színházi aktivitás során konstitálódó kép csak általa válik jelenlét és távollét oszcilláló egységévé. A színész önhasadását, mely önmaga és a szerep viszonylatában képződik, az ember antropológiai meghatározottsága teszi lehetővé, de a kép-projektum az, ami ennek színrevitelét garantálja. A Bildentwurf mentén vetül ki a színész önmagából az átváltozásban létesülő alakok felé, de állandó visszatérésének lehetőségét is az az „irányvektor” határozza meg, melyet a kép-projektum jelöl ki. A színész „innen” próbál maradni önhasadásán, hogy benne maradjon a képben, de a kép létesülésének folyamata megbontja „valószerűségét”, s széttartó képek, testek képlékeny halmazává bontja szét az eredeti testet. A „képben maradás”, a kép létrehozása azt is jelenti, hogy a potenciálisan végtelen alakok egy erőter mentén összegződnek, egy nagyobb struktúrába, mely nem szintézis eredménye, de mégis szervezett sokaság. A kép-projektum, ennek az esztétikai struktúrának a „plaszticitása”. Vagyis nem csupán a kép textúráját determináló, a színészi aktivitást a társadalmi tér felé közelítő normativitás, hanem a művészi produkciót immanens módon lehetővé tevő, „játékos nehézkesedés”. Olyan tényező, mely a játékot a színpadi térben egyszerre rögzíti és felszabadítja.

A kép-projektum „világszerű” oldala bizonyos értelemben referenciákat mozgósít a játék számára, vagyis nem beszélhetünk a mimetikus dimenzió teljes felszámolásáról, hiszen ebben az esetben a játékos nehézkesedés kibontakozása számára sem lenne elegendő tér. Az ember csak úgy tudja önmagát a kép-projektumon „keresztül” színre vinni, ha önteremtése világteremtés is egyben, vagyis ha jelenlét és távollét oszcillációjában elbontja, ugyanakkor burokként meg is őrzi a kívülről integrált, mimetikus mintákat. *„A színrevitel mindig meg kell előznie valaminek, amit a színrevitelnek meg kell jelenítenie. Ez a valami soha nem fedhető le teljesen saját színrevitelével, mivel ebben az esetben a színrevitel saját maga eljátszása lenne. Másképpen fogalmazva: a színrevitel mindig valami másból táplálkozik, hiszen minden, ami benne megjelenik, valami távollévőt szolgál. Ez a távollévő nem jelenhet meg, habár egy másik, jelen lévő dolog révén*

*jelenléthez jut. A színrevitel tehát a megkettőződés abszolút formája, nem utolsósorban azért, mert nem hagyja lankadni annak a tudatát, hogy a megkettőződés kitörölhetetlen.*<sup>177</sup>

A színrevitelnek ez az értelmezése az, amely Fischer-Lichte – már említett – kritikáját kiváltotta, ugyanakkor a kép-projektum kibővített olvasata felől már nyilvánvaló, hogy itt nem egyszerűen a naiv-mimetikus logika és a kétvilág elmélet konzerválásáról van szó, hanem a „jelenlévő hiány” megjelenítéséről, mely által az ember megtapasztalhatja önmaga önmaga általi birtokolhatatlanságát. Ez távolról sem jelent szabad hozzáférést, hiszen: *„A színrevitel inkább a hozzáférhetlenségek szimulákrumait hozza létre, amelyek egyszerre vetítik az elérhetlent változó mintázatokba, és – képekként – rejtett területeket varázsolnak elő.*”<sup>178</sup> A jelenlévő hiány színrevitelének gondolatát Iser *A fiktív és imaginárius Mimézés és performancia* című fejezetében úgy konceptualizálja, hogy a mimézés hagyományos elméletét felülvizsgálva, a műalkotás *performatív* dimenzióját helyezi előtérbe. Iser történeti rekonstrukciója szerint a performatív aspektus – az utánzott dolgok tárgyiasításaként – már eleve benne rejlett a mimézésben, de a legtöbb klasszikus elmélet számára mégis földérítetlen maradt (annak ellenére, hogy nélküle maga a mimézés sem gondolható el ellentmondásmentesen). Azonban *„minél mélyebben megyünk bele a mimézés folyamatának elemzésébe, annál elkerülhetlenebbnek látszik a fölismerés: a megjelenítés alapvetően performatív jellegű. Csak az előre adott komponens köti meg a performanciát mimetikusán, noha időnként még az is a performancia termékének látszik.*”<sup>179</sup> Ha az előre adott dolog és az utánzás közti különbség töréssé tágul (mint ahogy az az antropológiai értelemben vett színrevitelnél történik), akkor a performancia felerősödik, és egy olyan játékmozgás veszi kezdetét, amelyben a műalkotás performatív minősége a mimézés ellen játszik. A különbségből adódó megkettőzések játéka alkotja a reprezentáció infrastruktúráját, s az ebben a játékban felülkerekedő performancia eseményjellegűvé teszi magát a megjelenítést is.

A performancia antropológiai olvasata azzal az előnnyel jár, hogy a művészi reprezentáció egy „kitágított” modelljéhez jutunk el, melyben az esetleges mimetikus mozzanatok – mint a kép-projektum részét képező „maradványok” – is értelmezhetővé válnak. Az antropológiai színrevitel során tehát mimézés és performancia kettős játéktér tárul fel, melyet a kép-projektum „kétarcúsága” – egyszerre statikus és dinamikus

---

<sup>177</sup> FI 364.

<sup>178</sup> FI 362.

<sup>179</sup> FI 352.

karaktere – szervez esztétikai alakzattá. Mindezt az ember antropológiai struktúrája teszi lehetővé, hiszen a jelenlévő hiány antagonisztikus alakzata a közvetített közvetlenség fogalmi struktúrájának részeként már az antropológiai expresszivitás gyökereinél megjelent.

Az antropológiai-esztétikai színrevitel itt vázolt általános szerkezete a következő négy fejezetben vizsgált művészi produkciók elemzésének fogalmi bázisát alkotja. Gottfried Benn, Nádas Péter, Hajas Tibor, David Cronenberg esetében mediálisan eltérő közegekben megvalósuló színrevitelekről lesz szó, ugyanakkor ezt a heterogenitást többek között az is legitimál(hat)ja, hogy – Fischer-Lichte koncepciójától eltérően – egy kibővített színrevitel fogalmat használunk. Ami ezeket a különböző színrevitel-formákat (mortifikáció, formalizáció, animalizáció, bestializáció, biomechanizáció stb.) összeköti, az a – főként a humanista testkép ellenében kijátszott – dehumanizáló attitűd. Már az antropológiai színrevitel általános struktúrája is tekinthető dehumanizáló jellegűnek, mert a jelenlét és távollét oszcillációjában nem tartható fenn a „teljesen humanizált” Ember idealitása, ugyanakkor a tárgyalandó színrevitelek manifeszt módon fejezik ki és reflektálják az antropológiai szkepszist, hiszen a mássá-válás celebrálása során olyan „szerepeket” kínálnak fel, melyek az ember és nem-ember közti határok átrajzolására irányulnak – híven az *„önelbizonytalanítás általi újrafeltalálás”* plessneri programjához.

## 5., „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” diskurzustérben 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 szembenemenni<sup>180</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 szalonképpé avatni a művészeti irányzatot, 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 fél 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 nácizmusról kialakított esztétizált felfogásának filológiailag is alátámasztott értelmezése meghaladja ennek a dolgozatnak a kereteit. Minket ebben az összefüggésben az a mozzanat érdekel, ahogy az életműben a húszas-harmincas években egyre jelentősebbé váló antropológiai-biológiai fogalomtár esztétikai állítások artikulálására válik alkalmassá. Ez a tendencia persze nem független a náci ideológia antropologizáló szókincsétől, ugyanakkor a később hosszabban elemzendő *Dór világ* című esszében világossá válnak azok a gondolati hasadások, melyek – minden

---

<sup>180</sup> 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.

kísértő közelség ellenére – elválasztják Benn artisztikus és dinamikus emberképét a náci ideológia esszencialista antropológiájától. A kifejezés (Ausdruck) és stílus által önmagát plasztikussá formáló – „formalizáló” – ember képe lesz az az antropológiai vezérelv amely Benn gondolkodói és művészi életművét végigkíséri, ennek a nem-esszenciális megközelítésnek az autoritását pedig nem írhatja felül a politikai realitás hatalmi koncentrációja. 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>181</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 művészettörténeti „szerzőlisták” összeállítása az avantgárd mozgalmak általános jellegzetessége volt, mely ambivalens viszonyban állt az avantgárd-ideológiák történelem-ellenes attitűdjével, ugyanakkor ebben a gesztusban a kultúra történetének „privatizálása” és dekonstrukciója is érzékelhető. Az irodalom- és művészettörténeti horizont kitágításának módszertani alapja az, hogy Benn abszolutizálja az expresszionizmus poétikai mozzanatait, hiszen állítása szerint az „expresszionista realizáció” a formálás elemi momentumként minden művészethez hozzátartozik.<sup>182</sup> (Ez az állítás akkor válik produktív módon anakronisztikussá, amikor a Benn a dór művészetet próbálja majd expresszionista alapokról értelmezni.) Érdemes kihangsúlyozni, hogy expresszionista realizáció alatt itt nem valamiféle szubjektivista és érzelemalapú „torzítások” értendők, hanem egy olyan absztrakciós eljárás, mely során a

---

<sup>181</sup> Gottfried Benn: *Expresszionizmus*, fordította Bendl Júlia, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijarat, 2011, 107-119, i. h. 109.

<sup>182</sup> 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.)

„belső realitás” közvetlenül emelkedik át a „formális kötöttségbe”, vagyis egyfajta Én-nélküli esztétikai rend jön létre.

Annak ellenére, hogy az absztrakciós tendenciák művészettörténeten belüli fontosságát Wilhelm Worringerhez hasonló kutatók is megerősítették<sup>183</sup>, az expresszionizmust érvényes *kortárs* jelenségként való elismertetésében mégis a mimetikus kereteket meghaladó „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>184</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 fitorai. A valóság kapitalista fogalom volt. A valóság telkekből, ipari termékekből, jelzőbejegyzésekből állt, mindabból, amit pénzártéssel 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*

---

<sup>183</sup> Benn gondolatmenete több ponton is párhuzamos Worringer művészetelméletével, aki ugyancsak a művészet alapp princípiumának 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 elevenességben 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 térviszonyból” (Raumscheu) eredeztetni az absztrakciós törekvést.

<sup>184</sup> 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.

teremtése és ragyogása felé.”<sup>185</sup> Itt Benn történelem- és kultúrkritikája lép működésbe, miszerint jelenlegi korunkban a „természet föloszlásával” és a „történelem fölborulásával” kell szembenéznünk, vagyis azok a szubsztanciális fogalmak, melyek régebbi korszakok értelemkoherenciájáért kezkeskedtek 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>186</sup>

Ebben a válságretorikában az expresszionista gondolatvilág olyan toposzai jelennek meg, mint a „civilizációs valóság” elutasítása, illetve a triviálisnak vélt jelenségvilággal szembeni szkepszis<sup>187</sup>, de meghatározóbb és reflektáltabb a nietzschei kultúrkritika hatása, hiszen az itt leírt de-realizációs 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>188</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>189</sup>

---

<sup>185</sup> Gottfried Benn: *Expresszionizmus*, 110.

<sup>186</sup> Andreas Wolf: *Ausdruckswelt – Eine Studie über Nihilismus und Kunst bei Benn und Nietzsche*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York, 1988. 68.

<sup>187</sup> 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.

<sup>188</sup> Nietzsche egyszerre volt „próféta” és „mártír” Benn számára, vagyis egy olyan „sugárzó fenomén” és/vagy „vírus”, akinek hatása a kultúra legkülönbözőbb területeit befolyásolta. (Vö. Christian Schärf: *Das Ausstrahlungspänomen – 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.)

<sup>189</sup> Vö. Gottfried Benn: *Túl a nihilizmuson*, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijárat, 2011, 83-90, i. h. 84-85.

A krízis-szituációban az expresszionizmus az elitista szellem „*antiliberális funkciója*”, mely arra hivatott, hogy a természet és történelem alapját vesztett realitásfogalmait 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 kereszteződései*” mentén felnyisson egy prelogikai szférát, mely antropológiai alapját képezheti az „*alakításnak és az erők struktúrává változtatásának*”.<sup>190</sup> Benn ezzel túllép az expresszionizmus válságdiagnosztizáló szerepének elemzésén, és egy aktivista művészet-metafizikai 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 lénygszerű irányában töri át, vagyis „*minden káoszt kizáró formai abszolútizmusként*” 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>191</sup>

Lukács a már említett tanulmányában – melynek fő ellenségképe maga Gottfried Benn – érzékeli az expresszionizmus absztrakciós mozzanatát, ugyanakkor szerinte itt a valóságtól való el-absztrahálás 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 művészileg produktív közvetítettséggé 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

---

<sup>190</sup> A prelogikai szféra felnyitása egyfajta transzgresszióként értelmezhető, mely a transzcendenciát az artistikus regresszióban próbálja (újra)előállítani. (Andreas Wolf i. m. 106.)

<sup>191</sup> Vö. Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht, Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Vandenhoeck&Ruprecht, 2000, 200-210.

szolgálnak az adott struktúrákat leképező helyes „állításokkal”.<sup>192</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 érzel „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 alaktalanságnak a győzelme, melyet a formaképzetek összességét életellenesnek véltó elementáris „kifejezés-szenvedély” (Ausdruckssehnsucht) hoz létre.<sup>193</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 *elő*állítottá. Ezért nem lehet az ilyen műalkotástól azt várni, hogy beleilleszkedjen valamiféle előzetes forma-tipológiába, vagyis ezért tűnik formátlannak, hiszen minden megvalósulása 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 abszolutizmus 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 lényegjellemezője 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 abszolutizmus nem

---

<sup>192</sup> Lukács György i. m. 199.

<sup>193</sup> 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.

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>194</sup> A ritualitás mint az élet formalizálásának motívuma Benn pszeudo-fasiszta 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 abszolutizmus 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 ősképek, 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>195</sup> Az új-ember megteremtésének képzete a huszadik század elejének igazi obszessziójává vált, egy olyan „üres” fogalommá, 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 expresszionizmusban számos reprezentatív kiadványának címében is megjelenik, ahogy azt a *Menschheitsdämmerung* antológia<sup>196</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 expresszionista költészet

<sup>194</sup> Gottfried Benn: *Expresszionizmus*, 112.

<sup>195</sup> Gottfried Benn: *Expresszionizmus*, 112.

<sup>196</sup> A *Menschheitsdämmerung* mellett számos korabeli kötetben megjelennek az apokaliptikus válságretorika 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.

„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>197</sup>”

Ez a körvonalazatlan és sokszor messianisztikus humanizmus-vágy 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>198</sup> szükségszerűségét. A deformálás-destrukció-démonizáció költői eszköztára<sup>199</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>200</sup> A darwinizmus és a pozitívista 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

---

<sup>197</sup> Kurt Pinthus: *Előszó a Menschheitsdämmerung című antológiához* (Berlin, 1920) fordította Koczogh Ákos, in: *Az expresszionizmus*, Gondolat, Budapest, 1967, 224-236, i. h. 233.

<sup>198</sup> Rendkívül tanulságos, ahogy Donna Haraway a poszthumanizmus aspektusából értékeli az „Új Ember” ideológiákat, hiszen állítása szerint azon törekvések, melyek úgy próbálnak kimozdulni a fallogocentrikusként 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-paradigmát.

<sup>199</sup> Vö. Christoph Eykman i. m. 135-138.

<sup>200</sup> A Nietzsche-életmű számos pontján megjelennek az ember antropológiai princípiumának „kimerülését”, illetve az antropocentrizmus decentráldását 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 hite 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... Kopernikusz óta az ember lejtőre került, egyre sebesebben távolodva a középponttól – hová, merre? A semmibe? A saját semmisége szívszorító érzése felé? (...) Fáraszt 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.)

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>201</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 egységtapasztalatába, 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 ez az út – ahogy azt látni fogjuk – felemás eredményekkel végződött. A messianisztikus expresszionizmus idealista-kollektivista antropológiájához már korai korszakában is szkeptikusan viszonyul<sup>202</sup>, hiszen az eksztatikus emberiség-retorika és az „*Ó-ember-pátosz*” helyett Benn korai költészete inkább a személytelen dehumanizáció útját követi. „*A hűlt romokon Énem új arcát énekelem*”<sup>203</sup> programjából ez a költészet a „*hűlt romok*” felmutatását hajtja végre provokatív erővel, miközben az Én „egészként” való újjászületését utópikus illúzióként függeszti fel.

---

<sup>201</sup> Gottfried Benn: *Nietzsche – ötven esztendő távlatából*, fordította Kurdi Imre, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijarat Kiadó, 186-196, i. h. 194.

<sup>202</sup> A szkeptikus versus messianisztikus expresszionizmus kérdésköréhez lásd Frank Krause: *Literarischer Expressionismus*, Wilhelm Fink, 2008, 136-141.

<sup>203</sup> Kassák Lajos: *Örömhöz*, in: *Expresszionizmus*, 267.

## 5.1. A holttest igazsága az ember igazsága

A *Morgue* (1912) című kötet<sup>204</sup> groteszk, „fiziológiai tablói” (Helmut Lethen) kiváló példái ennek a stratégiának, hiszen a bonctermei jelenetekből és motívumokból építkező szövegek az emberi létezés határhelyzeteire 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 Gryphiusig visszavezethető hagyománya<sup>205</sup>, az expresszionista költészet fragmentáló-disszociatív eljárása(i), és az orvosi tekintet klinikai szenvtelensége mint poétikai konstrukció.<sup>206</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 játékerében jeleníti meg.<sup>207</sup> Ennek megértéséhez elengedhetetlen a művészeti dehumanizáció fogalmának pontosítása és antropológiai újraértelmezése.

José Ortega Y Gasset *A művészet dehumanizálódása* (1925) című esszéjében az „új, artisztikus” 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. *ultra-tárgyakkól* álló absztrakciós világ megteremtésére törekszik, melynek kiépülése az emberi oldal széttörését, vagyis a művészet antropológiai mozzanatának *dehumanizációját* eredményezi. „A művészet,

---

<sup>204</sup> 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.

<sup>205</sup> Gunnar Decker i. m. 63

<sup>206</sup> Helmut Lethen: *Der Sound der Väter: Gottfried Benn und seine Zeit*, Rowohlt, 2006, 53-82.

<sup>207</sup> „ (...) az 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.)

melyről most beszélünk, nem csupán azért embertelen, mert nem tartalmaz emberi dolgokat, hanem azért is, mert a dehumanizálás műveletéből maga is ugyancsak kivetszi 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>208</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, szervesetlen dolgok – hierarchiáját) „decentralizálja”. Ezalatt azt értem, hogy itt egy olyan antropológiai színrevitel nyer esztétikai érvényességet, mely az emberi mozzanatok antropológiai és dezantropológiai közös játékterében, vagyis fel- és leépülésük performatív egységében mutatja be. Ortega számára tehát nem az „ember nélküli” ultra-világ 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 destruálására.<sup>209</sup>

Mindez egybeesik Didi-Huberman gondolataival, aki Georges Bataille *Documents* című folyóiratának kép-poétikáját elemzi. A francia művészettörténész szerint ennek a kép-poétikának a központját az antropomorfizmus destruálására tett kísérlet alkotja. Az antropomorfizmus Bataille gondolkodásában azokra a szubsztancialista metafizikai tendenciákra vonatkozik, melyek az emberi alak idealizálásával az emberből valami istenszerű létezőt próbálnak létrehozni. Az antropomorfizmus tehát rejtett teomorfizmus,

---

<sup>208</sup> José Ortega Y Gasset: *A művészet dehumanizálódása*, fordította Juhász Anikó, in: José Ortega Y Gasset: *Regény, színház, zene – Esszék a művészetéről*, Nagyvilág Könyvkiadó, 2005, 24.

<sup>209</sup> „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 teomorffá 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.)

mely a „keresztény hasonlóság” hierarchikus és mitikus modelljén nyugszik.<sup>210</sup> Ugyanakkor ebbe a metafizikai-teológiai leszármazási vonalba illeszthető a német idealizmusnak az a felfogása is, miszerint az emberi alak (az antropomorphé) a szépség és igazság egyedül hiteles médiumaként értelmeződik, mert csakis az „ember külseje képes a szellemnek érzéki módon való kinyilatkoztatására.”<sup>211</sup> Bataille célja az emberi alak destruálása, mely program ugyanakkor az „isteni alak” (figure divine) destruálását, vagyis a „keresztény hasonlóság” rendszerének profanizálást is magában foglalja. Ennek eszköze olyan kép-montázsok megalkotása, melyek egymással való mozgó és áttételes viszonyukban az antropomorfizmus „kijátszását”, a hagyományos hasonlóság-paradigma meghaladását kísérlik meg egy „formátlan és kegyetlen hasonlóság” horizontjában.

Itt is fontos kihangsúlyozni, hogy az antropomorf formavilág meghaladása nem azt jelenti, hogy megválnunk ezektől a formáktól, hanem hogy ráhagyatkozunk a formák munkájára, vagyis azon – születést és széttépetést egyszerre megidéző – formafolyamatnak rendeljük alá a vizuális megjelenítést, mely a formák „vitális agóniájaként” írható le.<sup>212</sup> A bataille-i „formátlanság” (informe) tehát nem az antropomorf 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>213</sup> A *Documents* oldalai az antropomorfizmussal szembeni 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 antropomorf 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,

---

<sup>210</sup> Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, 38-40. és 108.

<sup>211</sup> G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások II.*, 9. Hegel emberképének teológiai gyökereit Karl Löwith tárgyalja antropológiai perspektívából. In: Karl Löwith: *Von Hegel zu Nietzsche*, J. B. Metzler, Stuttgart, 388-389.

<sup>212</sup> Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, 147.

<sup>213</sup> Az egymást inkorporáló formák közti alternáló hasonlóság logikája tér vissza a figuratív és absztrakt formálási elvek kölcsönviszonyát vizsgáló Francis Bacon festészetében. A *Documents* kép-poétikája és Bacon közti összefüggéshez vö. Carolin Meister: *Athletik der Entstellung. Zum symptomalen Realismus von Francis Bacon und Georges Bataille*, in: (Szerk.) Nicola Suthor - Erika Fischer-Lichte: „Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration“, München 2006, 249-264.

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 *Documents*-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 Eizenstein 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 de-centrálása, 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>214</sup> Az ember nem úszhatja meg a szembesítést azzal, ami mindig is *el- kitérti* önmagából, hiszen az őt „defiguráló” (dégifure) Másság nem valami abszolút „külső”, hanem ember-voltában „benne” rejlő fenyegetés. A nem-esszencialista 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 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 anti-metafizikai attitűd és életgyakorlat kialakításához nyújtott segítséget. Ezzel összefügg az is, hogy a katoniorvosi tanulmányok alatt Benn a

---

<sup>214</sup> Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, 174.

korszak kísérleti pszichológiájával és pszichofizikájával is megismerkedett.<sup>215</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 „de-realizálódik”, hiszen lelki és szellemi komponensei (agy)fiziológiai, illetve reflexpszichológiai reakciókként írhatóak le.<sup>216</sup>

Helmuth Plessner épp az ilyen eltárgyasító „*terapeutikus nihilizmussal*” (Rudolf Käser) szemben értékelte 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>217</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, egyszóval az objektivitás teremtő oldalára.*”<sup>218</sup> Az objektivitás teremtő oldala Benn gondolkodásában a „*szkepszis stílusalkotó mélységéhez*” vezet, egy olyan distanciát őrző és teremtő „hideg nyelv” létrehozásához<sup>219</sup>, mely a humanista és

---

<sup>215</sup> Vö. Helmut Lethen: *Der Sound der Väter: Gottfried Benn und seine Zeit*

<sup>216</sup> Vö. Rudolf Käser: *Arzt, Tod und Text – Grenzen der Medizin im Spiegel deutschsprachiger Literatur*, Wilhelm Fink Verlag, 1998, 233-248.

<sup>217</sup> Vö. Helmuth Plessner: *Vitalismus und ärztliches Denken*, in: GSI, BD. IX. 7-27.

<sup>218</sup> „*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.)

<sup>219</sup> 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.

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 döbönt.”<sup>220</sup>

A testiség „édes” és „tapadós”, de ezek tulajdonságok a romlott étel („lepedék”) asszociációs mezőjébe (is) tartoznak, vagyis a testiség benn-i „érzékelése” már eleve patologizálódik, hiszen csak életerejében és épségében megromlottként kerülhet bele ebbe az optikába. (Ugyanakkor kérdéses, hogy egy ennyire patologizáló 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 mutakozó csontszerkezettől. (Nem nehéz itt észrevenni az antropomorfizmus „elmocsarasításának” bataille-i technikájával való párhuzamot.) A test transzparenssé válik, hiszen a húsmassza szinte leolvad a csontokról, ugyanakkor ez 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 testtapasztalatot Benn a *Férj és feleség átmegy 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” együtt-létezését viszi színre, mely a vitalitás fogalmát is áthangolja, hiszen itt

---

<sup>220</sup> Gottfried Benn: *Az orvos*, fordította Eörsi István, in: *Gottfried Benn versei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991, 13.

valamiféle élőhalott élet animálja a formák összjátékát, híven az undor esztétikájának azon rosenkranzi definíciójához, miszerint a bomlás valójában a „*már-halott látszatélete*” (Entwertung des schon Todten), vagyis egy kifordított létezés.<sup>221</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” – mintha 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 vízbefúlt söröskocsist fektettek az asztalra.”<sup>222</sup>

„A lánynak, aki sokáig feküdt a nád között,  
rágások látszottak a száján.”<sup>223</sup>

„Kereszt alakban egymáson hevernek,  
az asztalon, a férfi és a nő.”<sup>224</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 anatómiai-színházainak tradíciója. A memento mori, ars moriendi, exemplum horrendum, dans macabre emblematikus-ikonográfiai megjelenítéseinek 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

---

<sup>221</sup> Winfried Menninghaus i. m. 205.

<sup>222</sup> Gottfried Benn: *Kís őszirózsa*, fordította Rónay György, in: Gottfried Benn i. m. 8.

<sup>223</sup> Gottfried Benn: *Szép ifjúság*, fordította Rónay György, in: Gottfried Benn i. m. 9

<sup>224</sup> Gottfried Benn: *Rekviem*, fordította Kurdi Imre, in: Gottfried Benn i. m. 12.

a kora újkor intellektuális érdeklődésének középpontjába.<sup>225</sup> A geometrizált látványként szemlélet „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>226</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>227</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>228</sup> Az anatómiai feltárás azonban megszünteti ezt az egyszerre vitális és kísérteties határtapasztalatot, hiszen a demonstráció lényege épp a test logosz által rekonstrukciója,

---

<sup>225</sup> Vö. Kis Attila Atilla: *Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza*, in: JELENKOR 2005/Június, 619-632.

<sup>226</sup> Kis Attila Atilla i. m. 624.

<sup>227</sup> 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 elevenség 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 kísérleti-laboratóriumi térként, mely az ember pszichológiai-fiziológiai megismerésének forrásaként értelmeződik. „*A háború, tudja Bardamu, nagyszerű lehetőséget adott nekünk, hogy próbára tegyük az idegrendszert, egyszóval 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... Mindeddig inkább csak sejtettük, hogy milyen érzelmi és lelki gazdagság rejlik az emberben! De most, a háborúnak hála, már bizonyosságunk van rá!... Lelke mélyéig hatolunk, 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.)

<sup>228</sup> Georges Bataille: *Erotika*, fordította Dusnoki Katalin, Nagyvilág Kiadó 2001, 113.

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 élettel 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>229</sup> Vagyis a halál olyan erő, amivel szemben 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>230</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 vezetettve 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 szükségszerűségre: abszolút ritkaságát meghatározza egyszerűsége.*”<sup>231</sup>

Ezen a ponton már vissza is találtunk a *Morgue*-hoz, hiszen Benn verseiben a

---

<sup>229</sup> Michel Foucault: *A klinikai orvoslás születése*, in: Michel Foucault: *Elmebetegség és pszichológia – A klinikai orvoslás születése*. Fordította: Romhányi Török Gábor, Corvina, 2000, 262.

<sup>230</sup> Michel Foucault uo. 239.

<sup>231</sup> Michel Foucault uo. 293.

morbiditás észlelésformája válik központi esztétikai alakzattá, azáltal, hogy a dehumanizáció különböző praktikái kezdik uralni az emberi test „bensejét” és „külsőjét” érintő formaképzeteinket.

„Egy vízbefúlt 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 szájpaddlását,  
meglökhettem, mert belecsúszott  
a mellette fekvő agyvelőbe.  
Amikor összevarrták, beletettem  
a fagyapot közé  
a mellüregbe.  
Vázádban idd tele magad!  
Nyugodj békében,  
kis őszirózsa!”<sup>232</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 test(ek), illetve azok benseje mindig tartalmaz valami „oda nem illő” szerves-szervetlen 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 patkányfészket fedez fel (*A szép ifjúság*), illetve őszirózsát helyez a mellüregbe.<sup>233</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

<sup>232</sup> Gottfried Benn: *Kis őszirózsa*, in: *Gottfried Benn versei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991,

<sup>233</sup> A *Szép ifjúság* patkányfészke az emberi alak animalizációjának, az „*állattá-leendésnek*” (Deleuze-Guattari) a problémáját veti fel, melyet mint dehumanizáló színrevitelt a Nádas és Cronenberg fejezetekben tárgyalok majd részletesebben.

de-centralizálásában 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>234</sup> Az őszirózsa egyaránt fontos motívuma a biedermeier giccskultusznak és a szecessziós-szimbolista költészetnek, olyan hangsúlyozottan kulturális elem, mely a mulandóság felmutatásának és szépséggelví felfüggesztésének esztétista programjába illeszkedik. Ebben a kontextusban mindenképp Stefan George ún. „kert-költeményeire” 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 „költőietlen” tárgy között, hiszen egy versen, sőt egy „térbeli kiterjedésen” belül helyez el egymást kizáró esztétikai minőségeket „hordozó” motívumokat.<sup>235</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>236</sup> A naturalizáció és kulturalizáció (avagy dezanropomorfizáció 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 vázaként használva a mulandóság

---

<sup>234</sup> 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 kapcsolatot 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.)

<sup>235</sup> 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.

<sup>236</sup> A testiség destruktív dekulturalizációjának programja a (neo)avantgarde poétikák egyik jellemző motívuma, melynek jelentőségét a Hajas-fejezetben tárgyalom bővebben.

egy új esztétikai emlékműve jön létre.

Fontos mozzanat, hogy a szenvtelenül megjelenített orvosi akciósorozat 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>237</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-primitívebb „rétegeket”, melyek többek között az ember kreatív-művészeti potenciálját alapozzák meg.<sup>238</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 „*Én frigidizálásához*” vezet, ami esztétikai szempontból (is) káros, hiszen a kreatív, prelogikus rétegek elérését akadályozza meg.<sup>239</sup>

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

Ugyanakkor a rózsza útja itt még nem ér véget. Az agyvelőből a mellüregbe helyezi át az orvosi kéz. Ez magát az „orvosi kezet” is átminősíti, hiszen itt már nyilvánvalóan nem a boncolás hivatalos eljárásrendje érvényesül, hanem egy látszólag irracionális gesztus történik, mely ugyanakkor – egy mélyebb szinten – a kórbonctani értelemmel is összhangban van. A „*Vázádban idd tele magad!*” - fordulat egy formatranszformációt (is) jelez: a rózsza metaforikus úton inkorporálja az emberi formát. „*A szétdarabolt, széttolt, biológiai esendőségében sajátos „kubista” technikával megjelenített holttest utolsó*

<sup>237</sup> Gottfried Benn: *Túl a nihilizmuson*, 84.

<sup>238</sup> Gottfried Benn: *Der Aufbau der Persönlichkeit*, in: Gottfried Benn: *Essays, Reden und Vorträge*, GW I., Klett-Cotta, 2002, 97.

<sup>239</sup> Az agytörzsbe mint a biológiailag ősi 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 cerebráció: 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 megsemmisítés, a megégett hús szaga terjeng az évszázad fölött.*”(Gottfried Benn: *Goethe és a természettudományok*, fordította Kurdi Imre, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijarat, 2011, 53-82, i. h. 77.)

„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 értelemlétezésben 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>240</sup> Ahogy azt már a 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 de-centralizálta az antropomorfizmust, míg a rózsa alakzata végül bekebelezte – foglyul ejtette – az emberi 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 „rózsa-ember”, illetve a „holttest-rózsa” egy antropológiai-esztétikai műalkotás, 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 műalkotássá 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 – élettelen vázaként/formaként – mint új „lényeket”.

A művészet tehát új formát ad az embernek, igaz ugyan, hogy a nihilizmus szimptóma-embere ennek a formálásnak csupán holttestként lehet része. Ez azonban nem kielégítő eredmény, hiszen a *Morgue* radikális programjából nincsen kijárat, az ember (ön)destrukció általi művészetté avatása berekeszti a formák munkáját. A művészet és az ember antropológiai-esztétikai fúziójának igaz tétje pedig épp a nihilizmus artistikus meghaladása lenne, egy olyan új antropológiai konstelláció felfedezése, mely az emberi élet érvényességét esztétikai valóságként újítja meg.

---

<sup>240</sup> Kulcsár-Szabó Zoltán i. m. 305.

## 5.2. A művészet mint „*progresszív antropológia*”

A *Dór világ* című szöveg Benn harmincas évekbeli esszé-termésének talán legenigmatikusabb darabja, hiszen egyszerre tekinthető a „*totális állam avantgardisztikus elméletének*”<sup>241</sup>, illetve a náciizmussal való szakítás egyik dokumentumának is. A német klasszikára jellemző filhellenizmus hagyománya támad fel ebben a szövegben, csak éppen a Spárta helyett Athént választó Schillerrel szemben<sup>242</sup> Benn a dór állammal épít fel szellemi-esztétikai kapcsolatot. (Aminek megvan a maga hagyománya a náci retorikában, hiszen a hivatalos nemzeti szocialista ideológia a fajtisztaságát védő katonai népként tekintett a dórokra, és a szimbolikus azonosulást a „*Németország az új Spárta!*” jelszaváig fokozta.) Fontos kihangsúlyozni, hogy itt nem valamiféle klasszika-filológiai vizsgálódásról és/vagy történelmi rekonstrukcióról van szó, hanem olyan spekulatív történelemvízióról, mely egy antropológiai-esztétikai utópia felépítése érdekében nyúl vissza a görögséghez. Vagyis egy ideológiailag (meg)konstruált görögségképről van szó, mely kép történeti igazságértékénél sokkal fontosabb a jelen korra irányuló kritikai potenciálja, illetve az esztétikai-poetológiai gondolatmenet szempontjából hasznosítható metafora-anyag. A *Dór világ* ebből a szempontból is *A tragédia születésével* áll párhuzamban és párbeszédben<sup>243</sup>, mely dialógus a szöveg számos pontján kimutatható, hiszen Benn a művészet genealógiáját nem a zenével, hanem a hatalommal összhangban vizsgálja, illetve az dionüszoszi-apollóni princípiumot a dór-apollóni princípiumra redukálja.

Ami a görögség-tematika szempontjából a jelen pillanatban releváns, az az, hogy Benn kreatív módon áll hozzá a rendelkezésére álló történeti anyaghoz, szabadon kompilálja és idézi a felhasznált munkákat, mindenekelőtt Hippolyte Taine (*Philosophie de l'art*) és Jacob Burckhardt (*Griechische Kulturgeschichte*) szövegeit. Az így létrejövő szöveg „totális montázs”, melynek értelmében Benn görögségképét is montázselvű konstrukcióként kell felfognunk, az általa használt terminusokat pedig olyan pszeudofogalmaknak, melyeknek nem igazságértéke, hanem „*stilisztikai hőkoka*” (Andreas Wolf) van. Vagyis nem valamiféle evidenciaszerű görögségmítosz „újra elsajátítása” megy végbe

---

<sup>241</sup> Gregor Streim i. m. 344.

<sup>242</sup> Vö. Friedrich Schiller: *Lütkurgosz és Szólon törvényei*, fordította Mesterházi Miklós, in: Friedrich Schiller: *Művészetfilozófiai és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, 2005, 443-476.

<sup>243</sup> Mivel a jelen munkát nem Benn és Nietzsche közti hatástörténeti kapcsolat nagy múltú recepcióshagyománya irányítja, ezért nem tekintem feladatommak az allúziók hiánytalan felfejtését. A továbbiakban csupán néhány az antropológiai-esztétikai kontextus szempontjából nélkülözhetetlen motívumra fogok rámutatni.

a szövegben, hanem egy történeti-antropológiai konstrukció felépítése, mely egy másik ilyen konstrukció (az „új ember”) megformálásának vezérfonalául szolgál. *„Az a kör, amelyben a görögök metafizikai értelemben élnek, kisebb, mint a miénk: ezért sohasem plántálhatjuk át magunkat abba elevenen; helyesebben: az a kör, amelynek zártsága életük transzcendentális lényegét alkotja, számunkra szétrobbant; nem tudnánk már lélegezni egy zárt világban. Feltaláltuk a szellem produktivitását: ezért aztán az ősképek számunkra visszahozhatatlanul elvesztették tárgyias magától értetődésüket, gondolkodásunk pedig a soha be nem teljesedő megközelítés végtelen útját járja.”*<sup>244</sup> - írja Lukács a kulturális identifikáció problematikájáról. Ennek értelmében a görögség lényege „bezáródott”, a szellem produktivitásának feltalálásával berekesztődött az ősképek evidencia-horizontja, vagyis csak az értelmezés(ek) végtelen közelítése adott gondolkodásunk számára. A *Dór világ* is egy ilyen értelmezési kísérlet, noha végletesen ambivalens, abban az értelemben, hogy a szerzőt az „*eleven átplántálás*” motívuma izgatja, ugyanakkor tisztában van azzal, hogy ezt csak a görögség „újraírásával” érheti el, vagyis új lényegét (a dór-apollónit) kell adni a görögöknek, hogy ezzel önmagunk lényegét is megújíthassuk.

A szöveg első három fejezetében Benn a különböző történelmi forrásainak felhasználásával klasszika-filológiai mozaikokból épít pszeudo-antik panorámát. Ennek a panorámának az antropológiai relevanciája az, hogy a görögség világot „*fiziológiai alapokon nyugvó világként*” ábrázolja. A fiziológiai alapok jelentése homályos, egyszerre utal arra, hogy a „*mértékegységek alapja az emberi végtag*”, vagyis hogy a kultúra mesterséges objektívációi (építészet, használati-művészeti tárgyi világ) az ember testiségével állnak funkcionális viszonyban, vagyis antropocentrikusak, de azt is jelenti, hogy az intellektuális eredmények érzéki megalapozásúak, és ezen eredetüket nem fedik-leplezik el. A szöveg végül az antropocentrizmus esztétikai meghaladása mellett fog érvelni, ugyanis a fiziológiai alapok dominanciája az antropológiai stílus, vagyis a művészeti (ön)formálás perspektívából válik jelentéssé.

A „*feneketlen hellén nihilizmust*” a spártai dimenzióval szembeni erőként értelmezi Benn, melynek negatív tulajdonsága, hogy elfedi a fiziológia férfiasnak és anti-feministának leírt világát. A történelemtudomány és a történelemfilozófia nem képes hozzáférni ehhez a rejtett lényeghez, vagyis az „*új, antropológiai elméletre*” vár a feladat, hogy lebontsa a „*pánhellén sziluetet*” és feltárja a dór világot, mely a görögség fiziológiai alapjainak antropológiai princípiumát rejt. (Ez az értelmező gesztus megint csak Nietzsche

---

<sup>244</sup> Lukács György: *A regény elmélete*, fordította Tandori Dezső, in: Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika/A regény elmélete*, Magvető, Budapest, 1975, 497.

eljárását imitálja, hiszen mindketten egy meghonosodott, de elvetendőnek vélt görögség-képet destruálnak, hogy elérjenek az antikvítás rejtett „másságához”.) A dór világ a test bővületében működik, a hatalmas/szép és megedzett test a tenyésztés eredménye, melyet a „fajba vetett rendíthetetlen, arisztokratikus hit”<sup>245</sup> hajt. Ez a test az, ami történelem és művészetalkotóvá válik az antikvításban, hiszen a kultúra egésze az antropológiai princípium kifejeződéseként értelmeződik. „A háborúra szánt test, az ünnepre szánt test, a bűnre szánt test, és végül a művészetre szánt test – íme a dór állam, íme a hellén történelem.” Ez a fiziológiai kultúra és emberkép ugyanakkor „kivétel” az antikvításban, ahogy majd látni fogjuk: „mutáció”, hiszen a „spártai mint ember végig idegen maradt ebben a világban.”

Abban a gesztusban, hogy Benn elutasítja a „morális, szentimentális, történelemfilozófiai” szempontokat az „antropológiai alapelvek” érdekében, a történelmi „valóság” iránti – már röviden tárgyalt – kultúrkritikai szkepszis nyilatkozik meg. A történelem ebben az összefüggésben csaták és háborúk történeteként jelenik meg, vagyis olyan esetleges „kórrajzként”, mely nélkülözi a racionális szerkezetet, hiszen a fejlődés, illetve a teleológia gondolata csupán a XIX. század nihilizmusának mesterséges konstrukciója, egyfajta hamis antropomorfizmus.<sup>246</sup> A „fejlődés” helyett a „változás” válik központi fogalommá Benn történelem-kritikájában.<sup>247</sup> A változásért az „átváltozási zónák” (Verwandlungszonen) jelenléte felelős, melyek energiája nem egyértelmű irányokba mutat, vagyis nem univerzálissá váló formák lineáris kifejlüléseként értelmezendő.<sup>248</sup> Az átváltozási zóna a szellem kísérleti projektuma, olyan variációk lehetőségtere, melyek „másságot” plántálnak a történelmi realitás homogén közegébe. Ebben a kontextusba illeszkedik a mutáció gondolata is, ugyanis az átváltozási zóna az emberi struktúra mutációjának/elváltozásának kifejeződése – ami Benn értelmezésében a történelmi mozgás katalizátora. Ez a mozgás azonban nem valami célvezérelt „törekedés”, hanem a dinamizáló zónák közti teremtő feszültség irány-semleges eseménye, melyben az ember úgy teremti a történelmet, hogy önmagát – antropológiai lényegének „robbanásszerű” felnyitásával – másítja el. „A történelmi alakulás szellemtörténelmi modelljével szemben Benn egyfajta geológiai rétegzettség mintája szerint gondolkodik, azaz olyan síkok egymásra

<sup>245</sup> A korai korszakában a holttest esztétikáját képviselő Benntől meglepő a klasszikus testideálok ilyen heroizációja, ugyanakkor a képet árnyalja, hogy az esszé további pontjain világossá válik: a „szép” dór test nem képvisel természeti evidenciát és/vagy „egészséget”, hiszen a legtöbb esetben „természetellenes”, vagyis a formai abszolútizmus értelmében felfogott dehumanizáció eredménye.

<sup>246</sup> Kulcsár-Szabó Zoltán i. m. 307.

<sup>247</sup> Bede Alleman: *Gottfried Benn – Das Problem der Geschichte*, Neske, 1963, 30.

<sup>248</sup> Vö. Gottfried Benn: *Doppelleben*, in: Gottfried Benn: *Künstlerische Prosa*, Klett-Cotta, 2006, 314-410, 383.

helyeződését feltételezi a történelemben, amelyek mélyén a valóság „előttje” rejlik. A mégis bekövetkező történelmi változás a mutáció fogalmában található, az öröklődés egy biológiai, ám nem-kontinuus folyamatában.”<sup>249</sup>

A mutáció megértésében Semi Meyer „*Probleme der Entwicklung des Geistes*” című munkája mérvadó Benn számára. Meyer szerint a fejlődésgondolatot át kell helyezni a determinációs struktúrákból az antropológiai spontaneitás irányába. A fejlődés ezek szerint nem végbemegy és lezárul, hanem az adott alapokon teremtő és kiszámíthatatlan módon létesül. Eszerint a változás a genotipikus anyag fenotipikus realizációjának végtelen variabilitásaként értelmeződik<sup>250</sup>, ami az antropológiai struktúra rugalmas megújulási lehetőségét jelenti. A történelem témájára visszavetítve mindez arra utal, hogy a történelem csak mint természettörténelmi paradigma ábrázolható, melyben egyenes ívű fejlődés nem, csak antropológiai „*alak- és stílusváltás*” (Stil- und Gestaltwandel) jelenik meg.<sup>251</sup> Ugyanakkor mégsem a történelem naturalizálása történik itt abban az értelemben, hogy a történeliség antropológiai konstansokra bomlana fel, hiszen ami eltűnik, az épp az ideológiai konstrukció(k) stabilitása, miközben a történeliség eseményszerűsége a változási zónák összjátékában termelődik újra.

A mutáció – ami gyakran a „*bionegatív*” (Lange-Eichbaum), vagyis pragmatikusan „haszontalan” tulajdonságokkal bíró egyedeknél jelentkezik – felértékelése Benn antropológiai felfogásának nem-esszencialista jellegét jelzi, hiszen az emberi középpont nélküli helyzetének, antropológiai „kimeríthetetlenségének” produktív oldalát mutatja fel.<sup>252</sup> Antropológia és esztétika kultúrkritikai fúziója megy végbe, ugyanis Benn számára az igazi történelemalkotó erő, az átváltozási zónák autentikus szuper-struktúrája: a művészet tere. Ehhez kapcsolódik a szerző nagy hatású elhatárolása művészethordozó és kultúrahordozó entitás között. „*A művészet nem kultúra. A művészetnek van egy, a művelődéssel, a nevelődéssel, a kultúrával érintkező oldala, de csak azért, mert ő*

<sup>249</sup> Kulcsár-Szabó Zoltán i. m. 310.

<sup>250</sup> Reina Anacker: *Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk*, Königshausen&Neumann, 2004, 144.

<sup>251</sup> Gregor Streim i. m. 338.

<sup>252</sup> Benn mutáció-értelmezése több szempontból is ellentmond a hivatalos náci ideológiának, hiszen kritizálja a genetikai determináció elvét, vagyis az öröklődés egyént meghatározó természettörvényi karakterét, mely a fajkutatás számára konstitutív volt. Ugyanakkor a változási zónák elmélete is ellentmond a fajbiológiai materializmusnak, hiszen az antropológiai „alakváltást” szellem és élet egymásra hatásaként fogja fel. (Gregor Streim i. m. 338.) A mutációnak ez a felfogása azért is rendkívül innovatív, mert a poszthumanista mutáció-értelmezésekhez is közelíthető. Ebben a kontextusban R. L. Rutsky gondolataira lehet utalni, aki a mutációt a kulturális és biológiai replikációban „immanens” módon benne rejlő differencia-faktornak tekintette. Vö. Cary Wolfe: *What is Posthumanism?* University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2010, XVII. és R. L. Rutsky *High Techné – Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1999. A poszthumán mássá-levés kérdésével a Cronenberg-fejezetben foglalkozok bővebben.

mindezzel nem azonos, hanem ő éppenséggel a másik, a művészet. A kultúrahordozó világa humuszból és komposztból áll. A kultúrahordozó feldolgoz, ápol, kiépít. Utal a művészetre, segít neki gyökeret verni, befutni. Kurzusokat, tanfolyamokat szervez a művészet számára. Hisz a művészettörténetben, pozitívista. A művészethordozó statisztikailag aszociális. Alig tud valamit arról, ami előtte és utána van, csakis a saját belső anyagának él, annak számára halmoz fel benyomásokat önmagában, csak úgy szívja magába ezeket a benyomásokat, befelé, annyira mélyre, míg az, amit befogadott, anyagát meg nem érinti, nyugtalanra nem teszi, kilövellésre nem készíti. A művészethordozót nem érdekli a kiterjeszkedés, a felületi hatás, a recepciónövekedés, nem érdekli a kultúra.”<sup>253</sup>

A művészetalkotó tehát „kívül” van a történelmen, ugyanakkor ebben a kívülségben alapozza meg a történelmi valóság, a kultúra világának „kiterjeszkedését”. A spártaiak is ebből a szempontból válnak kivételessé, hiszen ők alkotják a művészethordozók közösségét, vagyis az „esztétikai mutációk” népét. „Ámde, hogy egyáltalán létrejött, hogy egyáltalán kifejlődhetett ez a klasszikus művészet, az természetesen a faj, a fajta, a szabadon játszadozó gének teljesítménye: egy új emberi elem olyan roppant erejű kitörésével szembesülünk itt, hogy kénytelenek vagyunk abszolútnak, öntörvényűnek, öngyulladónak tekinteni.”<sup>254</sup>

A dór világ nem az „orgiasztikus bódulatnak” hódol, hanem Apollón „fegyelmező erejének”. Ez azt jelenti, hogy Benn a nietzsche-i fogalom párosból az apollói princípiumot avatja elsődlegessé, mely az értelem előtti „Rausch”-ból művészetet formalizál.<sup>255</sup> Bizonyos értelemben az expresszionista realizáció művészeti programja tér itt vissza, ugyanakkor azzal a gesztussal, hogy Benn a „konstruktivistikus formaprincípiumokat archaikus erőkhöz köti, a modern funkcionalizmus transzcendálását hajtja végre.”<sup>256</sup> Ebben a kontextusban megkerülhetetlenné válik a hatalom kérdése, illetve a hatalom művészethez való viszonya, melyben a kultúra és művészet antagonizmusa köszön vissza. A hatalom kifejezés maga is több jelentésárnyalattal szerepel a szövegben, egyszerre jelenti az államot, birodalmat, vagyis az „imperiális teret”, ugyanakkor bizonyos „köztes” médiumokat is, mint pl. a kultúrpolitikát, sőt nem is kell feltétlenül intézményi értelemben felfogni a hatalmat, hanem mint potencialitást: „tenyésztő erőt” (züchtende Kraft), illetve

<sup>253</sup> Gottfried Benn: *Kell-e a költészetnek az életet jobbra tennie?*, fordította Márton László, in: Kalligram, 2011/február, 33-37, i. h. 34.

<sup>254</sup> Gottfried Benn: *Dór világ* 151.

<sup>255</sup> Kulcsár-Szabó i. m. 328. A dór-apollóni princípium kiemelése a vitalisztikus expresszionizmussal szembeni gesztus is, hiszen az I. világháború körüli irodalmi expresszionizmus szimbolikus figurái (Dionüszosz, Pán, Baal stb.) olyan entitások voltak, melyek a vitalitás erejét testesítették meg a kultúra preformáló erejével szemben. (Vö. Thomas Anz i. m. 56.)

<sup>256</sup> Gregor Streim i. m. 336.

formáló „akaratot”.

Művészet és hatalom viszonya a fogalmak diszperzitásához hasonlóan sokrétű. A hatalom teremti meg és irányítja azokat a társadalmi folyamatokat, melyek a művészet lehetőség-feltételét alkotják, ugyanakkor a művészet nem a hatalomból származik, és a hatalom soha nem lehet művészet. (A *Dór világ* ezen központi állításai tagadják mindenféle hatalmi megelőzöttségű állami művészet esztétikai érvényességét, vagyis itt a hivatalos náci kultúrpolitikával való szakítás egyértelmű gesztusa érzékelhető.) A hatalom legfontosabb teljesítménye az, hogy „*megtisztítja az egyént, megszüri az ingerbefogadó képességét, megedzi, teret nyit neki, képessé teszi a művészetre.*”<sup>257</sup> A művészetre-való-képessé-tétel kollektív eszköze a „*tenyésztés*” (Züchtung), mely a változási zónák, vagyis a szabad emberi lehetőségek formálásának társadalmi eszköze.

Ezen a ponton mindenképpen hangsúlyozni kell, hogy itt nem a biológiai értelemben vett fajnemesítésről van szó, hiszen a benni tenyésztés anti-naturalista jellegű. Egy olyan nem-esszencialista antropológia „pseUDO-fogalma”, mely az embert biológiai és kulturális mozzanatainak konvergálásaként fogja fel. Ennek az értelmében a tenyésztés a szellemiből kiinduló, a szellemre célzó, de a test által közvetítve, a testet is transzformáló gyakorlat.<sup>258</sup> „*Mi, maiak tehát nem a biológiai értelemben vett egészségbe, nem a pozitivizmus fejlődésvonalába helyezzük a szellemet, de azt sem gondoljuk, hogy örökös sínylődésre ítéltetett volna, mivel meghasonlott az élettel; hanem fölébe helyezzük az életnek, konstruktív fölénybe mint formáló és formális princípiumot.*”<sup>259</sup> Ebben az antropológiai gondolkodásában a szellem fölébe helyezkedik a biológiai értelemben vett életnek, de nem valamiféle élet-ellenes tevékenységet kifejtő metafizikai princípiumként nyilvánul meg, hanem az életet produktív módon formáló erőként. Ez az erő nyíltan szembefordulhat a természettel is, mint természet-ellenes „*provokált élet*”, ami azonban megint nem más, mint formalizált élet, azaz kifejezés és stílus.

Benn ezen a ponton a korszak központi életfilozófiai-antropológiai diskurzusába kapcsolódik be, hiszen az élet fogalma az életfilozófia és a filozófiai antropológiai gondolkodás érintkezési pontja, értelmezésének módja a különböző gondolkodási rendszerek önmeghatározásának is sarkalatos momentuma. Ennek a diskurzusnak a gondos felfejtésére ebben a kontextusban nincsen tér, ugyanakkor egy vázlatos rekonstrukció<sup>260</sup> és

---

<sup>257</sup> Gottfried Benn: *Dór világ* 151.

<sup>258</sup> Gregor Streim i. m. 341.

<sup>259</sup> Gottfried Benn: *Túl a nihilizmuson*, 88.

<sup>260</sup> Rendkívül tanulságos Löwith differenciálási kísérlete, aki megkülönbözteti a (1.) biológiai/állati életet, a (2.) specifikusan antropológiai, biográfiai életet, és a (3.) a másokkal-való-együtt-létben neutralizált

fogalmi tisztázás Benn antropológiai esztétikájának pontosabb megértése szempontjából is szemléletes lehet.

Az egyik szélső pontot ebben a vitatérben Ludwig Klages gondolkodása jelenti, akinél az élet egyfajta „*harci fogalomként*” (Kampbegriff) jelenik meg<sup>261</sup>, mely nyílt konfliktusban áll a szellemmel. A szellem nem tartozik természetes módon hozzá a test-lélek életegységében felfogott emberi létezéshez, hanem „kívülről” hatol be az emberi struktúrába, hogy annak koherenciáját megtörje. A szellem tehát egy olyan degenerációs tünet, mely az élet eredendőségében organikusan megnyilvánuló ember önelidegenedéséért felelős. Klages itt egy egyszerre naturalizáló és idealizáló álláspontot képvisel (mely a vitalisztikus expresszionizmus áll közel<sup>262</sup>), hiszen az élet nem csupán biológiai dimenziójában releváns, hanem mint spirituális evidencia-forrás, ugyanakkor az eredmény egy olyan történetetlen és esszencialista antropológia, mely az emberi létezést a kulturális kontextusoktól izolált természetességében próbálja újraközpontosítani. (Plessner ezt a gondolkodási irányt a „*bensőségesség romantikájának*” nevezi és a német szociális radikalizmus teoretikus háttereként értelmezi.<sup>263</sup>)

Ezzel az állásponttal lehetne szembehelyezni Scheler antropológiai megfontolásait<sup>264</sup>, melyek értelmében a szellem az ember differentia specifikája, vagyis az a tényező, ami az embert megkülönbözteti az élet biológiai-fiziológiai struktúrába „bezárt” nem-emberi organizmusoktól. A szellem itt is konfliktusban áll az étellel, ugyanakkor ez a pozíció nem metafizikai intervenciót jelent, hanem a produktív „*nemet-mondani-tudás*” (Nein-sagen-können) állapotát, vagyis azt a lehetőséget, hogy az ember képes „animális” késztetéseinek felfüggesztésére és funkcionálisára. (Scheler ezzel a gondolati alakzattal a kanti antropológiáig visszanyúló tradícióhoz kapcsolódik, miszerint az emberi mivolt eszmei állapota feltételezi a fiziológiai dimenzió bizonyos mértékű „feláldozását”.<sup>265</sup>) Ugyanakkor a szellem ebben a konstrukcióban is kívülről lép be az antropológiai struktúrába, vagyis az ember természeti konstitúciójából levezethetetlen

---

elevenésként felfogott életfogalmat. (Vö. Karl Löwith: *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen*, 37.)

<sup>261</sup> Vö. Otto Friedrich Bollnow: *Die Lebensphilosophie*, Springer Verlag, Berlin, Göttingen, Heidelberg, 1958, 4.

<sup>262</sup> A vitalisztikus expresszionizmus szempontjából Klages mellett fontos hatásfaktort jelent Walter Rathenau *Zur Mechanik des Geistes oder Vom reich der Seele* című kultúrkritikai munkája, melyben az életfilozófiailag értelmezett lélek alkotja a szellem ellensúlyát. (Vö. Thomas Anz i. m. 64.)

<sup>263</sup> Vö. Helmuth Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*, 7-134.

<sup>264</sup> Nem véletlen, hogy Scheler számos ponton szembehelyezkedik a klagesi állásponttal, melyet egy vitalisztikus értéktan pánromantikus intervenciójaként jellemez. Idézi Herbert Schnädelbach i. m. 271.

<sup>265</sup> A kanti álláspont leegyszerűsített, tételszerű megfogalmazása szerint az ember önmagát denaturalizálva válik morális szubjektummá. Ehhez lásd Karl Löwith i. m. 156. és Cary Wolfe: *Animal Rites – American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory*, The University of Chicago Press, 2003, 6.

metafizikai „adomány”. Egy olyan, az emberi egzisztenciához „hozzáértendő” előfeltétel, mely nem szorul természettudományos igazolásra, hiszen az empirikus keretből kihulló ősfenoméneként nyeri el valódi jelentőségét.<sup>266</sup> Mindez nem okoz gondolati problémát Schelernek, hiszen nála az ember a – teológiai irányultságú – transzcendencia lehetőségéhez képest határozódik meg, vagyis egy „felülről” legitimált metafizikai antropológia egzempluma.

E két szélső pozíció közé helyezhető Georg Simmel életfilozófiája és Plessner filozófiai antropológiája. Plessner álláspontját már korábban érintettem, emlékeztetőül elég csak annyit megjegyezni, hogy az ő egyszerre vertikális és horizontális antropológiájában a biológiai és szellemi dimenziók kölcsönösen egymásba implikálva jelennek meg. A kiindulópont az élő test határ-reflexitásának értelmezése, ugyanakkor a különböző szervességi fokozatok (növény, állat, ember) úgy épülnek egymásra, hogy az emberre jellemző szellemi dimenzió a pozicionalitás komplexitás-növekedésének eredményeként jelenik meg, vagyis nem „kívülről” kerül bele a szervesség rendszerébe. Plessner azért képez kivételt ebben a kontextusban, mert számára nem az élet és/vagy a szellem képezi az antropológiailag döntő lényegfogalmakat, vagyis nem is kell választania a két pozíció közül, mert egy olyan új, nyitott lényegfogalmat – az excentrikus pozicionalitást – vezet be, mely homogenizáció nélkül teremti meg a különböző antropológiai dimenziók közti kapcsolatot.

Simmel a kései *Lebensanschauung*<sup>267</sup> (1922) című munkájában ezzel szemben úgy próbálja meghaladni az élet-szellem dualizmust, hogy az élet fogalmába vezeti vissza a szembeállást, ugyanis az életen belül azonosít két, egymástól elválaszthatatlannak vélt konfigurációt. Az életnek ebben az elgondolásban van egy olyan „vitális” oldala, mely a *Mehr-leben-zu-sein*, vagyis az „élet-mint-több-élet” fordulattal írható le. Ez az élet performatív oldala, az élet mint egyre növekvő erőkoncentrátum, a szervesség burjánzó és osztatlan halmaza. Azonban az élet nem csupán vitális zsibongás, hanem olyan erőter, mely önmaga állandó meghaladására is törekszik. Ez az „*immanens transzcendencia*” a homogén életmező elmásítását célozza, mégpedig úgy, hogy a differenciát „belülről” írja bele az azonosságba. *Mehr-als-leben-zu-sein* tehát az élet „több-mint-élet” aspektusát jelöli, azt a jelenséget, ahogy az életáram önmagát formákba központosítja, vagyis ahogy az élet kulturális objektivációkban tárgyiasul. Az élet több-mint-életként válik szellemi

---

<sup>266</sup> Marcus Hahn: *Die Stellung des Gehirns im Leben – Gottfried Benn und die philosophische Anthropologie Max Schelers*, in: *Disziplinen des Lebens – Zwischen Anthropologie, Literatur und Politik*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2004, 87-110. i. h. 92.

<sup>267</sup> Georg Simmel: *Lebensanschauung – Vier metaphysische Kapitel*, Duncker&Humblot, Berlin, 1994.

jellegű konstrukcióvá, de anélkül, hogy az élet-mint-több-élet dimenziójával megszakítaná a kapcsolatot. Az életnek ez a két „arca” mindig egyszerre van jelen, vagyis a „forma” őrzi életvalóságbeli eredetét, és rendeltetésének betöltése után vissza is tér a performatív élettöbbletbe.

Benn állásfoglalása nem feleltethető meg problémamentesen egyik fenti pozíciónak sem. Kijelenti, hogy a szellem nem a biológiai értelemben vett egészség/élet szférájában azonosítható, tehát elhatárolódik a különböző naturalizáló és vitalisztikus tendenciáktól, miközben a szellemet az életen „túl” véli elgondolhatónak. (Ez a jellegzetesség megint csak a náci ideológiától való distanciálódás bizonyítéka, hiszen a fajbiológia a szellemet materialista módon organikus faktorokból vezeti le.<sup>268</sup>) A kivülségnek ez az állapota nem harcias szembenállás és meghasonlás, vagyis a klagesi álláspont sem vonzó Benn számára, ugyanakkor a szellem különállása sem lényegi abban az értelemben, ahogy az Schelernél jelenik meg, vagyis nem egy önálló antropológiai struktúrarétegről van szó, inkább a formáló fölény helyzetéről a testi-lelki komplexumon belül.<sup>269</sup> A szellem tehát az élet immanens transzcendenciája, de sohasem redukálható materiális alapokra. A simmeli felfogással rokonítható az a folyamat is, ahogy a teremtő fölényel bíró szellem az életet átvezeti a konstrukció világába. Az élet alakzatai ennek során a szellem projekciós és realizációs felületeivé válnak, ugyanakkor a szellem és élet kölcsönös implikációja miatt nem állítható az sem, hogy a forma a szellem pusztá kifejeződése lenne az életen mint médiumon keresztül. Talán pontosabb az a megközelítés, ha úgy fogjuk föl a folyamatot, hogy az élet formaként önmagát másítja el, miközben az emberi szellem ennek a formálásnak antropológiai stílusaként, vezérlő kereteként mutatkozik meg.

Ha ezen a ponton visszatérünk a tenyésztés problematikájához, akkor szembesülnünk kell azzal, hogy a Zucht kategóriája a szellemnek ebbe a konstruktív világába illeszkedik, melyet Benn számos, egymással sokszor egylényegűként használt fogalommal ír le „*a teremtés leglényege a forma; a forma teremti meg a teremtést. Persze mondhatnánk forma helyett azt is: tenyésztés, avagy rend, avagy fegyelem, avagy norma, avagy szükségszerű elrendezés.*”<sup>270</sup> A spártai ember az új ember modellje, ugyanakkor ez az entitás félig mutációból, félig tenyésztésből áll össze, vagyis fajt tenyészteni Benn értelmezésében elsősorban azt jelenti, hogy szellemet tenyésztünk. Nem egy az emberi nemből mesterséges kizárásokkal megkülönböztetett „fajt” tisztítunk és rendezünk, hanem

---

<sup>268</sup> Gregor Streim i. m. 332.

<sup>269</sup> Gregor Streim i. m. 334.

<sup>270</sup> Gottfried Benn: *Stefan George emlékezés*, 127.

a kvalitatív változás irracionális eseményét formáljuk meg szellemileg. Az emberi minőség történeti változása alakváltásként íródik le, de ez a formaöltés szcientista magyarázatok helyett természet- és életfilozófiai alapokon értelmeződik, hiszen szellem és élet egymásra hatásaként jelenik meg. A tenyésztéssel úgy vezetjük át az életet a konstrukcióba, hogy antropológiai stílusformát dolgozunk ki, híven ahhoz a benni alapszentenciához, miszerint „*Nem más az ember, mint az a faj, amelynek stílusa van.*”<sup>271</sup>

A fenti kijelentés ugyanakkor megint számos problémát vet fel. Fontos tisztázni, hogy itt nem egy fajkarakterológiai álláspontról van szó, vagyis nem egy olyan – a német fiziognómiai hagyományból merítő – esszencialista gondolkodási módról, mely például Ludwig Ferdinand Clauss *Rasse und Seele* című munkáját jellemzi.<sup>272</sup> Clauss fajkarakterológiai vizsgálódásai során művészettörténeti stílusanalízis eszközeit „kölcsonzi ki”, ugyanis a különböző embercsoportokhoz testi-lelki „*stílusalakzatokat*” (Stilgebilde) társít. Ezek a stílusalakzatok a homogenitás bővületében megalkotott absztrakt szubsztanciák, melyek az emberi viselkedésmódokat „*platonikus faji ideák*” (Löwith) alapján rendszerezik. Az eredmény egyfajta esztétizált antropológia, ahol az ember plurális elevensége stilizált élőképekben merevedik ki. Clauss célja a „*tiszta stílusú*”, élő műalkotások azonosítása, vagyis a faji szubsztanciák tisztaságának plasztikus formákban való szemléltetése, melyet a „*szobrászati realizmus*” (Georges Didi-Huberman) hatalmi szempontból korrumpált formája motivál.<sup>273</sup>

A fajkarakterológiai megközelítés azért tekinthető esszencialista és reduktív antropológiának, mert a tiszta faji stílusalakzatok olyan homogén/egységes referenciát alkotnak, melyek mentén az emberi struktúra nyitottsága lezárhatóvá válik, hogy kisajátítódjon egy ideológiai jelentésalkotás totalizáló befolyásának. A „*tiszta stílusú test*” (stilreiner Leib) normatívája és a fajhigiéniai eszmény között antropológiai szempontból nincsen különbség, hiszen mindkét fogalom ugyanannak a kizárásokon alapuló emberképnek különböző „tudományos” diskurzusok által közvetett formája.

Az ember mint stílusalkotó faj gondolata ugyanakkor nem ezt a reduktív

---

<sup>271</sup> Gottfried Benn: *Dór világ* 153. Ennek az esztétikai-antropológiai definíciós-kísérletnek a párja „*Az ember nem más, mint sikoly a kifejezésért.*” (Gottfried Benn: *Stefan George emlékbeszéd*, 30.) Ugyanakkor Plessner azon gondolatmenetét is felidézhetjük párhuzamként, miszerint az excentrikus pozicionalitás „feladatként és lehetőségként” magában hordozza az antropológiai expresszivitás mozzanatát is.

<sup>272</sup> A Clauss kötetéhez fűzött megjegyzések tekintetében Löwith recenziójára hagyatkozom. (Karl Löwith: *Besprechung des Buches Rasse und Seele von Ludwig Ferdinand Clauss*, in: *Karl Löwith Sämtliche Schriften I. Mensch und Menschenwelt*, J. B. Metzler, 198-207.)

<sup>273</sup> A náci ideológia szobrászati realizmusának kérdését a Nádas-fejezetben tárgyalom bővebben. A benni antropológiai-esztétikában többek között azért nem beszélhetünk hasonlóról, mert a fiziológiai alapú szép/dór test mimetikus értelemben „üres” referencia, hiszen a dór-apollóni önformalizálás performatív módon teremti meg önnön formaképzeteit és nem fejez ki semmilyen előzetes ideológiai jelentést.

antropológiát követi, hiszen itt nincs szó az ember faj stílusok szerinti felosztásáról, csupán arról, hogy az emberi nem egységes antropológiai monopóliuma a stílusalkotás. A stílus itt a szellem szinonimája, pontosabban a működésben lévő, az „életformálás” performatív folyamatában megmutatkozó szellem megjelölése, mely sohasem tiszta és/vagy homogén, hiszen változási zónák és mutációk heterogenitásától tagolt. Ha így értelmezzük Benn szavait, akkor egy nem-esszenciális emberfelfogáshoz érkezünk el, miszerint az ember nem más, mint önmaga megformálásának berekeszthetetlen, élő folyamata, olyan dinamizált lény, akinek valósága – Nietzsche-re utalva – esztétikai jelenségként nyerheti csak el igazolását.

Az életformálás, a „formába öltözés” (Sich in Form bringen) antropológiai programja politikai irányultságtól függetlenül a két világháború közti időszak meghatározó szellemi tendenciája. Magyarázható ez egyfelől azzal, hogy a wilhelmiánus korszak és a weimari köztársaság időszaka a „neuraszténia kultúrájaként” értelmeződött, vagyis egy olyan szellemi klímaként, melyet az „ideges gyengeség” és „lelki képlékenység” jellemezett. Ezzel szembeállítva, részben a világháborús válságra reagálva jelent meg az aktivisztikus cselekvő eszménye<sup>274</sup>, egy olyan embertípus iránti nosztalgia, aki-ami önmaga képzése és formálása által képes ellenállni a formátlansághoz vezető külső-belső kihívásoknak.<sup>275</sup> A mentalitástörténeti megközelítés mellett talán Plessner társadalomantropológiai kutatásai jelentik a leghitelesebb forrást a kérdés szempontjából, ezért a továbbiakban a *Grenzen der Gemeinschaft* (1924) alapján próbálom tovább árnyalni a Benn szempontjából annyira releváns formalizációs problematikát.

Plessner elemzése a Ferdinand Tönnieshez köthető *Gemeinschaft / Gesellschaft* kategóriapár köré épül. A Gemeinschaft olyan „közösség”, mely az emberi együttélés ősi és autentikus formáját jelöli. Plessner szerint ez a bensőségesség olyan utópiája, ahol az egyének minden elidegenedéstől és közvetítéstől mentesen lépnek kapcsolatba egymással, hogy egy személy-feletti és kollektív létezésben egyesüljenek. A Gesellschaft ezzel szemben már egy varázstalanított világ társadalmi formája, melynek alapkaraktere a szerepek/maszkok iránti igény. A más-ként-lét ezen médiumai az individualizálódási folyamatok alapjaként szolgálnak, miközben a nyilvánosság médiumaiként a közvetettség

---

<sup>274</sup> A testi-lelki képlékenységgel szemben jelent meg a test „páncélzásának” (Panzierung) eszménye a korszak katonai testfelfogásában, mely a náci testideológia szikár-maszkulin és szoborszerű testideáljának kialakulását is nagyban elősegítette. Ehhez vö. Klaus Theweleit: *Male fantasies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 229-249.

<sup>275</sup> Vö. Helmut Lethen: *Sich in Form bringen – Der Wille zum Abschied von der Nervosität in der Politischen Anthropologie von Helmut Plessner und Arnold Gehlen*, in: *Disziplinen des Lebens – Zwischen Anthropologie, Literatur und Politik*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2004, 73-85. 76-78.

és distancia kultúráját teremtik meg. „*A társadalmat tehát, e konvenció és természetjog révén egységes halmazt, olyan természetes és mesterséges individuumok tömegeként fogjuk fel, akiknek akaratai és területei számos kapcsolatba lépnek egymással, s mégis egymástól függetelenek, és kölcsönös belső behatások nélkül maradnak.*”<sup>276</sup> Plessnernél a modern társadalomban hangsúlyosan megjelenő elidegenedési tendenciák nem negatív történelemfilozófiai folyamatok szimptomái, hiszen a plessneri antropológia alapján az ember már eleve excentrikus létező, vagyis progresszív módon „van” önmagától távol/kívül, mert épp ez az egzisztencia-lehetőség hordozza a kultúra megteremtésének antropológiai bázisát. Mindebből az következik, hogy nem feltételezhetünk valamiféle természeti létezés-, illetve Én-állapotot, melyhez képest a történelem folyamán elidegenülnénk, hiszen már mindig is elidegenülve vagyunk adottak önmagunk és mások számára, hovatovább épp ez a közvettség teremti meg az egzisztencia társadalmi és személyes megoszthatóságát, megformált „kifejezését”.

A Gemeinschaft-étosz a húszas évek jobb és baloldali radikális mozgalmában egyaránt megjelenik, és Plessner szerint egyfajta szociális expresszionizmusként értelmezhető, ha ezalatt a reflektálatlan és autentikus közvetlenségbe való visszatérés vágyát értjük. Ez a közvetlenség-ideál ugyanakkor reduktív természetű, hiszen az emberi pluralitást egy személy-feletti abszolút identitásban próbálja homogenizálni. A közvetlenségnek ez a birodalma az „*intimitás zsarnokságaként*” (Richard Sennett) nyilvánul meg, ugyanis a kollektív bensőségesség olyan zárt totalitását hozza létre, melyben nincs helye az individuum szabad és polifón önkonstruálódásának.<sup>277</sup> A Gemeinschaft-szerű berendezkedés nem felel meg az ember antropológiai karakterének, hiszen az embernek közvetítenie kell saját közvetlenségét, ezért rá van szorulva a kulturális mediáció formáira. A „*lélek ontikus kétértelműsége*” és az ember „*antropológiai megtörtsége*”, vagyis azok a fogalmak, melyek ebben a korai műben az excentrikus pozicionalitás már körvonalazódó projektumára utalnak, szemben állnak a Gemeinschaft-étosz „erőszakos autenticizmusával”, ugyanis az eredendőség tagolatlan imperatívusza megfosztja az egyént szociális játékterétől, mely társadalmiasulásának alapját alkotná.

Plessner társadalompolitikai üzenete egyértelmű: az ember antagonisztikus és nyitott lényegszerkezete a Gemeinschafttől való distanciában valósulhat csak meg, a Gesellschaft plurális nyilvánosságában, vagyis az emberi létezés konstitúciós szabályai a

---

<sup>276</sup> Ferdinand Tönnies: *Közösség és társadalom*, fordította Berényi Gábor és Tatár György, Gondolat Kiadó, Budapest, 2004, 61.

<sup>277</sup> Vö. Helmuth Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft*, 83.

Gesellschafttal kompatibelisek.<sup>278</sup> A szerepek és maszkok által közvetített társadalmi színjáték az ember természetes műviségét hozza felszínre, vagyis azt a tapasztalatot, hogy az emberi struktúra performatív képlékenysége csak a fikció és valóság játékterében tud kibontakozni. Ebből a perspektívából tekintve minden autenticizmus és purizmus (neo)romantikus konstrukcióként, illetve civilizáció-ellenes tendenciaként lepleződik le, hiszen Plessnernél a kultúra mesterségessége az emberi élet genuin médiumaként jelenik meg.<sup>279</sup> (Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy itt filozófiai antropológia és politikafilozófia speciális fúziója megy végbe, a szerző a *Macht und menschliche Natur* című munkájához hasonlóan arra tesz kísérletet, hogy a politikai-társadalmi szituáció kritikai elemzését antropológiai érvekkel fundamentalizálja.<sup>280</sup>)

Ahogy arra már a 4. fejezetben utaltam, az ember kifejező-képessége, antropológiai expresszivitása az potenciál, ami lehetővé teszi, illetve megköveteli az egzisztenciális játékterek nyitottságát. Az ember bensőségessége már mindig is egy megtört, antagonisztikus mozzanatoknak kitett erőter, mely a megnyilvánulásra és leplezésre törekvés kettős tendenciájába van belevonva. Ennek a kettős tendenciának felelnek meg a szerepek és maszkok mint olyan formák, melyek a benső élet közvetlenségét közvetítik, ugyanakkor ez nem jelent szabad hozzáférést, hiszen az antropológiai expresszivitásban átlátszatlanság és transzparencia elválaszthatatlan egysége termelődik. A forma kérdése ebben a kontextusban válik kardinálissá, hiszen az individuumnak formát kell adnia önmagának, hogy kiléphessen a szisztematizált nyilvánosság terébe, ugyanakkor ez az (ön)kifejezés valójában nem tár fel semmiféle olyan autenticitást, melyre a szociális expresszionizmus vágyik. Az ember azért affirmálja a „*formakényszer*” (Zwang zum Form)<sup>281</sup>, mert antropológiai képlékenysége egyszerre lehetőséget ad a szabad formaválasztásra, ugyanakkor rá is szorítja a formalizálásra, hiszen benső formátlanságát – közvetlenségét – csak ezen a módon tudja progresszív módon közvetíteni önmaga és mások számára.<sup>282</sup> A formátlanságba zuhanás itt a társadalmi és egzisztenciális kiszolgáltatottságot jelenti, ezért is áll szemben a szociális expresszionizmus a műviség

---

<sup>278</sup> Vö. Gerhardt Arlt i. m. 96.

<sup>279</sup> Vö. Helmut Lethen: *Auf der Grenze zwischen Politischem Existenzialismus und Historismus. Plessners Balanceakt in den zwanziger Jahren*, in: *Leben und Geschichte – Anthropologie und ethnologische Diskurse der Zwischenkriegszeit*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006, 264-288, 277-278.

<sup>280</sup> Helmut Lethen egyenesen azt állítja, hogy ebben a kísérletben a filozófiai antropológia látszólagos „értéksemlegessége” függesztődik fel, miközben egy liberálisan hangolt politikai „affektustan” ill. karakterológia dolgozódik ki. (Helmut Lethen: *Auf der Grenze...* 270-271.) Arlt ebben az összefüggésben „*Jélekkép*” (Seelenbild) és a „*szociális forma*” (Sozialform) komplementer viszonyáról beszél. (Gerhardt Arlt i. m. 93.)

<sup>281</sup> Vö. Helmut Lethen: *Auf der Grenze...* 282.

<sup>282</sup> Vö. Helmut Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft*, 72.

kultúrájával, ugyanis az „eredet-radikalizmus” fő törekvése, hogy valamilyen ideologikus azonosság-eszme alapján kollektív identitássá (nép, faj, osztály stb.) oldja fel az egyéneket. Valójában tehát a szociális expresszionizmus is formalizál, ugyanakkor az így létrejövő szuper-forma, saját ellentétének, vagyis közvetlenségnek álcázza magát.

Az élet konstrukcióba vezetésének benni programja több szempontból kapcsolódik a Plessner kontextualizálásához. A formalizálás programja azért válik elsődlegessé, mert itt is a formátlanság veszélye („*a semmi formát követelő hatalma*”) kísérti az embert, mégpedig a nihilizmus érték-nivellációjának alakjában. A spártai állam leírása ugyanakkor a Gemeinschaft-étoszt idézi, hiszen a dór világ zárt kozmosza a „*modern nyilvánosság, a modern állam, a modern hatalom*” képzeteivel szemben idealizálódik.<sup>283</sup> Társadalomantropológiai értelemben a dór világ nem „élhető” a modern szubjektum számára, hiszen nem rendelkezik a nyilvánosság azon központosítatlan tereivel, melyekben az egyén önmegvalósítása szerepek játékában oldódhatna fel. A tenyésztés nem az individualitás formáinak kibontakoztatását szolgálja, ami nem is kell, hogy különösen meglepjen bennünket, hiszen Benn értelmezésében a modern szubjektumalakzatok kialakulása a progresszív cerebráció egyik negatív következménye. Ha a *Dór világot* egy aktivista társadalomvíziónak tekintjük, akkor igazi szociális expresszionizmusról van szó, melyet – politikai síkon interpretálva – a náci ideológia-háztartáshoz kapcsolhatunk hozzá. Ugyanakkor Benn szövege önmaga teszi lehetetlenné következetes politikai aktualizálását, hiszen az utolsó fejezetből nyilvánvalóvá válik, hogy nem valamilyen ideális közösségi forma iránti társadalmi-politikai nosztalgiáról van szó, hanem művészet és ember ideális viszonyának utópisztikus elképzeléséről, melynek nincsen referenciája az esztétikai létezmódon, az „*olümposzi látszatvilágon*” kívül.

Gregor Streim a „*totális állam avantgardisztikus elméletének*” nevezi a *Dór világot*, de ez a kijelentés nem csupán a náci állam avantgárd legitimitációját jelentheti, hanem azt is, hogy hogyan lehet egy olyan közösséget elképzelni, mely totális módon önmaga esztétikai megformálását célozza meg. Egy ilyen esztétizált közösségben élet és művészet fúziója megy végbe, híven az avantgárd gondolkodás expanziós (vagyis a művészet terein „túlnyúló”) célkitűzéseire.<sup>284</sup> Ez a formalizálás egyszerre teszi művésszé és műalkotássá a spártai embert, vagyis egy olyan esztétikai egzisztenciát adományoz neki,

---

<sup>283</sup> Gottfried Benn: *Dór világ*, 148-149.

<sup>284</sup> Élet és művészet fúziója ugyanakkor nem jelenti a politika esztétizálását, hiszen a hatalomnak, ahogy azt az elemzés során láttuk, másodlagos és passzív szerepe van a dór világ kialakításában. A hatalom a művészet és a művészethordozók kifejlődésének lehetőségterét alkotja, de nem irányíthatja a stílus kibontakozását, illetve önmagát sem „álcázhatja” művészetnek. Ebből a szempontból mégsem beszélhetünk totális expanzióról.

mely az antropológiai struktúra nihilista kiüresítését orvosolja. „*A természet részeként tekintve köztes lény az ember; Minótaurusz gyanánt bolyong a maga labirintusában, és kannibál ösztönök foglya – itt azonban tiszta összhangzat, a legjobb pillanataiban monolitikus, és bárki más kezéből kicsavarja a teremtést.*”<sup>285</sup> Ebből a kontextusból válik érthetővé az utolsó fejezet Novalisra<sup>286</sup> utaló kulcsmondata, miszerint a művészet progresszív antropológia, vagyis az ember antropológiai princípiumának, a stílusnak, egyetlen érvényes médiuma.

De pontosan milyen is ez a művészet? „*Mert ha még közelebről vesszük szemügyre a görög művészet leglényegét, akkor arra jutunk, hogy semmit sem fejez ki a dór templom, semmit, amit megérthetnénk, az oszlop pedig a legkevésbé sem természetes, nem hordoz magában semmiféle konkrét politikai vagy kultikus akaratot, nem állítható párhuzamba semmivel: stílus az egész, vagyis belülről nézve a térérzet, a tériszony egy bizonyos fajtája, kívülről szemlélve pedig az elrendezés emennek megfelelő, az előbbi ábrázolására és kifejezésére, vagyis előidézésére szolgáló alapelvei.*”<sup>287</sup> Itt válnak relevánssá az *Expresszionizmus*-esszé tanulmányai, hiszen a dór-apollóni művészet alapelve nem más mint az expresszionista realizáció<sup>288</sup>, vagyis a szubsztancia átvezetése a formába, egy olyan nem-mimetikus reprezentáció megteremtése, mely önmaga esztétikailag szuggesztív struktúráját „fejez ki”, bármiféle előzetesen adott referencia helyett. „*A költői formateremtés benn-i koncepciója ebből a szempontból arra épülhet, hogy a nihilizmus (mint a „tartalom” kiüresedésének vagy hiányának tapasztalata), a Nietzschénél felfedezni vélt „tartalom nélküli ember” a „kifejezés” síkján (a „kifejezésvilágban”) ölt, mint abszolút művészet, új alakot, amelyben az „Ausdruck” mint a forma mintegy maga válik lényeggé, akár új tartalommal.*”<sup>289</sup> A művészi „kifejezés” tehát nem valami előzetesen adott tartalmat közvetít, hanem az antropológiai stílust viszi színre. A kifejezés ugyanolyan viszonyban áll az antropológiai stílussal mint a tenyésztés, vagyis az élet szellemi konstrukcióba emelésének két párhuzamos módjáról van szó. Benn gondolkodásának meghatározó pontjához érkezünk el itt, ugyanis ha a kifejezés és a tenyésztés nem

---

<sup>285</sup> Gottfried Benn: *Dór világ*, 154.

<sup>286</sup> Herbert Uerlings Benn Novalis-utalásait abból a szempontból értelmezi, hogy a romantikus szerző a valóság – élet-szellem viszonylatban felfogott – konstrukciós karakterének felismerése miatt jelenhet meg szellemi elődként. Ugyanakkor Uerlings Benn gondolkodását „dialektika ellenesnek” tartja, ami alatt bizonyos esszencializáló-tendenciákat ért. (Herbert Uerlings: *Blüthenstaub - Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*, Tübingen, 2000, (Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft, Bd. 3), 7-38.

<sup>287</sup> Gottfried Benn: *Dór Világ*, 152.

<sup>288</sup> Az expresszionista értelmezést csak erősíti az idézet Worringer-utalása („*tériszony*”).

<sup>289</sup> Kulcsár-Szabó Zoltán i. m. 328.

előzetesen adott referencia mentén bontakozik ki, hanem „önmagát” kínálja fel az antropológiai stílusnak, vagyis a „*forma teremti a teremtést*”, akkor semmiképp nem beszélhetünk valamilyen abszolút jelentés/identitás mentén esszencializált antropológiáról. Erre utal(hat) a progresszív jelző is, mely azonban felvet még egy utolsó dilemmát.

A kérdés az, hogy a művészet progresszív antropológiai karaktere vajon egy zárt fejlődési íven betöltött átmeneti stációt vagy egy nyitott pályán haladó végtelen mozgást jelöl-e?

1. Ha a dór világ víziója egy ideális antropológiai-esztétikai együttállást jelöl, akkor vajon a művészet progresszivitása ennek az elvesztett „eredetnek” az antropológiai újra felfedezéséhez vezet? Ez lenne a szociális expresszionizmus álláspontja, melynek értelmében a náci hatalomátvétel antropológiai fordulatot jelent, egy olyan igazság-horizont felnyílását, amin belül a spártai-apolóni princípium autentikus módon helyreállítható.

2. Ezzel a statikus modellel szemben állna az az értelmezési lehetőség, miszerint a dór világhoz csak végtelen progresszivitással *közeledni* lehetséges, vagy – és ami talán pontosabbnak tűnik – maga a dór világ is csak a végtelen közeledés eseményszerű víziója, egy olyan nyitott kép-projektum, ami maga is a stílus lezárhatatlan progresszivitásának bővületében „történik”.

Benn „*skizofrén argumentációja*” (Jürgen Schröder) mindkét értelmezést megengedi, valószínűleg helyesebb is, ha a szöveg polifóniáját tiszteletben tartva egyidejűleg érvényesként fogadjuk el őket. Ugyanakkor, ha a stílus („művészet”) – mint antropológiai vezérfogalom – felől gondoljuk át a *Dór világot*, akkor elhalványulnak – bár nem tűnnek el – a szociális expresszionizmus körvonalai és a személy autonómiája helyett a művészet autonómiája felől építkező emberképhez érkezünk el. Ez az emberkép annyiban nem-humanista, hogy nem antropocentrikus, hiszen az ember középponti helyzetét a művészet decentralizálja. Azonban a művészet sem gondolható el az ember nélkül, hiszen a stílus (ön)kifejeződése antropológiai színrevitel, olyan folyamat, mely az emberi képlékenység és formakényszer együttes játékára van ráutalva.

## 6. Az ember lenyomata és a maradvány esztétikája

*Megjegyzések a Párhuzamos történetek antropológiai dimenziói kapcsán*

Jean-Luc Nancy *Ami a művészetből megmarad* című írásában a kortárs művészetfilozófiai diskurzusok egyik domináns motívumára, a „művészetvége-problematikára” reagál. Nancy gondolatmenete szerint nem lehet tagadni, hogy valami fundamentális váltás megy végbe a művészetben és a művészetről való gondolkodásban, ugyanakkor ez nem azonosítható reflektálatlanul valamiféle „véggel”, illetve „bevégződéssel”. A francia szerző – elhatárolódva a lineáris történetmodellektől – elveti a pontszerű és statikus vég képzetét az eseményjelleg kihangsúlyozása érdekében; eszerint a művészet vége „leválásként” (détachement) vagy „elkülönülésként” (distinction) lenne elgondolható. A művészet tehát leválik és elkülönül a fejlődésként felfogott történetiségről, hogy „visszahajoljon” saját, rejtélyé változott eredete irányába. *„Ez nem először fordul elő, talán a művészet egész története ilyenfajta feszültségekből és a saját rejtély felé való elhajlásokból áll. A feszültség és az elhajlás, ma úgy tűnik, a tetőfokára hágott. Meglehet, hogy ez csak látszat, de az is lehetséges, hogy egy legalább két évszázada – vagy esetleg már a nyugati kultúra kezdetei óta – tartó esemény összesűrűsödése. Bárhogyan is van, a „művészet” ugyanolyan tétován áll a saját jelentéseivel szemben, mint a „világ” a saját rendeltetésével és céljaival szemben.”*<sup>290</sup>

A visszahajló elkülönülés paradox mozgása a lenyomat kérdése körül rajzolódik ki. Ha a művészetnek „vége”, akkor mi marad(t) belőle? Talán csak a lenyomata (vestigium), hangzik a válasz. A művészet hegeli története, mely az igazság egyik manifesztációjaként értelmeződött, beteljesedvén felszámolta önmagát, ugyanekkor ez a metafizikai folyamat még látszólagos bevégződése után is befolyásolja kultúránkat. Itt nem üres hiányról van szó, a művészet nem-létéről, hanem a saját tovatűnése után hátrahagyott rezisztens üledékről, mely átmenetének nyomvonalát megőrzi és felmutatja. A művészet lényege maradványjellegűvé vált az antimetafizikai perspektíva számára, összefüggésben a világ párhuzamos maradványszerűségével, mely nem képes immár a maga totalitásában „kozmoszként” megjeleníteni.

Nádas Péter *Párhuzamos történetek*<sup>291</sup> című regénye a művészet ezen maradványjellegű paradigmájába illeszkedik bele. Nagyregényről, illetve világregényről van szó, vagyis egy olyan irodalmi struktúra megidézéséről, mely valaha az igazság, az

<sup>290</sup> Jean-Luc Nancy i. m. 24.

<sup>291</sup> Nádas Péter: *Párhuzamos történetek* I–III., (a továbbiakban PT) Pécs, 2005.

eszme felmutatására szolgált, de a művészet-metafizikai pátoszból ebben az esetben nem marad más, mint az elsöre „céltalannak” tűnő, ugyanakkor letaglózó monumentalitás és „komor nagyság” (Radnóti Sándor). A szövegben a világ sem mint racionális projektum, mint egy koherens világgép eredménye közvetítődik, hiszen inkább a káosz elvének kiszolgáltatott formátlanságként jelenik meg, melyet a mű anti-struktúrája is exponál. „Nem tudod, hol a tulajdonképpeni kezdet, honnan indulj el, mi lehetne a fogódzó, s ha már másodszor olvasod a könyvet, akkor sem látod, hová fogsz érkezni, hiszen a regénynek a végén épp hogy nincs vége, miként sem kronológiailag, sem más belátható szempontból nem az elején kezdődik. A szakadozott történetek összevegyülnek, elválnak és soha többé nem találkoznak, váratlanul folytatódnak, és váratlanul nem folytatódnak tovább.”<sup>292</sup> Mindebben az esetlegességben azonban ott bujkál a szükségszerűség fantazmája, hiszen a regény poétikájának paradoxona, hogy a formátlanságot valamilyen „távollevő”, az olvasás pillanatnyi állapotában (legyen ez a pillanat akár a regény befejezése) még körülhatárolatlan forma eredményének érzékeljük.<sup>293</sup>

Ugyanakkor ez a várakozás nem teljedik be soha, a regényben nincsen vég a beveződés értelmében, ahogy Nancy művészetelméletében a művészetet se lehet teljesen eltemetni. Ha a hegeli művészetmodell – melytől máig nem tudunk teljesen eltávolodni – elér egy szélső ponthoz, de az „Eszme érzéki látszásának” definíciója továbbra is vonatkozik rá, akkor a művészet saját tiszta maradékába (residu) dermed. Ez egyfajta „kísértetállapot”, a láthatatlan érzéki látszása lidércfényhez válik hasonlatossá: „Szélsőséges esetben nem marad más, csak maga a művészet Eszméje, akár az önmagába visszaforduló látszás szimpla gesztusa. De ez a maradék még mindig az Eszméhez, sőt a tiszta értelem tiszta Eszméjéhez hasonlóan működik, egyfajta ideális láthatósághoz hasonlóan, amely csak a fényt foglalja magában: akár a teljes önimitáció sötétjének tiszta magja.”<sup>294</sup> A művészetből ezen a ponton csak a metafizika iránti vágy marad, az „üres telosz felé nyitott tátongás”, ugyanakkor a vágy mozgása berekeszthetetlen, innen fakad a

---

<sup>292</sup> Radics Viktória: *Kritika helyett*, in: (Szerk) Csordás Gábor: *Párhuzamos olvasókönyv. Nadas Péter regényének forrásai és visszhangjai*, Pécs, 2012, 164.

<sup>293</sup> Darabos Enikő szerint a fragmentáltság „mélyén”, illetve „általa” megmutatkozó egység-tapasztalat egy rendszerszerű struktúra működési sajátosságait reprezentálja, ugyanis a „PT struktúrája ilyen értelemben a rendszerek feszültségteli működését mutatja fel: azt, hogy a szükségszerűnek bizonyuló kapcsolatok esetleges mellékszálak mentén szerveződnek, és így egyrészt megkérdőjelezi a szükségszerűség létjogosultságát, másrészt legitimálja is azt, hiszen a rendszer egészlegességére vonatkozó elképzeléseink felől minden esetleges érintkezés szükségszerűnek bizonyul. A szöveg pedig épp abba a csapdába csalja be az olvasót, hogy azok amúgy se tehetnek egyebet, mint hogy újra és újra nekirugaszkodva megpróbálják rendszerszerűségben látni a regényt.” (Darabos Enikő: *A néma test diskurzusa*, in: (Szerk.) Rác I. Péter: *Testre szabott élet – Írások Nadas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, Kijárat Kiadó, 2007, 305-358, i. h. 321.)

<sup>294</sup> Jean-Luc Nancy i. m. 29.

végnek, nem a folyamatos elodázása, hanem permanens *gyakorlása*. A *Párhuzamos történetek* struktúrája tehát épp abban a mozzanatban nyeri el radikális nyitottságát, hogy a metafizikai világregényekből a metafizikai vágyat mint maradványt őrzi meg.

Az igazság művészete tehát agonizál; ez megnyilvánulhat egyfajta nihilizmusként is, mely abban merül ki, hogy a művészet saját üres fogalmát mutatja fel képként a metafizikai vágy ritmusára, ugyanakkor elképzelhető a stabilizálódás is, a betegség vitalitásba fordulása, amikor a művészet – ahogy már említettük – visszahajlik, vagyis szembenéz saját maradványjellegével. A szembenézésnek ezt a gesztusa válik formaadó elvé Nádas regényében is. Az eszme formája visszavonul, és ami ránk marad, az a visszavonulás maradványformája, mely immár nem (világ)kép, nem valamilyen láthatatlan és ábrázolhatatlan idealitás megjelenítése, hanem a lenyomat érzékisége. Az eszme fennhatósága alatt elgondolt kép ontoteológiai entitás, hiszen a láthatatlan logoszt, illetve annak ábrázolhatatlanságát reprezentálja, miközben a lenyomat nem őríz semmilyen eredendő identitást, nem mutat rá modelljére, hanem csupán *felkínálja* azt. De mit jelent a felkínálásnak ez az eseménye?

A lenyomat, amely az elhalványuló nyom és a megfoghatatlan töredék fogalmát is magában foglalja, illetve magához vonzza, egy olyan entitás, mely sajátos módon egyesít evidenciát és a műviséget. Az evidencia igénye a lenyomat látszólagos közvetlenségéből származik, abból a tényből, hogy a nyomhagyó közvetlenül érintkezik azzal az anyaggal, amiben nyomot hagy, ugyanakkor a műviség dimenziója is állandóan jelen van, hiszen az anyag mint a nyom „helye”, nem pusztán statikus felület, hanem identítasalakító *többség*, vagyis a matéria már eleve közvetítettséget és távolságot visz bele az evidencia-eseménybe. Ami így létrejön, az az „*érintkezés és elvesztés összjátéka a még élő és a már halott között.*”<sup>295</sup> Az evidencia-igény felől tekintve a lenyomat valami elevenet őríz és mutat fel, ugyanakkor a nyom nem jöhetett volna létre az élő elvesztése nélkül, ugyanis a nyomhagyás a távollét megszületését is jelenti, melynek legvégletesebb formája a halotti maszkok síron túli vitalitása.

A lenyomat tehát nem őrzi modelljét, hanem élő és élettelen közti szakadós kapcsolatként mint *érezkiséget* kínálja fel az eredet lehetőségét. „*A lépés nyomának (pas) nincs jelenléte, mert önmaga is csak a jelenlét eljövetele.*”<sup>296</sup> De milyen jelenlét lehetősége válik érzéki módon megidézetté? Vagyis kinek a lépése, kinek a távozása rajzolódik ki a

---

<sup>295</sup> Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln, 1999, 63.

<sup>296</sup> Jean-Luc Nancy i. m. 35.

lenyomatban és a nyomban? Ezen a ponton válik Nancy szövege antropológiai karakterűvé, hiszen a lenyomat magától az embertől származik. Ugyanakkor ez az ember nem valamilyen emberkép eszmei embere, aki maga is a művészet igazságának, illetve az igazság képének lenne kiszolgáltatva. A humanista te(le)ológiáról leválasztott és elkülönült, vagyis maradványszerű emberről van szó, aki csupán saját reziduális létmódjában elgondolható. Ez az ember egy átmenő (passant), egy *akárki*, akit lenyomata nem azonosít be, hanem névtelen entitásként felkínál egy olyan létezésnek, mely „*eljövetel, eltávozás, egymásutániség, a határok átjárása, távolodás, a lét ritmusa és szinkópája.*”<sup>297</sup> A humanizmus embere ugyanabba a kísérteties állapotba jutott, mint az eszme művészete, hiszen a hegeli esztétikában ember és mű (lét)sorsa egyként alárendelődik az eszme történetének. Az ember ebben a paradigmában befejezetlen befejezettség, aki mint „*nyitott kérdés*” (Helmuth Plessner) függesztődik fel. Nancy átmenetekben létező akárkije ezért „*excentrikus*” lény, aki egyszerre tartózkodik saját középpontján kívül és belül, mert ezen szélsőségek közti átfutásban tárja fel sajátos létritmusát, melyet a kiüresedett telosz, vagyis az eltűnő emberi lényeg felé való vágyódás jellemez.<sup>298</sup>

Az embernek tehát nincsen/nem lehet vége, átmenőként és nyomhagyóként járja be a létezést. Antropológia és esztétika úgy ér össze ebben a gondolatmenetben, hogy az ember saját maradványjellegét a művészetben ismeri fel. A művészet nem szolgál többé olyan eszmeformával a szubjektum számára, melyben végérvényesen rögzíthetné magát, ugyanakkor mégis lehetőséget ad arra, hogy a lenyomat-paradigmában, evidencia és műviség összjátékában tapasztalja meg tűnékeny érzékiségét. Az átmenet(ek) eme érzékiségében látom körvonalazódni a *Párhuzamos történetek* antropológiai karakterét is, hiszen Nádasnál is egy olyan nem-esszencialista antropológiáról van szó, mely az embert nyitott kérdésként kezeli, sőt talán a nádas művészeti projekt egyik központi tétje épp az ember fogalmának mint átmenetnek a megőrzése mindenféle totalitás-elvű ideológiával szemben.

---

<sup>297</sup> Uo. 36.

<sup>298</sup> Az átmenő jelenléte tehát nem egy önreflexív jelenlét, hanem egy felfüggesztett esemény, mely sohasem lehet állandó szituáció része, hiszen egyfajta „*extrém időbeliség jellemzi.*” „*A jelenlét Nancynál születés: eljövetel, mely kitörli magát és visszatér.*” – írja ennek kapcsán Hans Ulrich Gumbrecht in: Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítása – Amit a jelentés nem közvetít*, fordította Palkó Gábor, Ráció Kiadó, Budapest, 2010, 52.

## 6.1. „Higiénés obszerváció”

A továbbiakban a *Párhuzamos történetek* egy olyan történet-szálát elemzem részletesebben, mely tematikus síkon is felveti az esszencialista versus nem-esszencialista antropológia problémáját. A fasizmus, illetve a nemzeti szocialista ideológia kritikája átszövi a regényt, ugyanakkor itt és most nincs szándékomban felgöngyölíteni ennek a számos szereplő tudatvilágát meghatározó kritikai diskurzusnak az egészét, inkább a probléma szívére feltáró német fejezetekre koncentrálok, mindenekelőtt a *Hans von Wolkenstein* címűre és a fajkutatásra használt annabergi internátus motívumára.

Kovács János (Wolkenstein Hansi) egyik tagja annak a fiatal férfiakból álló – vélhetően hírszerzési feladatokat ellátó – baráti társaságnak, mely a regény szereplői közti kapcsolatháló viszonyait tekintve döntő fontosságú. Hans múltja vezet vissza a fajkutatási internátushoz, illetve a fasiszta testideológia kérdéséhez. A motívum már az első kötet *Mindenki a maga sötétjében* című fejezetében feltűnik, mégpedig egy jellegzetesen testies (ön)színrevitel során, amikor a Lukács-fürdőben tartózkodó három barát egymás közti viszonyrendszere testük „egymásra olvasásával” válik feltérképezhetővé. („*Testük csupaszságával mutatták be egymásnak a feltétlen bizalmukat.*”<sup>299</sup>) Ennek az egymásra olvasásnak az eredménye nem valamiféle tipológiai számbavétel, hanem hasonlóságok és különbségek csúszkáló rendszerének a megalkotása, mely ugyanakkor a szereplők test/érzelmi hierarchiájának, vagyis egy hatalmi rendszer megkonstruálását is lehetővé teszi.<sup>300</sup> Hans testisége már ebben a rendszeralkotásban is egyfajta fiziológiai „kivételként” mutatkozik meg.

„Pigmentháztartásában lehetett valamilyen kivételes; egy nem egészen szabályos adottság, aminek első látható jeleivel azoknak a szakértőknek is fejtörést okozott, akik a wiesenbadi vadászházban berendezett internátus növendékeit abból a szempontból vizsgálták és mérték, hogy megfelelnek-e a tisztán északi típus genetikai felfrissítésével szemben támasztott követelményeknek. Minden

---

<sup>299</sup> PT I. 116.

<sup>300</sup> György Péter ezt a színrevitelt – Ottlik panorámaszerű elbeszélő technikájával szembeállítva – a dioráma természettudományos, antropológiai, néprajzi múzeumokban használt vizuális reprezentációtípusa felől értelmezi: „*Meztelen testük látványa mögött, a dioráma háttéréként tűnik el történetük. Mintha testi létük, szexuális működésük mechanizmusa lenne a sorsuk tükré. Mintha a rendelkezésükre álló időben és térben a testük adott állapotának lenyomata jelenítené meg a sorsukat, s nem mindaz, amit tettek, elhallgattak, velük és általuk tettek mások, ismeretlen, titkos, javarészt a kommunizmus ideológiájával, az államszocializmus sztálinista periódusának gyakorlatával összefüggő hatalmak.*” (György Péter: *Apám helyett*. Budapest, 2011, 199.)

második héten Berlinből jöttek, a dahlemi Vilmos Császár Intézetből, ahol a saját édesanyja szintén az örökléstan kutatójaként dolgozott. Aki a mérési eredmények alapján vagy a viselkedése miatt nem felelt meg a követelményeknek, azt jobbára mégsem távolították el az internátusból. Az volt a céljuk, hogy egyetlen helyen később is pontosan követhető statisztikai mintát kapjanak olyan egyénekből, akiknek a felmenői között előfordulnak nem germán eredetű árvák. Hansot különösen sokáig vizsgálták. Szemöldökében már kora gyermekkorában szőke szálak keveredtek a feketékkel. Az egyik vizsgálat mindig követte a másikat, s így soha nem lehetett tudni, ki milyen tudományos kategóriába tartozik. Először azt hitte, hogy azért olyan alaposak vele, mert az édesanyja a kollégájuk, aztán lassan gyanút fogott, s egyáltalán nem alaptalanul, gyanakodni kezdett önmagára.<sup>301</sup>

A Vilmos Császár Intézet igazgatója 1927 és 1942 között az az Eugen Fischer volt, akinek a tudományos tevékenysége meghatározta az intézet nemzetszocializmus alatti profilját, melyhez elviekben utóda – a Nádas regényében von der Schuer báróként szereplő – Otmar Freiherr von Verschuer is hű maradt. Fischer metodológiai törekvése a fiziológiai antropológia három irányba történő bővítésére irányult.<sup>302</sup> Ezt a három lehetséges irányt az antropobiológia, a faji antropológia, és a szociálintropológia képviselte. A kutatás központi tárgyát az ember kialakulása képezte az öröklési anyag és a környezeti faktorok összjátékának kontextusában, mely összefüggésben a faj fogalma fundamentálissá vált. Fischer nagy erővel dolgozott azon, hogy meghaladja a statikus, taxonómiai, morfológiai tulajdonságokból építkező fajfogalmat egy dinamikus, genetikusan megalapozott fajfogalom irányában, ugyanakkor tudományos projektjét állandóan redukálta a szociálintropológiai mozzanat, mely egyfajta alkalmazott biopolitikaként nyilvánult meg, amiben antropológia és fajhigiénia pragmatikus egységet alkottak. Részben ennek a mozzanatnak köszönhető, hogy Fischer – és így az intézet – központi témájává a fattyú-kutatások váltak. Fischer legsikeresebb publikációja ebben a témában a *Rehobother Bastards und das Bastardisierungsproblem beim Menschen (1913)*<sup>303</sup> című tanulmány, mely egy a búrok és hottentották közti házasságokból létrejött „fattyú-nemzetség”

---

<sup>301</sup> PT I. 136.

<sup>302</sup> Hans-Walter Schmuhl: „*Neue Rehobother Bastardstudien.*” *Eugen Fischer und die Anthropometrie zwischen Kolonialforschung und nationalsozialistischer Rassenpolitik.* In: (Szerk.) Gert Theile: *Anthropometrie – Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*, München, 2005, 278.

<sup>303</sup> A szöveget több módosítással újra kiadták 1938-ban és 1942-ben, majd 1961-ben (!) is.

antropológiai elemzésére törekszik. A koloniális és fajhigiéniai diskurzusokat elegyítő szöveg végkövetkeztetése, hogy a fattyúk mind a szellemi, mind a fizikai teljesítőképesség tekintetében alulmaradnak a fajilag „tisztá” minőséget képviselő őseikhez képest. A fajkeveredés kategóriája tehát Fischer gondolatmenetében egyenlővé válik a szellemi/testi degeneráció fenyegetésével, melyet a faj biológiai állományába behatoló, „mérgező” idegen elem okoz. Ennek a tételnek igen konkrét következményei voltak a III. Birodalomban, főként az ún. *rajnai fattyúk* (Rheinlandbasterde) sterilizálásának kérdésében, melyhez a Vilmos Császár Intézet kutatói szolgáltatták az antropológiai legitimációt.

A Nádas által leírt internátus ebbe a fattyú-kutatási projektbe illeszkedik, ugyanakkor egy némileg kényesebb/finomabb problematikáról van szó, a nem-germán árja ősökkel rendelkező egyedek fajtisztasági vizsgálatáról. A tisztasági vizsgálatoknak és ellenőrzéseknek a fiúk életvitelének minden mozzanata alárendelődik.

„A tőlük nyert adatoknak be kellett kerülniük a párhuzamosan futó tudományos vizsgálatok pedánsan dokumentált rendszerébe, minden adatnak meg kellett találnia a maga helyét, mert nem lehetett olyasmi, ami a várható kutatási eredmények szempontjából ne lett volna fontos vagy érdekes. Ezt maguk a növendékek is készséggel belátták, mindenkinél jobban ismerték az általánosan elfogadott örökléstani normákat és szabályokat. Tudták egymásról, hogy egy sincs közöttük, akinek hibátlanul nordikus lenne a származása...”<sup>304</sup>

A növendékek tehát (test)identitásuk és ettől elválaszthatatlan életsorsuk kulcsaként tekintenek az örökléstani normákra. A fajhigiéniai koncepció(k) és a biológiai-orvosi-botanikai fogalmak egyfajta valláspótlékként jelennek meg, melyek az egyén felsőbb- vagy alacsonyrendűségét határozzák meg, de a biológia szakralizálása – ami ugyanakkor a náci testideológia integráns része – valójában ezeknek a sorsformáló erőknek a kiismerhetetlenségét és irracionálisát is tükrözi. Ennek remek példája az öngyilkosságok helyszínéül szolgáló viadukt előtt a szabadesésről értekező fizikatanár jelenete, mely a fizikai (és közvetve a biológiai) „törvény” emberrel való kibékíthetlenségét mutatja fel.

Ezen a ponton érdemes röviden felvázolni azt a testideológiát, mely a nemzetiszocializmus emberképét és – áttételesen – az annabergi intézet antropológiai

---

<sup>304</sup> PT III. 228.

kutatásait is meghatározza.

A náci testideológia két alapvető dimenzióra, a „*testképek*” (Körperbilder) és a „*testpraxisok*” (Körperpraxen) kölcsönviszonyára bontható. Ebben az összefüggésben az individuális test egy szociálpolitikai projekt megvalósításának „üres” terévé válik, mely az utópikus árja testre mint eszményre tekintettel konstruálódik meg. Az egyén transzformációja a praxis (kiválasztás, formálás, mobilizálás, kontroll, tenyésztés stb.) és az átesztétizált képpolitika – mint felkínált referencia – erőterében értelmeződik.<sup>305</sup> Ez az ideologikus antropológia tehát azért tekinthető esszencialistának, mert az ember lényegéül a faj statikus, már-már metafizikus kategóriáját teszi meg, miközben az emberi élet teloszává a fajtisztaság eszméje lép elő. Mindebből az következik, hogy az ember csak „*faji minőségére*” (Rassenqualität) tekintettel, és annak mértékében ember, vagyis a humanitás elveszti abszolút értékét, hiszen mérhető, faji „tulajdonsággá” változik. Plessner ezzel kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy a náci ideológia, vagyis az „*irracionalista és materialista nacionalizmus*” biológiai és/vagy biológiai tartott faji értékeket és ezek tenyésztését az emberi létmód előfeltételének, sőt „értelmének” tartja, vagyis a humanitás hagyományos értékindexeinek elbizonytalanodásával előállt „üres teret” kizárólagos módon naturalizálja.<sup>306</sup>

Ebben az „Új Ember”-ideológiában egyszerre vannak jelen modernista és antimodernista tendenciák. A modernista-technikai dimenzió a test átalakíthatóságának és konstruálhatóságának tételezésében jelentkezik, míg az antimodern tendencia abban a reflektálatlan evidencia-hitben artikulálódik, miszerint a testet egy önmagát reguláló bioszociális egységként kellene felfognunk, amely „visszavezet” a természetbe, rendbe, és a harmóniába.<sup>307</sup> Az előbbi kitétel mindenekelőtt a nép kollektív testére (Volkskörper) vonatkozik, melynek eszmei tulajdonságait az egyedi test pusztán szolgálai reprezentálja, miközben elveszti autonómiáját és teljesen feloldódik a fajtisztá, homogén tömegben. Mindez összefügg az organikus egység klasszikus elvének átalakításával, ugyanis ebben a gondolkodásban a népi test képezi az eredendő és egységalkotó szuper-organizmust, melynek részei, az egyedi testek, mimetikus módon tükrözik az imaginárius rendet. Felfogható mindez az „Eszme érzéki látszásának” morbid paródiájaként is, hiszen a test itt a megjelenítésre váró megjeleníthetetlen Eszme „bioesztétikai” ábrázolásává lép elő. A fajtisztá testben mint egyfajta eugenetikai szoborban „ott van” a fajtisztaság eidosza,

---

<sup>305</sup> Paula Diehl: *Körperbilder und Körperpraxen im Nationalsozialismus*, in: (Szerk.) Paula Diehl: *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, 2006. 10.

<sup>306</sup> Helmuth Plessner: *Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie*, 43.

<sup>307</sup> Paula Diehl i. m. 17.

hiszen az ideológia olyan eszmeformát kínál fel a szubjektumnak, amiben antropológiai módon – egészen a teljes önmegszüntetésig – megalapozhatja és lezárhatja magát.

Az a folyamat, ahogy az individuális test(identitás) betagoódik a kollektív testbe, jól szemléltethető a higiénia fogalmának átalakulásával a náci testideológiában. A higiénia mint a test egészségének optimalizálását célzó tudásforma, a XIX. század egyik vezető – főként francia nyelvterületen virulens – élettudományos diszciplínája. A klasszikus francia higiénia fenomenológiai módon az individuumból indult ki, vagyis az általános biológiai-fiziológiai törvények az egyén vitalitás-igénye mentén artikulálódtak. „*A higiéniai diskurzus középpontjában az a hit állt, hogy az egyén rendelkezik az egészség, betegség, sőt a halál időpontja feletti döntés lehetőségével.*”<sup>308</sup> Ez a metodológiai pozíció a XIX. századi polgári szubjektivitásformák kialakulását segítette elő, ugyanis a higiéniai gondolkodás alapján az ember önmaga és saját teste közti aktív viszonyrendszer tételezésével és egy reflektált distancia kiépítésével alapozza meg individuális létezését.

Ugyanakkor már a XIX. század közepén megjelenik (Michel Lévy, Apollinaire Bouchardat stb. munkáiban) a „*személyes higiénia*” (hygiène privée) és a „*kollektív higiénia*” (hygiène publique) közti megkülönböztetés, illetve a két higiéniai dimenzió közti kapcsolat vizsgálata.<sup>309</sup> A kollektív higiénia központi differencia kategóriái az osztály, a nem, és a faj voltak, melyek a személyes higiénia kérdéseiben – szerzőnként is – változó normativitással bírtak. A fajhigiéniai gondolkodás ebből a tradícióból nő ki (ezt mutatja a szexualitásnak mint központi témának a megőrzése is), ugyanakkor az egészséges utódért való higiéniai aggodalom egyre erőteljesebben telítődik dégenérescence-retorikával. Ez a jelenség különösen német nyelvterületre volt jellemző, ahol a svájci pszichiáter és agykutató Auguste Forel munkái (*Hygiene der Nerven und des Geistes*, 1903) alapozták meg a fajhigiéniai fordulatot. Forel tanítványai (Alfred Ploetz, Ernst Rüdin) már nyíltan arról beszélnek, hogy higiéniai kérdések nem individuális karakterűek, a hygiène privée csupán a századforduló egyik dekadencia-jelensége, ugyanis minden az egyén egészségét

---

<sup>308</sup> Philipp Sarasin: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*. Frankfurt am Main, 2001, 19.

<sup>309</sup> Foucault homogénebbnek látja ezt a diskurzust, ugyanis szerinte a XIX. század egészségtudományai egységesen az állam és az egyén közti tranzakciót felügyelték, melynek során az állam egészséget szolgáltat az egyénnek, munkaerőért és/vagy más produktivitásért cserében. Ez lenne a „szomatokrácia” uralmi formája, melyben a gyógyászat már eleve szociális aktivitásként értelmeződik, vagyis a test általános medikalizálódása az individuum társadalmiasításának eszköze. Az orvoslás különböző formái így vesztik el klinikai karakterüket, hogy ehelyett uralmi és szociális karaktert nyerjenek egy egységes „*egészség-policy*” és/vagy „*Staatsmedizin*” horizontjában. Ehhez vö. Michel Foucault: *Die Gesundheitspolitik im 18. Jahrhundert* és Michel Foucault: *Krise der Medizin oder Krise der Antimedizin*, in: Michel Foucault: *Schriften III.*, Suhrkamp, 2003, 19-37. és 54-76.

érintő kérdést felülír az utód(ok), vagyis a faj vitalitásának szempontja.<sup>310</sup>

A kifejelett náci fajhigiénia – melyet tehát egyfajta totalizált *hygiène publique*-nek tekinthetünk – szempontjából az individuális test minden érzéki tapasztalata a kollektív népi test érdekeinek van alárendelve. Ez kiemelt módon vonatkozik a szexualitásra, hiszen „*minden individuális testnyílás a Volkskörper gyenge pontja*”,<sup>311</sup> ugyanis lehetőséget ad a vérkeveredésre, mely a fajtisztaság szempontjából a mérgezéssel egyenértékű, és ahogy azt már Fischer fattyú-tanulmányaiból is tudhatjuk, a fajminőség csökkenése a népi kultúra halála. Paranoid „interkorporalitásról” van itt szó, mely végső soron ahhoz a fenomenológiai következtetéshez vezet, hogy az érzékiség sohasem lehet saját szerű, mert a népi test kollektív fantazmája beágyazódik a szubjektum mindennapi testi tapasztalataiba. Többek között ebből táplálkozik a „*testszorongás*” (Körperangst) számos formája is, melyek rendkívül szemléletes módon jelennek meg a Wolkenstein-fejezetben.

Nádas két oldalról közelíti meg a jelenséget. Először is ott van a növendékek önreflexív hipochondriája:

„Bizonyos testi hipochondriától nyugözöttén figyelték magukat és egymást, akárha bármikor megjelenhetne rajtuk a titkos kór vagy a faji tisztátalanság más jele, amelynek a szüleik párosodása miatt lettek a hordozói.”<sup>312</sup>

„Tudásuk önsúlyától lett a pillanat gazdagabb. Mégis a gondoktól, a baljós előérzetektől terhes maradt a legállandóbb érzésük. Úgy ült meg lelkük mélyén, mint a tökesúly. Mintha önnön vizsgálódó pillantásuk elől rejtőzködve figyelnek, miként tehetnek eleget olyan faji követelményeknek, amelyeket születésük véletlene miatt nem állt a hatalmukban teljesíteni.”<sup>313</sup>

A növendékek tudják, hogy „basztardok”, de ez az információ nem szolgál biztos önmegalapozással, inkább csak beindítja az (ön)ellenőrzések paranoid sorozatát, melyet „faji követelményekről” való hézagos ismeretek alapján próbálnak értékelni. Ez a működés a higiéniai individuum-konstruálás szorongásos változata: a szubjektum megpróbálja elhelyezni magát és a többiekét a fajhigiéniai eszmerendszer tipológiai rendszerébe, de problematikus fajminősége (mely a szubjektum hatókörén kívül eső fajhigiéniai

---

<sup>310</sup> Philipp Sarasin i. m. 450.

<sup>311</sup> Paula Diehl. i. m. 29.

<sup>312</sup> PT III. 229.

<sup>313</sup> PT III. 231.

„ösbünként” integrálódik az egyén érzélemlilágába) miatt az Én-alkotási kísérlet már eleve negatív előjelű. A végső ítélet meghozására ugyancsak képtelenek a növendékek, hiszen ehhez hiányzik a „tudományos projekt” átlátásának képessége, ugyanakkor a regény szövege egyértelműen arra utal, hogy a projekt vezetői sem képesek hézagmentesen lezárni saját kutatásukat. A növendékek szorongásos Én-konstrukciója legfeljebb arra alapulhat, hogy a Staatsmedizin, vagyis „német tudományosság érdekét szolgáló” értékes alanyok:

„Nem tudták eldönteni, hogy milyenek kéne lenniük, ha már ilyenek. Vagy miként kéne viselkedniük, hogy szerencsétlen születésük ellenére olyannak látszanak, amilyenek minden valószínűség szerint nem voltak és nem is lehettek. Habár éppen ezzel szolgálták a német tudományosságot, ami nagy elégedettséggel töltötte el őket. Ha Schultzenak egyszer sikerül az adataik alapján a faji kívánatosság normáit meghatározni, akkor faji csökevényességük lesz az érdemük.”<sup>314</sup>

A dilemma tehát aközött a két lehetőség között áll fenn, hogy fiúk megmaradnak a fajhigiéniai kutatás exemplumának – miközben ez az állapot konzerválja a szorongásos és disszociálódó Én-szerkezetet – vagy az öngyilkosság segítségével „döntenek” sorsuk felett, ami ugyanakkor a fajhigiéniai koncepció ördögi igazolása is, hiszen a basztardok életképtelenségét bizonyítja.

Amennyiben a növendékek a laboratóriumi körülmények közti életben maradáást választják, elkerülhetetlenül folytatódik a hipochondriás (ön)megfigyelés, mely egy fiziognómiai tekintet „kiképzését” igényli. A náci testideológia ugyanis épp abban látta a vizuális testképek megalkotásának egyik gyakorlati célját, hogy a néző intuitív módon fel tudja ismerni a faji kvalitást. (Ennek a fajfiziognómiai tekintetnek a lehetősége számos ponton visszatér a *Párhuzamos történetek*ben.) A tekintet kinevelésének módszertana több szálon kapcsolódik a német szellemtörténetben jelentős fiziognómiai tradícióhoz.

Itt mindenekelőtt Johann Kaspar Lavater tevékenységét érdemes futólag megemlíteni. A *Fiziognómiai töredékek* szerzője, egy olyan univerzális kompetenciájú tudomány megalkotására törekedett, mely az emberi lényeg igazságának felderítésére hivatott. Ez az igazság teológiai karakterű, hiszen a természetes fiziognómiában az ember teremtmény-volta, vagyis az isteni tervben betöltött kitüntetett szerepe nyilatkozik meg. A

---

<sup>314</sup> PT III. 243.

fiziognómus feladata a testiben-érzékiben megnyilvánuló epifánia „leolvasása”, mert az így nyert emberismeret az emberi boldogság és üdvözülés eléréséhez segíti hozzá a társadalmat. A test olvasása – mely a XVIII. század északkeleti kultúrájának érzéki korrekciójaként is felfogható – ezért mindig egy divinatorikus látásaktussal indul, amit egy diszkurzív látásaktus egészít ki és korrigál.<sup>315</sup> Valójában tehát a logocentrizmus kritikájáról van szó, mégpedig egy szigorúan teológiai-konzervatív aspektusból, hiszen a lavateri fiziognómia a „mennyei nyelv” visszaállítását célozza. A mennyei nyelv a „természetes nyelv” Swedenborg miszticizmusán átszűrt változata.<sup>316</sup> Ez a kommunikációs forma a nyelvek bábeli összezavarodása előtti édeni állapotot tükrözi, és egy olyan abszolút kifejezést jelöl, mely „panto-mimikus” jellegű és az angyalok létet/jelentést fiziognómiai egységbe oldó megnyilatkozására hasonlít. Lavater szerint ugyanis a mesterséges nyelv csupán arra jó, hogy az ember beletanuljon a hazugság retorikájába. Ezzel magyarázható, hogy a lavateri fiziognómia a szilárd részek, vagyis a „*statikus karakter*” (stehende Charakter) szemiotikájára koncentrál és az érzelmeket-indulatokat kifejező mimikai jeleket hermeneutikai gyanúval közelíti meg, hiszen ezek csupán az alakoskodás, az önleplezés eszközei. Mindezek eredménye az ember testi jelenlétének egy „*abszolút-panoptikus transzparencia*” (Hartmut Böhme) mentén való kimerevítése, vagyis egy olyan apriori képgaléria megalkotása, melyet az isteni tekintet (és az ebbe beletanulni kívánó fiziognómiai zseni) gondoz és ápol.

A fiziognómiai gondolkodás lavateri iránya tehát láthatóan esszencialista karakterű, és ezt a tulajdonságot a XIX. század végének legjelentősebb fiziognómiai koncepciói is megőrzik. A rasszista antropológiák mellett itt elsősorban a klinikai és kriminológiai antropológiákra érdemes utalni, melyek a technikai kép lehetőségeinek kiaknázásával próbálták meg egy ideológiai gépezet számára desifrizozhatóvá tenni és szabványosítani az emberi alakot. A (fotó)technika ebben a szerepben „feltárásként” stilizálja magát, miközben egy fikcionizált belsőt sugalmaz a mesterségesen előállított külső segítségével. Alphonse Bertillon fényképezési-antropometriai felismerőszolgálat a személy és fénykép összehasonlíthatósági feltételeit próbálja meghatározni, s eközben a fejet mintegy leválasztja a testről, hogy egy külső tekintet mentén rekonstruálja, mely a kriminál-

---

<sup>315</sup> Vö. Ulrich Stadler: *Der gedoppelte Blick und die ambivalenz des Bildes in Lavaters Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung des Menschenkenntniß und Menschenliebe*, in: (Szerk.) Claudia Schmölders: *Der exzentrische Blick: Gespräch über Physiognomik*, Berlin, Akad. Verl., 1996, 77-92, 80.

<sup>316</sup> Joan K. Stammler: *The physiognomical portraits of Johann Caspar Lavater*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 75., No. 1. 1993, 151-168, 153.

antropológiai és statisztikai szempontok alapján térképezi újra a társadalmat.<sup>317</sup> A Jean-Martin Charcot által vezetett párizsi Salpêtrière-klinikán a hisztérikus betegekről készített fotósorozatok a betegség lényegét a testi szimptomák körülményes dokumentálásával próbálták felmutatni, ugyanakkor itt az evidencia megtalálása helyett inkább fotografikus „barkácsolása” - megkonstruálása – ment végbe. A náci fajfizionómia ugyancsak előszeretettel alkalmazta a fotótechnikát (Erna Lendvai-Dircksens, Willy Hellpach stb.), annak érdekében, hogy az emberi fenotípusban tükröződő faji esszenciát láthatóvá tegye.<sup>318</sup> Ennek a törekvésnek példaértékű dokumentuma Hans F. K. Günther *Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes* (1933) című munkája, mely gazdagon illusztrált iskolai tankönyvként szolgálta a német testideológiát. A fajfizionómia bizonyos értelemben ugyanúgy egy panoptikus transzparenciában oldja fel az ember érzéki testiségét, akár a lavateri koncepció, a nem elhanyagolható különbség az, hogy az így létrejövő apriori képgalériát a kollektív néptest fajhigiéniai tekintete gondozza és minősíti.

A fajfizionómiai – és az ehhez sok szálon kötődő antropometriai – gondolkodás nemcsak az annabergi növendékek *belső* hipochondriáját határozza meg, hanem azt a *külső* „higiénés obszervációt” is, melyen az intézet testideológiai praxisa alapszik.

„Nekik a szüleik kifejezett kívánsága szerint kell itt lenniük, s ezzel az ügyet igyekeztek elintézettnek tekinteni. Mégsem hagyta nyugodni őket. Amikor nyáron három hétre hazamehettek, nem merték volna megkérdezni a szülőket, hogy tudnak-e ilyesmiről, vagy hogy milyen papírt írtak alá az internátusi elhelyezésükkel és a higiénés obszervációjukkal kapcsolatban. Ez volt a kulcsszó a papírokon.”<sup>319</sup>

A fajhigiéniai kutatás által megkívánt panoptikus transzparencia csak ennek a két paranoid tekintetnek az összjátékában és elkeveredésében tárulhat fel. A higiénés obszerváció kulcsalakja Schultze, aki rendszeres antropometriai vizsgálatoknak és

---

<sup>317</sup> Iris Därmann: *Arcokat szemügyre venni*, fordította Kukla Krisztián, in: VULGO negyedik évfolyam 2. szám, 88-101, 91-93. és Georges Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie: die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, 1997, 68. Cesare Lombroso kriminál-antropológiájához vö. Peter Becker: *Physiognomie des Bösen. Cesare Lombrosos Bemühungen um eine präventive Entzifferung des Kriminellen*, in: *Der exzentrische Blick*, 163-186.

<sup>318</sup> Claudia Schmölders: *Das Gesicht von „Blut und Boden.” Erna Lendvai-Dircksens Kunstgeografie*, in: (Szerk.) Paula Diehl: *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, München, 2006. 51–78. Gottfried Benn ehhez a mindig kutakodó fajtisztasági tekintethez kapcsolja a „genealógiai gyanú” (geneologischer Verdacht) fogalmát (*Lebensweg eines Intellektualisten. Autobiographisches Fragment*, in: Gottfried Benn: *Künstlerische Prosa*, Klett-Cotta, 269-313, i. h. 269.)

<sup>319</sup> PT III. 244.

méréseknek veti alá a növendékeket, de tevékenysége „előreprogramozza” és indukálja a növendékek hipochondriás látását.

„Amit Schultze egyszer megmért, azt éppen úgy megfigyelték magukon, s így közösen valószínűleg sokkal mélyebbre jutottak a megfigyelésben, mint ahová Schultze a maga egzakt mérési eredményeivel bármikor eljuthatott. Tudták, hogy kinek miben mi a mérete, vagy miről hallgat, s az összehasonlítás elkerülése végett mit lenne jobb ki előtt titkolnia.”<sup>320</sup>

Foucault szerint a klinikai tapasztalat egyensúlyt képvisel beszéd és a látvány között, mely azon a posztulátumon alapszik, hogy minden látható kimondható és a maga totalitásában látható, mivel teljes egészében kimondható. *„Ám a látható maradéktalan kimondhatóba fordítása a klinikumban inkább követelmény és határ maradt, mint eredendő elv. A teljes leírhatóság látható, jóllehet folyamatosan hátráló láthatár: egy gondolkodás álma, nem pedig alapvető fogalmi struktúra.”*<sup>321</sup> Az annabergi intézet panoptikus transzparenciája a klinikai gondolkodás olyan (rém)álmát hozza létre, mely folyamatosan „kihátrál” a leírhatóságból. A látható maradéktalan kimondhatóba fordítása a totális átláthatóság igénye ellenére állandóan megkérdőjeleződik.

„Volt azonban egy magasabb szempont, amit sem a kiválasztott személyek, sem a mérésre kiválasztott testrészek vagy tagok tekintetében nem lehetett sem követni sem megérteni. Minél nagyobb és minél részletesebb lett az adathalmaz, Schultze annál világosabban látta, hogy nem csak az erő vagy az energia, a szeretet vagy az egyenlőség elve nem működik a szerves természetben, hanem az egyes egyedek megítélését illetően maga az egységesen alkalmazott és hitelesített mértékegység is tévútra visz. Csak a kivételes létezik, magának az egyedinek vannak törvényei, igen bensőséges, kívülről feltárhatatlan törvényei, ám az egyed nem a kivételes tulajdonságaival van belekötve az egészbe.”<sup>322</sup>

Az „egyedi törvényei” nem hozzáférhetőek az obszerváció számára, hiszen a fajhigiéniai eszme hitelesített mértékegységei olyan idealitások, melyeket az egyedi érzékiség sajátos

---

<sup>320</sup> PT III. 240.

<sup>321</sup> Michel Foucault: *Elmebetegség és pszichológia – A klinikai orvoslás születése*, 229.

<sup>322</sup> PT III. 239.

elevenése mindig is (f)elold. A panoptikus transzparenciát tehát átjárják az átlátszatlanság „vakfoltjai”, mely annak a tapasztalatnak a bizonyítéka, hogy az eleven test csak elnémítva és elvakítva,<sup>323</sup> *holttestként* integrálható hézagmentesen a klinikai láthatóság álmába. A növendékek teljes leírhatósága, az abszolút obszerváció csak azáltal biztosítható, ha mortifikáljuk őket, vagyis testi adataikat elválasztjuk elevenességüktől.<sup>324</sup>

„Fehérneműt egy héten egyszer cseréltek az internátusban, Schultze pedig erősen idegenkedett a szükségszerűen jelentkező testi kipárolgásoktól. Alig tudta a fiúknak megbocsátani, hogy testi adataik hozzá vannak tapadva a szervi működéshez.”<sup>325</sup>

Ennek a tendenciának és a fajfizionómiai-antropometriai vizsgálati sorozatnak a betetőzése az ágyéki gipszminta-levétel, mely már nyíltan utal az élő test bioszobrászati preparációjára. A szövegrészlet jellegzetessége, hogy egy természetrajzi értekezésbe, az internátus geológiai karakterét meghatározó gneisz személytelen jellemzésébe ékelődik bele. Radics Viktória a köztelírásban, különösen a rétegeltséget és párhuzamosságot érintő részletekben a *Párhuzamos történetek* strukturális modelljének metaforikus bemutatását véli felfedezni, ugyanakkor a metaforizáció mégis leegyszerűsíti a problematikát: „*Ha a gneisz a forma, akkor a szexuális, erotikus ágyéki-lágyéki rész a lágy és eruptív tartalom metaforája.*”<sup>326</sup> A gneisz nem hordozhatja formaként az „ágyéki-lágyéki részt”, vagyis az eleven és sérülékeny emberi minőséget, ugyanis viszonyuk sokkal ambivalensebb, mint amit a tartalom-forma hagyományos fogalompárja megenged.

A higiénés obszerváció számára a gipsz-lenyomat készítése a *hygiène privée* lehetőségének végleges felszámolását és a panoptikus transzparencia beteljesítésének ígéretét jelenti. Az eljárás során a növendékek testi intimitása, saját testükhöz való bensőséges és személyes viszonyuk kisajátítódik a klinikai hatalom beavatkozása által, ugyanis megfosztódnak testüktől, illetve testük fosztódik meg Énjüktől. Az eredmény a fizikai test némasága, mely tetemként nyílik meg a fajhigiéniai eszme penetrációjának. Az,

---

<sup>323</sup> Erre utal a vakság motívumának többszöri megidézése a vizsgálatokkal összefüggésben, különös tekintettel a szemvizsgálatra, amikor Schultze alakján hirtelen E. T. A. Hoffmann homokembere „tűnik át”: „*Schultze akkor nézett a fiúk szemébe, amikor elővette a nagy bőrkazettát a szem színének a meghatározásához szükséges eszközökkel. A bőrkazetta viszont legtöbbször olyan rémülettel töltötte el, hogy inkább azonnal lehunyták a szemüket, mert a nagy veszélytől fájni kezdett az üregében.*” (PT III. 233.) Schultze orvosi tekintete tehát a megvakítás gesztusával egyenértékű a növendékek számára, de az eszméletvesztés motívuma a hibernációval és hipnózissal járó gipszlenyomat levételre is jellemző.

<sup>324</sup> Ezért illuziórikus szabadság-geisztus az öngyilkosság, hiszen a „német tudományosság” érdekeit végső soron holttestként, illetve „élőhalott” preparátumként szolgálják legjobban a basztardok.

<sup>325</sup> PT III. 241.

<sup>326</sup> Radics Viktória i. m. 183.

hogy itt elsősorban „ágyéki-lágyéki” lenyomatokról van szó, csak a beavatkozás dehumanizáló hatását fokozza, ugyanakkor a *Párhuzamos történetek* központi szexuálfenomenológiai diskurzusába kapcsolja vissza a jelenetet, hiszen Nádasnál a pénisz nem egyszerűen egy biológiai tényszerűség, hanem az ember antropológiai kiismerhetetlenségének emblémája, a testi-érzéki disszemináció fehér foltja.<sup>327</sup> A fajhigiéniai tekintet számára a pénisz „értelmetlen”, pontosabban mérhető-leírható, de eredendő (nem)-igazsága mégis láthatatlan.

A növendékek testének antropometriai preparálása az elevenség kétszeres eltorzítását eredményezi. A higiénés obszerváció a lenyomatok és a mérések által egy természettudományos evidenciát próbál kitermelni, hiszen az „*egyedi törvényeit*” a „*hitelesített mértékegységek*” segítségével igyekszik szabványosítani, majd a fajhigiéniai eszme alapján értelmezni. Ugyanakkor a fajhigiéniai tekintet tévedése nem egyszerűen tudományos, hanem esztétikai is, mert az elevenség realitását úgy próbálja kikapcsolni, hogy a gipsz-lenyomatokat egy eszmei valóságba integrálja, melynek vonatkoztatási pontja a heroikus árja test „*szobrászati realizmusa*” (Didi-Huberman). Mindebből az következik, hogy a gipsz-lenyomatok ebben a sajátos bioesztétikai kontextusban szobor-töredékek minősülnek át, melyek egy pszeudo-szobrászati ideálhoz mérve tartalmazzák vagy nem tartalmazzák a fajhigiéniai eidoszt. Művészettörténeti szempontból a szobrászati realizmus olyan mimetikus reprezentációt jelent, melyet mesterséges – művészeti „formálások” sorozataként felfogott – közvetítések strukturálnak. A lenyomat épp azért nem alkotott ebben a tradicionális szobrászati értelemben Művet, mert ezek az individuális kézjegyként is azonosítható formálások hiányoztak belőle, hiszen a „hasonlóság termelését” az eljárás technikai tudattalanja biztosította. A jelenség paradoxitása a realizmus/realitás fogalmában kulminálódik, ugyanis a fentiek alapján a művészeti realitás formált összefüggés, míg a lenyomat valóságossága a közvetlenség reflektálatlan effektusa.<sup>328</sup> Ha azonban szembesülünk azzal, hogy a lenyomatok nem a közvetlenség pusztá dokumentumai, de nem is *képek* a hegeli értelemben, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy épp azt mentik meg a tekintet számára, melyet a klinikai esztétika elfedni szándékozott, vagyis az elevenség felkínálkozó, állandó eltűnésben megszülető lehetőségét. A lenyomat maradványforma,

---

<sup>327</sup> „Az ember bizonyos fiziológiai jegyei alapján különbözött másoktól, és önmagán hordozta azokat a megkülönböztető jegyeket is, amelyek megmutatták, hogy miben különbözik önnön magától. Meglepett, hogy ebből az általánosnak mondható és sokoldalú különbözéssből valamire következtethetek, amiről azonban nem tudtam megmondani, hogy mi. Mintha olyan tudás lenne, amivel nem lehet betelni, és végére járni sem. A férfiak szemében ennek az ismeretlen jellegű tudásnak az emblémája lehetett a fasz.” (PT II. 49.)

<sup>328</sup> Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, 70–107.

mely visszahazudható ugyan eszmeformává, de ez már a metafizika rosszhiszemű imitálása, aminek csak hatalmi legitimációja lehet.

A gneisz sziklatömege személytelen monumentalitásként létezik mindezek közöttmögött. Egy olyan archét jelenít meg, melytől idegen minden emberi, a fajhigiéniai praxis embertelensége antropocentrikus tréfának tűnik ehhez az embernélküliséghez képest. Ugyanakkor persze a gipsz, a kő, a szobor motívumai érintkeznek a gneisz leírásával, azt sugallva, hogy a totális dehumanizáció végső soron, ha nem is hozzámérhető, de párhuzamos a természetrajzi realitással.<sup>329</sup> A gneisz az a *közeg*, ami lehetővé teszi az üledékképződést, vagyis ha visszautalunk a lenyomat-paradigmára, akkor a gneisz és a hozzá kapcsolódó geológiai események megfeleltethetők annak a materiális/technikai tudattalannak, ami a lenyomat létrejöttének feltétele. A gneisz, annak ellenére, vagy épp azért, mert ember által meg nem bontható, az emberit mint olyat maradványformában őrzi meg. A közetréteg tehát egy személytelen emlékezet médiuma és közege, mely az emberi elevenségről természetrajzi esetlegességgel ad(hat) számot. Ha – Radics Viktóriához hasonlóan – *Párhuzamos történetek* poétikájára olvassuk rá a gneisz fenomenológiáját, akkor a formaképzet helyett inkább az elbeszélő hang jellemzésére érzem alkalmasnak a párhuzamot, hiszen a nádas hang természetrajzi személytelensége olyan „tudat nélküli” közegként nyílik meg az olvasó számára, mely a polgári regény humanista emberábrázolását a lenyomatok és üledékek maradvány-antropológiájára cseréli föl.

Ez az antropológia – lényegéből adódóan – azonban még mindig az emberről szól, mert számára még a természetrajzi személytelenség perspektívájából sem adatott meg a bevégződés. Az eredet(modell) érzéki lehetőségként ott rejtőzik a lenyomatban, ugyanakkor épp annyira tűnékeny, mint az „egyedi törvényei” alapján létrejövő vestigium. A *Párhuzamos történeteket* olvasva talán épp a basztardok a legmegfelelőbb példái annak az „átmenőnek” (passant), aki-ami Jean-Luc Nancy szerint csak többszámiban gondolható el. Az akárkik közössége „nyitott”, hiszen bárki beletartozhat, ugyanis nincsen olyan eszme, mely ennek a maradványszerű humanitásnak a határait megvonná. Ez a tökéletes fattyú-nemzet, mely a határok és esszenciák folyamatos átjárhatóságát ismeri fel a lét ritmusaként. A *Párhuzamos történetek* oldalain ugyanakkor csak a szabadság titkos tereiben lehetséges ennek a plurális nyitottságnak a megélése, hiszen az ember eltűnő alakja állandóan ki van szolgáltatva olyan ideológiák hatásának, melyek az üres telosz felé

---

<sup>329</sup> Az emberiségtörténeti katasztrófák és a természetrajzi események közti lehetséges összefüggés W. G. Sebald írásművészetét idézi meg, akinek motívumépítkezése izgalmas viszonyítási pontot képez(het) a *Párhuzamos történetek* struktúra-felfogásához is.

való szabad vágyódást a szorongás eszmeformájává akarják változtatni.

## 6.2. Az obszcenitás antropológiája

A szabadság titkos tereinek mintapéldája és egyszerismind az annabergi intézet „ellenhelye” a homoszexuális férfiak éjszakai Margitszigete, ahová Kristóf próbál bebocsátást nyerni. A PT szövegépítkezésére jellemző, hogy a különböző történetszálak mind időbeli mind térbeli értelemben mellérendeltek, vagyis a különböző tér-idő szigetek egymásba dobozva léteznek egymás mellett, és kölcsönös megfelelésekkel, illetve (ön)tüköröződésekkel írják „közössé” történetüket. Az annabergi intézetet és az éjszakai Margitszigetet az köti össze, hogy mindketten a mindennapiságból kiváló „kísérleti” terek, melyekben marginális (test)identitások önszínrevitele megy végbe. Az annabergi intézet a természetben izolált mesterséges hely, mely a civilizáció urbánus terein „kívül” helyezkedik el, vagyis topográfiai értelemben is meghaladja a humanista kultúra fennhatóságát. Ebben az elkülönülésében Sade márki „antihumanista földrajza” visszhangzik, ugyanis a libertinus mentalitásra jellemző páholyszerű exkluzivitás a „másság” fejedelmi tereinek a megalkotásában érdekelt. Ezeknek a heterotópiáknak az elkülönböződését a szuverén(ek) teljhatalma irányítja, hiszen az élet és halál olyan viszonyai kerülnek itt kidolgozásra, melyek ellentmondanak a felvilágosult társadalom hagyományos normarendszernek. A náci intézet ugyanakkor orvosi intézmény is – rejtett módon, hiszen az iskola intézményformáját „imitálja” – vagyis az emberek/testek fölötti szuverén erő orvosi biohatalomként nyilvánul meg. A basztardok elkülönítése nem csupán a fölöttük gyakorolt higiénias obszerváció totalizálását teszi lehetővé, hanem egyszerismind annak jelzése is, hogy a basztardok a néptest szempontjából veszélyes és „fertőző” elemek, vagyis izolálásuk fajhigiéniai „immunreakció”<sup>330</sup>.

A Margitsziget „*homoszexuális színháza*” (Darabos Enikő) ugyancsak a higiéniai elkülönítés tere, de ebben a kimozdításban egyszerre vannak jelen homogenizáló és heterogenizáló tendenciák.

Michel de Certeau *A cselekvés művészete* című könyvében megkülönbözteti a *tér* és *hely* fogalmát. Eszerint a hely (*lieu*) olyan kiterjedés, mely valamilyen módon rendezett elemek együttese, s a rendezési elv megelőzi a helyet, vagyis egyfajta előzetes identitást és történetiséget szolgáltat számára. A tér (*espace*) ezzel szemben individuális használatba

---

<sup>330</sup> A náci retorika immunológiai aspektusához vö. Roberto Esposito: *Bíos – Biopolitics and Philosophy*, University of Minnesota Press, 2008.

vett hely, mozgó testek élő köztessége és kereszteződése. A térben megnyilatkozó ember az, aki aktualizálja az urbanisztika által mértanilag és a történetiség által ideológiailag meghatározott kiterjedést, vagyis aki térré teszi a helyet, noha sohasem lehet kitörölni a helyet a tér mögül, hiszen a város palimpszesztusként működik, vagyis helyek és terek kölcsönösen egymásba íródó hálózataként nyilatkozik meg. Certeau – Walter Benjaminra utalva – tehát egyfajta szabadságot (is) lát a nagyvárosi létezőmódban, hiszen az ember számára lehetséges, hogy testi jelenlétével, séta-mozgásával átírja az „előre programozott” helyeket. *„A várost ideológiákkal átszövő diskurzusok mögött szaporodnak a megragadhatatlan pozíciójú, olvashatatlan identitású, racionális áttetszőséget nélkülöző erők cselszövései és szövetkezései, melyeket lehetetlen irányítani.”*<sup>331</sup> Ez a működés a város individualizálását jelenti, mert az urbanisztika nagy elbeszéléseivel szemben a „kicsi” és a „sok” relevanciáját mutatja fel. A totalitással szemben fellépő emberi sokaság azonban nem Ének összessége, ugyanis a várost olvasó „alany” Certeau-nál már egyértelműen nem szubjektum, hanem *„impertinens távollét”*.

Az a homoszexuális „sokaság”, illetve közösség, mely az éjszakai Margitszigetet birtokba veszi egy ilyen certeau-i *térgyakorlatot* hajt végre, hiszen a sziget hagyományos urbanisztikai identitását „írja át”.

„Amikor este tíz után eltűntek a környékről a gyanútlanul andalgó szerelmesek, akkor nemsokára anyaszült meztelenre vetkőzött alakok csupasz tagjai virítottak a sötétség mélyén, ahová nem hatoltak el sem a gázlámpák fényei, sem a városi égbolt visszfényei. Akinek egyszer éretlen kisfiúból érett férfivá kellett válnia, nem tudja megtagadni a kíváncsiságot, hogy milyenek is a többi férfiak. Tébolyodottan megy utána, hogy ő is olyan legyen, mint a többiek. Szívesen képzelte a helyükbe önmagát, amint bárkinek felkínálkoznak vagy vadidegen testeket csupaszon birtokba vesznek, bár inkább azt mondogatta, hogy semmi mást nem kíván, mint látni, látni.”<sup>332</sup>

A *térgyakorlatot* az időbeliség dimenziója (is) strukturálja, hiszen a sziget kisajátítása éjszaka megy végbe, akkor amikor a természetes fény eltűnik, illetve azokon a „térfojtokon”, ahol a mesterséges megvilágítás korlátozott. Nappal és éjszaka dialektikája hely és tér dialektikájával párhuzamos. A Margitsziget mint nappali „hely” a város

---

<sup>331</sup> Michel de Certeau: *A cselekvés művészete*, fordította Sajó Sándor, Szolláth Dávid, Z. Varga Zoltán, Kijarat, 2011, 121.

<sup>332</sup> PT II. 9.

ideológiai és urbanisztikai diskurzusai által ellenőrzött polgári kiterjedés, ugyanakkor az éjszaka beköszöntével a sziget mintegy „eloldódik” a várostól, szemantikai összekötőelemei meglazulnak, hogy egy új urbanisztikai jelentés teremthető meg. A kiterjedésnek ez a „színeváltozása”, ahogy a nappal helyére ráíródik az éjszaka tere, a certeau-i értelemben vett topográfiai palimpszesztus mozgása, ugyanis az éjszaka átjárja a nappalt és viszont, vagyis nyomaik kölcsönösen *kísértik* egymást. Kristóf számára hely és tér elkülönöződése, illetve fantazmaszerű egymás-mellettsége állandó krízistapasztalatot jelent.

„Már az első éjszakán elhatározta, hogy világos nappal visszatér. Nappalra azonban teljesen elveszítették érvényességüket az éjszaka elhatározásai. Mintha nappal legfeljebb ornitológusként térhetne vissza erre a kutatási terepre a másik életéből, kaotikusan ordítottak, énekeltek, cserregtek, csipogtak és burruktak egymásnak a madarak, feleseltek. Nappal belátna ugyan egy idegen ember tudatának titkos kamráiba, ott azonban nem lenne különösebb dolga senkivel és semmivel. Nappali fényben éppen azok tűntek el az előző napi élményeiből, akik elvezethették volna valamilyen használható antropológiai felismeréshez.”<sup>333</sup>

Nappalra elvesztik érvényességüket az éjszaka lelki-fizikai eseményei, vagyis ezek csupán nyomokként lesznek hozzáférhetőek, melyek „utánérzése”, illetve racionális rekonstrukciója nélkülözi azt az érzéki minőséget, mely az éjszaka sajátja. Kristóf az éjszakai események megismerése során saját pozícióját többször a tudományos megfigyelő, az antropológus státuszához hasonlítja, ezzel is jelezve identitásának nappal és éjszaka (polgári és nem-polgári dimenzió) közt meghasadt állapotát. Nappal azonban csak ornitológus lehet, ez az állatiság azonban csak emlékeztet arra az emberi felszín alatt megbúvó érzéki animalításra, mely margitszigeti kalandjainak igazi „*antropológiai felismerése*”.

„S állatként otthonosabban is érezte magát, mint emberként, hiszen a tárgyilagosság igényét csupán állatias szinten működő érzékeivel sikerült megőriznie. Az állatiság sima érzete az éjszaka lenyűgöző fölfedezései közé tartozott. Olyan erős volt, hogy fel tudta őt menteni, semlegesítve a büntudatát, kitörölte az erkölcsi

---

<sup>333</sup> PT II. 15.

kétségeit.”<sup>334</sup>

Az állattá-válásnak ez az élménye az éjszaka egyik antropológiai adománya. A homoszexuális közösség törzsi szokásrendszerét, és a polgári normáknak ellentmondó higiéniai tapasztalatot Kristóf csak úgy tudja saját érték- és személyiségrendjébe illeszteni, ha azt az állatmetaforika alapján dolgozza fel, hiszen ha valaki „állattá lesz”, akkor kitörölődnek belőle az „*erkölcsi kétségek*”. Kristóf számára ebben a folyamatban az is fontos, hogy az animalizálódás lehetősége nem tudatos döntésként jelenik meg, hiszen az állatiság princípiuma egyszerűen felszippantja magába a tudatos és „emberarcú” Ént, vagyis egy kontrollálatlan metamorfózis megy végbe – sugallja önmagának Kristóf – mely az antropomorf kódokat ellenállhatatlan örvényként oszlatja fel. (Ugyanakkor ez egyfajta önfelmentés (is), hiszen a metamorfózisban egyaránt azonosíthatóak tudatos és nem-tudatos elemek. Az eseményt épp az teszi szorongást keltővé, hogy ezek a mozzanatok nem különíthetők el tisztán egymástól.)

Az animalizálódás tehát a szubjektum olyan dehumanizáló antropológiai színrevitele, melyben a dehumanizáció eseményszerűsége az ember-állat közti határvonalat bontja meg, vagyis az elválasztást a határ folyamatos áthelyezésével aláássa. Ennek során „*szökésvonalak*” (Deleuze-Guattari) létesülnek, melyeken keresztül az alany kimenekülhet önnön szubjektumszerkezetének társadalmi-pszichológiai jelölőrendszeréből. „*Állattá lenni, azaz pontosan mozgásba lendülni, szökésvonalat rajzolni, annak teljes pozitívásával, átlépni a küszöbön, olyan intenzitásra tenni szert, amely már csak önmagában ér valamit, rálelni a tiszta intenzitások világára, amelyben a formák, de a jelentések, a jelölők és a jelöltek is felbomlanak, nem formált anyagot, deterritorizált áramlatokat, nem-jelentő jeleket keltve.*”<sup>335</sup> A szubjektum meghasad, hogy ebben a hasadásban, önnön animális szökésvonala mentén lendüljön mozgásba. Ez a folyamat a PT oldalain azonban nem az ember teljes felosztásához – „*abszolút deterritorializációjához*” – vezet, hanem az emberi mint emberi újrakonstruálódásához, ugyanis az antropológiai képlékenységnek egy új szerepben való *időleges* rögzítését teszi lehetővé.

Az animalizálás és a (re)humanizálás közti egyensúly ellenőrzése Giorgio Agamben szerint az ember változó fogalmainak megalkotásért felelős ideológiai-tudományos

---

<sup>334</sup> PT II. 16.

<sup>335</sup> Gilles Deleuze-Félix Guattari: *KAFKA – A kisebbségi irodalomért*, fordította Karácsonyi Judit, Qadmon Kiadó, 2009, 27.

diskurzusok (az ún. „antropológiai gépezetek”) fennhatósága alá tartozik.<sup>336</sup> Ezek az ideológiai gépezetek az ember képlékenységét a belső-külső (emberi és nem-emberi) viszony újraírásával próbálják kontrollálni. Mivel az antropológiai gépezet az ember/állat, humán/inhumán oppozíciók alapján „termeli” az ember fogalmát, mindig egy fogalmi „kizárás” és „bezárás” alapján működik. Ennek fényében a modernitás gépezete egy már-emberit (mint pl a *homo alalust*) mint még-nem-emberit zár ki magából, vagyis animalizálja az embert.<sup>337</sup> Ezzel szemben a humanizmus gépezete épp fordítva működik, hiszen amennyiben a modern gép az emberen kívüli „külsőt” (nem-emberi) egy belső (már-emberi) kizárásával hozta létre, akkor itt a „belső” (az emberi) egy külső bezárásával jön létre, a nem-emberi humanizálásával.

A nem-emberi humanizálásának felvilágosult diskurzusában vezető pozíciót tölt be a *homo feras*-jelenség, melyre azért érdemes röviden kitérni, mert az animalitás problematikáját közvetlen módon veti fel. Carl Linneus *Systema Naturae* (1735) című alapvető természettudományi munkájában az ember alá tartozó hat altípus egyikeként határozza meg a *homo feras*-t, vagyis a vadembert. A XVIII. századtól megszorodnak a vadonban talált gyermekek (a leghíresebbek Hannoveri Péter, Marie-Angélique Leblanc, Victor de l’Aveyron, és Kaspar Hauser) esetét alaposan dokumentáló beszámolók, melyek Európa egész tudományos közösségét lázba hozták. A *homo feras*-jelenség egymástól homlokegyenest eltérő magyarázatai voltak forgalomban a korszak tudományos diskurzusaiban. A vad gyermek egyszerre a történetietlen múlt (a természeti állapot) jelenléte a jelenben, aki-ami az ember kultúramentes létének bizonyítékaként egy idealisztikus természeti megtestesítője, de emellett az animalisztikus és mechanisztikus testiség monstrumaként is értelmezhető, mint aki-ami csak külsőleg ember, de belsőleg nem, hiszen nincsen lelke, és az esetek többségében beszélni sem tud és meg se tanítható rá. Ami ezekben az elképzelésekben közös, az a *homo feras* kiváltotta alapvető bizonytalanság érzete, hiszen a vad gyermek a *conditio humana* határjelenségeként tűnik fel, aki biológiai és kulturális létezésünk közti hasadást *dramatizálja*.<sup>338</sup>

Az antropológiai gépezetek csak úgy működhetnek, ha ezt a dramatizációt

---

<sup>336</sup> Giorgio Agamben: *Das Offene: Der Mensch und das Tier*, 38.

<sup>337</sup> A náciizmus antropológiai gépezete is hasonló működést mutat, hiszen a nem-emberi animalizációval való „kizárása” az, amivel az ember reduktív antropológiája létrehozható és „bezárható” tűnik. Ez lenne a „Gattungsbruch”, vagyis az ember nembéli lényegének meghasadása. (Vö. Erns Tugendhat: *Anthropologie statt Metaphysik*, Beck C. H., 2010, 207.) Ezért is írja Roberto Esposito, hogy a náciizmus biopolitika helyett inkább „zoopolitikat” művel, hiszen a kizáró mechanizmusok által immár állati életek fölötti felügyeletet lát el. (Roberto Esposito i. m. 117.)

<sup>338</sup> Vö. Julia W. Douthwaite: *The wild girl, natural man, and the monster: dangerous experiments in the Age of Enlightenment*, University of Chicago Press, 2002, 14-21.

megpróbálják elfedni, illetve a lehetséges szökésvonalakat korrigálni. Az ember fogalmának drámája, vagyis a nem-esszencializmus ideológiai elfojtása vezet ahhoz, hogy az antropológiai gép önmagában egy kivételes állapotot, az eldönthetlenség semleges zónáját hozza létre, ahol az emberi és a nem-emberi, állati és emberi, beszélő és élő közti kapcsolatok létrejönnek.<sup>339</sup> Ez a zóna „üres”, hiszen az emberi, ami itt termelődik egy mindig újra meghozott döntés eredménye, melyben a cezúrák és összekapcsolódások folyamatosan megújulnak és eltolódnak. A Margitsziget „éjszakai tere” tehát nem csupán a homoszexuális identitásformák performatív színrevitelének és elsajátításának lehetőségtere, hanem antropológiai értelemben az eldönthetlenség azon kivételes zónája, melyben az emberi és nem-emberi közti döntés az „*egyedi törvényei*”, vagyis a „*puszta élet*” (Giorgio Agamben) érzékisége alapján megy végbe.<sup>340</sup> A térgyakorlatok, melyekkel a sziget térré minősül át, nem csupán az urbanisztikai ideológiát törik meg, hanem az antropológiai képlékenységet „felszabadítását” is szolgálják.

Ezek azok a szempontok, melyek megkülönböztetik Nádas éjszakáját a PT második kötetének címét (*Az éjszaka legmélyén*) kölcsönző Louis-Ferdinand Céline regény (*Utazás az éjszaka mélyére*) éjszaka-értelmezésétől.

Céline éjszakája egy nehezen körülhatárolható egzisztenciális kiterjedés, mely a regény előrehaladása során folyamatosan tágul és növekszik. A szereplők állandóan utaznak, de nem tapasztalnak meg valóságos kalandot és/vagy „idegenséget”, térváltoztatásuk viszonylagos, hiszen csak az éjszakába, vagyis az „*egzisztenciális szegénységbe*” (Szávai János) jutnak egyre beljebb. „*Ilyenkor még az se használ, ha tágra nyitjuk szemünket a sötétben. Az elveszettség iszonyatát kapjuk csak, semmi mást. Az éjszaka mindent elnyelt, a tekintetünket is. Kisemmizett bennünket. Fogjuk egymás kezét, hogy el ne essünk. A nappali emberek nem érthetnek meg bennünket. Elválaszt tőlük a rettegés, és maga alá gyűr minket, egészen addig, míg akár így, akár úgy, vége szakad a dolognak, és akkor végre találkozhatunk – a halálban vagy az életben – a világ valamennyi gazemberével.*”<sup>341</sup> Az éjszakába való beljebb hatolás nem jelenti semmilyen igazság megszerzését, inkább a morális és testi-lelki leépülés megállíthatatlan folyamatát, a „*kisemmizettség*” tapasztatának fundamentálissá válását közvetíti. Az éjszaka egyfajta magánpokol, mely az élet és halál határait bontja le, ugyanis az éjszakába merítkező –

---

<sup>339</sup> Giorgio Agamben i. m. 48.

<sup>340</sup> Ezen a ponton felhagyok Agamben gondolatmenetének követésével, hiszen az eldönthetlenség zónájában megtalált puszta élet fogalma elkerülhetlenné tenné a „biosz” és a „zoé” opozíciójának kifejtését, ami azonban szétfeszítené a fejezet kereteit. A témához, más összefüggésben, a Cronenberg-fejezetben térek vissza.

<sup>341</sup> Louis-Ferdinand Céline: *Utazás az éjszaka mélyére*, fordította Szávai János, Kalligram, 2010, 325.

disszociálódó – szubjektum személytelen élőhalottként járja be a sötétség tájait.

A PT éjszakai tere ezzel szemben nem a leépülés egyre elementárisabbá váló tapasztalatát rejti. Céline-nél végbemegy a radikális „illúziótlanítás” folyamata, mely a polgári értékeket élet-ellenes látszatokként leplezi le. A moralitás és az immoralitás közti határ átjárhatónak bizonyul és sokszor az immorálisnak tekintett cselekvések mutatkoznak az egyedi egzisztencia szempontjából egyedül érvényesnek, mintha épp a bűn(össég) élménye látná el a tovalendüléshez-kitöréshez szükséges energiával a szereplőket, noha ennek a szökésvonalnak nincsen célja és/vagy igazsága. A Margitsziget ugyancsak „tehermentesíti” a polgári szubjektumot, hiszen megadja az értékhierarchiától való pillanatnyi felszabadulás élményét, de az éjszaka nem rekeszti be, és nem „*semmizi ki*” az Ént, hanem megsokszorozza, és ebben a sokasodásban létezni engedi. A bűnösség az Én-disszociáció ára és energia-fedezete, ugyanakkor ebben a köztes léttapasztalatban „*látni, látni*” kell, ahogy azt Kristóf felismeri és vágyja, hiszen a tekintetet nem nyeli el az éjszaka, hanem egy olyan érzéki elevenségre nyitja rá, mely mindig is ott rejtőzött a nappal világának átlátszatlanságában.

Az „animális” és/vagy éjszakai érzékiség hívása elvezet a „*világ valamennyi gazemberéhez*”, azokhoz akik nincsenek tekintettel a polgári társadalom higiéniai normáira, vagyis azokra a kódrendszerekre és előírásokra, melyek a szubjektum testbenvaló-létét szabályozzák. Az itt gyakorolt és megélt érzékiség lehetőséget ad arra, hogy olyan szubjektum-konfigurációk és antropológiai szerepformák dolgozódjanak ki, melyek szétfeszítik, „szubvertálják” a higiéniai határokat, vagyis mindazt, amit a társadalmi normarendszer az ember testi-lelki egészségéről és/vagy „normalitásáról” tud és tudni enged. Ha ez így van, akkor az éjszaka terének egy másfajta funkciója is világossá válik. Az ideológiák diskurzusteréből való kiválás nem (csupán) szabad döntés, hanem olyan „kizáródás” is, mely formálja-teremtí az ebben résztvevő szubjektumokat. A higiéniai elkülönülés egyben elkülönítés is, hiszen az éjszaka tere körül-mögött ott létezik a város urbanisztikai és ideológiai struktúrája, mely azáltal, hogy létesülni engedi, ki is jelöli az érzéki térgyakorlatok kontextusát.

A helyek és terek palimpszesztusaként működő „urbanitás” hatalmi rendszer is egyszersmind, aminek ebben az esetben kollektív higiéniai funkciója (is) van. A nyilvános higiénia társadalomtopográfiai értelemben a XIX. századtól kezdve a *karantén* rafinált változatait működteti, mely együtt jár a város analízisével, az izoláció és az individualizáció gyakorlataival, ahogy az a kora újkori pestis- és leprajárványok idején

kialakult.<sup>342</sup> Az éjszakai Margitsziget esetében tehát a karantén orvosi-felügyeleti modellje érvényesül, hiszen a higiéniai határsértést praktizáló alanyok fertőző elemeknek minősülnek, vagyis ki kell emelni őket a város szociálhigiéniai „testéből”. Ebből a szempontból hasonló higiéniai topográfia működik itt, mint az annabergi intézet esetében, csak hogy a kizáródásban az alanyok is tevőlegesen részt vesznek, mert tudatában vannak annak, hogy alternatív identitásukat csak a karantén-modell extra-territoriális kiterjedésében tudják működtetni. Az éjszakai érzékiség rászorul önmaga kizárására, hiszen a nappal és éjszaka közti teremtő elválasztásból nyeri idegenségének kísértő-vonzó erejét.

Ez az érzékiség azonban nem valami közvetlen életáram, hanem egy játszva megvalósított, önszínrevitelek útján közvetített életpraxis része. Az éjszaka beköszöntése nem egyszerűen lerombolja az emberek „hamis énjét”, hogy átadja őket testük valódi lényegének, hanem egy olyan karnevalizáló<sup>343</sup> folyamatot indít el, mely a régi és új szerepek, a testhez való viszony régi és új változatai közti cseremozgás által elektrifikálódik. Kristóf is inkább állapotot „játszik” annak érdekében, hogy ezen szerep nyújtotta energiával önmaga polgári-szociális szerepét dekonstruálni tudja, hiszen fel kell vennie ezt az álarcot, hogy bejuthasson abba a titkos térbe, ahol az érzékiség játéka létesül. (Ez a folyamat az iseri pásztorjáték strukturális modelljét követi.) A két szerep, illetve a két színpad – nappal és éjszaka – közti feszültség azonban állandó bizonytalanságban tartja Kristófit, ugyanis lényének meghasadása, ex-centralizálódása döbbsenti rá arra, hogy mindkét létmódja eredendően szerepszerű.

„Nem fűződött hozzá közvetlen érdeke, s ezért nappalra vadidegen lett éjszakai önmagának. Abban az életében nem érinthette meg ennek az életének az igényeit. Vagy valamelyik életét le kellett volna cserélnie a másikra, hogy létezésének egésze ne lehessen ily szövevényesen hazug, egyetlenné változtatni át a kettőt. Érezte, amennyiben ezt tényleg megkísérli, akkor vége, akkor a tébolyt kísérti meg. Vagy talán nyakig benne van, s immár nem is tudja elválasztani a realitás különböző szintjeit és síkjait. Valami feltartóztatlanul megtörténik, ami azonnal és ellenőrizhetetlenül kicsúszik a kezéből.”<sup>344</sup>

---

<sup>342</sup> Michel Foucault: *Die Geburt der Sozialmedizin (Vortrag)*, in: Michel Foucault: *Schriften III.*, Suhrkamp, 2003, 272-297, 286.

<sup>343</sup> Bazsányi Sándor „...testének temploma...” - *Erotika, irónia, és narráció Nádas Péter prózájában*, Műút, Miskolc, 2010, 208.

<sup>344</sup> PT II. 16.

A téboly fenyegetése nem pusztán a különböző szerepformák összeegyeztethetlenségéből adódik, hanem abból az életellenes lehetőségből, hogy a szerepek segítségével elhatárolt létezési dimenziók összeomolhatnak, illetve egymásba „robbanhatnak”. Az ember nem tud a közvetlenségben élni, írja Plessner, hiszen antropológiai struktúrája épp a közvetlenség megszakítása által létrehozott mozgástérben, az eltérő egzisztenciális „nyilvánosságok” közvetítésében artikulálódik.<sup>345</sup> Az antropológiai önszínrevitelek lényege ebben az összefüggésben az életfenntartó distancia megalapozása, az „*intimitás zsarnokságnak*” (Richard Sennett) elkerülése. Nem az önhasadás jelenti itt a problémát, hiszen ez a plessneri antropológia alapján az ember „*természetesen művi*” állapota, a látszatba való „bele civilizálódás” jelensége, hanem az önhasadás koordinációjának hiánya. Kristóf tébolya a szerepek „között” bújlik meg, és azokban a határhelyzetekben lép elő, amikor az Én behullik saját önhasadásába. Ugyanakkor ez a téboly egyszerre érzéki örület is, a „néma tartományok” nem-igazsága, vagyis a testi evidencia *ígérete*, melyet Kristóf kétségbeesetten keres, hiszen valójában ez képezi éjszakai kalandjainak rejtett célját.

Darabos Enikő részletes elemzésben tárgyalja az érzéki közvetlenség *ígéretében* és *mímelésében* konstruálódó margitszigeti test-színházat: „*Ezt a világot ugyanis olyan szigorúan előírt társadalmi szabályok irányítják, melyeknek megfelelően mindenki azt játssza, hogy tisztán érzéken reagál a környezetére, különösképpen a másik mindig már eleve felkínálkozóként értelmeződő testére. Homoszexuális (szín)játékaik (9., 10., 66., 120., 127. oldalak) forgatókönyve szerint ezek a férfiak úgy tesznek, mintha a szenzualitás törvényét követnék, amivel egyfelől legalizálják maguk között a természetes érzékiséget (azaz törvényszerűvé tesznek valami természetesként elgondoltat), másfelől ezzel rögtön le is lepleződik e természetesség megalkotottsága (és az egész szubkulturális berendezkedés szimulakrum-jellege).*”<sup>346</sup> Az éjszakai érzékiség tehát „*természetességében megalkotott*”, vagyis a természetesség és ezzel összhangban a „természetesen emberi” új konstrukcióit hozza létre. A test-színház színészei ennek során önnön testükbe öltöznek „át”. Ez azt jelenti, hogy testük közvetítése által hoznak létre szubkulturális szerepeket, ugyanakkor ezek a szerepek mind a saját és másik test szexualizációja által létesülnek, vagyis a „játékos” önnön testiségére redukálódik, miközben ez a testiség a lehetséges érzéki viszonyformák mentén performatív módon „megsokszorozódik”. Nem igaz, hogy a

---

<sup>345</sup> Vö. Helmut Lethen: *Auf der Grenze zwischen Politischem Existenzialismus und Historismus. Plessners Balanceakt in den zwanziger Jahren*, 276.

<sup>346</sup> Darabos Enikő i. m. 331.

játékosok a szexuális redukció által elvesztenék önnön emberségük játékerét, hiszen ez az érzelmi dehumanizáció a szökésvonalak heterogén sokaságát hozza létre, melyet a közös, de folyamatos elcsúszásokban működő játékszabályok igazgatnak. Az Én elvesztés és Én-sokszorozódás konstruktív és destruktív impulzus-rendszerében termelődik az érzékiség sajátos eseménye, mely mindig az idegenség beíródását (is) jelenti a kölcsönös tapasztalatokba.

A játékszabályokat Kristóf a test-színházi akciók értelmező „olvasása” által próbálja megérteni. A PT több részlete szerint van lehetőség a transzparens testolvasásra, más részletek azonban illúzióként leplezik le ezt a lehetőséget, vagyis Kristóf olvasói-értelmezői kísérlete „*kétes kimenetelű nyelvelméleti vállalkozásként fogható fel*”<sup>347</sup>, mely nem hoz(hat) létre homogén diskurzust.

Ennek többek között az az oka, hogy a testi kifejezések „nappali” világa sem egyértelmű értelem-konstrukciókat közvetít. A plessneri antropológia egyik fő érdeme a testi kifejezések értelmezése tekintetében épp az, hogy leszámol a homogenizáló és totalizáló olvasatok lehetőségével. Eközben a nyelvi modellek alkalmazhatóságának határát is kijelöli, ugyanis a nyelv-centrikus hermeneutikai és nyelvfilozófiai megközelítésmódokkal szemben a testi kifejezések nem-nyelvi, ugyanakkor nyelvrevonatkoztatott státuszát hangsúlyozza.<sup>348</sup>

Plessnernél a testi kifejezések megértésének alapja a „viselkedés rétegének” a feltárása. A természetes élet normális menetében az ember „otthonosan” mozog, tehát olyan szituációkban nyilvánul meg, melyek kezelhető viszonyokból álló játékterek, vagyis „*rendeltetéssel*” (Bewandtniss) bírnak.<sup>349</sup> Az ember tudatosan viszonyul saját szituációi tagoltságához, felismeri ezek rendeltetését és artikulálja őket. Mindez azért lehetséges, mert a viselkedés rétegét „*kölcsönösség*” (Gegenseitigkeit) és „*viszonosság*” (Gegensinnigkeit) strukturálja, vagyis megosztom valakivel viszonyaimat, illetve a kölcsönösség és a viszonosság móduszaiban építem fel és értem meg őket, s általuk magamat. Ennek a kettős tényezőnek az összhatásában kerülnek elém a viselkedés rétegének irányformái által hordozott kifejezési képek, melyeket egy konkrét szituáció keretében próbálok artikulálni.

A viselkedés rétegének kölcsönösségéből és viszonosságából az következik, hogy a másik teste nem pusztán mint fizikai esemény válik a szemlélet tárgyává, hanem mint

---

<sup>347</sup> Darabos Enikő i. m. 332.

<sup>348</sup> Helmuth Plessner: *Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks*, in: GSII, BD. VII. 459-477.

<sup>349</sup> Felix Hammer i. m. 84.

Körperleib, vagyis mint testének kettős viszonylatában közvetített elevenség. Valaki nem csupán azért lehet hús-vér test, mert „belülről” átérezhető, hanem mert bele van helyezve „környezet-intencionalitásába”, vagyis mert egy őt körbeölelő világ része. Ennek a világ és test közötti viszonyulásokban gazdag kölcsönös összjátéknak nem csak egy egyedi perspektívából van meg az érvényessége. Plessner olyan „*lét- és szemléletformát*” (Seins- und Anschauungsform) ír le, ami nem abban az értelemben objektív, hogy pusztán tapasztalati konstellációktól függ, és nem abban az értelemben szubjektív, hogy csak egy megélő énből kiindulva bizonyos. Mint szemléleti forma a viselkedés rétege nem tartozik hozzá sem a szubjektumhoz, sem az objektumhoz, mert épp a szubjektum-objektum in-differenciája folytán garantálja a tapasztalás egységét.<sup>350</sup>

A kifejezési képek plasztikus egységformája a viselkedés rétegében egyszerre vonatkozási forma is az adott képek és a környezet között. A képek tehát nem mesterséges izolációban rögzülő töredékei egy élő testnek, hanem környezetükben és környezetükkel játszva váltakozó dinamikus alakzatok. Amikor ezeket az alakzatokat megértjük, akkor a *pszichikaival nem is találkozunk*, állítja Plessner.<sup>351</sup> Az, hogy mi van pontosan a másikonban, nem derül ki, mert nem ez a kifejezési kép transzparenssé válásának az eredménye. Plessner nem hisz a tiszta kifejezhetőségben, hiszen a „*megnyilatkozásra törekvés*” (Drang nach Offenbarung) és a „*megnyilatkozástól tartózkodás*” (Drang nach Verhaltung) összjátékában a faktikus in-adekváció kikerülhetetlen. A megértés során csupán azt látom, hogy a viselkedés játékos formái létesülnek, melyek a környezet-intencionalitással összhangban egy bizonyos „*tartást*” (Haltung) rajzolnak ki: „*Tartásokból, magatartásokból áll az interszubjektív egymással-lét, és a megértési vágyat kielégítjük, ha ezekbe a váltakozó tartásokba összefüggés kerül, és a látott test és környezete (melyhez adott esetben én is hozzátartozom) közti szituáció egysége a folyamat lefolyásában egészlegesen megmarad, és helyreállítódik*”<sup>352</sup>

A hús-vér testek tartásainak dinamikus és statikus formakincse elégséges alapot nyújt ahhoz, hogy eligazodjunk a mindennapi élet során. A naiv-természetes megértés elválik a pszichologizáló megértéstől (mert nem feltétlenül arra irányul, hogy milyen lelki folyamatok motiválják a kifejezési-képek létrehozását) és megmarad a viselkedés

<sup>350</sup> Vö. Helmuth Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs*, in: GSII, BD. VII. 71-129. 122.

<sup>351</sup> Vö. Helmuth Plessner uo. 123.

<sup>352</sup> „*Aus Haltungen, Verhaltungen besteht das intersubjektive Miteinander, und dem Verständnisdrang ist Genüge geschehen, wenn in diese sich abwechselnden Haltungen Zusammenhang kommt und die Einheit der Situation zwischen dem betrachteten Leib und seiner Umgebung (zu der eventuell Ich mitgehöre) im Fortgang des Ganzen gewahrt bleibt.*” (Helmuth Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs*, 123.)

rétegében, ahol a tartások képszerű és értelemszerű, pszichikai és fizikai, objektum és szubjektum vonatkozásában is indifferens sorozata egységes formanyelvűvé áll össze. Ennek a formakincsnek a konkretizálása és árnyalása az interszubjektív közös világot feltételező mindenkori szituációban megy végbe, ugyanis Plessner szerint nem lehetséges a testi-kifejezést egyedül a kifejezési képből megérteni. Nem egy jelentése van a kifejezési képnek, ami a helyes formatáblázat és tipológia segítségével tisztán leolvasható lenne. Ilyen homogenizálást csak egy mimetikus logikát feltételező megértésemélet alkalmazna, mely nincsen tekintettel arra, hogy a megértés állandó „ingadozásnak” van kitéve.

A testi-kifejezések tehát a nappali világban is mindenkor interszubjektív szituációkhoz kötött ingadozó jelentésű fenomének, melyeket a konkrét szituációban egészítünk ki és „fogalmazunk” plasztikussá. Az éjszakai test-színház esetében annyiban változik a helyzet, hogy a teatralizált szituációk, melyekben Kristóf részt vesz, nem rendelkeznek társadalmilag kodifikált rendeltetéssel (Bewandtniss), illetve ezen hétköznapi rendeltetések higiéniai felforgatása által határozódnak meg. A kifejezés-megértés „közös” világot feltételez, vagyis az éjszakai testiség megértése csak az éjszakába való beavatódás által mehet végbe. „*A teatralizált érzékiség e titkos nyelvének kiszolgáltatott Kristóf a (test)jelölők grammatikáját és retorikáját kell, hogy megfejtse ahhoz, hogy saját szerepére rátalálhasson, és szubjektumát be tudja fűzni az éjszakában kibontakozó testnyelv predikációiba.*”<sup>353</sup> Az éjszakába befűződve azonban nem a test „igazságát”, illetve „értelmét” találja meg Kristóf, hanem igazságok perspektivikus örvényét tapasztalja, mely nem teszi lehetővé az egzisztencia homogén és monolitikus rendezését, hiszen a szubjektum folyamatos készenlétre, a test(ek) állandó faggatására van rákényszerítve.

A test-színház színrevitelei a testek „obszcén” láthatóságát termelik, vagyis a testiség olyan alakzatait tárják fel, melyek a nappali világban nem kerülhetnének „színpadra”. Mindez egy az annabergihez hasonló higiénias obszervációt hoz létre, a testi jelenségek mániákus megfigyelését és értelmezni-akarását. A két obszerváció között ugyanakkor jelentős különbségek vannak.

A náci fajhigiéniai tekintet fiziognómiai alapokon működve az elevenség redukciójában érdekelt, hiszen a viselkedés interszubjektív rétegétől elvonatkoztatott formatipológiát próbál alkotni a basztardok testiségéből. Mindezt annak érdekében, hogy az így megtisztított és szemantizált emberi „anyagot” ideológiai olvasat tárgyává tehesse, miközben a szubjektumok testben és testként való létét egy totális higiénia felügyelete alá

---

<sup>353</sup> Darabos Enikő i. m. 339.

rendeli.

Az éjszaka terének paradox láthatósága ezzel szemben nem homogén igazság-diskurzust hoz létre, hanem az antropológiai eldöntetlenség azon semleges zónáját, melyben az érzéki elevenséget az átlátszatlanság és ambiguitás foltjai strukturálják. A tartások és magatartások plasztikus egységformáit nem lehet szemantikailag lezárni az egységes jelentéstulajdonítás bővületében, hiszen az érzéki színrevitelek obszcenitása meghiúsítja ezeket a kísérleteket. Az egymást kölcsönösen destabilizáló (test)szerepek nem engedik meg, hogy „nyitott könyvként” olvassam a Másikat, hiszen a kifejezés-megértés során nem találkozom a pszichikai réteggel, csupán azzal a tapasztalattal, ahogy a testi-érzéki (ön)kifejezés „*a kéz jelentéstelenségének ex-sztatikus állapotába torkollik.*”<sup>354</sup> Mert végső soron ebbe az irányba, az érzéki nem-értelem dimenziója felé halad a test-színház játékosokat és nézőket orgiasztikus egységbe olvasztó előadása.

Az emberi viselkedés rétegében kirajzolódó tartásokban és magatartásokban – melyekben az ember megnyilvánulásra törekvése ölt formát – önmagunk és a másik közvetett „láthatósága” konstituálódik, mely „*lépten-nyomon követi az embert egész viselkedésében, és láthatóvá teszi számára határokat, ameddig viselkedésének értelme van.*”<sup>355</sup> Vagyis az emberi viselkedésnek a plessneri antropológia alapján olyan határai vannak, amelyekkel a szubjektum képes ugyan szembesülni, viszont ez azt jelenti, hogy egy határhelyzet megtapasztalása, az érhetőség és nem-érthetőség peremére sodródással jár. A szituációk rendeltetése a megválaszolható helyzetekben mindig lehetőséget ad arra, hogy az ember testként léte és testben léte kettős értelmű viszonyát a „kérdő” helyzettel összefüggésben egyértelműen organizálhassa. A megválaszolhatatlan helyzetekben azonban hiányzik ez a konstruktív rendeltetés-mozzanat, s az ember nem képes a viszonyosság és kölcsönösség rendszerén belül értett kiegyenlítésre testként lét és testben lét között.

Az éjszakai érzékiség határhelyzeteire a megtestesült szubjektum explozív katasztrófareakciókkal reagál. Az ember átengedi lényé uralt egységét egy testi automatizmusnak, vagyis testként-való-léte önállósodásának, de ebben a folyamatban saját egységének közvetettsége tárul fel. Míg a mindennapok során a testként lét és a testben lét megtört kettőssége nem problematizálódik, addig az érzéki határhelyzet felszínre hozza a Plessner által fundamentálisnak tartott antropológiai „*törést*” (Bruch). A testi folyamatok emancipálódnak és a tudatos emberen „*túlnöve*” kivonják magukat a kontrolálhatóság alól.

---

<sup>354</sup> Darabos Enikő i. m. 332.

<sup>355</sup> Helmuth Plessner: *Érzékek antropológiája*, 219.

Az ember ilyenkor elveszti kapcsolatát saját fizikai egzisztenciájával, mely a testként lét aspektusában autonóm módon kitör a rendezett egységből.

Plessner az ilyen testi-lelki határhelyzeteket a sírás és nevetés példáival világítja meg. Ezen fenomének jellegzetessége, hogy kettős irányúak, ugyanis dezorganizáció és reorganizáció egységfolyamatában nyilvánulnak meg. A síró-nevető ember „*önmagával mint reaktív testtel szembesül*”<sup>356</sup>, de ez a szembesülés megértést is jelent. A nevető és síró lény ráébred önmaga határait, mert ezeket a határokat végső soron saját testének uralhatatlan kettős karaktere rajzolja fel a megválaszolhatatlan szituációkkal szembesülve. A dezorganizáció nem szándékolt, de az ember még sincs teljesen kiszolgáltatva neki, mert értelmes reakcióként érti meg. A testi folyamatba való „*kisikló belekerülésben*” (entgleitende Hineingeraten)<sup>357</sup> a belső egyensúly felbomlik, az ember testéhez való megtört viszonya feltárul, de egyúttal helyre is állítódik.

A plessneri elméletnek ezt a pontját többen egyfajta „*humanisztikus domesztikációként*”<sup>358</sup> értékelik, ugyanakkor mégsem egyszerűen az emberi létezés újraközpontosításáról van szó, hiszen a határhelyzetben adódó önmegértés nem az Én homogenitásához vezet vissza, hanem épp ellenkezőleg, az idegenségnek az azonosságban való feltárlásához. Vagyis az ember excentrikus helyzetének a megéléshez, mely a szubjektum helyzetét a kívül-lét és az önmagánál-lét közti állandó „tovafutásban” azonosítja.

Az éjszakai érzékiség a kéj jelentéstelenségével konfrontálja Kristófot, aki értelmet keres ott, ahol csak látni és tapasztalni lehetséges. A nyilvános vizeldében lejátszódó központi orgia-jelenet („*a tehetetlen fiútest egyidejű kielégítésének és megkínzásának infernális passiójátéka*”) értelmezhető egyfajta démonikus megváltás-paródiaként is<sup>359</sup>, hiszen Kristóf vágya nem csupán érzéki gyökerű, mert olyan tudásra (is) vágyik, mely alapján létezésének szétagolt régió egységesíthetőek. (Paradox módon épp az egységesítésnek a lehetősége hordozza a rettegett egzisztenciális tébolyt.) A „*fekete hajú óriás*” iránti szenvedély egyfajta rehumanizációs vágy is, hiszen az éjszaka terében felvállalt dehumanizációs szerepek, a bűnösség tapasztalatának elfogadása a megtisztulás érdekében elszenvedett mártíromság eszközeinek tűnnek fel Kristóf előtt. Ez a pszeudo-

---

<sup>356</sup> Bacsó Béla: „*A nem-nyelvi megértés*” hermeneutikájához Helmuth Plessner műve kapcsán, in: Bacsó Béla: „*Az eleven szép*”, Kijárat Kiadó, 2006, 114-130, i. h. 125.

<sup>357</sup> Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen – Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*, Van Loghum Slaterius Uitgeversmaatschappij, N. V. Arnheim, 1941, 65.

<sup>358</sup> Klaus Heinrich: „*Theorie*” des Lachens, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf: *Lachen-Gelächter-Lächeln*, Frankfurt am Main, Syndikat, 1986, 17-39, i. h. 29.

<sup>359</sup> Bazsányi Sándor i. m. 120.

szakrális konstrukció azonban kudarcra van ítélve a PT világában, ugyanis az orgia nem szolgál semmilyen igazság-kompenzációval. Kristófnak rá kell döbennie, hogy az a homogén ember- és szubjektumfogalom, melynek krízisétől hajtva a Margitszigetre érkezett, már eleve szimulákrum-jellegű volt, és helyre állítása negatív úton, totális megtagadásával sem lehetséges. Ha az éjszakai érzékiség nem-értelmével való találkozásnak van pozitív eredménye, akkor az éppen az ambivalens élethelyzetre adott egyértelmű – totalizáló – válasz elhalasztódása, melyet a margitszigeti kalandot követő kutya-jelenet hangsúlyoz ki. *„Kristóf tehát életének legkínzóbb kérdéseire nem valamelyik embertársától, férfitől vagy nőtől (mondjuk a fekete hajú óriástól vagy a régóta csodált Vay Klárától) kapja az egyértelmű, megoldásértékű választ. Sőt, a hõn vágyott válasz egy állat értelmezhetetlenül ironikus morgásába titkolva – örökre elhalasztódik. A regény részvétlen és értékesleg, nem-humanista világában a kutya által megjelenített bestiális irónia az emberi kapcsolatok és törekvések eleve kudarcra ítélt, alapjaiban hiábavaló voltára hívja fel Kristóf – és az olvasó – figyelmét. (...) A kutya szokatlan gesztusában összpontosul mindaz, ami egyébként is tömény módon nyilvánul meg a margitszigeti homoszexuális rituálék során: a testekben „megváltást” keresõ vágy hiábavalóságának nem emberi léptékre szabott s így bestiális bölcsessége.”<sup>360</sup>*

Bazsányi értelmezésének irányával egyetértek, ugyanakkor az értékhangsúlyok és fogalomhasználat tekintetében más megoldást javaslok. Az animalitás bölcsességének „bestializálása” a modernitás antropológia gépének eredménye, mely az idegenség kizáró animalizálásából építi fel önnön kontúrjait. Ahogy azt már a fejezet elején is jeleztem, a PT-t én sem tartom „humanista” regénynek, ugyanakkor ez nem szükségszerűen antihumanizmust jelent, hanem egy olyan kritikai és nem-esszencialista antropológiát, mely a humanizmust maradványformában őrzi meg és mutatja fel. Ebből a perspektívából az élet legkínzóbb kérdéseire adandó *„egyértelmű, megoldásértékű válasz”* elmaradása nem minősül kudarcnak, hiszen egy nem-esszencialista antropológia épp az ilyen ideologikus és totalizáló megoldókulcsok ellenében fejt ki antropológiai (ön)kritikáját. Mindez inkább a kérdés felszabadítását jelenti, a kérdező pozíció megsokszorozódását, mely az emberi mivolt strukturális lehetőségeinek felnyitásával jár. Az értelmezhetetlen morgás az animalitás szökésvonala, mely ironizál ugyan az emberi beszéd ráció-keresésén, ugyanakkor nem oltja ki az emberi lehetőségét mint olyat, hanem annak újraalakítására (is) ösztönöz. Kristóf az érzékiség határtapasztalataiban önmaga emberségének határait kutatja,

---

<sup>360</sup> Bazsányi Sándor i. m. 114.

de ez a kutatás nem lenne lehetséges és kockázatos, ha ezek a határok egyszerre és mindenkorra biztosítva lennének. Az emberlét kihívása Nádas értelmezésében épp annak feladat-jellegében rejlik, az utópikus megváltás végleges elhalasztódásában, abban a tébbollyal kísértő küzdelemben, ahogy a folyamatosan elének álló Én-lehetőségek örvényében folytatjuk tovább a kérdezést. Ebből a perspektívából Darabos Enikő megjegyzésével értek egyet, miszerint Nádas „*meglátásából nem a humanizmussal való leszámolás következik, hanem annak folyamatos kérdőre vonása: ha egyszer küszködés van, akkor épp a testre, érzékiségre vonatkozó humanista előírásokkal való – egyébként roppant kényeseres – szembesülés miatt van küszködés.*”<sup>361</sup>

A nem-humanizmus és antihumanizmus közti termékeny különbségtétel mentén egy újabb, fejezetünk egésze szempontjából is releváns problémához érkezünk el. Bazsányi Sándor szerint ugyanis az éjszakai Margitsziget és az annabergi intézet egyaránt az anti-humanista emberfelfogás „intézményesült” formájának tekinthető, ugyanis mindkettő abból a világnézeti úrból nyeri radikális erejét, mely a humanista eszmék értékvesztése által nyílik meg. „*A kölcsönös szerelem karneváli paródiájaként értelmezhető homoszexuális csoportjátékok démonikus paródiája: a náci fajbiológiai kutatások testgyalázása. A test libertinus és diktatórikus értelmezései, illetve felhasználásai – nagyon úgy tűnik – közös töről, a test eltárgyasításának vágyából és lehetőségéből fakadnak.*”<sup>362</sup>A libertinizmus és mindenekelőtt Sade szövegeinek a fasizmussal való összekapcsolása gondolkodástörténeti toposz. A gazdag téma tárgyalása meghaladja a fejezet kereteit, ezért itt csupán arra érdemes utalni, hogy a Sade-írások egyik jellegzetessége a formalizált ész mindenhatóságának elismerése, mely egyfajta elszabadult gépezetként nyilvánul meg és a hatékonyság érdekében zárójelz mindenfajta mitológiai tekintett erkölcsi és vallási normát. A szcientifikus elv abszolutizálása az emberi testiséget megfosztja mindenféle anyagiságán túli értékétől és olyan orgia-struktúrába rendezi, melyben az élvezetnek immár nincs jelentősége csupán a hatalmi jelentéstulajdonításnak, mely absztrakt formatipológiában és kombinatorikában nyilvánul meg. Mindez az annabergi intézet fajhigiéniai műveleteiben is megjelenik, hiszen ahogy láthattuk, az emberi elevenség csupán egy halálos absztrakció erőterében válik értékessé és jelentéssé, melyet a higiénias obszerváció hatalmi optikája működtet. Nem egyszerűen a test, hanem a megélt test, a Körperleib válik a beavatkozások médiumává, melyet az antropometriai eljárások fokozatosan megfosztanak eleven és pulzáló többértelműségétől.

---

<sup>361</sup> Darabos Enikő i. m. 319.

<sup>362</sup> Bazsányi Sándor i. m. 208.

Ez valóban embertelen eltárgyasítás, ugyanis az ember itt nem nyitott kérdés, hanem lezárt tény, amely egy olyan esszencialista antropológia kontextusában értelmeződik, mely az emberi struktúra hatalmi felosztásában és ideológiai *privatizálásában* érdekelt.

A margitszigeti éjszakában ugyanakkor nem beszélhetünk ilyen hatalmi redukcióról. Bizonyos értelemben a test itt is tárggyá válik, de csak a testként-való-lét dimenziójának érzéki funkcionalizálása szempontjából, vagyis annak érdekében, hogy az ember játékba vihesse önnön testét az éjszaka színpadán. A fasiszta dehumanizálás valójában homogenizáció és az önkéntes halálon kívül nem kínál egyéb kijáratot, ezzel ellentétben azok a dehumanizáló szerepek, melyek az éjszaka terében létesülnek, felnyitják a létezés humanisztikus módon lezárt – emberarcúsított – régióit, hogy az elevenség amorf formáival törjék meg a ráció tipizáló hatalmát. Ebből következik, hogy a higiénias obszervációnak is teljesen más szerepe van ebben a térben, hiszen a látás akarása itt nem tudást, hanem – a láthatóság ambiguitása miatt – élvezetet termel. A megértés folyamatosan kudarcot vall a test eseményszerűségével szembesülve, de a kudarc végül is az érzékiség kimeríthetlenségének és megalapozhatatlanságának bizonyítéka. Az ember ebben a kudarcban önnön idegenségét élvezzi, mely nem megváltást hordoz, hanem a Más-lét felismerését és az átváltozás imperatívuszát. Az antropológiai eldöntetlenség tere útra bocsát, igaz, anélkül hogy biztos célt jelölne ki, az úton-lét és otthontalanság kínzó tapasztalatát viszi színre, melyben az ex-centrikus ember felismerheti progresszív képlékenységét. Ez itt az akárkik szigete, mely egyszerre a bolondok hajója is, ugyanakkor lehetséges kiszállni, ahogy Kristóf is tovább folytatja útját, emberségének leküzdhetetlen többszólamúságát felismerve.

## 7. Műviség és evidencia között

*A Gólemmé-válás praktikai Hajas Tibor művészetében*

Ebben a fejezetben Hajas Tibor művészetének és esztétikai nézeteinek antropológiai vonatkozásait próbálom megvizsgálni. Hajas esetében nem választható el élesen a művészi produkció és a módszertani/teoretikus reflexió; egy olyan közös koncepció – „*esztétikai normativitás*” (Beke László) – termékei mindkettő, melynek célja: a művész átlényegülése műalkotássá, akár az önmegsemmisítés árán is. Művészet, elmélet és élet olyan szétbonthatatlan, hibrid egysége mutatkozik meg itt, mely egészen egyedülálló a magyar kultúrában: „*a költői szövegekből képzőművészeti és filmes program lesz, a műalkotást művészi szöveg kíséri és kommentálja, ami egyben önmaga elméleti értelmezésére is kísérletet tesz, és mindez kiad egy cselekvési programot, egy életvezetési modellt, ami aztán az évek haladtával mind kevésbé élhető élet mintáját mutatja.*”<sup>363</sup> Ebből a komplex esztétikai és mediális viszonyrendszerből következik, hogy Hajas életművének feldolgozhatósága, illetve kanonikus elhelyezhetősége kifejezetten problematikus. Elsősorban a magyar performansz-művészet nemzetközi színvonalú alkotójaként szokta méltatni a recepció, ugyanakkor fontos kiemelni, hogy Hajas képzőművészeti teljesítménye nem szűkíthető le az eseményközpontú „*direkt akciókra*”, emellett nagyon fontosak – sőt egyes elemzők szerint központi jelentőségűek<sup>364</sup> – a közönség részvétele nélkül komponált ún. *fotóakcióművek*<sup>365</sup>, illetve a korai korszak médiumokat váltogató konceptuális munkái. A sokrétű képzőművészeti anyagba épülnek bele aztán a film-, fotó-, performansz-elméleti írások, versek, manifesztumok, illetve az olyan – teljesen besorolhatatlan – pszeudo-biográfiai „*költői prózák*” mint a legendás *Szövegkáprázat*.

A hajasi életmű hibriditására azért tértem ki már az első bekezdésben, hogy ezzel is legitimáljam ennek a fejezetnek a módszertani törekvését, ugyanis a továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy Hajas számos különböző műfajba/médiumba tartozó munkájára utalva próbáljam meghatározni azt az alapvető esztétikai-antropológiai stratégiát, mely az

---

<sup>363</sup> Bodor Béla: *Carneval herceg apokalipszise*, in: Bodor Béla: *Már az avantgárda carnevára ütött – Tanulmányok, kritikák az aktuális avantgárd tárgykörében*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2007, 49.

<sup>364</sup> Vö. Szombathy Bálint: *Énkorbácsolások – A közép-európai akcióművészet egy lehetséges modellje Hajas Tibor munkásságában – párhuzamok és elhajlások*, in: Balkon 2005/ 19-25, 20.

<sup>365</sup> Fotóakcióműnek tekinthetjük azt a – vélhetően a bécsi akcionizmus hatására kialakított – hajasi médiumkonfigurációt, mely nem egy dramatikus cselekmény folyamatát mutatja be, hanem teátrális eszközökkel létrehozott fiktív szituációt rögzít, megrendezett *fotószeánsz* keretében. Ilyen műveknek tekinthetőek mindenekeelőtt a *Húsfestmények I-IV.* (1978), *Felületkínzás I-II.* (1978), *Képkorbácsolás I-II.* (1978-1979.) stb.

ember dehumanizáló színrevitele által hoz létre műalkotásokat<sup>366</sup>. Ez a (neo)avantgárd ihlettségű program a megcélzott esztétikai „érték” és az ember „embersége” között ambivalens viszonyrendszert tételez, sőt tartalmazza ennek a viszonyrendszernek a felbontását is, hiszen bizonyos pontokon a műalkotás és az ember hagyományos fogalmát elvetni látszik. Az elemzés célja annak bemutatása, hogy egy nem-esszencialista antropológia perspektívájából a hajasi poétika egy olyan antropológiai színrevitel tervezetként értelmezhető, melyben ember és Mű kölcsönösen destabilizáló felmutatása nem zsákutcaként, hanem továbbgondolható és esztétikailag termékeny produkcióként jelenik meg. Természetesen megvannak ennek a gondolkodásnak a maga tévútjai, olyan mechanizmusok, melyek reduktívnak mutatkoznak az esztétikai és/vagy az emberi struktúra szempontjából, de ezek nem az esztétikai-antropológiai vizsgálódás ellen, hanem szükségessége mellett szólnak, hiszen egy eltérő perspektívájú elemzés során a reduktív mozzanatok észlelése egyoldalúan negatív vagy pozitív irányú homogenizációhoz vezet(het)ne.

Annak érdekében, hogy a dolgozat kohézióját megőrizzük egy olyan szöveg tárgyalásával szeretném indítani a fejezetet, mely a számos szakmai szerző mellett Nadas Péter érdeklődését is kiváltotta. Nadasnak a *Szövegkáprázat*ról írott esszéjéből nemcsak Hajas szövegéről szerzünk információkat, hiszen implicit módon megjelennek benne Nadas Péter ember- és művészetképének határai, azok a termékeny mezsgyék, melyekhez *képest* saját poétikájának értékvilágát felépíti. Ez a határkijelölés az önépítés eszköze, ugyanakkor nem egyszerű szembenállásról van szó, hanem vonzódás és taszítás ambivalens játékaról, mely Nadasnak a hajasi projektum iránti kitüntetett érdeklődését bizonyítja. Az összetett viszonyulás már csak azért is jelentésszerű, mert Hajas ugyanúgy az emberi test(iség) művészi faggatásának megszállottja mint Nadas, csak hogy eközben egy másik poétikai utat választ, mint a *Párhuzamos történetek* szerzője. Ez az út azonban nem ismeretlen Nadas számára és nem is teljesen idegen tőle, hiszen épp azért próbálja Más-ként elhatárolni magától Hajast, mert saját poétikájában is felismeri a hajasi poétika diszpozícióit.

A hagyatékban maradt *Szövegkáprázat* négy számozatlan jegyzetből és kilenc dátumozott levélből áll, melyet 1979-es naplóból rekonstruáltak. Műfajilag nehezen besorolható szöveggel van dolgunk, mely a pseudo-napló és fantazmagórikus akció-

---

<sup>366</sup>A performer antropológiája I.-II. - Hajas Tibor *Húsfestményeinek filozófiai antropológiai horizontja* (in: Balkon 2012/2, 6-12. és Balkon 2012/3, 2-8.) című írásomban egy konkrét mű elemzése során próbáltam érvényesíteni a nem-esszencialista antropológia szempontjait. Ennek a szövegnek az eredményei a jelen fejezet kidolgozásában is nagy segítséget jelentettek.

költészet határán mozog. A „valósnak” tételezett életregiszterekből kiinduló hisztérikus dikció egyszerre szerelmi vallomás és a gyűlöletbeszéd, melynek ideologikus vezérelve a rituális (ön)destrukción keresztül megcélzott istenülés. A *Szövegkáprázat* Hajas kultikus értelmezéseinek fő célpontja, hiszen ebből az írásból rekonstruálható legkönnyebben az élet és művészet dichotómiáját expanzív módon meghaladó művészet-metafizikai program<sup>367</sup>, mégsem pusztán dokumentumról és/vagy manifesztumról van szó, mert a szöveg számos olyan mechanizmust – regiszterkeverést, textuális határátlépést stb – működtet, mely fikció és „valóságseffektusok” (Roland Barthes) játékára bontja szét az egységes megszólalásmódot, illetve az „alanyiség” képzetét<sup>368</sup>.

Nádas röviden ismerteti a szöveg kiadásának körülményeit, majd regisztrálja, hogy itt – a szöveg első pontjain – „látszólag” a klasszikus elbeszélésnek megfelelő megszólalásmódról van szó. Az is hamar tisztázódik, hogy mit ért Nádas itt és most „elbeszélés” alatt, miszerint a fogalmat nem csupán formai oldalról világítja meg mint „visszatekintő” beszédet, hanem ennek a retrospektív narrációnak az analitikus, vagyis racionális elemeit hangsúlyozza ki.

„Nem addig él az ember, amíg elbeszél, de az elbeszélés a legreálisabb életremény. Az ész reménye a vak sors ellenében. Az ész reménye mindazon erők ellenében, amelyek tán legfőbb kormányozói életünknek.”<sup>369</sup>

Nádas egy alapvetően értékorientált elbeszéléseleméletet olvas rá a szövegre, melynek értelmében az elbeszélés az „ész reményének” mutatkozik az irracionális életösszefüggések ellenében. Tehát egy olyan kaotikus világmodell – „káoszérzékelés” (Balassa Péter) – tárul fel, aminek rendezése csak az elbeszélés keretei között lehetséges.<sup>370</sup>

---

<sup>367</sup> A pseudo-szakrális értelmezést segítik a szövegbe ágyazott „rituális nyomok”, melyek a címvariációként szolgáló „*Sidpa Bardó*” mentén a tibeti *Halottak könyve* irányába vezetik az olvasást.

<sup>368</sup> Erre a stratégiára utal – más kontextusban – Müllner András amikor a dokumentumok elbizonytalanításáról „majdnem-esítéséről”, illetve „majd-nemesítéséről” beszél. (Müllner András: *Majdnem-morál. Hajas Tibor szövegek*, in: Beszélő 2006/ február, 89-97. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/majdnem-moral> és Müllner András: *Hajas Tibor önéletrajzai Philippe Lejeune elméletének tükrében és fordítva*, in: (Szerk.) Mekis D. János - Z. Varga Zoltán: *Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, L'Harmattan - Pécsi Tudományegyetem Modern Magyar Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 2008, 246-255.

<sup>369</sup> Nádas Péter: *Évkönyv*, Jelenkor Kiadó, 2000, 42.

<sup>370</sup> Talán pontosabb, ha ezt az elbeszélés-etikát nem normatívan értelmezzük, hanem olyan „kérdések” és „kétségek” feszültségtereként, mely a humanizmus destruálódását érzékelő Nádas válságtudatát reprezentálja. „Ebben a művészi-szellemi helyzetben valósul meg véleményem szerint az *Évkönyv*, egészen addig, amíg következetesen képes feltenni önmagának és olvasójának azokat a kérdéseket, amelyek kiolvashatóak belőle. Úgymint: van-e az észnek és az erkölcsnek közös bizodalma abban, hogy a káoszt még megéri anélkül, hogy pillantása újabb, rossz rendet látma bele? Lehet-e egyáltalán az ész vagy az erkölcs a remény hordozója? Következésképpen lehetséges-e egybefüggő elbeszélés, amelynek bizony előfeltétele

A rendezés ugyanakkor szükségszerűen magában hordja az „ész” normatív mozzanatát, de azt is megtudjuk, hogy az észnek és az életnek közösek az érdekei, vagyis az élet élehetővé tételének egyik módja az élet ésszerű elbeszélése. Ebből az érvelésből azonban az is kiolvasható, hogy az élet „nem-ésszerű” irodalmi ábrázolása nem elbeszélés, sőt lehet, hogy életellenes is. Nádas a továbbiakban is fenntartja az „elbeszélés-etika” hipotetikus érvényességét, ugyanakkor regisztrálja, hogy a Hajas-szöveg kibontakozása sorozatosan áthágja a „nyugodalmasan bízó elbeszélői modor” kereteit, melyet első lépéseiben, mintegy „kamuflázszerűen” megidézett.

„Az állandó izgalom, az alkohol, a kábítószeres és a nemiség vakító káprázatában lassan teljesen leváltam a világról, mint egy leprásról az orra vagy a füle; nem láttam, nem hallottam, emésztő gyöngeségemben egyetlen impulzus mozgatott, egyetlen kérdés maradt, aminek a végére akartam járni; annak a kevés életnek, ami még pislákol bennem, magnéziumlobbanássá való szítása. Látni akartam, élesebb és riasztóbb fényben, mint ahogy az természetes vagy megengedhető, azt a rejtélyt, amelyről semmiféle olvasmányélmény, szülői vagy társadalmi tanítás, kulturális örökség, ráérős keresgélés, ideológia vagy vallás nem adott használható és átélhető információt; a létezésnek, az életnek azt a ritka levegőjű magasságát vagy fullasztó mélységét, ahová az ember, beépített önvédelmi reflexeinél fogva, ritkán jut el és soha megtorlatlanul; amelynek létezése csak az álom, a téboly, az ekzisztencia, a rémület, a katasztrófa, a vallásos egzaltáció, a halál lobogásában tárul fel. Bármilyen árát hajlandó voltam megfizetni ezért; és reszkető gyönyörérettel töltött el a tudat, hogy minden számon lesz kérve rajtam; és hogy éppen ezért én is mindent számon kérhetek.”<sup>371</sup>

Az elbeszélő ebben a Nádas által is idézett szövegrészletben leszámol a „személyes élet” ráció-struktúrájával, ugyanis leválik a világról, lemond arról az értelem-összefüggésről, ami világ és én között kollektív áthagyományozás, illetve egyéni konstitúció által fennáll. Az alkohol, kábítószeres, nemiség „vakító káprázata” olyan excessus-lehetőséget alkot, mely a polgári életvitel határait bontja fel. (Ennek a

---

*bármilyen autentikus Egész vagy Egy (például az ész, például az erkölcs) meglétének a bizonyossága, vagy e bizonyosság hiteles szimulálása?”*(Balassa Péter: *Mindnyájan benne vagyunk – Nádas Péter művei*, Balassi Kiadó, Budapest, 2007, 422.)

<sup>371</sup> Hajas Tibor: *Szövegek* (A továbbiakban HTSZ), 144-173, i. h. 148.

felbontásnak ugyanakkor fontos része a „személyes élet” mozzanatainak mint valóságéffektusoknak a felidézése, illetve textuális „mímélése”, mely nem jelenti a valóságreferencia iránti elköteleződést, inkább annak performatív szétszórását.) Az élet „magnéziumlobbanássá szítása” a (neo)avantgárd és (neo)romantikus művész-attitűd jellegzetes esztétikai programja, mely a művészileg megformált egzisztenciát a személyes étellel szemben pozicionálja, illetve az utóbbi esztétikai meghaladására szólít fel. Már Bennél is láthattuk, hogy az élet csak formalizált dimenziójában válhat esztétikai jelentőségűvé, ugyanakkor a Hajas-idézetben az orgiasztikus víziók és késztetések (a „Rausch”-kultusza) dominánsabbnak mutatkoznak az apollóni forma-akarásnál. (A továbbiakra tekintettel fontos megjegyezni, hogy a formai közvetítettség dimenziója sem hiányzik a hajasi poétikából, de ez az aspektus a képzőművészeti munkák kontextusában válik nyilvánvalóvá.)

A nádas ellenérzések eredője a hajasi poétika „határsértő” voltában azonosítható. A határok kérdését itt a lehető legtágabban kell értelmezni, hiszen egyszerre vonatkozik az élet és művészet, élet és halál, realitás és fikció, szerelem és erőszak, Én és Másik fogalompárjaira. Nádas szerint Hajas egy (neo)avantgárd ideológus, aki nem tiszteli a különböző fogalmi és létrégiók elkülönítettségét, mely felosztás az ésszerűen elbeszélhető élet feltétele. Az ideológus kifejezés itt egyértelműen negatív jelentést kap, Nádas pszeudo-pszichológiai retorikájában a nárcizmussal és az infantilizmussal asszociálódik.

„Teste nem más, mint világmegismerési kísérletének tárgya és terepe. A test megistenülésének egyetlen ideologikus zálogát így aztán nem is láthatja másban, mint testének abban a szervében, mely a világmegismerésben eladdig is a legmesszibbre ragadta: a halál látszatába. Abba az érzésbe, amelyet a halál előlegként adhat magáról a szerelmi egyesülésben. Nem valakibe szerelmes, hanem a saját nemi szervébe szerelmes.”<sup>372</sup>

„Hajas nem él ezekkel a következtetésekkel, nem hajlik se a szkeptikus, se a racionális megoldásokra, hanem olyan légvárat épít rögeszmés vágyakozásából, amelyekben szabad mozgását nem akadályozhatja többé semmiféle fizikai valóság és nem kell önmagát a realitás semmiféle igényével kisegítenie. Képzületének kicsapongásaival azonban ő sem a határtalanság semmijében

---

<sup>372</sup> Nádas Péter: *Évkönyv*, 44.

lebeg, hanem csupán szavakon lovagol.”<sup>373</sup>

A test a „világmegismerési kísérlet tárgya és terepe”, vagyis az istenülés médiuma, de ez a kiemelt szerep Nádas olvasatában redukciónak minősül, az emberi elevenség olyan esztétikai eltárgyasításának, mely homogenizálja és lezárja az emberi struktúrát. A pszeudo-szagrális határátlépés, az istenkísértő tudás megszerzésének vágya kivezet az ember és a művészet közös világból, mert az önmagát felfokozó szubjektum visszavonhatatlanul átkerül a „*másik partra, mely téboly és halál*”. A másik part „kívülségéből”, a megváltottság állapotából nincsen visszatérés, „ott” már nincsenek elbeszélhető történetek, hiszen a „*halál lobogásában*” feltáruuló szagrális életre nem vonatkoznak az ész fogalmai. Mindez a művészet reflexiós lehetőségeit is berekeszti, hiszen a „*szavakon lovagló*” Hajas valójában se esztétikai, se szagrális teljesítményt nem tud felmutatni Nádas szerint. A „*titkos tudás*” evidenciája helyett csupán a szavak közvetítettségével tud szolgálni, ugyanakkor ezek a „szavak” egy távollévő igazság horizontjára irányulnak, vagyis a nyelv-nélküliség „sivatagjában” – a beavatott/misztikus „értelmetlen” dadogásaként – hangzanak el, anélkül, hogy esztétikai relevanciára tennének szert.<sup>374</sup>

Két egymással ellentétes művészi magatartás rajzolódik ki a Hajast olvasó Nádas szövegében.

„Hajasnak a saját gyermeki ösztönösségéből kellett belekorbácsolnia magát egy olyan tudatállapotba, amelyből ráláthatott a létezés ösztönösen és megmagyarázhatatlanul kimondott igenjeire és nemjeire. Jómagamnak pedig inkább ki kellett korbácsolnom magam a tudatosság homoksivatagjából, hogy

---

<sup>373</sup> Nádas Péter uo. 45.

<sup>374</sup> Nádas „észelvű” fenntartásai nagyban hasonlítanak, ahhoz az ambivalens viszonyhoz, mely Kantot mint a diszkurzív bölcsélet képviselőjét az intellektuális intuíció iránt elkötelezett *misztagógokhoz* fűzi: „*A misztagógok azt állítják, hogy mintegy sajátjukként birtokolják egy misztikus titok privilégiumát. A titok csak előttük revelálódik, fedődik föl, s féltékenyen őrzik ezt a kiváltságot. A féltékenység itt az egyik legfontosabb jegy. Sohasem továbbítják másnak a titkot mindennapi nyelven, csakis beavatásként vagy inspirációként. A misztagóg philosophus per initiationem vagy per inspirationem. Kant teljes megkülönböztető listát vázol föl ezekről a misztagógokról; ám valamennyiüket egy közös jellemvonásról ismeri föl: sohasem mulasztják el, hogy előkelőnek ne tekintsék magukat (sich für Vornehme halten), az elithez tartozó lényeknek, megkülönböztetett, felsőbbrendű, nem a társadalomhoz tartozó szubjektumoknak.*” (Jacques Derrida: *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*, fordította Angyalosi Gergely, in: Immanuel Kant – Jacques Derrida: *Minden dolgok vége*, Századvég, Budapest, 1993, 34-93, 47.) Derrida értelmezésében Kant idegenkedése azzal magyarázható, hogy a misztagógok pervertálják az ész hangját, mert összekeverik a ráció és az intuíció dimenzióit, vagyis olyan diszkurzív határátlépést képviselnek, mely Hajas egyes poétikai megoldásaira (személyes és személytelen, privát és „közérdekű”, valós és fiktív közti viszony elbonyolítása) is jellemző.

ugyanerre ne lássak végre rá.”<sup>375</sup>

„Én minden nap ösztönösen mindent megteszek azért, hogy elkerüljem magamban azt a lényt, aki nem én vagyok.

Ő mindent megtett, s tudatosan tette meg, hogy ne kerülje el azt a lényt önmagában, aki ő lehetne.

Én a saját tudathasadásom adminisztrátora vagyok. Ő a saját tudathasadásának volt a demonstrátora.”<sup>376</sup>

Az ember (a „művész”) különböző létrégiók által tagolt, eleve meghasadt lényként jelenik meg, aki folyamatosan küzd saját önidegenségével, noha vágyik is önmaga Más-létére. Nádas számára Hajas szövege nem egyszerűen elvetendő, hiszen valami delejes vonzalommal közeledik hozzá, de ez a bűvölet nem elég ahhoz, hogy az elbeszélés-etika ítéletét befolyásolja, ami arra ösztökéli, hogy „*retorikusnak, unalmasnak, undort keltőnek és idétlennek*” nevezze. Ebben a kontextusban a határátlépést demonstráló Hajas egyfajta érzelmi-művészi barbárnak minősül, akit Nádas az esztétikai és polgári józanság szempontjából „területen kívülre” helyez, miközben erotizált fétisként mégis „bekebelez”. A demonstráció aktív belevonódást jelent a létezés idegenségdimenzióiba, vagyis egy olyan performatív dehumanizációt, mely se nem (meg)élhető, se nem reprezentálható az *Évkönyv* szempontjai alapján.

„Noha Nádas alkatilag igényli, és szemlátomást rendszeresen gyakorolja is, a tájékozódást a létezés minden lehetséges felülete és mélysége irányába, mégiscsak tiszteletben tartja a határokat: egyrészt a művészet és a valóság között húzódó határvonalat, másrészt a valóságon belül megnyíló, a titkos-tiltott (abnormális) és a nyilvános-megengedett (normális) emberi késztetések és cselekedetek közötti választóvonalat. Éppen ezért lesz különösen érzékeny akkor, ha valaki nemcsak hogy áthágja mindezeket a határokat, de még össze is keveri, egymásra is csúsztatja a különböző határvonások által felosztott különböző zónákat: egyfelől művészet és valóság, másfelől a valóságon belül – a titkos és nyilvános létezés között megnyíló mezőket.”<sup>377</sup>

---

<sup>375</sup> Nádas Péter: *Évkönyv*, 54

<sup>376</sup> Nádas Péter uo. 56.

<sup>377</sup> Bazsányi Sándor i. m. 65.

Nádas nem zavarja össze a határokat, hiszen ápolni akarja a létezésnek azt a polgári-kulturális struktúráját, amiben művészete gyökerezik, ugyanakkor „belülről” szorong is ettől a struktúrától, miközben ez ebből a szorongásból nyert feszültség jelenti prózája érzéki motorját. Demonstráció helyett adminisztrálja a határok egymás való viszonyát, felismeri az idegenség-régiók hálózatát, de inkább a határ(ok) túloldaláról szemléli, abban bízva, hogy épp az elválasztottság által létrehozott horizont adja meg számára a kívánt esztétikai „pontosságot”. A demonstrációs poétika tehát átideologizált volta miatt művészileg kontra-produktív, ugyanakkor életellenes antihumanizmusnak is minősül, mely az antropológiai struktúra eltárgyasítását feltételezi. Balassa Péter ebben a szembeállásban egy az egész *Évkönyvre* kiterjeszhető dilemmát fedez fel, melyet egy anti-nietzscheiánus és egy nietzscheiánus attitűd, pontosabban a végigélt nihilizmus esztétikai megformálása és valóságos, szociopátiás megélése közti konfliktusként értelmez: *„Ha a nagy német (poszt)keresztény filozófus költő nihilizmus-konstrukciója azt jelenti, hogy csak a végletekig vitt európai nihilizmus útján törhetünk ki ama nihilizmust legyőző-meghaladó nevetés, tánc és játék szabadsága és önrendelkezése, a tragikus, de örökkön visszatérő ünnep felé, akkor ez Nádas esszéiben nem (über)menschliches allzu (über)menschliches, hanem olyan gyakorlatilag, történelmileg meg nem valósítandó világ, amely legfeljebb regényeiben nyerhetett költői pillanatnyi formát...”*<sup>378</sup> Nádas „tétjei” ebben a szembeállásban világosnak tűnnek, ugyanakkor Hajas helyzete nincs pontosan tisztázva, hiszen az ő (művészi) teljesítménye nem értelmezhető „valóságos-szociopátiás” megélés és művészeti formálás dichotómiáján keresztül, ugyanis a *Szövegkápázat*, illetve az életmű egésze épp az ilyen elhatárolások felbontását célozza meg.

Érdemes ebben a kontextusban (újra)felidézni Kristóf margitszigeti kalandjait. Kristóf önfélreértése és látszólagos életkudarca abból adódik, hogy nemcsak „látni és látni”, vagyis *érzékelni* akar az éjszaka terében, hanem a testiség igazi ideológusaihoz hasonlóan istenkísértő *tudást*, vagyis totalizáló választ keres önnön sorskérdéseire. Őt is csábítja az érzékiség vakító káprázata, az a dionüszoszi téboly, mely a polgári és nem-polgári szereplehetőségek közti hiátusban tárul fel, de ez az örület valójában egylényegű azzal a nem-tudással, ami az éjszaka terének heterogén igazság-tapasztalata. A nyilvános vizeldében lejátszódó beavatás-jelenet megfeleltethető a hajasi értelemben vett demonstrációnak, ugyanakkor a performatív módon lejátszódó pseudo-szagrális alakzat –

---

<sup>378</sup> Balassa Péter i. m. 445.

a fiú megkínzása és érzéki feláldozása – csak ideológiai, és nem antropológiai-esztétikai értelemben jelent kudarcot. Az ész kudarcot vall a kéj jelentéstelenségével szemben, ugyanakkor az ember mégis győzelmet arat azáltal, hogy feltárja és „élvezni” – megélni – tudja önnön idegenség-dimenzióinak struktúráját.

Az *Évkönyv*-szöveg és a *Párhuzamos történetek* között érezhető egyfajta szemléleti változás, mely a nem-humanista antropológia iránti közeledésként (is) interpretálható. „Az erotika nemcsak kozmikus és metafizikus hagyományaitól szabadul meg, hanem a pőre nemiség formájában elveszíti az olyan – meglehet – humanista vezérfogalmakkal is a kapcsolatot, mint a szerelem, a barátság, a szeretet és a szolidaritás.” – írja erről az elmozdulásról Radnóti Sándor<sup>379</sup>, és az új mű központi tétjeként a „magára hagyott hús” rehumanizációs kísérleteit nevezi meg. Több olyan téma, illetve összefüggés veszendőbe megy itt, melyet Nádas még számon kért Hajas test-poétikáján, tehát arra is következtethetünk, hogy Nádas bizonyos értelemben „tanult” Hajas nem-humanista attitűdjétől, melyet eredetileg – mint reduktívan antihumanistát – elvetett. Az így létrejövő belátást talán úgy fogalmazhatjuk meg, hogy *nincs adminisztráció demonstráció* nélkül, és fordítva, vagyis ezek nem egymással szembeállítható stratégiák, hanem egymást feltételező poétikai és antropológiai aspektuspárok. Ezt úgy értem, hogy a PT világában már nyilvánvaló, hogy a dehumanizációs színrevitelek – mint például az *animalizáció* – nem az emberi struktúra meghaladásának és lezárásának akciói, hanem az ember antropológiai önidegenségének demonstrációi. Vagyis olyan „határsértő” poétikai műveletek, melyek a humanizmust leplezik le totalizáló ideológiaként, ugyanakkor segítenek az így felnyitott antropológiai szerkezet esztétikai adminisztrálásában.

A reflektált antropológiai elemzés érdekében Hajas poétikáját is érdekesebb demonstráció és adminisztráció antagonisztikus egységében felfogni, ami azt jelenti, hogy el kell búcsúznunk attól – a Nádas értelmezésében is kísértő – kultikus felfogástól, miszerint Hajas művészete redukálható lenne egy szakrális epifánia rituális keretek közötti performálására.

### 7.1. A „tiszta jelenlét” paradoxona

A Hajas-recepcióban bevett kultikus felfogás azzal a feltételezéssel él, hogy a hajasi „direkt akció” – mely a közvetlen jelenlét és a megismételhetetlenség jegyében

---

<sup>379</sup> Radnóti Sándor: *Az egy és a sok*, 224.

konstruálódik – a dolgozat 4. 3. alfejezetében jellemzett szakrális (re)prezentáció irányában bontja „vissza” a mimetikus reprezentációt. Ez az álláspont azt is magával vonja, hogy a performansz szemben áll mindenféle rögzített ábrázolással és képpel, vagyis az életművészet dichotómiát felbontó tiszta prezencia.<sup>380</sup> A kultikus cselekvés egy alapító eseményt realizál újra és újra, szakrális ismétlés formájában, s a rítusban résztvevők közvetlenül lesznek részesei egy felsőbb hatalom abszolút prezenciájának. Az ilyen rituálé kultikus közösséghez és vallásos kultúrához kötött, vagyis egy önmagában zárt, metafizikai világképhez, melyhez nincsen autentikus hozzáférése a varázstalanított posztindusztriális társadalom művészenek. Grotowski – aki többek között Antonin Artaud hatása által vezetve tett kísérletet egy (re)ritulizáló színház megteremtésére – számos kísérlet után így fogalmazza meg ezt a belátást: „*Színházi szempontból tény és való, hogy a rituálé rekonstruálása lehetetlen, mert a rituálé mindig akörül a tengely körül forgott, amelyet a hit aktusa, a vallásos, hitvalló aktus alkotott, nemcsak mint mitikus kép, hanem mint az egész emberi családot meghatározó magatartás. Rá kellett jönnöm tehát, hogy a rituálé színházában nincs többé feltámadás, mert a kizárólagos hitet, a mitikus jelek egységes rendszerét, az ősképek egységes rendszerét elveszítettük*”<sup>381</sup> Mivel a szakrális prezentáció világa nem művészeti tér, a mimetikus kultúrával elégedetlen alkotó (s az őt ebben a fordulatban követő értelmező) a művészet és élet dichotómia felbontásával próbál visszatérni egy metafizikailag telített létezéshez. Ez a „visszatérés” – mely a huszadik század testművészetének egyik meghatározó törekvése – azonban a fenti okokból esztétikai fikcióként lepleződik le, hiszen a szakrális rítus csupán ornamentális pseudo-rítusként lehetséges.<sup>382</sup> Termékeny szempontot az a felfogás kínál, mely a szakrális irányultsággal

---

<sup>380</sup> Ez a felfogás köszön vissza dr. Baksa-Soós Vera írásában is, amely a művész 2005-ös Kényszerleszállás című retrospektív kiállításának katalógusát vezeti be: „*Bizonyos fokig egyetértek munkássága bemutathatatlansága tényével, két oknál fogva. A fluxus-akciókat valóban nem későbbi, múzeumi kiállításra szánták alkotóik, bár manapság hálásak vagyunk a fennmaradt dokumentumok bemutatásának lehetőségéért. De valójában – s ez a másik ok – úgy gondolom, hogy csakúgy, mint egy oltári szentséget, egy titkot, egy tórárt vagy egy beavatási szertartást, úgy Hajas Tibort sem lehet „műtárgyi-szinten” kiállítani, fluxusbeli terminussal élve: „nincs értelme”.*” (Kényszerleszállás, 2005, 5. ) Hasonlóan reduktív álláspontot képvisel Bohár András is: „*A performansz poézise épp a mulandóságra figyelmeztet, szemben a rögzített irodalmi struktúrákkal, amelyek sokszor csak tetszelegnek öröklétük előtt. Hajas Tibor művére tett fel mindent, nem törődve azzal, hogy lesz-e külső visszaigazolás. Ezzel a szuperegzisztencialista halál-attitűddel komponálta munkáit, az utólagos rögzítés már nem az ő dolga*” (Bohár András: *Aktuális Avantgárd: M. M. – Hermeneutikai elemzések*, Ráció Kiadó, 2002, 32.)

<sup>381</sup> Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé. Szövegek 1965-1969*, fordította Pályi András, Pesti Kalligram Kft. 1999, 65.

<sup>382</sup> Az ilyen ornamentális rítus „*nem etikai-metafizikai szinten, hanem a gyakorlati-testi-pszichikai mivoltában rázza meg a befogadót. A közösen végzett rituális cselekmény által összetartott mikroközösség ily módon nem individuumok valódi etikai és világszemléleti közössége, hanem metaközösség.*” (Hegyí Lóránd: *Új szenzibilitás (Egy művészeti szemléletváltás körvonalai)*, Magvető, 1983, 35.) Az a fajta esztétikai expresszivitás, amely a művészi rítusban „*profanálódott*” (Giorgio Agamben) ornamentikává válik, az autentikus szakrális rítusban csupán akaratlan (illetve a demitologizált szemlélet által „beleérett”) esztétikai

(is) rendelkező akciót olyan – a művészet területén megmaradó – eseménynek tekinti, amely a kulturális performansz formáit (ünnep, rítus) egy nem-mimetikus (de nem is szakrálisan értelmezett) reprezentáció tárgyává teszi.<sup>383</sup>

Amellett, hogy a kultikus felfogás sok releváns – és Hajas művész-metafizikájával kapcsolatban helytálló – mozzanatot tartalmaz, mégis leegyszerűsíti és homogenizálja vizsgálatának tárgyát. Vagyis fennáll a veszélye annak, hogy az interpretáció negligálja a konkrét-egyedi műalkotás anyagközeli analízisét – mivel csupán az epifániát lehetővé tevő „bővítmenyként” fogja fel azt – és korlátlanul spiritualizáló diskurzust alkotva egy szakrális „kijáraton” elhagyja az esztétikai értelmezhetőség területét. Nádas épp ezt a „szavakon lovagló” üres spiritualizálást rója fel magának Hajasnak, ugyanakkor nem veszi számításba a performer-költő életművén áthúzódó törésvonalakat, melyek épp a közvetlenség/közvetettség felbonthatatlan egységtapasztalatát jelzik. Hajas érett poétikáját nagyban meghatározzák a különböző (neo)avantgárd „evidencia-ideológiák”<sup>384</sup>, ugyanakkor legalább ennyire jelentősek az ember esztétikai létmódját műviséggé, illetve kikerülhetetlen – mediális – közvetítettségként értelmező gondolatmenetek.

*A fotó mint képzőművészeti médium* (1976) című írásában így fogalmaz: „*A képen az jelenik meg, amit és ahogyan látok, az identitás témája: a képen hitelesen más lehetek, mint aki vagyok valójában, kísérletezhetek személyiséggel; és a fénykép mint nyersanyag; alapanyag egy vizualitáson túli kontextushoz.*”<sup>385</sup> A személyiség módosításának, kicserélésének tapasztalata túlmutat a nyersanyag manipulálásával alkotható konceptuális képen, mert a realitás, és annak vizualitáson túli kontextusa is mediális konstrukcióként lepleződik le.<sup>386</sup> Vagyis Hajas annak a felismerésnek ad hangot, hogy a valóság maga az, ami a médium mintájára újraszerkeszthető, illetve: „*Aki önmagát*

---

többlet.

<sup>383</sup> Vö. Erika Fischer-Lichte: *Grenzgänge und Tauschhandel – Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in: (Szerk.) Uwe Wirth: *Performanz*, Suhrkamp, 2002, 277-301. Hajas esetében számos olyan elem azonosítható, mely a különböző áldozati szertartások, illetve rituálék motívumainak esztétikai „kiszajátítására” épül. Vö. Kappanyos András: „*Kettő vagyok: alany és tárgy*” - *Hajas Tiborról*, in: (Szerk.) Deréky Pál-Müllner András: *NÉ/MA – Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció Kiadó, 2004, 123-133, 126.

<sup>384</sup> Radnóti Sándor találóan „*ideológiaellenes ideológiákként*” jellemzi a hasonló programokat. Vö. Radnóti Sándor: *Levágta-e a saját farkát Rudolf Schwarzkogler?*, in: (Szerk.) Szöke Annamária: *A performance-művészet*, Balassi-Artpool, 2000, 191-204, i. h. 194.

<sup>385</sup> Hajas Tibor: *A fotó mint képzőművészeti médium*, in: HTSZ, 292-293, i. h. 292

<sup>386</sup> „*Megjelenésünkkel folyamatosan imidzset kreálunk magunk köré, újrarajzoljuk ábrázatunkat, azonban testünk társadalmi szabályok mentén/ellenében való kényszerű/ kényszeres megjelenítése, akár a fotografikus emberábrázolás esetében, valójában sziszifuszi munka, hiszen a prezencia reprezentációja, a kép soha nem teljesen azonos az énnel, mindig csak egy kép-más. Ilyen az a kettősség, miszerint az emberi test kikerülhetetlenül kulturális szövegekbe zárt, ideológiai produktum, s ugyanakkor (ki)mondhatatlan korporealitása révén szövegiségét felülíró/kiradírozó/eltussoló "ellenproduktív potenciállal" (Elizabeth Grosz) bíró matéria.*” (Kérchy Anna *Tapogatózások. A test elméletének alakzatai*, in: Apertúra 2009/tél, <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>)

*a médium képére formálja, közvetlenebb kapcsolatba lép a valósággal, mint aki csak használja azt; mert az utóbbi és a valóság között mindig ott marad a közvetítő a médium.*<sup>387</sup> A médium és valóság látszólagos ellentétét felbontó szemlélet az Ént (és az életet) műalkotásnak tekintő expanzív stratégia radikális – médium-elméleti fogalmakkal kifejezett – formája, hiszen a mediális gondolkodás legfontosabb alapelve a művészet és a valóság közti határvonal „*permanens nyitva tartásának szükségessége*”<sup>388</sup> A művész önmaga médiumává, vagyis önmaga teremtőjévé és termékévé válik, mert így kíván megszabadulni minden más médiumtól, közvetítő és hordozó felülettől, valamilyen érvényes „közvetlenség” elérése reményében.

Hajas esetében a valós jelenlétre törekvés, vagyis az önmagát mint médiumot egyfajta – szakrális és/vagy metafizikai értelemben – „érvényesebb” valóság elérésére felhasználó szemlélet bizonyos értelemben ellentmond a valóságot mediális szimulációnak felfogó álláspontnak. Ez a fogalmi konfúzió nem feltétlenül Hajas teoretikus felkészületlenségét jelzi, hanem egy olyan feszültségre világít rá az életműben, ami a főműnek tekinthető *Húsfestményekben* és a többi fotóakcióműben válik termékeny, egyben tragikus hangoltságú erővé. A „művész önmaga médiuma” kitételt – ami már a saját test elsődleges műtárgyként való felismerését implikálja – ennek a konstruktív feszültségnek a fényében úgy lehetne továbbinterpretálni, hogy a művész egyszerre lép „beljebb”, önmagába, de ugyanezzel a gesztussal ki is vetül magából, hiszen ez nem a közvetítettség felszámolását jelenti, hanem a közvetítettség áthelyeződését, annak belsővé tételét. Vagyis annak az antropológiai jelenségnek a felismerését, hogy az ember önmagát művészeti eszközzé – és ugyanakkor műtárggyá – téve meghasad, és a művész önmagával mint saját anyagával szemben lesz az alkotás esetlegességének kiszolgáltatottja: egyszerre művi és valóságos.

A médiumkérdésben elfoglalt ambivalens pozíciója Hajas művészeti és esztétikai különállásának egyik jele, mely a korszak avantgárd gyakorlatától is megkülönbözteti: „*Az új médiumok- fotó, film, videó- a magyar avantgardisták többsége számára vagy továbbra is egyszerűen kifejezési eszközt jelentettek, vagy az új szellemiség (az avantgarde-hoz tartozás) zálogát. Hajas velük szemben a médium lényegét akarta felmutatni, és az életpraxis számára használhatóvá tenni. Neki a médium egyfajta „protézis” volt, mely kitágítja ugyan az ego szféráját, de mihelyt szimbiózisba kerül akármilyen élő*

---

<sup>387</sup> Hajas Tibor: *A fotó: idézet valóságból*, in: HTSZ, 293-295, i. h. 295.

<sup>388</sup> Beke László: *Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében*, in: Beke László: *Médium/Elmélet*, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám-Intermedia, Budapest, 1997, 83.

organizmussal, abban mérgező gócként kezd működni; visszavonhatatlan deformációkat okoz, amiket vállalni kell. Képletesen szólva: a maszk ráég a színész arcára, nem lehet előadás után csak úgy levenni.”<sup>389</sup> Beke László sorai – melyek McLuhan alapján<sup>390</sup> a médiumot a technológia és a test közti metszéspontnak, interfésznek tekintik – pontosan jellemzik Hajas érett poétikáját. A színész arcára ráégett maszk a művi és valóságos jelenlét elválaszthatatlan – egymás ellentétét destruktívan felbontó – szimbiózisának metaforája. Az „égő maszk” képe egyszerre utal arra a mediális mozgásra, ahogy a test mint médium és a fotó mint médium a fotóakcióművek síkjában egymáshoz rögzül, de az (ön)destrukció képzetét is felkelti.

Az (ön)destrukció tematikájának megjelenése az életműben a korai fotósorozatok analitikus-intellektuális világtól való eltávolodással jár együtt, és annak a végső poétikának az elérését jelzi, aminek értelmében Hajas „legfőbb képtárgyává teste, s legfőbb témájává a testtől való megszabadulás”<sup>391</sup> válik. Az 1978-tól datálható időszak művészeti kérdései mind ekörül a központi problematika körül szerveződnek. Az életművön áthúzódó feszültség, vagyis a tiszta jelenlét vágya és a közvetettségnek való kiszolgáltatottság dualizmusa, odáig fokozódik, hogy a mű teremtésének, „műalkotásá kényszerítésének” aktusa egybeíródik a pusztítás és a dehumanizáció módszertanával.

Ez a jelenség nem csupán az életmű immanens logikájából következik. A hatvanas-hetvenes évek művészeti kontextusában a testet valamilyen közvetlenség elérésének médiumaként használó alkotói program számos esetben elválaszthatatlan a szimbolikus vagy valós (ön)destrukció ikonográfiájától. A bécsi akcionisták, Gina Paine, Bruce Nauman body-art fotóiban és performanszaiban a szubjektum materialitásaként felfogott test a szubverzió és abjekció terepeként jelenik meg. A hatalom által teleírt test erőszakos felnyitása, megtisztítása azzal a lehetőséggel kecsegtetett, hogy az abjekció felszentelő és profanizáló hatásán keresztül helyreállítható egy tiszta, közvetlenebb jelentés, személyes test-tér, az élet olyan esszenciális rétege, ami mentes a kultúra és a társadalom szimbolikus rendjétől, represszív erejétől. „A jelenségek belsejének feltárására irányuló és gyakran a testre összpontosított kísérlet sokszor a felnyitás, az erőszak a csonkolás eszközeit használja megjelenítési eljárásaként, így próbálva az abjekció hatásán keresztül megkérdőjelezhetetlen, közvetlenebb jelentést, illetve hatást elérni a befogadóban. Az erőszak mint reprezentációs technika a kora modern és posztmodern színpadon egyaránt a

---

<sup>389</sup> Beke László: *Hajas Tibor és a performance*, Mozgó Világ, 1980/10, 100.

<sup>390</sup> Vö. Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*, fordította Kelemen Pál, Magyar Műhely Kiadó-Ráció Kiadó, 2005, 19.

<sup>391</sup> Szücs Károly: *Test és Kép – Hajas Tibor kiállítása*, Balkon 2005/6 11-18, i. h. 12.

kor ismeretelméleti bizonytalanságára, válságára adott reakció: azt a kulturális késztettséget fejezi ki, amely a látszat, a dolgok bőre mögé próbál behatolni, és a társadalom sebeibe váj bele. A kora modern színház olyan sebeket nyit fel az egész szimbolikus rendmetaforájaként működtetett emberi testen, melyeket korábban a vallásos tiltás zárt el az emberi kíváncsiság elől, míg a posztmodern performansz színház a feledésbe merült, elfojtott, eltagadott test bőrét hasítja fel, ismét láthatóvá téve a szubjektum anyagiságát.”<sup>392</sup>

A testet ideologikus referenciáktól mentes térbe átforgácsolni akaró, gyakran a penitencia, az önbüntetés metaforikus, vagy direkt eszközeivel dolgozó képzőművészeti és (performansz)színházi gyakorlat Hajas érett korszakában is jelen volt, és a *Húsfestmények* sorozatban is megjelenik. De a „testtől való megszabadulás” mely a „műalkotássá kényszerítés” egyik előfeltétele és/vagy jelentéstartalma Hajasnál legtöbbször szimbolikus szinten játszódik le. Akcióinak és fotóakcióműveinek felfokozott képzőművészeti beágyazottsága – a fenti mediális értelemben – képtest és testkép azonosítását hozza létre: a képtesten elkövetett roncsolások, bemetszések, vágások a testen elkövetett autoagresszió jelölői. A fotóakcióművek tapasztalata arra figyelmeztet (s ebben rejlik Hajas poétikájának specifikuma), hogy a műben destruktív erővel feszül egymásnak a tiszta jelenlétre törekvő test és a fotótechnika „művisége”, de mindkettejük „*akarata fel van függesztve*”<sup>393</sup>, mert a mű játéktere és „létmódja” nem más, mint ez a felfüggesztés, vagyis a művész és saját Góleme közti hasadás.

A továbbiakban erre a funkcionális hasadásra próbálok koncentrálni, hiszen ez a „felfüggesztés” alkotja azt az antropológiai-esztétikai fundamentumot, mely Hajas művészetében adminisztráció és demonstráció egységeként nyilvánul meg. Egy olyan antropológiai színrevittel van itt dolgunk, mely sok szempontból hasonlít *A színész antropológiájában* rekonstruált színészi aktivitáshoz, ugyanakkor a színész és szerep, illetve a kép-projektum viszonyában jelentős eltéréseket tapasztalunk.

Ennek a speciális színrevitelnek az értelmezéséhez a Gólem-motívum megértése ad(hat)ja meg a kulcsot, hiszen ez a motívum testesíti meg azt a nem-emberi mozzanatot

---

<sup>392</sup> Kis Attila Atilla: *Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza*, in: JELENKOR 2005/Június, 619-632, i. h. 629.

<sup>393</sup> Vö. Bodor Béla i. m. 54. Rendkívül fontos megállapítás, hogy a fotóakcióművek fikció és valóságéffektus olyan játékmozgását viszik színre, melynek uralkodó motívuma nem valamiféle evidencia-esemény, hanem a „*médium és a médium közti kommunikáció*”. Ehhez az állásponthoz kapcsolódik Kappanyos András is: „*A közvetlenség végpontja csakis közvetett módszerrel érhető el, a személyiség felszámolásához szükség van egy nagyszabású személyiségre, az antiművészet valódi kiteljesítése pedig – nincs mit tenni – valódi művészet.*” (Kappanyos i. m. 133.)

Hajasnál, mely a különböző dehumanizációs törekvéseket egységesíti.

## 7.2. A bábu előállítása

A Gólem alakja azoknak a szerepfelfogásoknak az összessége, mellyel Hajas a performanszművész státuszát próbálja jellemezni. Ebből a szempontból *A halál székszevilje* (1. és 2.) című manifesztum-jellegű szöveg szolgál a legtöbb segítséggel, hiszen ebben az írásban adja meg Hajas saját művészi praxisának legpontosabb teoretikus leírását.

„Egy művészen eleve kell, hogy legyen valami önvészélyes. Ez azonban önmagában nem elégíti ki. Ugyanazt az előreláthatatlan, megváltó gesztust, mely nem az övé, mely kegyelemként éri, mellyel nem ő választ, hanem őt választják, most már saját magán akarja végrehajtani. Műalkotássá kényszeríti magát; saját Gólemje lesz.

A művelet elkülöníti a többi embertől. Ettől kezdve csonka és embertelen. Teljesértékűségéhez állandóan rá van szorulva a kegyelemnek arra a mozdulatára, amelyre minden műalkotás, ki van szolgáltatva egy hatalomnak, melyről semmi információja nincs. Ennek a hatalomnak a manőkenje; egy bábu, egy viaszfigura. Egy bábu meglehetősen kevéssé bonyolult, de lényegibb mint egy ember. Lényegibb mert a halál metaforája.”<sup>394</sup>

Ezekben a sorokban újra szembesülünk azzal a határsértő-retorikával, mint a *Szövegképrázat* esetében, hiszen itt is a művészi tevékenység önvészélyes volta kerül fókuszba. Ugyanakkor nyilvánvalóvá válik a „*halál lobogásában feltáruló szakrális élet*” dehumanizáló perspektívája is, hiszen az esztétikai aktivitás elkülöníti a művészt a többi embertől. Ez nem csupán egyfajta szociológiai, „közösségen-kívüliséget” jelent, az „átkozott”, illetve a „kutató” zseni társadalmilag izolált pozícióját, hanem antropológiai változást is, hiszen a művész „*ettől kezdve csonka és embertelen*”. A csonkaság itt a központosított Én-pozíciótól való megfosztottságot, vagyis az antropocentrikus hatalmi helyzet felfüggesztését jelenti. A művész immár nem a humanista teleológia észelvé

---

<sup>394</sup> Hajas Tibor: *Performance: A halál székszevilje 1.*, in: HTSZ 329-330.

vezérlőcentrumainak az ágense, hanem egy eltérített és/vagy „megnyitott” szubjektum, aki a művészet transzcendenciájával szemben kiszolgáltatott. Mindez több szempontból (is) értelmezhető a benni antropológiai-esztétika elvei felől, hiszen a művészethordozó nem a humanista kultúra szereplője, hanem a művészet által de-centrált „mutáns”, aki esztétikai létezmódja miatt vált „embertelenné”.

A Hajas-szöveg több motívumot is mozgat a performer-művész metaforikus jellemzése során, vagyis érdemes a Gólem-figurát különböző részaspektusokra szétszálazni, amilyen például a *manöken*. *„Az agyagszörny és a manöken ellentmondásos önazonossága egyaránt a lélek birtoklásán, illetve annak hiányán alapszik: bábu és (plusz-mínusz) lélek.”*<sup>395</sup> A manöken a divatmodell, illetve a dandy asszociációs holdudvarába tartozik és olyan ornamentális figuraként jelenik meg, melynek nincsen meghatározható lényegszerkezete, csupán egy szuggesztív szimulákrum, melynek performatív teljesítménye kimerül a különböző pop-kulturális „álcák” animálásában. Ezek a figurák a mediális szubjektumtapasztalat, vagyis a közvetettség állandó konstrukciós-kényszerében megjelenő „illékony” szerepmodellek képviselői, noha a dandy révén fontos modernitás-történeti reflexiók horizontját is megnyitják. Itt mindenekelőtt Baudelaire dandyzmusára kell gondolni, aki a modernitás karakterisztikus attitűdjeként tekintett erre a teátrális létezés technikára. Ebben a kontextusban a dandy-lét a szubjektum exponálásának a lehetőségét rejt, nem valami elrejtett lényeg feltárása, hanem a szubjektum performatív „kitalálása” értelmében<sup>396</sup>. Baudelaire és a kora avantgárd dandyzmusa óta azonban a fogalom számos kontextusváltásán ment keresztül, hiszen a popkultúra megjelenése több ponton újraírta, illetve gazdagította az eredeti motívumot. *„Az avantgárd dandyzmus kérdése jól elhelyezhető egy történeti jellegű képzőművészeti-irodalmi kontextusban, ugyanakkor a 20. század második felében, amikor a popkultúra egyre erőteljesebben integrálódott a kortárs képzőművészetbe, a dandy alakja további jelentőséggel ruházódott fel. A dandy a popsztár formájában született újjá, és a szó szoros értelmében megtestesült benne a művész nem evilágisága mint egyrészt felemelő, másrészt elriasztó egzisztenciális-*

---

<sup>395</sup> Havasréti József: *Az Agy-rém. Hajas Tibor írásairól*, in: Havasréti József: *Széteső dichotómiák – Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*, Gondolat-Artpool, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest-Pécs, 2009, 143-166, i. h. 156.

<sup>396</sup> Erre utal Foucault, amikor a modern dandyzmust a divat és az újdonság kultuszával összefüggésben értelmezi. *„A modernség különbözik a divattól, ami csupán az idő menetét kérdőjelezi meg; a modernség az az attitűd, amely lehetővé teszi a jelen pillanat "hősi" oldalának megragadását. A modernség nem a múltó pillanat iránti érzékenység jelensége, hanem a jelen "heroizálására" irányuló akarata.”* Michel Foucault: *Mi a felvilágosodás?* Vö. Peter Bürger: *Das Verschwinden des Subjekts*, in: Peter Bürger: *Das Verschwinden des Subjekts – Christa Bürger: Das Denken des Lebens – Fragmente einer Geschichte der Subjektivität*, Suhrkamp, 2001, 127-137.

szociális tapasztalat. A személyiség médiumként való felfogása, olyan szemléleti-fogalmi keretet hozott létre, melyben a popkultúra bálványai, a tömegkommunikáció hidegen fénylő elektronikus képmásai, illetve a populáris kultúra hősei egymás jelképévé váltak.”<sup>397</sup> Hajas számos fotóján, illetve fotóakcióművében élt a dandyzmus motívumkincsével, ugyanakkor jelen kontextusunkban talán az a legfontosabb, hogy ezek az imágók az antropológiai hasonmásosság jelenségét exponálják, miszerint az „öntükröző” maszkok és álarcok az emberi képlékenységet nem központosítják, hanem in-autentikus médiumok szóródásában oldják fel.

A dandyzmus helyett számunkra jelentésesebb a bábu, illetve a viaszfigura motívuma, hiszen ezekben a szerepmetaforákban hangsúlyozottan jelenik meg az élő és a halott, a szerves és a szervetlen határainak „bejárása”. A viaszfigura a lenyomatok világába tartozik, vagyis azt a maradványszerű emberséget idézik meg, melyet az előző fejezetben Jean-Luc Nancy nyomán az akárkik antropológiájaként értelmeztünk. A csonkaság ebben a kontextusban a nyom(hagyás) eseményéből származik, abból a műveletből, melyben evidencia és műviség hatol egymásba. A viaszbábu magán hordozza az élő érintését, ugyanakkor ez az érintés a technológia – „halott” – idegenségével keveredik el, hogy a jelenlét és távollét, hasonlóság és nem-hasonlóság oszcillációjából egy kísérteties érzékiség szülessen meg. Ebben az érzékiségben az antropocentrizmus de-centralizálódik, hiszen az ember egyszerre jelenik meg mint valami, ami „önmagára hasonlít”, és mint leküzdhetetlen (ön)idegenség, olyan hibrid entitás, aki élet és halál mezsgyéjén áll.

„Egy bábu meglehetősen kevésbé bonyolult, de lényegibb mint egy ember. Lényegibb mert az élő és élettelen határán van, a kettő egységes metaforája.”<sup>398</sup>

A bábuvá-válás tehát a „műalkotássá kényszerítés” egyik hajasi formája, olyan dehumanizáló színrevitel, melyben a mechanizáció és a mortifikáció poétikai formái jelennek meg. A bábu alakjának művészet- és kultúrtörténeti kontextusa rendkívül gazdag, itt csupán néhány olyan mozzanatra szeretném felhívni a figyelmet, melyek egy nem-esszencialista antropológia szempontjából relevánsak lehetnek. Ebből az aspektusból egy klasszikus összefüggésre, illetve antropológiai-esztétikai „paradigmaváltásra” szeretnék röviden utalni, mely Friedrich Schiller *A kellemről és a méltóságról* és Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című szövege közti viszonyrendszer alapján rekonstruálható.

---

<sup>397</sup> Havasréti József i. m. 155.

<sup>398</sup> Hajas Tibor HTSZ 329-330.

Schiller a felvilágosult humanizmus szempontjából fogalmazza meg esztétikai állásfoglalását az ember testi kifejező-készségét illetően. Ez azt jelenti, hogy számára az ember, illetve az „emberi alak” (antropomorphé) képezi az esztétikai megjelenítés központi tárgyát, illetve médiumát.<sup>399</sup> A kellem, vagyis a grácia ebben az összefüggésben egy olyan a szépséggel rokon esztétikai minőség, melyben az ember szellemi és természeti dimenziója (ész és érzékiség) találkozik össze, illetve „játszik” egymással. *„A kellem a szabadság befolyása alatt álló alak szépsége; azon jelenségek szépsége, amelyeket a személy határoz meg. Az architektonikus szépség a természet alkotójának válik dicsőségére, a kellem és a grácia annak, aki rendelkezik velük. Amaz adottság, emez személyes érdem.”*<sup>400</sup> Az architektonikus, vagyis az ember fiziológiai struktúrájából adódó szépségmozzanattal szemben a kellem egy olyan antropológiai-esztétikai indexként jelenik meg, mely az embernek szabad és szellemi „embersége”, vagyis a természeti-állati világtól való lényegi differenciája miatt adatik meg. (*„Ahol az ember nem több, mint természeti dolog és érzéki lény, ott Venus már semmit sem jelent számára.”*<sup>401</sup>) Ez az esztétika-antropológiai monopólium szoros összefüggésben van az autonóm szubjektumszerkezet tételezésével, vagyis az ember „személy-létével”, hiszen csak az önreflexiónak ezen a fokán válik lehetséges számára, hogy a természettől adott érzéki alapot „beszédessé” tegye. Mindebből az következik, hogy az ember „gráciára-való-készsége” az ember önhumanizálásának eszköze, ugyanis a szabadság mozgatta alak szépsége olyan performatív teljesítmény, mellyel az ember önnön ember-voltát – mint szellem és természet dialektikus egysége – konstruálja és bizonyítja. *„Az állatnál és a növénynél a természet nem csupán megadja a meghatározást, hanem teljesen egyedül meg is valósítja azt. Az embernek viszont pusztán megadja a meghatározást, s betöltését órá magára bizza. Csakis ez teszi őt emberré.”*<sup>402</sup>

Kleist Marionett-szövege teljesen más pozícióból közeledik a grácia értelmezéséhez, hiszen itt már egy kiábrándult racionalizmus- és humanizmus-kritikai attitűd érvényesül. A jelen fejezet keretei között nincs tér a szöveg gondolati és narratív rétegzettségének felfejtéséhez, itt csupán arra a mozzanatra szeretnék rámutatni, ahogy Kleist a grácia kapcsán elkülöníti az embert és a marionettet, hiszen ebben a gesztusban

---

<sup>399</sup> Helmut Pfotenbauer: *Anthropologie, Transzendentalphilosophie, Klassizismus – Begründungen des Ästhetischen bei Schiller, Herder und Kant*, in: (Szerk.) Jürgen Barkhof-Eda Sagarra: *Anthropologie und Literatur um 1800*, Iudicium Verlag, 1992, 72-97.

<sup>400</sup> Friedrich Schiller: *A kellemről és a méltóságról*, fordította Papp Zoltán, in: Friedrich Schiller: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, 2005, 71-129, i. h. 83.

<sup>401</sup> Friedrich Schiller i. m. 74.

<sup>402</sup> Friedrich Schiller i. m. 91.

egy alapvető antropológiai állítás rejlik, mely a schilleri felfogás destabilizálását célozza. Kleistnél a grácia ugyancsak antropológiai indexszé válik, melynek segítségével elhatárolható a szerves és szervetlen létezés régiói, ugyanakkor az index birtokosa itt nem az ember, hanem a „holt matéria” képviselője, a bábu. A szerző nem tagadja, hogy az ember képes a gráciára, ugyanakkor kiemeli, hogy ebből a szempontból a marionett sokszorosán felülmúlja az embert. Ez két tényezőnek köszönhető.

A bábu fő előnye a táncosokkal szemben egy „progresszív hiány”, mégpedig az, hogy a marionett nem képes „szenvelegni” (zieren), vagyis a táncmozdulat közben nem lép fel diszkrepancia lélek és test között. A szenvelgés okozója ebben a pszichomechanisztikus gondolatmenetben az, hogy az emberi mozgulatsor esetében a lélek a test valamely más pontján „tartózkodik”, nem pedig az érintett súlypontban.<sup>403</sup> Tágabb értelemben itt arra is gondolhatunk, hogy a marionett-táncában nem kell keresnünk test és lélek közti semmilyen kapcsolatot, és/vagy megjelenítés lehetőségét, ezért nem merül fel az előadás „természetességének” vagy „mesterkélttségének” kérdése sem, hiszen itt konvencionális esztétikai jelek absztrakt újrendezése zajlik. *„A bábuk tánca nem a bábos így vagy úgy értett szándékainak fordításaként értendő, hanem mozgásösszefüggések mechanikus, gépszerű variációiként. Vagyis a bábjátékos tudata (az a mód ahogy a bábok mozgását érti) és a marionettek mozgásának jelentése (e mozgásösszefüggések szabályszerűségei) között nincs semmiféle szükségszerű, ok-okozati összefüggés. (...) A marionettek azért képesek folyamatos mozgásra, mert mozgásuk szabályaitól teljes mértékben idegenek a tudatra jellemző azon visszacsatolási mechanizmusok, amelyek az emberi táncot kifejezővé teszik.”*<sup>404</sup> A másik tényező ugyancsak a bábu mechanikus jellegével áll kapcsolatban, miszerint a marionettek „antigravitánsak”, vagyis nem vonatkozik rájuk a tehetetlenség, illetve a gravitáció ereje. Ez olyan mozgás- és koordinációs szabadságot biztosít, mely az emberi mozgáslehetőségeket nagyban meghaladja.

---

<sup>403</sup> „A táncos külső ábrázolási szabályoknak igyekszik megfelelni, kívülről diktált formális mintákat követ, amikor a „kifejező” mozdulatot keresi. A lélek a mozdulatban önmaga hiteles ábrázolására törekszik: ám hogy ezt megtehesse, meg kell kettőznie önmagát. A szerep látszata és a táncos tevékenysége elválik egymástól: miközben a táncosnőnek Daphneként a spontán riadalmat kellene elárulnia, valójában a kecses kartartásnak megfelelő pozíció mechanikus felvételére koncentrálni. (...) Azért tesz így, mert mozgásában a hatáskeltés előzetes szándéka vezérli: meg akar felelni a szerep igényeinek, ám emiatt – mintha tükörben szemlélné – folyton ellenőriznie kell önmagát. Ez a reflexió azonban megfosztja mozgását a spontán természetesség bájától.” (Rényi András: *A marionett utópiája – Előadás a magyar Színházi Intézet Blattner-konferenciáján*, in: [http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=69&Itemid=104](http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=104))

<sup>404</sup> Török Ervin: *A másik protézis(e)? (Heinrich von Kleist: A marionett-színházról)*, in: *Alföld*, 2008/február, 49-63, i. h. 51.

Az antropológiai szempontból döntő mozzanat a progresszív hiány aspektusához köthető, ugyanis a marionettek esetében nem kell számolni a test-lélek koordináció viszonyrendszerével. A bábu nem rendelkezik lélekkel, vagyis képtelen a(z ön)reflexióra, de épp ezért képes biztosítani a gráciához szükséges mozgásteljesítmény „finomhangoltságát”. A marionett-tánc – önvonatkozás híján – szellemtelen és személytelen, nem fejez ki semmit, csupán önnön létét („felfüggesztettségét”) exponálja.<sup>405</sup> Ezt az üres és formális transzparenciát nem árnyékolja be semmilyen idegen motívum, hiszen a „végzetszerű mozgások zavarának”<sup>406</sup> forrása az emberi lélek, illetve az ember személy-létének önreflexív karaktere. Kleist tehát a grácia „körül” forgatja ki magából az antropocentrizmus paradigmáját, ugyanis nála – Schillerrel ellentétben – az ember antropológiai struktúrája inkább akadály és nem lehetőségfeltétele az esztétikai minőség produkciójának. *„Látni való, ugye, mennél jobban sötétül és halványul a szerves világban a reflexió, annál sugárzóbbá válik a grácia benne. De minthogy a valamely pontban egymást metsző vonalak, ha a végtelenen áthaladtak, a pont túloldalán ismét metszik egymást, vagy a homorú tükör által alkotott kép a végtelenbe távolítva ismét közelivé válik: ugyanúgy visszatér a grácia ott, ahol az ismeret mintegy megjárja a végtelent, s így egy időben abban az emberalkatban jelenik meg legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az istenben.”*<sup>407</sup> Ebben a részletben a grácia-reflexió-szervesség hármassága mentén egy antropológiai és kozmológiai struktúra épül fel, melyben a grácia ahhoz az entitáshoz társul hozzá, mely nélküli, illetve abszolutizálva „felfüggeszti” a reflexió lehetőségét. Itt már egy olyan antropológiai-esztétikai gondolkodás van érvényben, mely az „embertelen” irányában tolja el az esztétikai dimenzió centrumát, illetve az emberiben kísértő nem-emberi felé orientálódik.

A nem-esszencialista antropológia perspektívájából a Kleist-szövegnek ez a fordulata a dehumanizáló esztétikák XX. századi hagyományát előlegezi meg, hiszen az érvényes esztétikai hatás előállításához az antropológiai dimenzió felfüggesztése tűnik szükségesnek. A marionettek ön- és valóságvonatkozás nélküli tánca az ultra-tárgyak ortegai víziójára, illetve az abszolút formalizáció különböző poétikáira utal, ugyanakkor a Kleist-szöveg sem a totális „ember nélküliséget” hirdeti, hiszen a bábu bizonyos értelemben „emberalkatnak” minősül, vagyis az emberi forma dehumanizálva – mechanizálva és formalizálva – ugyan, de megmarad. *„A szöveg rafináltan keveri a*

---

<sup>405</sup> Vö. Török Ervin i. m. 56.

<sup>406</sup> Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról*, fordította Petra-Szabó Gizella, in: Heinrich von Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor, Pécs, 2001, 186-193, i. h. 190.

<sup>407</sup> Heinrich von Kleist i. m. 191-192.

*mensch(lich), (-)mann, Bau, Körper* szavakat, vagyis nem állít fel oppozíciót az élettelen báb és az ember között: a marionett is „emberalkat”, de olyan, amely kikezdi a felvilágosult humanizmus Ember-fogalmának érvényességét. A Venus által adományozott kellem mitologémáját, mely nem kizárólagos előjoga a szépnek, de átszállhat a nem szépre is, Kleist azáltal radikalizálja, hogy Schiller esztétikai államának táncát haláltáncá és nyomorékok táncává változtatja.”<sup>408</sup> A grácia tehát nem az önhumanizáció eszköze többé, inkább – a bábu hasonmásos alakján keresztül – az ember decentralizálásának alakzataként működik<sup>409</sup>. Ebben a paradigmában a marionett az ember határfogalmává válik, akinek aminek gráciája a szellem természet feletti győzelme helyett egy *kísérteties*<sup>410</sup> érzékiség bizonyítéka.

„A performer egy bábu, mely a kegyelem pillanatában – mely, ha egyáltalán bekövetkezik, mindig az utolsó valóságos pillanat után – lelket kap, életre kel. Ez az élet nem hasonlít semmilyen más létezéshez; olyan intenzív, olyan égető. És minél intenzívebb, annál manökenszerűbb. Pokoli látvány. Mert minden, ami különbözik, gyanús; mert minden, ami teljes, idegen és a sötétségből ugrik elő; mert csak az esetlegesség és a kudarc emberi. Az, aki saját magával kísérletezik, lemond emberi voltáról és elkárhozik.”<sup>411</sup>

A hajasi bábu-váláshoz visszatérve azt láthatjuk, hogy egy bonyolult, önmagában megkettőzött eseményről van szó. Először is adott a csonka és lélektelen bábuként azonosított performer, aki rá van szorulva a kegyelem pillanatára, hogy életre keljen. Ugyanakkor ez az élet nem a személyes-privát élet, hanem egy „manökenszerű”, vagyis egy egyszerre rituális és művi létezés. Eközben a performer lemond „emberi voltáról”, hiszen a bábu-válásban rejlő esztétikai potenciál – a „pokoli látvány”, vagyis a grácia kísérteties érzékisége – csak a nem-emberi afirmációja által bontakoztatható ki.

Hajas legtöbb munkájában a bábu-válás kiindulópontja a maga pőreségében kiállított és megtisztított *férfi test*, ami a hetvenes évek ábrázolási konvencióinak és

---

<sup>408</sup> Benkő Krisztián: *Bábuk és automaták*, Napkút Kiadó, Budapest, 2011, 147.

<sup>409</sup> Földényi F. László értelmezésében ember és grácia viszonya a kölcsönös „(ön)elvesztés” játékmozgásaként értelmeződik: „A grácia: a nem-tudatos tökély. A marionettszínházról című írás tökéletes, gracilis szöveg, amely a grácia elvesztéséről is szól. Kleist úgy ír; ahogyan Pentheszileia szeret: oly módon gyakorolja a gráciát, hogy a hiányát siratja, miként a másik csókokkal borítja a szerelmét, miközben felfalja.” (In: Földényi F. László: *Heinrich von Kleist – A szavak hálójában*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999, 167.)

<sup>410</sup> A kísérteties és a grácia összekapcsolódásáról a német romantikában Vö. Benkő Krisztián i. m. 111-151.

<sup>411</sup> Hajas Tibor HTSZ 330.

testkódjainak szempontjából provokatívnak is mondható, különös tekintettel a pénisz kendőzetlen bemutatására.<sup>412</sup> A fotóakcióművekben a fekete-fehér grafikai hatás enyhe szögletességet kölcsönöz a testnek, amitől az mintegy szoborszerűvé válik. A szoborszerű merevség nem csupán a képek plasztikus hatását növeli, hanem egyfajta átlátszatlanságot hoz létre, párhuzamosan az arc mimikai opacitásával, maszkszerűségével. Az alak teste (az antikizáló asszociációra is támaszkodva) tekinthető egy idealizáltságában heroikus férfitestnek is. Sturcz János ennek kapcsán, a gender studies ezredvégi tanulságait kamatoztatva, macho exhibicionizmusról beszél. Elemzése szerint Hajas önmaga színrevitele során „*a heroikus, önmaga (férfi) életerejét akcióiban megerősítő, manifesztáló, romantikus, modernista művész-Én imagojához kapcsolódik, testét az általánosság szintjén kezeli, s nem teszi a személyességen vagy éppen önmaga elidegenítésén keresztül politikussá, mint posztmodern utódai.*”<sup>413</sup> Az akciók szimulált vagy valós veszélyhelyzeteiből „*diadalmasan és szépségesen*” kikerülő, heroikus férfiművész-test saját autenticitását nyilvánítja ki állítja Sturcz, aki a Hajas utáni magyar testművészet történetét ennek a hipertrófiás Én-modellnek a lebontásaként értelmezi. Ezzel a perspektívával szemben az a fő ellenvetés tehető, hogy a Hajas-művek sokkal komplexebb, folyamatszerű viszonyt hoznak létre Én és nem-Én között. A kiüresedő személyesség és a dehumanizálódó test közti antropológiai feszültség berekeszthetetlen és polifón játéktérnek mutatkozik, mely lehetetlenné teszi, hogy egy autentikus identitás bemutatásáról és/vagy megerősítéséről beszélhessünk.<sup>414</sup>

Ha ezt a gondolatot a test meztelenségével összefüggésben is megpróbáljuk alátámasztani, akkor érdemes figyelembe venni Georges Didi-Huberman gondolatait a meztelenség fenomenológiája kapcsán. A francia művészettörténész Botticelli Vénuszának szentelt könyvében arra figyelmeztet, hogy egy látszólag idealizáló művészi gondolkodás a meztelenség bemutatásában mindig felbontja önmagát, és az ábrázolandó testet is. A meztelen test képe nem egy tökéletes idea statikus leképeződése, hanem egy olyan *folyamat*, melynek horizontja egy felkínálkozó látvány és egy megsebzett világ

---

<sup>412</sup> Vö. Bodor Béla i. m. 48.

<sup>413</sup> Sturcz János: *A heroikus ego lebontása*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2006, 26.

<sup>414</sup> Ugyanezen okból kifolyólag a nárcizmus több kritikus – például Nadas – által is felvetett kérdését Hajas esetében nem egy „statikus” szuper-szobjektumra alapozva kell értelmezni, hiszen a dehumanizáló színrevitel során az Én-vonatkozások túlfokozva „szétíródnak”: „*Leválni a világról, vagy azt leválasztani önmagáról – egyre megy. A végeredmény ugyanaz: az én kizárólagossá lesz, elveszti perspektivikus viszonyulásait. Hatalmasra nő – vagy inkább hatalmasra torzul. Ilyen nagy torzó Hajas. Írásait olvasva alig-alig látom őt magát: helyette kétségbeesetten kalimpáló önállósult végtagokat látok, forrásokról leszakadt hangokat hallok, mindefelé csapkodó nemi szervekbe ütközöm, taszító és vonzó rögeszmékbe gabalyodom.*”(Földényi F. László: „*Szeresettek szilajon...*” - *Hajas Tibor: Szövegek*, in: *Élet és Irodalom* 2005) Vö. Kappanyos i. m. 127.

összjátékából jön létre.<sup>415</sup> Egyik oldalról a test képe megnyílván felkínálkozik a szem számára, a másik oldalról felnyílván megsebződik, mintha a lemeztelenedés túlmutatna önmagán, s a bőrt mint burkot is meghaladná. „A meztelenség állapotában, amely a megfosztottság hírnöke, jelképe, a legtöbb ember eltakarja magát, különösen akkor, ha a meztelenséget – a megfosztódás beteljesüléseként erotikus aktus követi. A lemeztelenítés azokban a kultúrákban, amelyekben önálló jelentése van, ha nem is színlelése, de legalább ártalmatlan megfelelője a kivégzésnek. Az ókorban a megosztásnak (vagy a megsemmisítésnek), amely az erotika alapja, elég mély jelentése volt ahhoz, hogy indokolja a szerelmi és áldozati aktus összekapcsolását.”<sup>416</sup> Ezekben a pillanatokban a meztelenség kinyilatkoztatja fel- és megnyílását, vagyis ambivalens nyitottságát mindarra, ami lehetséges számára. Ilyenkor nyeri el a meztelenségben benne lakozó Erósz halált hozó jelentését, hiszen a test képe mindig tartalmazza széttépetésének lehetőséghorizontját, egy olyan imaginárius nyílás képzetét, ahol Thanatosz és Erósz érintése elkeveredik. A meztelenség ambivalens folyamatszerűségére tekintettel értelmét veszti az a kitétel, miszerint a hajasi művész-test az akció próbatételei ellenére, illetve bennük edződve őrzi meg mindvégig diadalmas szépségét. A meztelenségében saját fel- és megnyílását celebráló test képe ugyanis a mű minden pillanatában hordozza törlődésének és széttépődésének, vagyis dezanropomorfizációjának ígéretét. Az Erósz és Thanatosz által közösen birtokolt nyílás mindig ott van a képen, hiszen ennek a nyílásnak az eseménye magának a meztelen testnek a képi működése.

Hajas a bábuvá-válás folyamatában a művészttest (ön)destruktív erotikáját is exponálja, mely gondolat megint csak termékenyen kapcsolódik Didi-Hubermanhoz, aki a nyílás metaforáját követve Botticelli Vénusza és a tizennyolcadik századi Firenze anatómiai kabinetjei között épít fel kultúrtörténeti és gondolati párhuzamot.<sup>417</sup>

Clemente Susini a kor egyik leghíresebb viaszbábu-készítője *Venere de' medici*-ket, vagyis „orvosi vénuszokat” alkotott, melyek anatómiailag a legapróbb részletekig pontosan kidolgozott női viaszfigurák. A tudományos ismeretszerzés és anatómiai reprezentáció céljából készített bábuk *felnyitható* mellkassal rendelkeztek, és az így *láthatóvá* váló belső szervek is a kor tudományos színvonalának megfelelő precizitással, mimetikus valószerűségükben tárultak a néző szeme elé. A szerves élet bensősége a szépség mimetikus illúzióját az erotika és az erőszak közös síkjával sérti föl, ezt a mozgást –

---

<sup>415</sup> Georges Didi-Huberman: *Venus öffnen*, Diaphanes, 2006, 106.

<sup>416</sup> Georges Bataille: *Az erotika*, fordította Dusnoki Katalin, Nagyvilág, Budapest, 2001, 20.

<sup>417</sup> Vö. Georges Didi-Huberman: *Venus öffnen*, 120.

Bataille-ra utalva – a megsértés és a megszegés aktusának is nevezhetjük. Az eredmény az élet személytelen *plethorája*,<sup>418</sup> vagyis a vérbő szervek látványa, melyek – az orvosi vénusz példájánál maradva – egy bábu üreges belsejében helyezkednek el.<sup>419</sup> A bábu, mint a láthatóság „edénye”, az idealizált meztelen test (közvetve a mimetikus reprezentáció) szimulációs működését leplezi le, vagyis kétségbe vonja egy autentikus test, illetve identitás lehetőségét.

Ugyanakkor az anatómiai kontextus bevezetésével elérkezünk a mortifikáció kérdésköréhez is, hiszen a bábu Hajasnál élő és élettelen egységes metaforája, vagyis egy olyan alakzat, ami élve mutatja fel az élettelet. Ez alatt az értem, hogy a bábút kitüntető kísérteties érzékiség – melyben Thanatosz és Erósz érintése keveredik el – egyfajta élőhalott élet. A hajasi bábuvá-válás illeszkedik a hatvanas évek neoavantgárdjának (ön)destrukciós paradigmájába, hiszen ez is a „születés a kioltásból”, vagyis egy esztétikai újjászületés-logika alapján megy végbe. A performer annak érdekében mortifikálja magát, hogy egy új, esztétikai létezésformában reformálja meg antropológiai struktúráját. Ebben a modellben ugyanakkor ott húzódik az az ellentmondás, hogy Hajas pszeudo-vallásos mozzanatokkal is megterheli az újjászületés-logikát, mert az esztétikai dimenziót mindig szakrális dimenzióknak is tekinti, vagyis mitológiát épít az alakváltások rendszere mögé, mely azzal fenyeget, hogy lezárja az antropológiai szökésvonalak hálózatát.

Az előbbieken a meztelen test egészének összefüggésében elemeztem a bábuserűség mozzanatát, de érdemes a kérdést máshonnan, az alak maszkká merevedő arca felől megközelíteni. Hajas mimikája a legtöbb fotóakcióművében (*Húsfestmények I-IV. 1978, Képkorbácsolás 1978, Felületkínzás 1978, Sminkvázlatok 1979*) kifejezéstelen, minden transzparenciát nélkülöz. Talán egyedül a *Kioltás* című fotóakciómű képez kivételt, mely a művész arcát az orgazmus pillanatában ábrázolja. Azokban az esetekben, ahol az arc dekonstrukciója, tényleges maszkká tétele kerül a mű középpontjába, a deformáció általában külső manipuláció által megy végbe, vegyi eljárással, égetéssel, ráfestéssel. Az ilyen kísérletek önreflexíven tematizálják Hajas arckezelésének maszkyszerű dimenzióit. A *Húsfestmények*ben ugyanennek a kérdésnek egy test-immanens változata látható, ugyanis az arc merevsége és a „maszkpercepció” (Reinhardt Olchanski) között, mesterséges kontextualizálás nélkül is, szerves vonatkozásrendszer épül ki. A merev arc mindig elidegeníti önmagát, hiszen a megszokott mozgásokra számító néző elvárásai

---

<sup>418</sup> Georges Bataille: *Az erotika*, 113.

<sup>419</sup> Tudatosítani kell, hogy az orvosi vénuszok felnyitása során az anatómiai tekintet által racionalizált test-tapasztalattal szembesülünk, ugyanakkor a plethora „eseményét” mindez nem domesztikálja, csupán felfüggeszti.

meghiúsulnak, s ez a kudarc alkotja azt a törést, melynek bejárása a maszk-működés belső logikáját alkotja.

Az elemzők az arc opacitásában a művész tökéletes önuralmának a jelét vélik fölfedezni, ellentétben olyan arc-ábrázolásokkal, ahol a mimikai expresszivitás hangsúlyozásáról, és vizsgálatáról van szó, mint például a Hajashoz több szálon kapcsolható Arnulf Rainer művészetében (*Face farces*, 1975-1979). Az „*átszellemültség, felsőbbrendűség, isteni eredetű nyugalom*” képzetei mellett az arc merevsége több más asszociációs mezőt is megnyit.

Először is a már említett Arnulf Rainer halotti maszkokat átrajzoló képsorozatot (1978) lehetne megemlíteni, amiben a művész a halott test fiziognómiai olvashatatlanságát, és az ilyen olvashatatlanság ellenére is jelentkező intenzív expresszivitását helyezi előtérbe: „*Tízévnnyi görcsös önábrázolás után ezeknél az arcoknál mindenekelőtt a mimikai-fiziognómiai nyelvük érintett meg: az, amit elszenvedtek, és ami átsiklott a halálba, a kifejezés érdeklődés- és érzelemmentessége. Itt nem látni fintort, pszichofizikai megfeszülést vagy párbeszédet kereső figyelmet; hiányzik a benyomáskeltés becsvágya, az eltorzítás igyekezete, a túlzásra hajló modorosság. Közönyösség lép a helyükbe, akárha megformázottság, végérvényesség volna. A szenvedő, a kiszenvedett, a szenvedéstől megszabadult, a megviselt, a megbékélt, a távollévő és az elenyésző ember ábrázata tárul elénk; szörnyűséges és megváltott.*”<sup>420</sup> A „szörnyűséges és megváltott arc” a szent rettenet (tremendum) vagyis a spirituális sokk kontextusához, tehát Hajas szakralizáló értelmezéséhez utal vissza, de a halotti maszk a bábuszerűség és a holttestszerű jelenlét közti kapcsolatot is kihangsúlyozza.

A fenti értelmezési utak mellett egy olyan analógia is lehetséges, mely a bábu *csupaszságában* már azonosított performatív dimenziót teszi az arc maszkyszerűsége felől is hozzáférhetővé. Ennek kapcsán fontos kiemelni, hogy a maszkpercepció során sohasem csupán az arc van a figyelem középpontjában. A maszk a maszkot hordó személy egész testének perceptuális mintázatát megváltoztatja. Ha most azon esetekhez ragaszkodunk, ahol a merev arc ön-elidegenítése játssza a főszerepet, akkor az *alvajárás* példája látszik a legadekvátabbnak.<sup>421</sup>

Az alvajárás során az éber és tudatos valóságérzékelés hiánya (melyet többek között az arc merevsége jelöl) és a testmozgások által evokált cselekvések közti

<sup>420</sup> Arnulf Rainer: *Előszó önmagamhoz*, fordította Cseuz Judit, Irodalom Kft., 2005, 69.

<sup>421</sup> Vö. Reinhardt Olchanski: *Maske und Person – Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens*, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, 40.

diszkrépancia áll a középpontban. A cselekvés hétköznapi időstruktúrái átalakulnak, hiszen az egyes lefolyások nem állnak többé egy tudatos cselekvésintenció uralma alatt. A mozgások lassított, „elemelt” jelleget kapnak és egy vegetatív eseményhez hasonló pályán valósulnak meg. Egy olyan előrehaladás megy végbe, ahol a mozgások spontán módon és egymástól függetlenül játszódnak le, de mégis, mintegy önsúlyuk által vezetve, az „alvajáró biztonságával” mennek végbe. Ebben az értelemben az alvajáró „akciói” a hagyományos értelemben nem is cselekvések, hiszen nem feltételeznek olyan végpontot, amiből utólag racionalizálhatóak lennének. Ha mégis egy mesterségesen konstruált, utólagos perspektívából próbáljuk végigkövetni a mozgássorozat elemeit, akkor éppen a kapcsolódások szakadásait, a közvetítő elemek lefűződését tapasztaljuk. Ez a tudatot felfüggesztő mozgás-poétika a kleisti bábu szellemtelen és személytelen táncát idézi meg, vagyis olyan mechanizált jeltermelésként értelmezhető, mely nem előfeltételezi test és lélek mimetikus közvetíthetőségét. Az alvajárás mint a bábu élőhalott gráciája olyan kontrollált automatizmus, mely a hajasi poétika „szertartásos”/rituális jellegében is megnyilvánul: *„Leírhatatlanul tiszteltem a szertartásokat. Nemcsak a hagyományosakat, bár azokat is. A szertartásokat abban az értelemben is nagyon becsülöm, hogy megpróbálom lehetőleg totálisan uralni azt az adott pillanatot, amely a rendelkezésemre áll egy aktus végrehajtására. A totális uralomról van egy olyasfajta előképem, hogy az ember eközben ellenőrzésének egy részét el kell, hogy veszítse, eszméletlenségi állapotba kerül, már nem képes odafigyelni arra, hogy egy csomó dolog nem tartozik oda, mert hiszen attól a ponttól kezdve visszavonatik az ítélőképessége, jön egy automatizmus.”*<sup>422</sup>

A bábu-válás egyik fontos – már a Gólem alakja felé előremutató – mozzanata a szervetlen anyagok (kő, márvány, agyag stb.) világába való „megtérés”. A dehumanizációs poétikának ez az extrém változata a Benn-fejezetben már elemzett különböző formalizációs stratégiákkal, a „formába öltözés” (Sich in Form bringen) normatívájával érintkezik, mely már a német expresszionizmus idején is a „kristályszerű-absztrakt” dimenziót avatta az antropológiai formák valódi referenciájává. Ernst Bloch ennek kapcsán az „egyiptomi-kőhöz-hasonlóvá-válni-akarásról”<sup>423</sup> beszél, vagyis a „dermedt nyugalom” és az „abszolút köszellem” világáról, melyben az ember mintegy felfüggeszti önmagát, hogy elrejtőzhessen a konstruktív stiliztikát megtestesítő sírboltban. A kő-immanenciában az ember struktúrája konzerválódik, hogy egy majdani antropológiai kifejeződés

---

<sup>422</sup> Hajas Tibor HTSZ 424.

<sup>423</sup> Ernst Bloch: *Az utópia szelleme*, fordította Mesterházi Miklós, Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2007, 40-43.

(„újjaszületés”) során megtisztulva visszatérhessen az elevenségbe.<sup>424</sup> Látható, hogy az antropomorf formák felszámolása itt is időleges jellegű, vagyis a dezantropomorfizáció az antropológiai átrendeződés szükségszerű mozzanata, de ugyanilyen releváns az emberi forma „újra kitalálásának” aktusa is.

Hajasnál a kő-immanenciába való megtérés egyik képzőművészeti formája az önbefestés, melyet a bécsi akcionisták hasonló megoldásaival való szoros kapcsolat jellemez. *„Az önbefestés a festészet továbbfejlesztése. A képfelület mint egyedüli kifejezés-hordozó elvesztette jelentőségét. A festészetet vissza kell vezetni eredetéhez, a falhoz, a tárgyhoz, az emberi testhez. Saját testem mint kifejezés-hordozó bevonásával létrejön egy esemény, melynek lefolyását a kamera rögzíti, és így a néző újra átélheti. A tér, a testem, és minden tárgy, ami a térben található, átváltozik. Mindent fehérre lesz festve, minden képfelületté válik.”*<sup>425</sup> - írja Günter Brus erről a mediális határokat is keresztbemetsző eljárásról. Ahogy ez az idézetből is világossá válik, Brus saját akciói során fehér festéket használt; az így megteremtett fehér test(kép)felületet fekete festék felkenésével, csurgatásával destruálta. Hajas esetében legtöbbször „fehér” önbefestésről (*Húsfestmények I-IV. (1978)*, *Felületkínzás I-II. (1978)*) van szó, ugyanakkor a sorozatok fekete-fehér grafikai hatása miatt a használt festék milyensége is kérdéses. Brus vakító és gipszszerű önbefestésével szemben a *Húsfestményeken* inkább egyfajta „iszaposságról” beszélhetünk. (Ez a megoldás a test „szoborszerűsítését” hivatott szolgálni, ugyanakkor a fehér színnek bizonyos művekben van egyfajta klinikai kontextusa is, hasonlóan az ugyancsak gyakran – vélhetően Rudolf Schwarzkogler hatására – alkalmazott orvosi bandázsokhoz<sup>426</sup>.) A befestés/befestődés módszertani funkciója Hajasnál megegyezik a Brus kiáltványában megfogalmazottakkal, a test az őt körbeölelő térrel egyetemben képfelületté válik: a művész „belelép” a festménybe. Ez persze azzal a következménnyel jár, hogy az emberi test a tárgyak és anyagok szintjére redukálódik, vagyis megfosztódik antropológiai-kulturális státuszától, hiszen elkeveredik a szerves és szervetlen anyagok amorf halmazában.

A bécsi akcionizmusban az emberi test legextrémebb dehumanizáló színrevitele

---

<sup>424</sup> Bloch ezt a gótikus formavilág feltámadás-stilisztikájában pillantja meg. *„Ám a belső élet, ahogy önmaga felé törekszik, csak annál erősebben izzik fel megint. (...) Ez az eleven nyom már onnan elkezd felénk kanyarodni, ahol még senki sincs. Ugyanez az erő ez, mint amelyik a lágában, a hideg víz megdermesztette ólomban, a fa erezetében és végül a belső szervek összeránduló vérző rongycafatszerű vagy furcsán ökölbe szorított alakjában is megnyilatkozik.”* (Ernst Bloch i. m. 44-50.)

<sup>425</sup> Günter Brus: *Auszug aus einer Selbstverstümmelung*, in: (Szerk.) Peter Weibel-Christa Steinle: *Identität und Differenz: Eine Topographie der moderne 1940-1990*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 267.

<sup>426</sup> Itt elsősorban a *Tumo* (I. és II. 1979), illetve a *Chöd* című akciókra kell gondolni, melyek más tárgyi elemek által is megidézik Schwarzkoglert „anyagnyelvét”(Eva Badura-Triska).

Otto Mühl materiálakcióiban ment végbe. Ezekben a nouveau-réalisme hulladékplasztikáira is emlékeztető képzőművészeti szertartásokban az emberi test – a művész intenciójának értelmében – radikális módon megfosztódik (*Entzweckung*) minden kulturális és szellemi attribútumától. A materiálakció a kép felületét elhagyó festészeti folyamat, melynek során egy asztalon (*Tischaktion*) vagy egy installált térben, heterogén (organikus és anorganikus) anyagok találkoznak, és egymásba hatolva új minőséget, eleven tablót alkotnak.<sup>427</sup> Az eleven tablók elkészítése időben zajló processzus, egyfajta konyhai művelet. A gasztronómiai aspektus releváns, hiszen Mühl szerint, aki egy étel elkészítését képes természeti katasztrófaként szemlélni, az már materiálakciót hajt végre.<sup>428</sup> A materiálakcióban felhasznált elemek tág spektrumon belül variálódnak, a liszt, toll, viasz, tojás, festék képezi az alapanyagokat, de az emberi test (mely ezekbe a materiákba belemártódik, festődik és pácolódik) alkotja a központi „matériát”: *„az ember a materiálakcióban nem emberként, hanem testként jelenik meg, mégha olyan testként is, mely a legnagyobb figyelmet vonja magára. A testek, tárgyak, melyeket céljaink elérése érdekében felhasznált eszközként kezelünk és értékelünk, a materiálakció során radikálisan megfosztódnak célszerűségüktől. a sokk nem marad el, különösen, ha valami nemiséggel kapcsolatos dologról van szó; ha a néző kényszerítve van, hogy a női és a férfi testet nemi attribútumaitól megfosztva formálisan kelljen megértenie.”*<sup>429</sup>

A formális analízisre törekvés a materiálakciót, és annak műveleteit önmagában létező valóságnak tekinti. Az akció részletei nem magyaráznak meg semmit, a pusztá anyaggá váló testek azok, amiként megjelennek, minden metaforizációtól mentesen. Természetesen, ha az egyes műveletek (pl. uborka felszeletelése egy emberi mellkason) nem is rendelkeznek explicit jelentéssel, a konyhai szertartásként, természeti katasztrófaként következetesen végigvitt jelentéstelenítés gesztusa az emberi test anyagiságának metaforikus újjászületésére – vagyis újra szemantizálódására – is utalhat.<sup>430</sup>

---

<sup>427</sup> A materiálakció Entzweckung-poétikája Peter Bürger „szervetlen műalkotás”-modellje felől is értelmezhető: *„A szerves műalkotást létrehozó művész anyagát elevenként kezeli, melynek elfogadja konkrét élethelyzetéből eredő jelentését. Az avantgardistának ezzel szemben az anyag csak anyag; tevékenysége mindenekelőtt az anyag „életének” kioltásában áll, vagyis azon funkcióösszefüggésből való kiszakításában, amely annak jelentést kölcsönöz. A klasszikus az anyagban a jelentés hordozóját ismeri fel, az avantgardista viszont csak az üres jelet látja benne, amelyet jelentéssel egyedül ő képes felruházni. Ennek megfelelően a klasszikus az anyagot egészként kezeli, az avantgardista viszont kiszakítja az életegészből, izolálja, fragmentálja.”* (Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*, fordította Seregi Tamás, Universitas Szeged Kiadó, 2010, 85.)

<sup>428</sup> Ebből a szempontból a materiálakciók tekinthetőek az eat-art korai produktumainak is.

<sup>429</sup> Otto Mühl: *Materialaktion*, in: (Szerk.) Charles Harrison: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert II.*, Verlag Hatje Kanz, 904.

<sup>430</sup> Mivel a materiálakciók során a processzualitás, a folyamatjelleg műalkotást konstituáló jelentőségű, az akció „itt és most”-ja döntő a befogadás szempontjából, viszont ez nem jelenti azt, hogy Mühl elutasította

A póre anyagiság kivonódik kulturális kontextusából, és a materiálakció során dramatizált formában szembehelyezkedik önmaga társadalmilag konstruált hasonmásával. Ebben a működésben megint csak az akcionizmusra is jellemző „restaurációs” logika fejeződik ki, az a gondolat, miszerint a destrukció átvezethető konstrukcióba, vagyis a kulturális-hatalmi felületek lebontása által helyreállítható valamiféle evidencia-alakzat. Mühl materiálakcióval kapcsolatban ez az olvasat talán Antonin Artaud segítségével támasztható alá a legkönnyebben. A fenyegető, kannibalisztikus asszociációkat is keltő materiálakciók során az anyagi és szellemi szimbolika olyan együttállása valósul meg, melynek során, Artaud kifejezését használva, alkimista jelképek jönnek létre: *„Ezek a jelképek, mondhatni az anyag filozófiai állapotát jelölik, s elindítják a szellemet a természetes molekulák izzó megtisztulásának, eggyé válásának és felbomlásának útján, annak a műveletnek az útján, amely a sokszoros átalakulás révén lehetővé teszi, hogy az egyensúly szellemi vonalát követve addig gondoljuk újra, addig alkossuk újra a szilárd tárgyakat, amíg ismét arannyá nem válnak.”*<sup>431</sup>

Artaud alkimista retorikája Hajas pszeudo-szagrális gondolatvilágába is átvezethető, hiszen az antropológiai formák lebontását, a kö-immanenciába való megtérés folyamatát felfoghatjuk úgy is, hogy az emberi test az *„anyag filozófiai állapotába”*, keletkezés és átváltozás centrumába helyeződik, legalábbis a test és a festék együttes kezelésének mikéntje ezt szuggerálja. Az élőhalott bábu előállítás, *produkciója* során a meztelen férfitest a festékekkel bevonódva mintegy felöltözik, vagyis Gólemmé-válását celebrálja.

### 7.3. A Gólem mint a bestiális nem-emberi

A bábu létrehozásának különböző mozzanatai, a lemeztelenítés, mortifikáció, kővédermedés, önbefestés stb. a Gólemmé-válásban összegződnek. A Gólem annyiban több/más mint a bábu, hogy az élőhalott élet *bestiális* dimenzióját nyitja fel, és a

---

volna a mediális közvetítettség lehetőségét. Sőt, a materiálakciókban megcélzott anyagi uniformizálás, az organikus és anorganikus határainak jelentéskioltó egyneműsítése Kurt Kren akciókat „dokumentáló” rövidfilmjeiben (*Leda mit dem Schwan*, *Cosinus Alpha*) talán tisztábban is megvalósul, mint az akció esetleges realizálása során. Kren speciális *stroboszkópikus* vágástechnikája felbontja a lezajló műveletek linearitását, és mivel a kamera nem az akcióinak főlérendelt, meghatározott perspektívából filmez, zsigeri, anyagközeli képek sorozatát kapjuk. Az emberi testrészek és egyéb felhasznált anyagok a Mühl által áhított formális „formátlanság” állapotában találkoznak össze, a kamera rövid snittjei megakadályozzák, hogy az értelmező tekintet pontosan rekonstruálja, referencializálja a látvány széttartó részleteit.

<sup>431</sup> Antonin Artaud: *A színház és az istenek*, fordította Betlen János, Fekete Valéria, Hárs Ernő, Pál Csilla, Szeredás András, Zimre Krisztina, 1999, Orpheusz Kiadó, Bp. 40.

monstrum, a szörny-lét motívumait hangsúlyozza. Ez itt már egy teratológiai paradigma, vagyis a humanizált ember világának horrorizált „túloldala”. Annyit már előzetesen el kell mondani, hogy ez a projektum nem nélkülöz bizonyos homogenizációs tendenciákat, hiszen a nem-emberi bestializálásában még mindig ott működik a humanizmus antropológiai gépezete. A szörny egy olyan határsértő kreatúra, aki-ami egyszerre demonstrálja és destabilizálja a kultúra demarkációs vonalait. A szörnyalkotás az adott közösség „ontológiai higiéniájának”<sup>432</sup> – vagyis a különböző szférák törésmentes elkülönítésének – reprodukcióját szolgálja, ugyanis azért megy végbe újra és újra rituálisan, hogy a kulturális-antropológiai Más(ik) kizáródjon a közösségből mint idegen.<sup>433</sup> Az antropológiai gépezet épp ezeknek a „kizáró”, illetve „bezáró” műveleteknek a felügyelése által kontrollálja és köti meg az emberi fogalmát, vagyis a horrorizálás művelete nem számolja fel törvénytörően a gépezetet, hiszen egyfajta krízis-jelenségként beépül(het) a rendszer működésébe.

Hajas egyik fő viszonyítási pontja ebben a teratológiai paradigmában a Frankenstein-narratíva szörny-alakja, mely számos ponton kapcsolódik a Gólem figurájához is. Ehhez a témához kapcsolódva érdemes felidézni a 1977. március 26-án elhangzott ún. Ganz-előadást<sup>434</sup>, mely James Whale *Frankenstein* című filmjét (1931) vezette be. Ebben a szövegben Hajas amellet érvel – kapcsolódva az ugyancsak általa tartott Dr. Mabuse-előadáshoz – hogy az ember eleve „nem természetes létező”, váratlan mutáns<sup>435</sup>, aki másságáért érzett szorongását hatalomérzettel kompenzálja. A „hatalom képzete a gyomorból ered”, vagyis egy alapvetően érzéki törekvésről van szó, mely különböző intellektuális-kulturális formákban (megismerés, alkotás, birtokbavétel) fedi el zsigeri eredetét („az agyvelő korog”). Ebben a fiziológiai-antropológiai gyökerű elméletben – mely számos ponton Nietzsche-hatást mutat – az alkotás a még nem létező elsajátításaként és/vagy a létező antropomorfizálásaként értelmeződik. Ugyanakkor az alkotás, éppen hatalomérzettel való összekapcsolódása miatt csöppet sem veszélytelen.

---

<sup>432</sup> Vö. Neil Badmington: *Theorizing Posthuman*, 18.

<sup>433</sup> Tyson E. Lewis-Richard Kahn i. m. 2-6.

<sup>434</sup> A Ganz-MÁVAG Művelődési Központban 1976 márciusa és 1979 májusa között Papp Tamás szervezte a Ganz Ábrahám Filmklub programját, aki Najmányi László és Molnár Gergely mellett Hajas Tibort kérte meg a filmek előtti bevezető előadások megtartására.

<sup>435</sup> Hajas az ember nem-természetes jellegének antropológiai tételét a következőképp fogalmazza meg: „Az evolúció számára az emberi tudat teljesen váratlan és indokolhatatlan képződmény, cezúra, választójel, melynek megjelenésétől kezdve a földtörténeti események jellege megváltozik, vagy legalábbis elvileg megváltozhatna; kártékony céltudatossága egyenrangú ellenfelévé teszi a világ rajta kívül fennmaradó egészének, főleg-jellege pedig a természet céltudatosságától szabadítja meg.” (Hajas Tibor: *Dr. Mabuse végrendelete*, in: HTSZ 243-245, i. h. 243.) A mutációnak mint irracionális antropológiai „elváltozásnak” a leírása hasonlít Gottfried Benn mutáció-értelmezésére, ugyanakkor Hajas azáltal racionalizálja az eseményt, hogy visszaülleszti egy tragizáló narratívába.

„Ami kicsúszik az ellenőrzésem alól, az ellenem fordulhat; minden alkotás veszélyes, képes arra, hogy éppen hajdani ismerőssége elvesztése folytán felfoghatatlanul, egy szörnyeteg műveként forduljon szembe velem; az alkotás folyamata maga erőszaktétel, veszélyes agresszió, így eredményének sorsa is az ember aktuális éberségétől és erőviszonyaitól függ.”<sup>436</sup>

Mivel az alkotás „erőszaktétel” – vagyis a bataille-i értelemben vett megszegése valamilyen szakrális-társadalmi tilalomnak – a kész Mű szembefordulhat alkotójával, ha kicsúszik az ellenőrzése alól, mert esztétikai értelemben életre kel. A szörnyeteg ebben a paradigmában, maga a művész, aki erőszakosan antropomorfizál valami olyat, ami lényege szerint egyszerre nem-emberi *is*. Hajas gondolatmenete természetesen az önmagát Művé kényszerítő művész motívuma felé halad, de itt is beleütközik a szörny-lét *normatívájába*, miszerint:

„Az ember mint alkotás feltétlenül szörnyeteg kell, hogy legyen...”<sup>437</sup>

Ennek mindenekelőtt etikai okai vannak Hajas szerint, ugyanis az önmegalkotás során a művész mint „*individuais monstrum*” leválik a társadalom önkényes konvenciórendszeréről. Ha azonban az antropológiai motívumszálat követjük, akkor fogalmazhatunk úgy is, hogy az ember önmagát művé avatva erőszakosan antropomorfizálja önmagát. Mindez tautológia lenne egy humanista paradigmában, de itt arra következtetésre kell jutnunk, hogy a szörny-lét abból a törésből áll elő, hogy az ember mint önmaga műve embertelenné válik, pontosabban az ember az „önművészeti” aktus közben szembesül saját antropológiai önidegenségével („*nem-természetes létevel*”), és ezt a határtapasztalatot csak az *önbestializáció* formájában tudja megjeleníteni, illetve kompenzálni. A bábuvá-válás folyamata is ezt a határeseményt közvetítette, hiszen az élőhalott marionettként felfogott performer antropomorfizáció és dezantropomorfizáció kettős erőterében nyilvánul meg, vagyis abban a hasadásban keletkezik, ahol emberi és nem-emberi kölcsönösen átjárják egymást.

„Frankenstein és a többi hozzá hasonló művi szörnyeteg viszont selejt; ezért nem

---

<sup>436</sup> Hajas Tibor: *Dr. Mabuse végrendelete*, 243

<sup>437</sup> Hajas Tibor *uo.*

veszi körül csodálat és rajongás, csak undor és a félelem, ami az alacsonyabb rendűnek kijár; a barbárnak, az idegennek, aki vagy ami vagy a féken tartás és megfélemlítés eszköze valakinek – egy autentikus szörnyetegnek – a kezében; vagy saját, ki tudja, mi alól fellázadt haragjának ámokfutója; vagy egyszerűen az életképtelenség logikájának megszólíthatatlan végrehajtója.”<sup>438</sup>

A Frankenstein-lény azokkal az „*autentikus szörnyetegekkel*” szemben selejt, akik úgy váltják valóra a bestializációt, hogy ezzel hatalmi pozícióba is kerülnek a társadalmi viszonyrendszer szempontjából. Az autentikus szörnyeteg tehát politikai és/vagy szakrális hatalom birtokosa, aki nem veszélyezteti a közösség ontológiai higiéniáját, hanem újraprogramozásának joga felett rendelkezik. A barbár és az idegen azonban selejt – váratlan mutáns – marad, aki szörny-voltát, „*életképtelenségének logikáját*” csupán a művészet vagy a rombolás útján tudja kompenzálni.

A Frankenstein-szörny és a Gólem egyaránt az illetéktelen teremtés produktumai, vagyis az élő és halottat elválasztó tilalomrendszer erőszakos áthágásából születnek. Ebből következik, hogy alapvető jellegzetességük az antropológiai értelemben vett hibriditás, miszerint heterogén létdimenziókat kapcsolnak össze töredékes módon, ugyanakkor ezzel felszámolják az emberi alak organikus egységfelfogását, vagyis olyan figurát alkotnak, mely mímeli – „*dialektikus negáció*” (Didi-Hubermann) játékában újrendezi – az emberi formákat. A Frankenstein-szörny esetében a hibriditás „*anyagszerűen*” jelenik meg, hiszen a lény különböző – eredetileg nem egymáshoz tartozó – emberi testrészekből áll össze. Ez a test-kompozíció felszámolja a „*torzó*” és „*csonk*” dichotómiáját: a torzó esetében tudjuk, hogy melyik az eredeti test-alak, ami csonkolódott, de a Frankenstein-szörny esetében eltörlődik ez az „*eredet*”, és az egész test egyfajta „*szuper-csonkká*” válik, melynek nincsen antropológiai rögzítettsége. Ezekből az eredet nélküli formákból teremti meg – antropomorfizálja erőszakos módon – Frankenstein doktor a szörnyet, ugyanakkor az „*emberarcúsítás*” művelete kudarcra van ítélve, hiszen az eredet nélküli formák csak mímelni tudják a megkívánt emberi struktúrát. „*Frankenstein montírozottságát tekintve afféle avantgárd Gólemnek tekinthető. Nem agyagból épített, hanem szervetlenül montírozott lény, aki Istentől való elrugaszkodottságát, tehát eredetét tekintve, továbbá töredékekből építkező montázsszerűségét, tehát külalakját tekintve egyaránt rémalak, egyaránt félelmetes.*”<sup>439</sup> A Gólem is hibrid-entitás, mert materiális

<sup>438</sup> Hajas Tibor: *Frankenstein. Rendezte: James Whale (1931)*, in: HTSZ 245-248, i. h. 247.

<sup>439</sup> Havasréti József i. m. 157.

értelemben szervetlen, ugyanakkor a szerves formákra utaló tulajdonságokkal rendelkezik „életre keltése” után. Az animáció aktusa döntő fontosságú mindkét esetben, hiszen a lények horrorisztikus vonása a kísérteties vitalitásban azonosítható, az élettelen dolgok nem organikus életében, mely „szörnyűséges élet”, hiszen nem vesz tudomást biológiai szervezet hatáiról.<sup>440</sup>

„Miként tudnám leírni, mit éreztem e katasztrófa láttán, vagy mint jellemezhetném a nyomorultat, akit oly végtelen fáradalommal és gonddal sikerült életre hívnom? Végtagjai arányosak voltak, s arca, amit választottam számára, szép. Szép! Uramisten! Sárga bőrén majd hogy át nem tetszett az izmok és artériák működése. Haja fényes fekete volt, vállára omló. Foga gyöngyfehér. De e pompás részleteknek ijesztően ellentmondott ráncos képe, egyenes, fekete ajka s vizenyős tekintete, amely majdnem ugyanolyan színű volt, mint a szürkésfehér szemgödör, amelyben ült. (...) Nem! Nincs halandó ember, aki elviselte volna annak az arcnak az iszonyúságát. Egy életre keltett múmia nem lehet oly ocsmány, mint az a nyomorult. Jól megnéztem, mikor még nem volt készen. Már akkor is csúf volt, de mikor az izmai és ízületei már mozdulni tudtak, olyanná vált, hogy az még Dante képzeletét is meghaladná.”<sup>441</sup> - az idézett részletből is látszik, hogy Frankenstein doktor egészen addig nem szembesül az általa alkotott lény valódi abnormitásával, ameddig életre nem kelti. Az iszonyattal vegyes meglepetés elsőre talán ellentmondásosnak is tűnik, hiszen a doktor tisztában volt a lény „statikus” struktúrájának milyenségével, hiszen ő maga válogatta össze a szükséges elemeket, ugyanakkor ezen a ponton válik világossá, hogy a szörny esztétikai karaktere („rútsága”) nem az alak statikus karakteréből, illetve a részletek izolált minőségéből, hanem abból a performatív eseményből („katasztrófából”) ered, ahogy a monstrum elkezd művelni az emberi életet, vagyis antropomorf és nem-antropomorf formák feszültségterében mutatkozik meg.

A Frankenstein-szörny, illetve a Gólem alakjában megtestesülő – és a húszas-harmincas évek filmjeiben színre vitt – kísérteties vitalitás R. L. Rutsky szerint a modernitás technológia-felfogásának allegóriájaként értelmezhető<sup>442</sup>. Eszerint a modernista paradigmában a technológia egyfelől pozitív értelemben mint spiritualizált evidencia-

---

<sup>440</sup> Vö. Gilles Deleuze: *A mozgás-kép – Film I.*, fordította Kovács András Bálint, Palatinus 2008, 67. A szörny a természetből ered, hiszen elemei mind „természetesek”, ugyanakkor a létesítés „illetéktelen” volta miatt természet-ellenessé válik, állítja Peter Brooks. (Peter Brooks: *Body Work – Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, 1993, 217.)

<sup>441</sup> Mary Shelley: *Frankenstein vagy a modern Prométheusz*, fordította Göncz Árpád, <http://mek.oszk.hu/02700/02735/02735.htm>

<sup>442</sup> Vö. R. L. Rutsky: *High Techné – Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*, 47.

forrás<sup>443</sup>, másfelől mint egy szörnyűséges-disztopikus-kísérteties élet lehetősége jelenik meg, melynek démonikussága abból ered, hogy a „mindennapi élet” helyébe próbál lépni. Paul Wegener *Gólem* (1914, 1920) című filmje úgy illeszkedik ebbe a paradigmába, hogy a mechanikus instrumentumnak<sup>444</sup> tekintett Gólem meg van fosztva az antropológiai indextől (a „lélektől”), vagyis egy olyan technológiai élet részese, mely a humanizáltnak tekintett létrégióon kívül helyezkedik el. Ugyanakkor ez a technológiai élet „vágycik” a humanitásra, ebbéli „frusztrációja” miatt válik a Gólem kaotikus-destruktív monstrummá.

A Frankenstein-szörny esetében is rekonstruálható egy ilyen struktúra, mely Hajas értelmezésével is egybecseng, hiszen az erőszakos antropomorfizációval, illetve – a performer esetében – dehumanizációval létrehozott határlény „hiányként” szembesül hibrid karakterével, „*életképtelenségének logikájával*” és alkotója, illetve az antropocentrikus valóság ellen fordul. A Gólemmé-válást praktizáló performer esetében a határtapasztatlat egyszerre szakrális és démonikus jelleget kap, mely az (ön)alkotás elengedhetetlen feltétele, ugyanakkor reduktív szembenállások hálózata írja felül az esztétikai mozgásteret. Antropológiai szempontból Hajasnál, ahogy Nádasnál is a humanizmussal való reflexív „küszködés” áll<sup>445</sup> a középpontban, ugyanakkor Hajas nem „szórja szét” a humanista mozzanatok mint Nádas, hanem sokszor a nyílt destrukció stratégiáját választja. A Gólemként való önbetrializáció is ennek az eredménye, hiszen ezzel nem kerülhető meg a humanizmus antropológiai gépezete, mert mindig fennáll a domesztikáció – az ontológiai higiénia helyreállításának – újabb és újabb lehetősége.

#### 7.4. Adminisztráció és demonstráció

Ahogy azt már a fejezet korábbi részében említettem, Hajas művészetében olyan antropológiai színrevitelekkel van dolgunk, melyek *A színész antropológiája* alapján rekonstruált színészi aktivitással mutatnak strukturális hasonlóságot. A színészi produkció „*kép-projektumot*” (Bildentwurf) igényel, hogy a benne működő konstruktív és

<sup>443</sup> Rutsky Marcel Duchamp *Nagy Űvegjét* (1915-1923) elemzi ebből a szempontból.

<sup>444</sup> Gilles Deleuze értelmezésében ez a kísérteties élet nem értelmezhető a szerves és mechanikus szembeállításában: „*Ezekben az esetekben az organikussal nem a mechanikus áll szemben, hanem a vitális, mint erőteljes csíraszerű preorganikus, amely a közös az élőben és az élettelenben, az anyagban, amely felemelkedik egészen az életig, valamint az életben, amely szétterül az anyagban. (...) Az automaták, a robotok és a bábuk tehát már nem mechanizmusok, amelyek bizonyos mozgásmennyiséget juttatnak érvényre vagy fokoznak, hanem alvajárók, zombik vagy gólemek, amelyek ennek a nem szerves életnek az intenzitását fejezik ki.*” (Gilles Deleuze i. m. 68-69.) Deleuze értelmezése azért rendkívül fontos, mert előremutat a posztumán biosz, illetve a „*vitális technológia*”(R. L. Rutsky) fogalmi felé, melyek a Cronenberg-fejezetben kerülnek majd kifejtésre.

<sup>445</sup> Darabos Enikő i. m. 319.

dekonstruktív impulzusok egy eseményszerű megjelenítésben alkossanak esztétikailag szervezett összességet. A dolgozat 4.5. alfejezetében a kép-projektumot egy külső normativitás és egy immanens játékmozgás egységeként értelmeztük.

A külső normativitás a színész által eljátszott szerep lehetőséghorizontja, olyan potenciális mező, amely a színész átváltozó megtestesülését vezérli és keretezi. A színész lényé a szerep megtestesítése közben meghasad, de „innen” marad a hasadáson, hogy benne maradjon a képben, szerepe, figurája mögött, melyet megtestesít. A kép-projektum a színésznek ezt az önmagából való kivetülését vezeti, illetve tartja pályán. A külső normativitásként felfogott kép-projektum mindig *világhoz kötött*, vagyis feltételez egy színházi, irodalmi, kulturális hagyományt, szereplehetőségek és integratív minták potenciálisan végtelen tárházát. Az ilyen minták és vezérlő programok szabják meg, hogy egy adott szerep milyen konvenció szerint kerülhet előadásra. Az előadott dráma, illetve színdarab szövege is egy ilyen, a szerepalakítást megszabó funkcionális mezőként illeszkedik a mindenkori kép-projektumba. Ezzel szemben az immanens játékmozgás a kép-projektumnak a színészi produkció felől, vagyis nem egy külső normativitás felől felfogott vetülete. Az immanens játékmozgás – Iserre hagyatkozva – a performancia és a mimézis játékos nehézkedése, vagyis az a folyamat, aminek során a színész saját középpont nélküliségének színre vitelével, a jelenlét és távollét oszcillációjában elbontja, illetve burokként őrzi meg a kívülről integrált, mimetikus mintákat.

Hajas performere nem színész, vagyis nem játszik szerepet a hagyományos értelemben, de az sem állítható, hogy a művész az akcióban önmaga polgári Énjét vinné színre, mint ahogy azt a FLUXUS-poétika egyes képviselői teszik. A művész előírja önmagának saját szerepét, vagyis egy olyan szinkretikus ikonográfiájú hagyományt generál, amelyhez – a mű performatív megvalósítása során – szuverén hozzáférése van. (Ennek a „magánmitológiának” egyik jellegzetessége, hogy a személyesség és a személytelenség tendenciái a dehumanizáció során elválaszthatatlanul összekeverednek.) A „Gólem” motívuma kultúrtörténetileg kódolt, de Hajasnál nem is eredeti aurájában jelenik meg, hiszen *profanálódik*<sup>446</sup>, vagyis kisajátítódik autentikus kontextusából.<sup>447</sup> Természetesen ez már egyfajta vizionált szerep-lehetőség, ami megíródik, s szuverén normaként irányítja a művész megtestesülését az akció közben. Hajas megteremti akciói

---

<sup>446</sup> Vö. Giorgio Agamben: *A profanáció dicsérete*, fordította Krivácsi Anikó, in: Giorgio Agamben: *A profán dicsérete*, TYPOTEX kiadó 2008, 108-143.

<sup>447</sup> Ezt példázza, hogy a Gólem hordozza a szakrális-kultikus jelölöket, ugyanakkor a profanáció során megfertőződik az expresszionista horror-fantázia motívumaival is. Vö. a „*kontextus leégetésének*” gondolata Müllner András recenziójában. (Müllner András: *Majdnem-morál. Hajas Tibor szövegek*, in: *Beszélő* 2006/február, 89-97.)

liturgiáját és ceremoniális rendjét, de ezek csak a művész számára normatív kép-projektumok, nem pedig közösségteremtő, kollektív hozzáférés számára nyitott lehetőségmezők. A lehetséges (de nem szükségszerűen adott) közösség befogadóként találkozik a művel, nem oszthatja meg a művésszel a kép-projektum normativitását, annak csak immanens játékmozgásával, vagyis a színrevitel láthatóságával konfrontálódik.<sup>448</sup> Ebből adódik Hajas akcióinak dominánsan esztétikai karaktere szemben a profanáció útján *idézett*, és performatívan *eljátszott* kulturális-szagrális tartalommal.

A Gólemmé-válás dehumanizáló színrevitelek egysége, alapvető célja olyan szubjektumlehetőségek művészi formalizálása, melyek – az antropocentrizmus decentrállása által – szökésvonalat kínálnak a humanisztikus szerepmoделlek és jelölőrendszerek világából. A performer itt olyan „formákba” öltözik, illetve olyan formákkal „játszik”, melyek önnön ember-voltát teszik kérdésessé. A bábu-válás, az önbefestés, a kő-immanenciába való megtérés, illetve a szimulált/valódi (ön)destrukció stb. azok a műveletek, melyek az emberi és nem-emberi közti határátlépéseket, illetve a határon való „mozgás” eseményét demonstrálják. Ugyanakkor ezeket a műveleteket szigorú technikai-esztétikai kontroll jellemzi, híven műviség és evidencia kölcsönös önfelfüggesztésének követelményéhez, mely a hajasi poétikai adminisztratív karakterét jelenti. Csak azáltal válhat ugyanis művészi jelentőségűvé a különböző munkákban celebrált Gólemmé-válás, ha a művész képes esztétikailag megkomponálni az önmaga és önmaga Más-léte közti differenciát. Ebből a perspektívából tekintve a performer számára a Gólem önmaga törlődésének túlvilága, vagyis az a „köztesség”, az a szörnyűséges, de esztétikai „élet”, ami a műalkotássá kényszerített művészből „Mű”-ként még fennmarad, illetve megtörténik.

A Gólem alakja körül kiépülő szinkretikus magánmitológia kép-projektumként irányítja a mássá-válás eseményét, ugyanakkor bizonyos értelemben „túldeterminálja” a dehumanizációs színreviteleket. Ez azt jelenti, hogy a – következő fejezetben elemzendő – poszthumán mássá-levés formáival (mutáció, metamorfózis stb.) szemben erőteljesen

---

<sup>448</sup> Erre (is) utal Kappanyos András, amikor a sötétség és felvillanó fény gyakori motívumait elemezve arról ír, hogy Hajas esetében a nézőnek „újra ki kell találnia” a rituálét, amiben részt vesz, vagyis a kép-projektum csupán sugalmazódik, illetve az akció (végrehajtása, illetve befogadása) közben létesül performatív úton. „Hajas a sötétség révén hendikeppel indítja a nézőt, akinek a maga erejéből kell a felvillanások során a tudatlanságból tudásra vergődnie, azaz felismernie mi történik, vagyis szó szerint és átvitt értelemben – megvilágosodnia.” (Kappanyos András i. m. 127.) Ugyanakkor a sötétség-fény dialektika a celebrált esemény nem-közösségi, individuális jellegét is erősíti, illetve az eseménnyel szembeni állásfoglalás lehetőségét a bevonódással egy időben performálja. Ehhez Vö. Rényi András: *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza – Kísérlet a Dzsán-panoptikumok performanszként való értelmezésére*, in: Rényi András: *Az értelmezés tébolya – Hermeneutikai tanulmányok*, Kijarat Kiadó, 2008, 342-369, 359.

redukálódik a szökésvonalak hálózata, hiszen a poétikai átalakulások mögött mindig ott van egy pszeudo-szagrális narratíva, mely egyfajta mimetikus kontrollt gyakorol a szereplehetőségek fölött. A ritualizáló (neo)avantgárd nem képes reszakralizálni a művészeti eseményt, ugyanakkor a profanáció sem tökéletes abban az értelemben, hogy – Hajas esetében – a Mitológia homogenizálja az esztétikai játékteret, hiszen egyfajta „kultikus megelőzöttséghez” vezet(het). Az Új Ember, illetve az újjászületés-ideológia jelenléte ugyancsak a reduktív bázist erősíti, mert a restaurációs törekvések hiába társulnak a kortárs kultúra elleni gesztusokkal, ha a destrukciót nem kíséri reflektált kritikai attitűd, akkor a meghaladni kívánt szimbolikus rend szövődményszerű újraképződése várható, melyet az „archaikusság” illúziója csupán elfed. *„Valamely hagyományhoz a hagyomány radikális megsemmisítésének igényével fordulni: pontosan ez az, ami a hetvenes évektől kezdve fokozatosan elvesztette a vonzerejét, nem utolsósorban azért, mert a destruktív energiák a megalázni és elpusztítani vágyott tradícióhoz való kóros rögzülésben mutatkoztak meg.”*<sup>449</sup> Ezzel függ össze a Gólemmé-válásban azonosítható önbetrializáció kártékony szimptomája is. Az antropológiai Máság közvetítődik ugyan Hajas dehumanizációs törekvéseiben, ugyanakkor ez a Máság mégsem afirmálódik a maga heterogenitásban, démonizáció, illetve horrorizáció során szuggesztív esztétikai erőre tesz szert, de ez a vitalitás mégis domesztikálódik az emberi és nem-emberi közti oppozíció militáns fenntartása által. A humanizmus antropológiai gépezete elleni támadásnak vagyunk tanúi Hajas akcióiban, de az (ön)destrukció inkább csak újraindítani akarja ezt a gépet, mintsem átprogramozni.

---

<sup>449</sup> Radnóti Sándor: *Levágta-e a saját farkát Rudolf Schwarzkogler?*, 195.

## 8. A semmivé váló ember

*A metamorfózis antropológiai jelentősége David Cronenberg A légy című filmjében*

Ha van valami markánsan közös a Cronenberget jellemezni próbáló kritikai szövegekben, akkor az az ítélet, miszerint a rendező mániákus érdeklődéssel vizsgálja az emberi test metamorfózisait és deformációit. Ő lenne korunk Ovidiusa – ahogy Linda Kauffman fogalmaz<sup>450</sup>, – vagyis a „testkritika”, a „testkutatás” a keresett origó? A rendező életművének szaggatott koherenciáját valóban a test radikális konceptualizációja teremti meg. A korai biohorroroktól egészen a legutóbbi *Cosmopolis*ig (2012) szinte minden film implicit vagy explicit módon épít a színészi test érzéki/metaforikus erejére, illetve tematikus szinten is játékba hozza az ember „testbe vetettségének” motívumvilágát. Ebben a fejezetben Cronenberg filmjeinek testrepresentációs kísérleteit próbálom megközelíteni a nem-esszencialista antropológia kontextusában, remélve, hogy ezzel a módszerrel sikerül feltárni azt az antropológiai-esztétikai viszonyrendszert, ami ember, test és (film)kép között létesül.<sup>451</sup>

Cronenberg indulása idején – a hatvanas évek végén<sup>452</sup> – a test(iség) iránti érdeklődés a kortárs kultúra egyik meghatározó tendenciája volt. Olyan máig zajló, széttartó, tudományágak közötti diskurzusról van itt szó, ami egyszerre bír filozófiai, művészettörténeti, szociológiai és politikai aspektussal. „*Némiképp a dekonstrukció kanonizáció-fixáltság elleni törekvéseit, a végső jelentésadástól való ódzkodást tükrözi az a tény, hogy – bár a fenomenológiától, a feminizmusokon át a fogyatékoságtudományig számos kritikai iskola programja élére tűzi a test tanulmányozását – egységes, bevett definíció hiányában inkább a megközelítések sokszínűségét ígérő többes-számban beszélünk a test elméleteiről.*”<sup>453</sup> Mivel a test II. világháború utáni elméletei és művészi praxisa(i) olyan széles horizontot nyitnak meg, melynek rekonstruálása meghaladná a fejezet, illetve a dolgozat kereteit, ezért csak egy – a továbbiakban is releváns – aspektusváltást szeretnék kihangsúlyozni.

A hatvanas évek gyakran politikai indíttatású testművészeti mozgalmaiban – mint

---

<sup>450</sup> Linda S. Kauffman: *Bad Girls and Sick Boys – Fantasies in Contemporary Art and Culture*. University of California Press, Berkeley, 1998, 135.

<sup>451</sup> A fejezet megírása során saját, korábbi tanulmányom eredményeire építkeztem. Vö. Nemes Z. Márió: *A semmivé váló ember – David Cronenberg és az antropológiai színrevitel*, in: PRIZMA 1 (2009) – David Cronenberg, <http://prizmafolyoirat.com/archivum/nemes-z-mario-a-semmive-valo-ember-1/>

<sup>452</sup> Első, *Transfer* című rövidfilmje 1966-ban készült, ugyanakkor az életmű valódi kezdetét talán az 1969-es *Stereo* jelöli.

<sup>453</sup> Kérchy Anna i. m.

például a bécsi akcionizmusban – az emberi test azért került az érdeklődés középpontjába, mert a kulturális tradíció által túlkódolt és „elfedett” művészeti médiumokkal szemben egy tiszta és autentikus esztétikai kommunikáció ígéretét jelentette. Ennek a kommunikációnak a lehetőségét azonban privát és kollektív szinten is ki kell küzdeni, hiszen a hatalmi-kulturális mechanizmusok rendszere úgy teremti meg a társadalmi együttélés szereplehetőségeit, illetve azokat a higiéniai normákat, melyek a testben és a testként való létezés szociálisan elfogadott formáit irányítják, hogy felfüggeszteni látszik a test prediszkurzív evidenciájának lehetőségét. Vagyis Ludwig Klagest parafrázeálva<sup>454</sup>, fogalmazhatunk úgy is, hogy a XX. század elejének diskurzusaitól eltérően most az „élet” helyett a „test” válik azzá a „harcis fogalommá”, mely a különböző paradigmák közti gyakran konfliktusos viszonyt metaforikusan közvetíti. A küzdelem és az agresszió képzetei nem véletlenül jelennek meg, hiszen a bécsi akcionisták, vagy a happening mozgalom képviselőinél a test „felszabadítása” gyakran erőszakos artikulációval jár. „*A bécsiek egész tevékenysége arra irányul, hogy az emberi testet kiszakítsa a társadalmi konszenzusból, a mindent beborító kommunikációs hálóból, s – akár elpusztítása árán is önmagává tegye, egyszerűvé, minden idegen parancstól mentessé.*”<sup>455</sup> A korszak háborús történéseire való utalásokon túl a szimbolikus vagy direkt (ön)rombolás, a sokkoló-provokatív gesztusok tehát azt a metafizikai mozzanatokkal is terhelt poétikai célt szolgálják, hogy a pusztítás, illetve a dehumanizáció aktusai valami „elrejtett” visszatérését, az evidencia újjászületését segítsék elő. Ez a felfogás szorosan kötődik a különböző avantgárd ideológiák nosztalgikus-utópikus koncepcióihoz, melyek az emberi princípium válságának megoldását valamilyen (re)konstruktív tendenciához, vagyis az elbizonytalanított értékfogalmak erőszakos – akár a kortárs kultúra destrukcióját is feltételező – újralapításához kötötték.<sup>456</sup>

A hatvanas évek autenticista poétikaival szemben, ahol a test szakrális és/vagy politikai indexekkel ellátott utópia-lehetőségként fogalmazódott meg, a hetvenes-nyolcvanas évektől olyan mentalitás erősödött fel a (performansz)színházi és kulturális gyakorlatban, ami a testiséget szabadon konstruálható és megrendezhető „*helyszíneként*” (site) fogja föl. A későbbiekben számunkra fontossá váló poszthumanizmus paradigmájában például ez azt jelenti, hogy a test interfész, vagyis materiális és

---

<sup>454</sup> Vö. Otto Friedrich Bollnow i. m. 4.

<sup>455</sup> Földényi László: *A testet felszabadító bécsi akcionizmus*, in: (Szerk.) Szöke Annamária: *A performance-művészet*, Balassi-Artpool, 2000, 205-219, i. h. 215.

<sup>456</sup> Vö. Hanno Ehrlicher: *Entleerte Innenräume – Avantgarde als Fluchtbewegung*, in: (Szerk.) Heinz Ludwig Arnold: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert – Über Avantgarden*. TEXT+KRITIK / IX/01, 2001, 76-91.

szimbolikus erők interakciójának eseményszerű tere.<sup>457</sup> Ez már egy „kiábrándult” paradigma, mely leszámol azzal az illúzióval, hogy a testiség bármilyen értelemben vett evidencia mentsvára lehetne. Judith Butler, Jean Baudrillard és számos egyéb teoretikus alapján a testhez kötött Én eljátszható szimulációként, így a testi jelölők átírható és programozható funkcionális kódokként értelmeződnek. Az antropológiai paradigmaváltást olyan – ebből a szempontból átmeneti pozícióban lévő – művészek is regisztrálták, mint Hajas Tibor: „*Miközben az ember egyelőre felmérhetetlen antropológiai változáson megy keresztül; a valóság mélyen műszerezett volta, a műszereken keresztül való érzékelés, a műszereken keresztül való gondolkodás után a műszereken keresztül való megjelenés hozzánöveszti a gépekhez, melyek kezdenek saját szerveiként funkcionálni, létezésének biológiai alaptervét kibővítve, módosítva és hosszabb távon valószínűleg át is rendezve, egy fantomvilág részévé teszik, fikcióvá, mely képtelen felfogni saját fikció-jellegét, mert el van temetve a folyamatba.*”<sup>458</sup> Cronenberg testközpontú művészete ebben a radikális konstruálhatóság iránt elkötelezett, a test technikai „gyarmatosíthatóságával”<sup>459</sup> is számoló térben születik meg, bár a hatvanas évek „lázadó testeinek” transzcendenciája végig ott kísért filmjei mögött.

Ugyanakkor a testiség problémájának fenti kulturális kontextualizálása több problémát vet fel, mint amennyit megold, hiszen, ha a test „univerzális” metaforává tágul, akkor azon jelentések tárháza, melyet játékba hozása lehetővé tesz, szinte végtelen. Cronenberg korai ún. *biohorrorjai*, nemzedéktársainak (George A. Romero, John Carpenter stb.) zombi- és parazita-filmjeihez hasonlóan, az utóbbi évtizedek több releváns, a testet vezérfonalként használó diskurzusával lépnek kapcsolatba, egyszerre nyitják meg az utat a betegségmetaforák világa, az abjekt-elmélet és Baudrillard virológiai elemzése felé. A szexus és nemiség karnografikus<sup>460</sup> ábrázolása ellenállhatatlan vonzást jelent a pszichoanalitikus, illetve bármely gender-alapú értelmezés számára. A későbbi filmeknél még összetettebb a helyzet, hiszen a *Videodrome (1983)*, a *Meztelen ebéd (1991)* a

<sup>457</sup> Vö. Rosi Braidotti: *Meta(l) flesh*, in: (Szerk.) Zoe Detsi-Diamanti, Katerina Kitsi-Mitakou, Effie Yiannopoulou: *The Future of Flesh – A Cultural Survey of the Body*, Palgrave Macmillan, 2009, 241-262, 244.

<sup>458</sup> Hajas Tibor: *Magánbeszélgetés. Rendezte: Francis Ford Coppola (1974)*, in: Hajas Tibor: *Szövegek*, Enciklopédia Kiadó, 2005, 255-258, i. h. 258.

<sup>459</sup> Vö. Hans Belting: *Kép-antropológia*, 107.

<sup>460</sup> A „karnográfia” (carnography) a „pornográfia” és a „hard-core horror” szavak összefűzésével alkotott neologizmus és olyan vizuális ábrázolást jelent, melyben a horror és pornó műfaji-vizuális kódjai kölcsönösen destabilizálják egymást. Ehhez vö. Mark Browning: *David Cronenberg: Author or Film-Maker?*, Bristol, Intellect Books, 2007, 58, Isabel Cristina Pinedo: *Recreational Terror – Woman and the Pleasures of Horror Film Viewing*, Suny Press, New York, 1997, és Hornyik Sándor: *Idegenek egy bűnös városban – Művészettörténetek és vizuális kultúrák*, L'Harmattan – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2011, 175

*Karambol (1996)*, vagy az *eXistenZ – Az élet játék (1999)* olyan testkonceptualizációkat, olyan testi metaforákat mozgósítanak, melyek a macluhan-i médiaelmélettől kezdve a poszthumanizmusig, egymással radikálisan szemben álló teóriák reprezentációs médiumaként is olvashatóak. Mindezzel csupán azt szeretném jelezni, hogy a testi alapvetés felismerése Cronenberg filmjei esetében nem jelent módszertani könnyebbséget, hiszen „annyi test, ahány film, és annyi film, amennyi diskurzus stb.” Még az olyan, akár elsőre triviálisnak tűnő kérdések sem dönthetőek el egyértelműen, hogy Cronenberg hogyan viszonyul a test-lélek karteziánus kettősségéhez, vagy bármilyen transzcendencia lehetőségéhez. Vagyis ideológiai homogenizáció, illetve antropológiai redukció nélkül nem tűnik kimerevithetőnek a cronenbergi testkép, inkább az állandó átmenetekkel és törésalakzatokkal szembesülünk.

Mark Browning multimediális palimpszesztusként tekint a cronenbergi életmű egészére, illetve az egyes filmekre.<sup>461</sup> Ez azzal a módszertani következménnyel jár, hogy a filmek egyfelől nem csupán a film- és műfajtörténet kontextusában válnak jelentéssé, hanem egy szélesebb kulturális-művészeti horizontban értelmeződnek, másfelől az egyes filmek sem kimerevített jelentések homogén közvetítői, hanem állandó szemantikus gyűrődéseknek kitett alakzatok. Hogy ezt az állítást egy művészettörténeti párhuzammal világítsam meg, fogalmazhatok úgy is, a cronenbergi poétika „lényege” esszenciális nyitottsága, ennek értelmében életműve és emberképe az *assamblage* hibrid logikáját követi.<sup>462</sup> A mellérendelések iránti nyitottság eredményezi, hogy Cronenberg esetében egy különböző ízléseket és kulturális stratégiákat ötvöző szerzőről van szó, akinek életműve meghaladja a presztízs mozi, vagyis az elitisztikus „művészfilm” és a populáris kultúra szembeállítását, hiszen egyszerre készít hagyományos értelemben vett irodalmi adaptációkat, műfaji alkotásokat, és műfajilag érzékeny auteur-filmeket. A továbbiakban nem is kívánok az esztétikai-műfaji határvonalak újrarajzolásának kérdéseibe belemerülni, elemzésemben Browning plurálisan nyitott stratégiáját, illetve Jeffrey Sconce „*paracinematikus érzékenységét*” tartom mérvadónak.<sup>463</sup>

---

<sup>461</sup> Mark Browning: *David Cronenberg: Author or Film-Maker?*, 45.

<sup>462</sup> Az *assamblage* a pop-art, a (neo)dadaizmus, illetve a *nouveau réalisme* által kedvelt tárgyalkotó eljárás eredménye, melynek során heterogén anyagú, állagú, formájú tárgyakat helyeznek egymás mellé vagy egymásra.

<sup>463</sup> Jeffrey Sconce egy a camp-logikával párhuzamba állítható érzékenységgént értelmezi a paracinematikus attitűdöt: „*Míg a camp alapvetően olyan értelmezői stratégia volt, amely lehetővé tette a másként gondolkodók számára, hogy új és kifejezőbb szubkulturális kód használatával friss perspektívából szemléljék a hollywoodi filmgyártást, a paramozis kultúra a mozgóképművészetének egyfajta alternatív vízióját igyekszik népszerűsíteni, a minőségi mozi bebetonozott kánonját támadja, és a filmművészetet tanulmányozó, hatalmon lévő diskurzusok legitimitására kérdez rá.*” (Jeffrey Sconce: *Az akadémia beszennyezése – Ízlés, többlet és a filmstílus politizálódása*, fordította Roboz Gábor, in: *Prizma 7 (2012) – Trash-film*, 4-27, i. h. 7.)

Itt érkezünk el a jelen fejezet módszertani ajánlatához. Ha azt a kérdést, hogy mi a test, helyesebben mit *jelent* a test Cronenberg filmjeiben, arra a második, antropológiai értelemben vett kérdésre vezetjük vissza, hogy „mi” vagy „miként van” az ember, akkor lehetőség nyílik a cronenbergi testábrázolást az ember antropológiai meghatározatlanságának színreviteleként, az esszenciális nyitottság *megjelenítéseként* olvasni. Ennek a fordulatnak több elméleti hozadéka is van. Megszabadulunk bizonyos metafizikai problémáktól, de eltávolodunk a testi motívumokat „átpolitizáló” pszichoanalitikus, illetve gender-központú kutatásoktól is, másrészt felnyílik egy olyan széles horizont, amin belül az emberi test a szerves és szervetlen egészében válik elhelyezhetővé. Az utóbbi horizont különösen releváns Cronenberg esetében, hiszen a filmekben létesülő metamorfózisok vizsgálatához nem lehet elegendő egy olyan teoretikus tekintet, melyet az antropomorf kódok iránti elkötelezettség hajt. Egy ilyen reflektálatlanul humanista „megelőzöttség” azért káros, mert a mássá-levés cronenbergi tapasztalata legtöbbször a test dehumanizáló színrevitele által jelenítődik meg. Ugyanakkor – ahogy ezt a dolgozat számos pontján hangsúlyoztam – az esztétikai dehumanizáció praktikái nem jelentenek feltétlenül antihumanizmust. Egy dogmatikus antihumanizmus ugyanúgy reduktív antropológiát termel, mint egy dogmatikus humanizmus, ezek az álláspontok csupán kulturális értéktételezésükben különböznek, de ugyanúgy beszűkítik az esztétikai-antropológiai vizsgálat lehetőségterét.

## 8.1. Nem-esszencialista antropológia és a poszt-, transzhumanizmus

Cronenberg emberfelfogását a nem-esszencialista antropológiák felől elemezni azzal az előnnyel is jár, hogy a recepcióban felülreprezentáltan jelenlévő poszt- és transzhumanista diskurzusok reduktív következményei bizonyos értelemben semlegesíthetővé válnak. Robin Wood már a *Paraziták*-kritikájában megfogalmazza azt a nagy karriert befutó kijelentést, miszerint Cronenberg a „*totális negáció*”<sup>464</sup> iránt elkötelezett alkotó. Ez egy olyan alapító tétel a Cronenberg-irodalomban, amire Andrew Parker homofóbia-, illetve Barbara Creed nőgyűlölet-vádjai is visszavezethetők, de az ember hagyományos fogalmát tagadó, illetve azt meghaladni kívánó poszt/transzhumanista recepció számára is

---

<sup>464</sup> Idézi Linda S. Kauffman: *Bad Girls and Sick Boys – Fantasies in Contemporary Art and Culture*, 118. Vö. Mark Browning: *David Cronenberg: Author or Film-Maker?* 29. Eredeti szöveghely: Robin Wood: *An Introduction to the American Horror Film*, in: (Szerk.) Andrew Britton, Richard Lippe, Tony Williams, Robin Wood: *The American Nightmare*, Toronto: Festival of Festivals, 1979, 7-28.

viszonyítási pontot képez. A fejezet során több ponton próbálom majd kibillenteni ezt az egyoldalúan negatív tételt, először az ember- és humanizmusfogalom kapcsán. Ehhez azonban elengedhetetlennek tűnik a poszt/transzhumanista koncepciók rövid bemutatása és a különböző álláspontok közti differenciálás.

Mindenekelőtt arra érdemes rámutatni, hogy a poszt-/transzhumanizmus esetében nem beszélhetünk határozott és koherens gondolatrendszeréről, hanem olyan „filozófiák” és álláspontok heterogén összességéről van szó, melyben közös halmazba kerülnek a cyberpunk regények jövővíziói, posztmodern teoretikusok gondolatmenetei, pszeudo-vallásos dogmák, a legújabb természettudományos kutatások eredményei és futurologiai spekulációk. A poszthumanizmus fogalmának első felbukkanása az akadémiai diskurzusban Ihab Hassanhoz köthető<sup>465</sup>, aki a hetvenes években a posztmodern kortárs diskurzusaival párhuzamosan fogalmazta meg vízióját az embertudományos beszédmódok kikerülhetetlennek látszó paradigmaváltásáról. *„Először is meg kell értenünk, hogy az emberi forma – beleértve az emberi vágyakat és azok külső reprezentációit – radikálisan megváltozni látszik, és ránk hárul a feladat, hogy újratervezzük azt. Meg kell értenünk, hogy ötszáz évnyi humanizmus a végéhez közeledik, humanizmusként valami olyasmivé változik, amit poszthumanizmusnak kell hívunk.”*<sup>466</sup> A poszthumanizmus ebben a kontextusban az emberről való beszéd olyan változata, mely a humanizmus értékvilágának destabilizálódása, illetve felbomlása „utáni” állapotban próbálja újradefiniálni azt a megüresedett „helyet”, amit a humanizmus embere töltött be. Ez a törekvés tekinthető a huszadik század eleji antropológia-kritikai fordulat betetőződésének is, mely – ahogy azt a Benn-fejezetben láthattuk – az „embert” egyrészt ismeretelméleti, történeti és antropológiai szempontból relativizálta, másrészt ezt a relativizációt egy alapvető kulturális megújulás iránti vágyakozással kapcsolta össze.<sup>467</sup>

A poszt / transzhumanista stratégiák többek között abban különböznek a korábbi emberkritikai diskurzusoktól, hogy az antropocentrizmus de-centrálását elsősorban nem a történeti, illetve történelemfilozófiai dekonstrukció síkján végzik el. Érdeklődésük mindenekelőtt az ún. *„biotörténelemre”*<sup>468</sup>, vagyis az ember biológiai struktúrájának genealógiájára irányul, ugyanakkor – ahogy majd látni fogjuk – ez a kemény

<sup>465</sup> Vö. Hornyik Sándor i. m. 201.

<sup>466</sup> Ihab Hassan: *Prometheus as performer: Toward a posthuman culture?*, in: (Szerk.) Michael Benamon - Charles Caramella: *Performance in Postmodern Culture*, Milwaukee: Centre for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee, 201-217, i. h.212, Vö. Kim Toffoletti: *Cyborgs and Barby Dolls – Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*, I. B. Tauris, London, New York, 11.

<sup>467</sup> Georg Streim i. m. 3.

<sup>468</sup> Michel Foucault: *Krise der Medizin oder Krise der Antimedizin*, in: Michel Foucault: *Schriften III*, Suhrkamp, 2003, 54-76.

természettudományos érdeklődés nem zárja ki a történelemkritikai következtetéseket is.

A poszt / transzhumanisták szcientista helyzetértékelése szerint az exponenciális ugrásokkal fejlődő tudományok – mindenekelőtt a biológia és a biokémia – olyan technológiai eszközöket szolgáltatnak az emberiségnek, melyek eddig elképzelhetetlen mértékű beavatkozásokat tesznek lehetővé az ember biológiai és antropológiai struktúrafeltételeibe.<sup>469</sup> Ezek a beavatkozások és technológiai in(ter)venciók az ember genetikailag kódolt sajátosságait is képesek lesznek megváltoztatni, s megnyithatják az utat a „*technológiai szingularitás*” (Vernor Vinge) azon állapota felé, amiben irányíthatjuk saját evolúciónkat. A „messianisztikus” transzhumanizmus paradigmájában ezt az utópikus állapotot jelöli a poszthumanizmus kifejezés, vagyis jelen korunk csupán átmenet, tranzitállomás az emberi kondíció végleges meghaladásának folyamatában. A poszthumanizmus így értelmezett állapotának elérése megszakítja az emberi fejlődés évmilliók történetét – melyben addig biztonságosan fennmaradt és konzerválódott az emberi természet, a *natura humana* – és az evolúciót nyitott jövőjű fajként bírálhatjuk felül. A transzhumanista vízió szerint a poszthumanitás világában olyan variációi és metamorfózisai létesülnek majd az addig emberként ismert entitásnak, amelyeket a kiborg, mutáns, klón jelenleg rendelkezésünkre álló kategóriái csupán metaforikusan megelőlegeznek. „*A kortárs biotechnológia által támasztott legnagyobb veszély az a lehetőség, hogy megváltoztatja az emberi természetet, és ezáltal a történelem „poszthumán” korszakában találjuk magunkat. Szándékomban áll bizonyítani, hogy ez a lehetőség nem vehető félvállról, ugyanis a létező emberi természet tölti meg állandó tartalommal azt a fogalmat, amelyet önmagunkról, mint fajról alkotunk. A vallás mellett az emberi természet az, ami meghatározza legalapvetőbb értékeinket. Emberi természetünk alakítja és korlátozza a különféle politikai rendszereket, ezért az a tudomány, amely képes újraformálni azt, ami vagyunk, vélhetően igen kártékony módon befolyásolhatja a liberális demokráciát és magának a politikának természetét.*”<sup>470</sup>

A messianisztikus transzhumanizmussal filozófiai antropológiai szempontból az a fő probléma, hogy a meghaladni kívánt emberi lényeket esszenciálisnak tartja, hiszen ehhez a pontosan azonosíthatónak tartott szubsztanciához képest tételezi forradalmian újnak és nyitottnak a poszthumán állapotot. Vagyis épp azáltal, hogy teátrális módon „bevégezni” akarja a humanizmus narratíváját – és ezzel összefüggésben a darwinizmus

---

<sup>469</sup> Rosi Braidotti i. m. 243.

<sup>470</sup> Francis Fukuyama: *Poszthumán jövőnk – A biotechnológiai forradalom következményei*, fordította Tomori Gábor, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2003, 14.

fejlődés-metafizikailag értelmezett modelljét – elválaszthatatlanul belevonódik a meghaladni kívánt paradigmába. Egy újabb és újabb végső fázis tételezése csupán az eredeti történet struktúráját és univerzalitását erősíti, mert nem dekonstruálja azt a fogalmi modellt, ami a megalkotásához vezetett. A poszthumanitás mint feltételezett és teljes elragadtatással várt „végső idő”, az eszkatologikus gondolkodás teológiai-történetfilozófiai alakzatát vetíti vissza az ember természettörténetére, és egy metafizikai kozmológia restituálása felé mutat, amit semmi esetre sem nevezhetünk ismeretlen és/vagy forradalmi koncepciónak.

A messianisztikus-eszkatologikus transzhumanizmus retorikája megfeleltethető annak a regiszterkeverő beszédmódnak, melyet Jacques Derrida apokaliptikus tónusként ír le. Ez a beszédmód – illetve *hangnem* – valójában nem igazságot/tudást közvetít, hanem egyfajta értelemeltérítésként működik, melyet demisztifikálni kell. „*Nem tudjuk megtagadni ezt az Aufklärungot, és nem is szabad megtagadnunk, törvény ez és sors, nem tagadhatjuk meg azt, ami az éberség, a világos elméjű virrasztás, a megvilágító magyarázat, a kritika és az igazság rejtélyes vágyaként lép fel parancsoló erővel, ám olyan igazság vágyaként, amely ugyanakkor magában őrzi az apokaliptikus vágyat, ezúttal mint a világoosság és a reveláció vágyát, hogy demisztifikálja, vagy ha jobban tetszik így, dekonstruálja magát az apokaliptikus diskurzust, s vele mindazt, ami a látomásra, a vég közelségére, a teofániára, a parúziára, az utolsó ítéletre spekulál.*”<sup>471</sup> Az eszkatologikus transzhumanizmus dekonstrukciója azzal az eredménnyel szolgál, hogy az ember alkonyában való virrasztás a humanista diskurzus apokaliptikus megőrzését – a „vég” felől való konzerválását – feltételezi.

Neil Badmington ezzel összefüggésben érvel amellett, hogy ebben az ideológiai mintázatban a humanizmus „*hidra-természete*” nyilatkozik meg.<sup>472</sup> Ezt úgy kell érteni, hogy a humanizmus a mitológiai hidrához hasonlóan immúnis a közvetlen destrukcióval szemben, a transzgresszió „*hamis kijáratot*” (false exit) képez(het) csak, hiszen minden „*kívülség*”, illetve idealisztikus „*ki-lépés*” magával viszi a bensőt – a humanista tartalmi mozzanatot – az apokalipszisen „*túlra*”. Ugyanakkor lehet, hogy nem is a hidrával való hiábavaló küzdelem a *valódi* cél, írja Badmington, hanem a hidra-természet exponálása. Ebből a perspektívából a poszthumanizmus épp annyira *poszthumanista*, mint amennyire

---

<sup>471</sup> Jacques Derrida: *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*, 71.

<sup>472</sup> Neil Badmington: *Theorizing Posthumanism*, 14. és Neil Badmington: *Alien Chick – Posthumanism and the Other within*, Routledge, London, New York, 2004, 109-121. A humanizmus hidra-természetének tételezése azért is „*ironikus*”, mert az antropomorfizáció iránt elkötelezett ideológiát a nem-antropomorf formavilág reprezentatív mitológiai képviselőjével metaforizálja.

poszthumanista<sup>473</sup>. Ezt úgy kell érteni, hogy a kiépítendő poszthumanizmus olyan kritikai magatartásként is felfogható, ami a humanizmusban *történik* meg, vagyis „ismétli” és/vagy „idézi” a humanizmust, de az antropocentrikus gondolkodásmód dekonstrukciója útján. Badmington itt a „poszt” prefixum atemporális, kritikai értelmezésére szólít fel és Lyotardnak arra a gondolatmenetére hivatkozik, miszerint a modernitás és a posztmodernitás nem szembeállítható és elkülöníthető entitás, ugyanis a modernitás „terhes” a posztmodernitással mint önmaga állandó megkérdőjeleződésével.<sup>474</sup> Ez a viszonyrendszer olvasódik rá a humanizmus és a poszthumanizmus szimbiotikus kapcsolatára is, melynek értelmében a poszthumanizmus nem fejthető vissza humanizmussá, de nem is szabad antihumanizmusnak tekinteni, hanem inkább az emberi struktúra nem-esszencialista kritikai elméleteként kell felfogni – mentesen mindenféle ideologikus messianizmustól.<sup>475</sup>

Az önreflexív szempontok érvényesítésével világossá válik, hogy a kritikai poszthumanizmus ellentétes a messianisztikus transzhumanizmussal, ugyanis míg a badmingtoni poszthumanizmus exponálja és dekonstruálja a humanizmus esszencialista mozzanatait, addig a transzhumanizmus reflektálatlanul átörökíti azokat.<sup>476</sup> Itt nem csupán az emberi természet apokaliptikus – meghaladva megőrző – konzerválására kell gondolni, hanem arra, hogy a transzhumanizmus pozitív programjának gyökerei (is) a XVIII. századi, racionalista humanizmusba nyúlnak vissza. Az ember korlátlan tökéletesíthetőségének – a *perfectibilitas* – felvilágosult gondolata jelenik itt meg szcientista és extremizált változatban. A transzhumanizmus víziója a testetlen és virtualizált tudatról annak a fundamentális antropológiai dogmának az alakváltozata – melyet filozófiatörténeti értelemben a humanizmushoz kapcsolhatunk –, miszerint az ember animális eredetétől való menekülésben jön létre a materialitás határainak transzcendálása.<sup>477</sup> Ez a transzhumanista paradigma nem képes a semmivé váló ember ürességét úgy nyitottan hagyni, hogy az még diszkurzív maradjon. Regiszterkeverő és

---

<sup>473</sup> Neil Badmington: *Theorizing Posthumanism*, 15.

<sup>474</sup> „Éppen azok a fogalmak, időalakzatok kérdőjeleződtek meg, mint a „haladás” és a „válság”, „kezdet” és a „vég”, amelyek lehetővé teszik a korszakhatároknak és aspektusaiknak a „rögzítését”: ezért csúszik egymásba a két különböző korszakhatár ( a modern/posztmodern határvonal, illetve az egyelőre az ezredfordulóval szimbolizált jövő) és a két különböző irányú aspektus (az előzőre irányuló, az utóbbiról nem tudó „poszt”-nézőpont, és az előzőt átjárhatóvá oldó, utóbbit előrevetítő „pre”-nézőpont). Erre a sajátos önfelszámoló időtapasztalatra utalhat a (már Lukács által is kételkedve figyelt) futurológia gyors bukása éppúgy, mint Derrida elemzése a berekesztő retorikájú, az igazság feltárását tételező apokaliptikus hangnemről, illetve ennek voltaképpen lehetetlenségéről, az „apokalipszis végéről.” (Kulcsár-Szabó Zoltán: A „korszak” retorikája. (A korszak- és századforduló mint értelmezési stratégia) in: *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*, Osiris Kiadó, 2000, 90-105, i. h. 102.)

<sup>475</sup> Vö. Cary Wolfe: *What Is Posthumanism?*, XV.

<sup>476</sup> Vö. Cary Wolfe uo.

<sup>477</sup> Vö. Cary Wolfe uo. XIV.

pluralisztikus retorikájával eszkatologikus irányban hagyja el a diskurzust. A „régí” ember lezárt ügy és történeti rekvizitum, az új még nem született meg, tehát nincs miről érdemben vitatkozni. Cronenberg transzhumanista értelmezései tehát úgy homogenizálják tárgyukat, hogy egyszerre relativizálják is azt, leolvassák saját koncepciójuk metaforikáját a filmekről, de a poszthumán képzetek regisztrálásával le is zárják – vagy éppen el se kezdik – az értelmezés munkáját.

A kritikai poszthumanizmus – megszabadulva a transzhumanizmus eszkatologikus kontextusától – nem az ember szükségszerű idejétmúltságát hangsúlyozza, inkább a differencia és identitás „újraelosztásához” járul hozzá, vagyis nem redukálja a nem-emberit az emberitől való különbözésre, hanem a két tényező közti rezonancia és interferencia játékában szórja szét a különböző identitásformákat.<sup>478</sup> Ebből a perspektívából a poszthumanizmus programja párhuzamos a nem-esszencialista antropológia premisszáival, pontosabban a poszthumanizmus identitás-újrarendező stratégiája csak egy nem-esszencialista emberfelfogás kontextusában tudja hatékonyan kifejteni szubverzív potenciálját, hiszen az „*antropológiai eldöntetlenség terének*” (Giorgio Agamben) felnyitása a poszthumán identitásképzés szükséges feltétele.

Linda Kauffman az egyik szerző, aki Cronenberget ebből a kritikai poszthumanista perspektívából tartja megközelíthetőnek. Szerinte a rendező az emberi fajt evolucionista terminusokban vizsgálja ugyan, de ez a kulturális-biológiai változás nem felel meg semmilyen felvilágosodásnak. Ebbe a megjegyzésbe egyrészt beleérthető a totális negáció már ismert vádja, miszerint Cronenberg poszthumanizmusa irracionális és felvilágosodás-ellenes antihumanizmust jelentene, ugyanakkor helyesebb, ha inkább arra gondolunk, hogy itt egy olyan – Gottfried Benn természettani történelemképéhez hasonló – felfogás van érvényben, mely antropológiai alakváltozások heterogén sorozataként és nem civilizatorikus fejlődésként tekint az emberiségtörténetre.<sup>479</sup> Kauffman a kilencvenes évek nyugati filmjeiben megfigyelhetőnek vél egy olyan tendenciát, hogy az instabil identitású (férfi)hősök állatmetaforákkal íródnak egybe, vagy a film fikciós síkján egyenesen állattá változnak.<sup>480</sup>

Cronenberg hősei esetében ez a metaforizációs tendencia nem áll meg a főemlősök

---

<sup>478</sup> Vö. Judith Halberstam: *Posthuman Bodies – Unnatural Acts*, Indiana University Press, 1995.

<sup>479</sup> Cronenberg biológiai taxonómiákkal szemben szkeptikus, nem-esszencialista tudományfelfogásáról lásd Peter Ludlow: *Cronenberg as Scientist – Antiessentialism, Sex as Remixing, and the View from Nowhere*, in: (Szerk.) Simon Riches: *The Philosophy of David Cronenberg*, The University Press of Kentucky, 2012, 36-52.

<sup>480</sup> Kauffman többek között *A farkas*, *A holló*, ill. a *Farkasokkal táncoló* c. filmeket említi a fenti tendencia példáiként.

szintjén, hanem kiterjed a szervesség egész univerzumára, de ennek során nem egy vágyott, „archaikus” identitás igazolódik, hanem új optika generálódik, amely immár nem a humanista értelemben felfogott ember tekintete.<sup>481</sup> Ezen a poszthumán filmes optikán keresztül egy „denaturált és posztreproduktív világot”<sup>482</sup> pillanthatunk meg. Kauffman – Browninghoz hasonlóan ugyancsak meghaladva a filmtörténeti analógiákat – Cronenberg poétikáját az 1992-es *Post Human* kiállítás művészeinek (Kiki Smith, Martin Kipperberger, Bob Flanagan) emberképéhez közelíti.<sup>483</sup> Ennek a reprezentatív kiállításnak egyik fő tanulsága az volt, véli az amerikai teoretikus, hogy a poszthumanizálódó világ technikái, a plasztikai sebészet, a genetikai rekonstrukció új szintet adnak a darwini evolúcióhoz, aminek művészileg is releváns következménye többek között az, hogy az „Én” legújabb konstrukcióiban minden természetesség immár konceptuális.<sup>484</sup>

Donna J. Haraway *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években* című írása a poszthumanizmus alapító szövegei közé számít. Ebben az esszében Haraway a kiborgot nevezi ki a poszthumanista kontextus reprezentatív képviselőjének, aki-ami a meghaladni kívánt fallogocentrikus és humanista metafizika hagyományos fogalmi dichotómiáinak felfüggesztése által létesül. Ezek közül három alapvetőt nevez meg a szerző, az állat és ember, organizmus és gép, testi és testetlen közti oppozíciót, melyek a Haraway paradigmájában immár átjárhatóvá váltak, ugyanakkor a kiborg/ poszthumán dekonstrukció fő célpontja – ahogy az Kauffman elemzésében is visszatér – a természet és kultúra közti fundamentális megkülönböztetés. Ebből a rétegzett – az irónia, intimitás, elhajlás felé orientálódó – perspektívából tekintve a kiborg „testbe vetettségünk” drámájának poszthumán formája: „természetesen szerves és kulturálisan/gépileg (re)konstruált, egyszerre biológiánkat (felül)író fiktív szövegeink, valamint megélt (gépiesült) társadalmi valónk terméke.”<sup>485</sup>

Antropológiai elemzésünk szempontjából Haraway szövegében az a legérdekesebb, ahogy a kiborgok és a humanista kultúra organikus modelljei közti összefüggést elemzi.

---

<sup>481</sup> Fred Botting és Scott Wilson egy lacanizáló diskurzus felől ítélik meg a cronenbergi filmes optikáról: „[...] orvosi-pornográf tekintet, ami mintegy saját pszichopatológiájának tüneteként önmagát vizsgálja”. (Fred Botting-Scott Wilson: *Szexkarambol*, fordította Roboz Gábor és Pálos Máté, in: *Prizma* 1, 2009, 16-28. i. h. 24.) Peter Ludlow ezzel összefüggésben a „semmitől” kiinduló tudományos-személytelen perspektíváról beszél. (Vö. Peter Ludlow i. m. 36-37.)

<sup>482</sup> Vö. Linda S. Kauffman i. m. 123-124.

<sup>483</sup> A *Post Human* tárlat iker-kiállításának tekinthető az *Abject Art* (Whitney Museum, 1993). A két tárlaton szereplő művészek közti nagyfokú átfedés jelzi a poszthumanista és az abjekt-diskurzus közti kapcsolatot, mely úgy is értelmezhető, hogy a poszthumán identitások vizuális reprezentációja legtöbbször együtt jár a „tisztátalanság” beiródásával. Ezt az összefonódást példázza a Cronenberg számára rendkívül fontos biohorror poétikája is.

<sup>484</sup> Vö. Linda S. Kauffman i. m. 41.

<sup>485</sup> Kérchy Anna i. m.

„Az organizmusok és az organikus szemléletű, holisztikus politikák az újjászületés metaforáira támaszkodnak, és mindig a reprodukív szex forrásaihoz folyamodnak. Én úgy látom, hogy a kiborgoknak inkább van közük a regenerációhoz, és gyanakvóak a reprodukív mátrixszal, illetve a legtöbb születéssel szemben. A szalamandránál a sérülés – például egy végtag elvesztése – utáni regeneráció magában foglalja a szerkezet újraképződését és a funkció helyreállítását, megkettőződés vagy más különös topográfiai képződmény létrejöttének állandó lehetőségével a korábbi sérülés helyén. Az újranolesztett láb lehet szörnyűséges, dupla, erőteljes. Mindannyiunkat bőségesen megsebeztek. Regenerációt igényelünk, nem újjászületést, és újjáalakításunk lehetőségei magukban foglalják egy irtózatot, nemek nélküli világban való bizakodás utópisztikus álmát.”<sup>486</sup>

A poszthumán kiborg tehát újjászületés helyett a regeneráció, változás, mássá-levés poétikáját választja, hiszen az újjászületés organikus-holisztikus modellje a reprodukív mátrixhoz, illetve a humanista kategóriapárokhoz való rejtett visszatérést jelentené. Ebből a perspektívából a különböző antropológiai és emberkritikai mozgalmak „Új Ember”-modelljében is leleplezhetővé válik az organikus implikáció, hiszen a 20. század (neo)avantgarde törekvéseinek jelentős része – ahogy azt a Benn- és Hajas-fejezetben is láthattuk – az antropológiai princípium „megújítását” valójában individuális-kollektív újjászületésként képzelel el.

A regeneráció, mutáció, mássá-levés paradigmája azonban nem örökíti át az előző modellek pszeudo-teleologikus mozzanatait, vagyis nem „folytatást”, illetve „fejlődést” képvisel, hanem a benni értelemben vett „változási zónát” (Verwandlungszone) tárja fel az emberi struktúrában. A változási zóna a szerkezet újraképződését teszi lehetővé, vagyis egy olyan antropológiai újraformálását, mely az emberit a nem-emberi irányában exponálja, ugyanakkor ez az esemény nem tiszta oppozíciók, hanem a kevert minőségek hibrid-logikája mentén valósul meg.<sup>487</sup> A poszthumán mássá-levésben tehát az ember dehumanizációs színrevitelek sorozatában mutatja fel az öndifferenciálódás azon eseményét, mely nyitott struktúrájának lehetőségfeltételét alkotja.

Rosi Braidotti ebben az összefüggésben a Giorgio Agamben biopolitikai elemzéseiben is központi szerepet betöltő biosz / zoé fogalompárból indul ki.<sup>488</sup> A biosz

---

<sup>486</sup> Donna Haraway i. m. 135.

<sup>487</sup> „Ráadásul a kiborg modell esetében a test sem nem mechanikus, sem nem fizikai – és nem is csak textuális. A külső és belső valóság közti interakció ellenparadigmájaként nemcsak a testet és nem is csak a gépeket értelmezi, hanem azt is, mi zajlik le a kettő között. Az ész/test vita helyére lépve a kiborg erőteljes és új posztmetafizikai alkotás.” (Rosi Braidotti: *Egy nomád térképei*, fordította Vándor Judit, Agárdi Izabella, Balassi Kiadó, Budapest, 2007, 27.)

<sup>488</sup> Vö. Rosi Braidotti: *Meta(l) flesh*, 245.

Braidottinál az élet/szervesség antropomorf oldalát képviseli, vagyis azt a dimenziót, mely az ember kollektív és individuális életvitelének formaegységeit strukturálja. A biosz ebben az értelemben az ember biokulturális létmódjának szerkezeti kódja, annak a „*fiziológiai kultúrának*” az alapja, melyet Gottfried Benn a dór világ esszenciájának tartott. A *zoé* ezzel szemben az élet/szervesség nem-emberi oldala, az a nem-antropomorf dimenzió, mely határközegként a biosz elkülönülését segíti, ugyanakkor folyamatos intervencióval fenyegeti. A humanista gondolkodás ennek a két dimenzióknak a tiszta elkülönítésén (természet és kultúra oppozíciója stb.), illetve a határvonalak felügyeletén dolgozik, hiszen a konceptuális kizárások / bezárások segítségével az ember fogalma diszkurzív módon ellenőrizhető. Braidotti modelljében a poszthumán paradigmát az jellemzi, hogy affirmatív módon viszonyul a nem-antropomorf *zoéhoz*, vagyis „igent” mond mindarra, ami nem emberi, hogy ebben az igenlésben emberi és nem-emberi új konstellációit fedezze fel.

A poszthumán mássá-levés különböző formái közül jelen elemzésünk szempontjából az *animalizálódás* – korábban már többször érintett – problematikája válik központi jelentőségűvé<sup>489</sup>, hiszen a hosszabban elemzendő *A légy* című film antropológiai színrevitelét ez a dehumanizáló poétika határozza meg, ugyanakkor már Kauffman elemzéséből is nyilvánvalóvá vált a motívum Cronenberg életművében betöltött releváns szerepe.<sup>490</sup> Az animalizáció kérdésében Gilles Deleuze és Felix Guattari közös munkái, mindenekelőtt a *KAFKA – A kisebbségi irodalomért* című írása<sup>491</sup> jelenti a leginnovatívabb forrást. Ebben a kötetben az animalizáció, pontosabban az „*állattá-leendés*” a Kafka-szövegek megértésének egyik kulcsfogalmaként működik.

Az állattá-leendés példáinak összegyűjtése során többször is hangsúlyozzák a szerzők, hogy nem archetípusokat akarnak felfedezni, melyekből aztán összeállítható lenne Kafka szimbolikus bestiáriuma. Ez azért fontos, mert az archetípus fogalma az asszimiláció és a homogenizálás műveleteit implikálja, míg az állattá-leendés a heterogenitás, a törés, a szakadás világába tartozik. „*Kafkánál az állatok soha nem mitológiára vagy archetípusokra utalnak, hanem csak amolyan elért fokozatoknak, felszabadított intenzitásövezeteknek felelnek meg, ahol is a tartalmak kiszabadulnak*

---

<sup>489</sup> Röviden kitérek majd a *biomechanizálódás* problematikájára is, de ennek a kérdésnek a kifejtése meghaladná a fejezet kereteit.

<sup>490</sup> Az animalitás témájával foglalkozó „*speciesism*” a poszthumán diskurzus egyik egyre jobban előtérbe kerülő kutatási iránya, melynek központi fogalma a nem-emberi szubjektivitás, melyet W. J. T. Mitchell „*humanimal*” tudatként próbál leírni. Vö. Cary Wolfe: *Animal Rites – American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*, XIII.

<sup>491</sup> A kérdés a szerzőpáros több más munkájában is visszatér pl.: Gilles Deleuze-Felix Guattari: *A Thousand Plateaus*, Continuum, London, New-York, 2004 és Gilles Deleuze: *Francis Bacon – The Logic of Sensation*, Continuum, 2003.

*formáikból csakúgy, mint a kifejezések az őket formalizáló jelölőből.*”<sup>492</sup> Az állattá-leendés olyan szökésvonalat kínál a szubjektumnak, mellyel kiléphet az önnön konstrukcióját is meghatározó szimbolikus jelölőrendszerek („*az ördögi hatalmak embertelensége*”) fennhatósága aló, vagyis „ex-centrizálhatja” saját emberségét, hogy tiszta intenzitásként járja be a szöveg terét. Ez a metamorfózis ugyanakkor nem metafora, vagyis nem tartozik a mimetikus-paradigmához, hiszen az esemény során nem valamilyen alakzat „utánzó” reprodukciója megy végbe, hanem az elkülönített formák kölcsönös deterritorializálása. „*A metamorfózis mintha két deterritorializáció összekapcsolása volna: egyfelől az ember által a menekülésbe hajszolt vagy leigázott állatra kényszerített deterritorializáció; másrészt az állat által az embernek felkínált deterritorializáció, olyan kiutakkal, olyan menekülési módokkal, amilyenekre az ember magától soha nem gondolna (skizo menekülés); e két deterritorializáció immanens módon egymásból fakad, egymást siettetik, lendítik határokon át.*”<sup>493</sup>

A metamorfózisban tehát megvalósulnak a poszthumán mássá-levés, illetve dehumanizáló színrevitel legfontosabb struktúra-mozzanatai, hiszen az állattá-leendés során a formák kölcsönös inkorporációja és dialektikus negációja hozza létre az antropocentrizmus decentrálását. Nem csupán arról van szó, hogy az ember egy bizonyos állatot átváltozva mimetikusan – metaforikus úton – reprodukál, vagyis állatot „játszik”, hanem arról, hogy mind az ember, mind az állat (formája) „megfertőződik” egymással, vagyis azok a határok, melyek elválasztják az emberit és nem-emberit, a szökésvonalak intenzitástérképére cserélődnek le. Ebből a perspektívából tekintve a bestiárium olyan állati szubsztanciák szimbolikus tárháza lenne, mely mimetikusan megkötné a metamorfózis eseményét, hiszen a szökésvonalnak mindig „vissza” kellene térnie a jelentésbiztosító szubsztancia erőterébe. Ugyanakkor az esszenciális értelemben „tiszta” animalizált állat és humanizált ember – akiket csak mimetikusan lehet egymásra vonatkoztatni – a humanizmus ideológiai fikciója<sup>494</sup>, mely a nem-esszencialista antropológia és a kritikai poszthumanizmus perspektívájából autoritását veszti.

Ahogy azt már többször hangsúlyoztuk, az ember képalkotó elevensége az antropológiai színrevitelek által konceptualizálja saját semmire helyezettségét, s ezeknek a színreviteleknek az elemzése a művészi reprezentáció mélystruktúrájába is bepillantást enged. Ha ilyen szempontból tekintünk Cronenberg nyitott poétikával megjelenített

---

<sup>492</sup> Gilles Deleuze – Felix Guattari: *KAFKA – A kisebbségi irodalomért*, 27.

<sup>493</sup> uo. 72.

<sup>494</sup> Cary Wolfe: *Animal Rites – American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*, 103.

elasztikus testképeire és poszthumán metamorfózisaira, akkor homogenizáció nélkül tudjuk megközelíteni a rendező munkáit. Ehhez az szükséges, hogy Cronenberg filmjeit egy befejezhetetlen antropológiai kutatás kihívásaira adott, átmeneti válaszoknak tekintsük, valahogy úgy, ahogy a képzőművész Arnulf Rainer fogalmaz önreflexív nyilatkozatában: „*A művészetet úgy gyakorlom, mint valami antropológiai kutatást, mert az ember nem több mint egy göröngy; egy göröngynyi csíra, egy göröngynyi lehetőség, melyekből csak keveset sejt, a legtöbbet a priori elutasítja. Tabunak tekint egy széles területet, mert az biológiai múltját képezi. Lehetőségei nagy részét félénken elveti; mert olyannyira hangya, hogy nagyobbá válása szükségszerűen szörnyeteggé válásának tűnik neki.*”<sup>495</sup>

## 8.2. Antropológiai színrevitelek Cronenberg filmjeiben

Browning egyik érve a Cronenberg filmekkel szembeni pszichoanalitikus értelmezések intervenciója ellen, hogy a rendező filmjeinek nagy részében a családi, illetve rokonsági struktúráknak nincsen domináns szerepe.<sup>496</sup> Ez alól kivételt képez a testvéri reláció, ugyanis a testvérpárok gyakran visszatérnek a rendező filmjeiben (*Paraziták*, *Két test egy lélek*, *Erőszakos múlt*). Tágabb értelemben a *Porontyok* hibrid törpe-lényei is testvérek (erre még bővebben kitérek), és, ha a testvéri viszonyt a hasonmásosság metaforájának fogjuk fel, akkor a kör még jobban kitágul, hiszen a *Paraziták* irányított embertestei, vagy az *eXistenZ* virtuális játékkaraktereket alakító hősei is önmaguk hasonmásai. Erre a gondolatmenetre még mindig alapítható lenne egy pszichoanalitikus (horror)értelmezés, hiszen a hasonmás, a Doppelgänger – Otto Rank nyomán – Freud egyik vezérmotívuma a horror-esztétikák számára oly fontos kísérteties-tanulmányban.<sup>497</sup> Antropológiai szempontból azonban a hasonmásosság struktúráját az inautentikus identitás színrevitelének metaforájaként értelmezem.

Ezen a ponton érdemes röviden újra összefoglalni a 4. fejezetben részletesen tárgyalt pásztorjáték-modellt. Wolfgang Iser *A fiktív és az imaginárius* című irodalomantropológiai főművében azt állítja, hogy az ember középpont nélküli helyzetéből következő képi feltétezettség sohasem egy pozitív identitást hoz létre, vagy képez le mimetikus módon, hanem önképeknek és Én-konstrukcióknak olyan dinamikáját rajzolja

---

<sup>495</sup> Arnulf Rainer: *Előszó önmagamhoz*, 35.

<sup>496</sup> Vö. Mark Browning i. m. 9-15.

<sup>497</sup> Vö. Steven Jay Schneider: *Manifestations of the Literary Double in Modern Horror Cinema*, in: (Szerk.) Steven Jay Schneider: *Horrorfilm and Psychoanalysis – Freud's worst nightmare*, Cambridge University Press, 2004, 106-121.

fel, melyek permanens értelmezési szituációba sodorják az embert. Ezért állítja a német szerző, hogy a színrevitel, mely antropológiai szempontból minden műalkotás sajátja, az emberi önértelmezés intézménye.

A pásztorjátékok főszereplői olyan hercegek, akik pásztoroknak álcázzák magukat, hogy beléphessenek egy előlük elzárt világba. Ugyanakkor a hercegek arra törekszenek, hogy a tiltott hely elérése után „valódi” személyükben legyenek fölismerhetőek. Mindez ahhoz vezet, hogy folyamatosan „provokálják” saját szerepüket, mert le is akarják leplezni önmagukat, de meg is akarják tartani álcázó maszkjukat. Tevékenységüket ezért mindig egyfajta kettősség jellemzi, hiszen a leplezés és leleplezés gesztusait egyszerre kell gyakorolniuk. Az egyidejű fel- és elfedés a fikcionalitás illusztrációja, mely megengedi, hogy egy eltitkolt dolog megtévesztés révén táruljon föl. Ennek eredménye egy excentrikus állapot, ami azt jelenti, hogy a pásztorjátékos herceg egyszerre van önmagánál (mint herceg) és egyszerre van önmagán kívül (mint pásztor).

A hősök tehát a „tiltott térben” mindig kettős szerepet játszanak, sohasem csak álarcként vagy önmaguként cselekszenek, hanem a kettő hibrid egységeként, melyet a távollét és jelenlét oszcillációjaként érthetünk meg. Lényük ebben a kettős örvénylésben artikulálódik, melyet a realitás- és illúziótendencia kereszteződése jellemez. Az autentikusnak tekintett – „eredeti” – személy csak a nem-autentikusként felfogott álcázó szerepre vonatkozva van jelen, de ez fordítva is érvényes, hiszen a jelenlevőt folyton beárnyékolja a távollévő. A fikció áramlása rá van utalva a „valóság” *mímelésére*, ugyanakkor az így elbizonytalanított „hitelesség” a fikció segítségével struktúrálja önmagát. A megkettőződés játékában mindkét tényező egyszerre van jelen, és egyszerre van távol, vagyis a játék tiltott terében a cselekvő személy mindig megkérdőjeleződik. Ez azonban nem valamiféle antropológiai hiányosságként jelentkezik: *„Az, hogy soha nem vagyunk jelen önmagunk számára, olyan folyamat, melynek során képesek vagyunk állandóan megváltoztatni magunkat saját lehetőségeink tükrében.”*<sup>498</sup>

A fenti – antropológiai gyökerű – gondolatmenet kiválóan alkalmas a cronenbergi hasonmásosság modellezésére. Iser konkrét pásztorjáték-példája az *eXistenZ* virtuális tematikájához illik a legjobban. A játék megsokszorozódó realitás-szimulációjába (vagyis a „művészet tiltott terébe”) belépő főhősöknek nem csupán a realitásérzékelése bizonytalanodik el, hanem identitása is megkérdőjeleződik, mégpedig „visszafelé is”, hiszen kérdéses marad, hogy mikor kezdődött el a szimuláció. A személy és az álarc közti

---

<sup>498</sup> FI 366.

kölcsönösen ellenirányú mozgások Cronenberg korporális fókuszához híven a figurák testi akcióiban is megnyilatkoznak, mert az alakított szerepek viselkedési minták és előre meghatározott akciók összességét hordozzák, amit a hős mintegy akarata ellenére elszenved, vagy megerősítően gyakorol. (Bizonyos értelemben a játék „maga” felügyeli azt, hogy a szereplő követi-e a kép-projektum szabályait.) Ez a jelenség a bizonytalanság és megsokszorozódás alakzatait hangsúlyozza ki, mert nem egyértelmű, hogy egy kivitelezett akció, vagy megvalósított viselkedés milyen, illetve melyik identitáshoz köthető. A gondolatmenet kiválóan alkalmas a *Videodrome* hasonló motívumainak elemzéséhez is. Max Renn programozhatóvá váló lényé olyan viselkedést mutat, ami nem utal rögzített identitásra, illetve a kiborgizáció olyan szintjére ért, melyben identitását a technológiai relationalitás és interaktivitás összjátéka termeli<sup>499</sup>. Akciói vizuálisan követhetőek, de az akciókat végrehajtó hasonmáshoz nem tartozik többé autentikus személy, sőt a hős teste is csupán egy megsokszorozódó „holofrázis”<sup>500</sup>, amit a Videodrome nevű kollektív-mediális hallucináció visz színre. Az előadás mintegy „függetlenedik” az előadótól, hiszen a kép-projektum – ami megismerhetetlen marad mind a nézők, mind a szereplők számára – egyfajta személytelen digitális tudatként önmagát reprezentálja az előadás ürügyén.

Ha az *eXistenZ* virtuális játékát a művészet, az alkotói folyamat metaforájaként értelmezzük, akkor világossá válik, hogy a középpont nélküli ember mimetikus tevékenysége olyan produkció, melynek meghatározó jellemzője a jelenlévő hiány színrevitele, ugyanis a létrehozott fantazmaszerű képiség a jelenlét és távollét megszüntethetetlen feszültségében ingadozik. A hasonmásosság példájánál maradván nyilvánvaló, hogy sem a színész, sem az eljátszott karakter nem bír autentikus jelenléttel, egymás pozícióját kölcsönösen árnyékolva tartják működésben a megkettőződés berekeszthetetlen sorozatát. A színre vitt test(kép) viszonylatában mindez azt jelenti, hogy a test-tapasztalatot háttérbe szorítja és/vagy állandóan provokálja a kép-tapasztalat. „*Már nem a képnek a testtel való analógiájáról van szó, hanem fordítva: a testnek a képpel való analógiájáról. A képek elvitatják tőlünk a testi világtapasztalatot, és képtapasztalatot erőltetnek a helyére.*”<sup>501</sup> Ugyanakkor ez a reprezentáció (kép)antropológiai értelemben mindig önreprezentáció is, egy semmire helyezett létező kísérlete arra, hogy képekkel töltsse ki esszenciája hiányát.

---

<sup>499</sup> R. L. Rutsky i. m. 157.

<sup>500</sup> FI 365.

<sup>501</sup> Hans Belting: *Valódi képek, hamis testek – Tévedések az ember jövőjével kapcsolatban*, fordította Nádori Lídia, in: (Szerk.) Nagy Edina: *A kép a médiaművészet korában.*, L'Harmattan, 2006. 43-58, 53.

A pásztorjáték és az *eXistenZ* példájától eltávolodva egy kevésbé nyilvánvaló színrevitelre térek át, mégpedig a *Porontyok*ban végbemenő paradox reprezentációra. A *Két test egy lélek* mellett talán ez a Cronenberg-film az, ami a leginkább támogatja a pszichoanalitikus megközelítést.<sup>502</sup> Központi gondolatmenetemet követve most mégis zárójelezem ezt az aspektust, és a film legemlékezetesebb motívumára, a porontyokra koncentrálok. A vélhetően Nicholas Roeg *Ne nézz vissza!* című misztikus thrillerjének központi szörnyalakjáról mintázott hibrid teremtmények<sup>503</sup> a film szüzséje szerint a főhősnő, Nola (Samantha Eggar), haragjának és dühének pszichoszomatikus megjelenítései. A megtestesülést egy „pszichoplazma-terápia” tette lehetővé, melyet a Somafree intézet igazgatója, Dr. Raglan szuggesztív kezelésekkel hajtott végre, végletes elváltozásokat okozva ezzel a nő fiziológiájában. A porontyok törpeszerű teremtmények, szaporító szervekkel nem rendelkeznek, és önálló életre képtelenek, ugyanis egy szerves tápanyaggal ellátott hólyagból nyerik életenergiájukat. Egymásra szinte a felismerhetetlenségig hasonlítanak, tehát itt újra bevezethetjük a testvér-iker reláció fogalmát, a kérdés azonban nem ilyen egyszerű. Az egymástól megkülönböztethetetlen porontyok mimetikus mintája látszólag a hősnő kislánya, viszont nem egyszerűen a gyerek testvérei (annak ellenére, hogy közös anya „szülte” őket), hanem hasonmásos reprezentációi. Esetükben megszakadni látszik a „reprodukciós mátrix” (Donna Haraway), hiszen testileg modifikált és „másított”<sup>504</sup> hasonmásokról van szó, melyek maguk között sorozatot (és nem fajt) alkotnak, de sorozatuk referenciája, vagyis származásuk nem határozható meg tisztán. Valójában nem léptek ki az anya pszichoszomatikus ön(re)prezentációjából, még mindig részei a fel- és bemutatott női testnek.

A film elején bemutatott terápia-jelenet („*Mutasd meg a dühödöt, hogy megérthessem.*” „*Itt van apa. Ez vagyok én.*”) arra utal, hogy a pszichoplazma módszere performatív önprezentációt foglal magában. A beteg testével mutatja be önmagát önmagának és a „közönségnek”, ezzel egyszerre transzcorporálja és eljuttatja Énjét.

---

<sup>502</sup> *A két test, egy lélek* pszichoanalitikus/feminista recepciójához lásd Marcie Frank: *The Camera and the Speculum: David Cronenberg's Dead Ringers*, in: PMLA, Vol. 106, No. 3 (May, 1991), 459-470. és Mary Russo: *The Female Grotesque – Risk, Excess and Modernity*, New York: Routledge, 1995, 107-128.

<sup>503</sup> A kapcsolatot megerősíti Roger Ebert: *The Brood*, Chicago Sun-Times, 1979, (June 5.) <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19790605/REVIEWS/906050301>, és Tony Magistrale: *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horrorfilm*, Peter Lang Publishing, New York, 2005, 99-126.

<sup>504</sup> Kele Fodor Ákos *Szikra és víz* c. esszéjében a „másítást” olyan a korporalitást (de)formáló filmnyelvi modifikációként határozza meg, ami kimozdítás és eltérítés segítségével emeli ki a testet hétköznapi reflektálatlanságból, s új jelentésekkel tölti fel: „*A test reprodukálódik, felkeltve az otthonosságérzetet, miközben környezetidegen, elkülönülő jegyek oldódnak fel a másolt testben.*” (Kele Fodor Ákos: *Szikra és víz – A test Chris Cunningham reklámjaiban és videoklipjeiben*, in: *Prizma* 1 (2009)94-101., i. h. 98.)

Eközben a beteg bizonyos értelemben műalkotássá is avatódik, hasonlóan a tizenkilencedik században Jean-Martin Charcot által mediatisált-esztétizált hisztérikus női testekhez.<sup>505</sup> A terápia során a beteg pszichoszomatikus torzulásokkal mintegy kitesztítja, megkettőzi testhez kötött Énjét, de ez az *abortáció* csak Nola esetében vezet valóban testen kívülivé is váló megtestesüléshez. Olyan megjelenítésről van tehát szó, aminek során az anya önmaga és gyereke interkorporális egységének másítását viszi színre a porontyok, illetve az őket vizuálisan létrehozó önmutáció segítségével. Az önmutációs esemény itt olyan dehumanizációs színrevitel, mely nem csupán két test közti metamorfózis viszonyról számol be, hanem testek burjánzásában mutatja fel a szökésvonalak hálózatát. A hasonmásosság logikája felnyílik, hogy a sokasodás aszimmetrikus folyamata meghaladhassa a mimetikus mintákat. Ugyanakkor ezek a minták úgy szóródnak szét, hogy nem tűnnek el teljesen, hiszen nyomként/lenyomatként mégis megmaradnak a porontyok és az anya kölcsönviszonyában. Ez a viszonyrendszer egy újfajta poszthumán „megtestesülési módnak” a prototípusa, hiszen nem lehet tisztán eldönteni, hogy itt „egy” vagy „sok” lényről van szó, a hibrid köztesség állapota zibongó rajzasként jelenik meg, melyben elválaszthatatlanul összekeveredik eredet és származék, születés és élet. A reprodukció bizonyos értelemben (hasonlóan a szalamandra haraway-i példájához) valóban lecserélődik „elmásulásra”, hiszen nem tudjuk meghatározni, hogy ez a test-tudat-komplexum „születik” vagy – egyetlen igazi életfunkciójaként – önmagát „szüli”.

Hogy ezt a saját referenciáját újra és újra áthelyező reprezentációs játékot milyen *motívumok* tartják mozgásban, az a mindenkori értelmezési diskurzusra van bízva, Cronenberg nyitott poétikája többfajta érvényes olvasatot is megenged. Saját antropológiai szempontunkból az a fontos, hogy ez a színrevitel nem csupán a totalizálható motívumokról szól, hanem – gyermek és anya ön(re)prezentációs kapcsolatán keresztül – az antropomorfizmus hatáiról, vagyis az emberi „alak” elasztikus természetéről is számot ad.

A *Porontyok* radikális testtematizációja után elérkeztünk az egyik legösszetettebb (mert saját magára is reflektáló) antropológiai színrevitelhez, *A légy* című filmben lejátszódo metamorfózishoz.

A testvérek mellett a Cronenberg-filmek egyik másik visszatérő motívuma a gyakran apai vonásokat is mutató tudós figurája. Ezek az alakok a klasszikus horror örült

---

<sup>505</sup> A Salpêtrière-klinika Augustine nevű orvosi-esztétikai „remekműve” és Cronenberg női szereplője közötti számos párhuzam vonható. Vö. Georges Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie: die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, 1997.

tudósainak mintájára olyan – általában biotechnikai – kísérleteket folytatnak, melyek a várttól eltérően alakulnak, s az egyes filmek ezeknek a tudományos katasztrófáknak a következményeit követik végig. A már említett Dr. Raglan, a *Paraziták* Hobbes doktora, vagy az *Agyfürkészők*ben Paul Roth ilyen szereplők, de a *Videodrome* Oblivionja is hasonló státuszt tölt be.<sup>506</sup> A légy Seth Brundle nevű főhőse abban különbözik az említett példáktól, hogy egyszerre kezdeményezője és alanya saját kísérletének. Alakja több szerepfelfogást egyesít, melyekre a film külön-külön utal is. Az örült tudós archetípusát már említettem, de többször felmerül a bűvész-illuzionista figurája mint lehetséges metafora, és nem szabad figyelmen kívül hagyni az „önmagát műalkotássá avató művész”-olvasatot sem<sup>507</sup>.

Seth Brundle egy olyan forradalmi jelentőségű teleportációs eszközt („telepod”-ot) hoz létre, ami az utazásról, vagyis a térről és időről alkotott hagyományos képzeink radikális felülvizsgálatára hivatott. A szerkezet három részből áll, két teleportációs kamrából és egy központi vezérlő számítógépből, ami Brundle hangjához (közvetve tehát testéhez) igazodva működik. A kamrák egyszerre keltik mesterséges keltető-kamra képzetét, illetve annak biológiai mására, a női méhre is utalnak. Barbara Creed a telepodokat a maszkulin méh-irigység tárgyiasulásaként értelmezi, vagyis egy olyan szimulációként, ami a női szaporító szervek technikai-szimbolikus imitálásával a női test fölötti fallikus hatalomátvételt jelenítené meg.<sup>508</sup> Ettől a reduktív interpretációtól eltávolodva inkább egy semlegesebb meghatározást választanék, miszerint a telepodok – a Cronenberg többi filmjében is gyakran megjelenő biomechanikus eszközökhöz hasonlóan – az „organikus és a technológia közti esztétikai mediációk”<sup>509</sup>, vagyis műalkotás-

---

<sup>506</sup> Ez a motívum az expresszionista filmek világához, illetve a „Faust-komplexushoz” kapcsolja vissza Cronenberget, ugyanakkor az ő tudósainak motiváció általában ismeretlenek és/vagy nem-humanista jellegűek. Ehhez lásd R. L. Rutsky i. m. 35.

<sup>507</sup> Vö. Tony Magistrale i. m. 110.

<sup>508</sup> Creed értelmezését (Barbara Creed: *Dark Desires – Male Masochism in the Horror Film*, in: (Szerk.) Steven Cohen–Ina Rae Hark: *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, New York, Routledge, 2002, 118-133.) továbbfejlesztő Helen W. Robbins a film egészének aspektusából úgy ítélkezik, hogy a telepod-dal önmagának (újja)születést adományozó Brundle a méh mesterséges kisajátításával feminizálódik, mert a méh-appropriáció saját nővé válásának, illetve az „anyai valóság” való visszatérésének vágyát fejezi ki. (Helen W. Robbins: *‘More Human Than I am Alone’ – Womb Envy in David Cronenberg’s The Fly and Dead Ringers*, in: (Szerk.) Steven Cohen–Ina Rae Hark: *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, New York, Routledge, 2002, 134-135.)

<sup>509</sup> Mary Russo ezeket a tárgyakat olyan műalkotásnak tartja, amelyek a természetet a mimézis útján a természet ellen játsszák ki, mert egy ideációs aktsussal „kijavítani” törekszenek azt. (Mary Russo: *The Female Grotto – Risk, Excess and Modernity*. New York, Routledge, 1995, 112.) A művészi mimézis és a természet ilyen felfogását Iser a következőképp jellemzi: „A mimézis kettős vonatkozással rendelkezik: utánczó szerepkörében azt a feladatot teljesíti, amely a természet feladata. Mindezt azonban nem a természeti, hanem emberi szempontok szerint teszi. (...) A techné egyszerűen előhívja az alkotó morphét, és a megpróbálja befejezni azt, amit a természet befejezetlenül hagyott – a befejezetlenség azonban mindig csak emberi szempontból az.” (FI 343.)

metaforák is egyben. Ezt az értelmezést a telepod-rendszer harmadik részének működése is támogatja.

A számítógépes konzol a Brundle laboratóriumában ugyancsak megtalálható zongora ikertárgya. A telepod-rendszer eleinte nem érti „a hús poétikáját”, melyet Brundle-nak egy kreatív aktus segítségével kell közölnie a géppel. Ez a folyamat nem kerül bővebben kifejtésre a filmben, felfoghatjuk úgy is, hogy a főhős a számítógépes konzollal egyesülve egy poétikai műveletet hajt végre.<sup>510</sup> A művészeti akció tehát már a film korai fázisában előrejelzi a metamorfózist, ami nem csupán két biológiailag eltérő test asszimilációját jeleníti meg, hanem egy olyan művészi performansz, amely a technikával való biomechanikus egyesülés metaforája. (Hasonlóan a képzőművész Orlan nyilvános plasztikai műtéteihez, ahol a test mesterséges másítása technológiai fúzióként jelenítődik meg.)

A biomechanizálódás – mint a dehumanizációs színrevitelek egyik markáns formája – témáját jelen dolgozat keretei között nem tudom részletesen tárgyalni, ugyanakkor mégis tennék néhány megjegyzést, hiszen Brundle metamorfózisa nemcsak technológiailag közvetített, hanem techno-esztétikai is egyszerre, vagyis a biomechanizálódás folyamatosan jelen van az állatá-leendés eseményében. (Sőt, a film végén a biomechanizálódás az állatá-leendések sorozatát lezáró utolsó – és halálos – formaöltésként jelenik meg, hiszen az utolsó teleportáció során a légyemberré váló Brundle az egyik telepoddal „keveredik össze”.) Ebben a kontextusban legelőször is azt érdemes hangsúlyozni, hogy a technológia Cronenberg számára nem egyszerűen instrumentális jellegű, vagyis nem a gép mint eszköz és az ember mint eszközhasználó dichotómiájában értelmeződik. A technológia itt „*high techné*” (R. L. Rutsky), vagyis egy olyan jelölőrendszer, ahol a technológia konceptumában elfojtottan jelenlévő esztétikai aspektus (a „stílus”) nyilvánul meg.<sup>511</sup> Ez a nem instrumentális techno-logika azt jelenti, hogy a

---

<sup>510</sup> Ha a gender-orientált értelmezést akarjuk követni, akkor felfoghatjuk mindezt úgy is, hogy a gép kezdetben „steril”, és csak Brundle érzéki „revelációja” – szexuális élménye – által „megfertőződve” válik működőképessé. William Beard rekonstrukciója szerint ebben a közvetett erotikus hálózatban a telepodokat, vagyis Brundle (ön)reprodukciós eszközeit a női főhős, Veronica, termékenyíti meg, hiszen az érzéki tapasztalat, mely a hús poétikájára megtanítja a gépet, tőle „ered”. William Beard: *The Artist as Monster – The Cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2006, 205.

<sup>511</sup> Ennek a jelenségnek emblematikus példái *A két test, egy lélek* biomechanikus nőgyógyászati eszközei, hiszen ezeknek az eszközöknek nincsen funkcionális referenciája, mert nem léteznek olyan női testek, melyek műtésére alkalmasak lennének. Az esztétikai „stílus” dominál itt a funkció fölött, ugyanakkor a biomechanika ambivelens jellege abból is adódik, hogy folyamatosan kiprovokálja önnön eszközszerűségét, vagyis a stílus által nyitja fel azt a fikcionális világot, ahol eszközletét beteljesíthetné. (Az eszközök Emmerik Ingerslev *Fragmenter af Fødseshjaelpens Historie* (Kjøbenhavn, Gyldendal, 1906-1907) című orvostörténeti munkájának felhasználásával készülték Vö. Marcie Frank: *The Camera and the Speculum: David Cronenberg's Dead Ringers*, in: PMLA, Vol. 106, No. 3 (May, 1991), 459-470, 460.)

technológiát nem a produkció és a funkció strukturálja, hanem a reprodukció és a mutáció, vagyis a technológia versus élet ellentétpárja felbomlik, mert a technológia elkezd esztétikai-kulturális fogalmak mentén újrendeződni.<sup>512</sup>

A biomechanizálódásban tehát felbomlik az eszköz és az eszközhasználó dichotómiája, de az ember és a technológia fúziója még csak nem is a protézis logikáját követi, hiszen a protézis még mindig őrzi az instrumentális mintázatot. Helyesebb talán ha a mutáció mellett a „fertőzés” organikus motívumát hangsúlyozzuk, mert a kiborgizáció sok esetben a sérülés-mérgezés-fertőzés motívumaival íródik egybe.<sup>513</sup> Ez többek között azt is implikálja, hogy a Cronenbergi high technének nincs olyan értelemben vett archetipikus „formája” mint egy gépi terméknek, hiszen a biomechanizáció folyamatában a technológia (is) külön „életet” él<sup>514</sup>, vagyis a biológiai formákat inkorporálva állandó „elmásulásban” van.

Ha visszatérünk a központi metamorfózis rekonstrukciójához, akkor azt láthatjuk, hogy amikor Brundle önmagán használja a telepod-rendszert, az átvitel *látszólag* sikeres. A kimeneti telepodból előlépő Brundle azonban már nem önmaga, hanem egy poszthumán reprodukció útján előállított hasonmás. (A hasonmásosság akkor is fennállna, ha a légy nem került volna bele a bemeneti telepodba, hiszen a biotechnológiai másítás akkor is megtörtént volna.) A művelet egy olyan önreprezentációt mutat be, ami elbizonytalanítja, a film logikája szerint törli eredeti referenciáját, hiszen az eredeti Brundle már abban a pillanatban megszűnik, amikor áthelyeződik.<sup>515</sup> A film további részében bemutatott metamorfózis ennek a törlődésnek antropológiai dramatizációja, hiszen a dehumanizációs színrevitelek sorozata az ember mint lezárt és tökéletes forma ideológiáját ássa alá. De ennél erősebben is fogalmazhatunk. A légy-metamorfózis („Brundlefly megszületése”) felől visszanézve a hasonmásos törlődés – az antropológiai színrevitel logikája értelmében – az eredeti identitást is elbizonytalanítja, ugyanis Jeff Goldblum szerencsésen kiválasztott fiziognómiája<sup>516</sup> már a film első pillanatától kezdve magában foglalja Brundlefly

---

<sup>512</sup> Vö. R. L. Rutsky i. m. 107. és Peter Ludlow i. m. 42.

<sup>513</sup> Erre kiváló példa az eXistenZ bioportja, a *Videodrome* hasfali „beolvasója”, illetve a *Karambol* (1996) seb-kultusza. Ugyanakkor a legjellegzetesebb fertőzésalapú biomechanizálódás a japán Cronenberg-tanítvány Shin'ya Tsukamoto *Tetsuo-trilógiájában* (1989, 1992, 2009), illetve a japán splatterpunk színtér egyes alkotásaiban látható. Vö. Csiger Ádám: *Szemét a nap mögött – A japán trashfilm útja*, in: *Prizma 7 / Trash-film*, 70-79.

<sup>514</sup> Ezt a biomechanikus életet nevezi Rosi Braidotti önmagát technológiailag kifejező nem-esszencialista vitalizmusnak (Rosi Braidotti: *Meta(l)Flesh*, 244.)

<sup>515</sup> Vö. William Beard i. m. 204.

<sup>516</sup> A szereplő keresztneve („Seth”) az egyiptomi, embertestű-állatfejű hibrid istenre utal. Felfoghatjuk úgy is, hogy a név nemcsak előrejelzi az átváltozást, hanem az eredeti identitásban is elhelyezi a másítás jelölőjét. Az egyiptomi, hibrid istenekre történő utalásnak több értelmezési lehetősége is van. Egyrészt Cronenberg

lehetőségét. Vagyis az álca (Brundlefly) és az autentikus Én (Brundle) közti konstruktív és dekonstruktív impulzusok a metamorfózis objektív idejét is felülvizsgálják, helyesebben kiterjesztik a mű egészére. Nem tudni, ki az, aki kilép a telepodból, de az is kérdéses, hogy ki lépett bele.

A film egyik szkeptikus szereplője Brundle találmányáról hallomásból értesülve megjegyzi: „*Régi trükk ez már a két kabinnal.*” Valóban, a bűvész-illuzionista hagyomány kiemelt attrakciójáról van szó, az eltűnő ember és a szabaduló művész csodáiról. *A légy* műfaj- és médiumtudatosságát bizonyítja, hogy a bűvész attrakciójának és az örült tudós figurájának egymásba játszásával egy filmtörténeti horizontot is felnyit, hiszen a tudományos-fantasztikus metamorfózisok, illetve a varázsló/bűvész átváltoztató praktikái<sup>517</sup> a múlt századi ősfilmek és a korai némafilmek legkedveltebb témái közé tartoztak. Érdeemes lehet eljátszani azzal a gondolattal, hogy Cronenberg filmje nemcsak egy antropológiai expedíció példázata, hanem egyben filmtörténeti időutazás, mert a metamorfózis témáját nemcsak feldolgozza, hanem filmtörténeti és filmnyelvi reflexió tárgyává teszi.<sup>518</sup>

A bűvész-illuzionista motívumnál megmaradva, egy másik filmet is szeretnék bevonni a kontextusba. Christopher Nolan *A tökéletes trükk* című művéről van szó, ami számos ponton érintkezik Cronenberg munkájával. *A tökéletes trükk* fő cselekményszálát két fiatal bűvész, Robert Angier (Hugh Jackman) és Alfred Borden (Christian Bale) egymás közti rivalizálása alkotja. A két szereplő arra törekszik, hogy felülmúlják egymást, miközben mindkettejüknek be kell tartani azt a három szabályból álló kánont, ami minden bűvésztrükk struktúráját előírja. A kánon a következőképp hangzik. Első fázis az *ígéret*. A bűvész bemutat egy egyszerű tárgyat a közönségnek, vagy átadja megvizsgálásra, hogy bizonyítsa, egy valódi, hamisítatlan hétköznapi tárgyról van szó. A második fázis a *fordulat*. A bűvész fogja a közönséges tárgyat, és valami rendkívülit tesz vele, pl. eltünteti. A harmadik fázis a *jutalom*, ami a hármas struktúra legfontosabb része, hiszen nem elég,

---

nyitott, az assamblage-poétikája iránt elkötelezett művészet- és emberképét jelzi, másrészt a metamorfózis szakrális aspektusát is felveti.

<sup>517</sup> Mint például az *Escamotage d'une dame au théâtre Rober Houdin* („Az asszony eltüntetése”, 1896) A témát kimerítően tárgyalja Varró Attila *A kép és a szörny – A klasszikus horrorfilm mozgóképi önreflexiója* című tanulmányában (Varró Attila: *A kép és a szörny – A klasszikus horrorfilm mozgóképi önreflexiója*, in: *Metropolis* 10 (2006) no. 1., 110-123.)

<sup>518</sup> A médiumtudatosság állandóan jelen van *A légyben*. Brundle mellett, a videokamerát is tekinthetjük a film másik főszereplőjének. Gyakorlatilag állandóan filmezi az eseményeket (a kísérletet és a változás stációit stb.), és több videó-bejátszás ékelődik a film szövetébe is. Ha már röviden megemlítettem a filmtörténeti-filmnyelvi önreflexiók témáját, akkor utalnék arra a közismert tényre is, hogy Cronenberg alkotása Kurt Neumann 1958-as filmjének átdolgozása. A gesztus önmagáért beszél, hiszen egy remake maga sem más mint metamorfózis, filmpoétikai „másítás

hogy egy dolog eltűnik, elő is kell kerülnie.

Borden és Angier rivalizálása egy olyan trükk kapcsán érkezik el csúcspontjára, amit Teleportáló ember néven emlegetnek, és a bűvész önelűntetését foglalja magában. Mindkét szereplő úgy próbálja felépíteni saját verzióját, hogy betartja, de egyszerre dekonstruálja is a bűvész-kánont. Borden a „konzervatív” bűvész, aki a dublőr-hagyományhoz nyúl vissza, de felül is vizsgálja azt, hiszen saját ikertestvérével együttműködve nem csak a trükkön osztoznak, hanem egész életükön, mert felváltva alakítják azt a személyt, akit Alfred Bordenként, vagyis Professzorként ismer a nagyközönség. Angier az „avantgarde” bűvész, aki nem képes belenyugodni a dublőr-megoldásba, s a tökéletes trükk keresése során Nicola Teslát (David Bowie) kéri fel egy működőképes teleportáló-gépezet megtervezésére. A gép elkészül, de nem működik tökéletesen, mert nem teleportálja a dolgokat, hanem duplikálja. Angier úgy építi fel a saját Teleportáló emberét, hogy minden előadás közben duplikálja magát, de önmaga „eredeti példányát” belefojtja egy – a színpad alá rejtett – vízzel teli tartályba. A halott hasonmásokat tartalmazó tartályokat egy régi színházépületben rejti el, melyet jutalomraktárnak nevez.

Nolan filmjének meghatározó jellemzője a burjánzó szimmetriák jelenléte. Minden megkettőződik, minden fordulatnak, motívumnak, szereplőnek van egy ellenpárja, ami kiegészíti és elbizonytalanítja az eredeti mintát. A megállíthatatlan megkettőződések sorozatával a bűvész-kánon hármas struktúrája áll szemben, de ez a hármas mintázat felbomlik Angier és Borden egzisztenciális mélységet nyerő mutatványaiban. A bemutatás-elűntetés-megjelenés túlnövi a konvencionális keretet, és az oszcilláló áttűnések rendszere (maga a tökéletes trükk) szétszórja az eredeti identitás képzetét. Seth Brundle mutatványa során is hasonló történik, az állandó metamorfózis kiterjed a film egészére, hiszen a főszereplőt nézve sohasem tudhatjuk kit vagy mit látunk, mert „lényege” minden pillanatban a távollét és jelenlét váltakozásának van kitéve. A tökéletes önfelbontás és az eredet eltörlése, illetve ennek a törlésnek az állandósítása válik mindkét figura *jutalmává*. Ha szorosabbra akarjuk fűzni a kapcsolatot a két alkotás között, akkor érdemes rámutatni a jutalomraktár mindkét filmben feltűnő motívumára. Ahogy Angiers saját eltörölt „Én”-jeit mint orvosi-klinikai kuriózumokat preparálja a formalintégelyre is utaló víztartályokban, úgy rendezgeti személyes természettörténeli múzeumában Brundlefly emberi formájának maradványait. A jutalomraktár mindkét esetben negatív trófeagyűjtemény, az ember

sem mire helyeztettségének antropológiai felmutatása.<sup>519</sup>

A technológia-mágia-művészet hármasságot követve a Brundle által celebrált antropológiai színrevitel egy újabb – művészeti – aspektusához érkezünk el. A reprezentáció eredeti és ősi jelentése az archaikus közösségek kultikus keretei között gyakorolt, rituális prezentáció.<sup>520</sup> A rituális prezentáció a hagyományos művészeti reprezentációval-mimézissel szemben nem csupán jelöli a megszemélyesített alakot (démont, istent stb.) hanem teljes szakrális valóságában jelen valóvá teszi azt.

Ha Brundle metamorfózisát rituális prezentációként értelmezzük, akkor Brundlefly egy olyan lény/istenség stb. inkarnációja lenne, ami kitörli az eredeti identitást, hiszen a megtestesülő szakrális hatalom kioltja az őt képviselő emberi hordozót. Az ilyen olvasatot azonban el kell vetnünk, hiszen ez a modell a szimbolikus archetípusok logikáját, vagyis a mitológia narratíváját építené vissza a metamorfózisok szökésvonal-hálózata mögé. A rituális prezentáció lehetősége ugyanakkor az „Új ember”-paradigmák „újjászületés”-modelljét is megidézi. Ezt az is megerősíti, hogy Brundle eleinte az emberi kondíció tökéletesítésének, egyfajta önperfekciós eseménynek tekinti a teleportáció után jelentkező emberfeletti tulajdonságokat, vagyis önnön lényének mimetikus megőrzését (*„breakdown and re-formation”*), illetve *„purifikációját”* (purifying) látja a változásban, de Helen W. Robinson is az önmagát tökéletesre újrászülő „szuper-férfi” regresszív fantáziáját olvassa bele a filmbe<sup>521</sup>.

Ezeknek az értelmezéseknek ellentmond az a már többször is kiemelt sajátosság, hogy a metamorfózisnak mint eseménynek nincsenek tisztán elkülöníthető időbeli-térbeli keretei, vagyis ezáltal sem lehet elkülöníteni a váltakozó identitásformák határait, tehát nem lehet arról beszélni, hogy az egyik alakzat adott ponton „leváltaná” a másikat. Az átmenetek tehát valójában megkülönböztethetetlenek, a filmbeli jelenetezés csupán dramatizálva kiemel egyes stációkat.<sup>522</sup> Az a lény, aki Brundle és Brundlefly<sup>523</sup> közti

---

<sup>519</sup> A személyes antropológiai múzeum motívuma köszön vissza a kortárs képzőművészet egyes preparációs-tendenciáiban, pl. Szöllösi Géza *Hús-projektjében* (2003-). Ez a műcsoport arra épül, hogy a művész nyers, állati húsból varra össze többnyire emberi testrészek (főként fejek és nemi szervek) preparátumait szimuláló szobrokat. Az eredmény kevert állagú világ, melyben emlékezés és felejtés viszonymozgásában egy hiányos családörténet jelenítődik meg.

<sup>520</sup> Vö. jelen dolgozat 4. 3. fejezete

<sup>521</sup> Helen W. Robinson i. m. 134-135.

<sup>522</sup> A metamorfózis Brundle önreflexiója alapján három fő fázisra tagolható: a változás (1.) félreértése (önmaximalizáció), (2.) megértése, és (3.) afirmációja (William Beard i. m. 207.), ugyanakkor ez a tagolás is egy elkülöníthető Brundle-identitás előfeltételezése alapján strukturálódik.

<sup>523</sup> Korábban már utaltam a „Seth” keresztnév „beszédese” voltára, de a „Brundle” vezetéknevvvel kapcsolatban is lehetséges hasonló értelmezési játék, ugyanis a névhez asszociatívan társítható „brindle” (tarka, pettyes stb.) illetve a „bundle”(csomag, köteg, nyaláb stb.) egyaránt a burjánzó formakeresztesződés jelenségének irányába mutat.

oszillációban „burjánzik” folyamatosan kitör a hasonmásosság mimetikus logikájából, vagyis megidézi ugyan a lehetséges archetípusokat, de ezeket a mitológiai mintákat a formák intenzitástérképén szórja szét. *„Az értelemről már csak annyi marad, amennyi a szökevények irányításához szükséges. Nincs már sem szó szerinti értelemben vett kijelölés, sem pedig metaforikus, átvitt értelmű alapuló hozzárendelés. A dolog, és ugyanúgy a képek már csak intenzív állapotok sorozatát hozzák létre, szintiszta intenzitáskört vagy – létrát, mely egyik és másik irányból is bejárható, fentről lefelé ugyanúgy, mint lentől lefelé.”*<sup>524</sup> Cronenberg kifejezetten következetes ebben a kérdésben, hiszen ha figyelmesen követjük a filmet, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy Brundlefly-nak nincsen végleges, „tulajdonképpen” formája. Brundlefly egy berekeszthetetlen „rákszerű” sejtkáros<sup>525</sup>, ami folyamatosan artikulálódik, egyik átmeneti fázisból a másikba. A film végén látható egy jelenet, ahol az antropomorf alakzat teljesen felbomlik, és az emberre még emlékeztető „álcából” kifordul az óriási rovar. De ez a rovaralak is csak látszólag a végleges forma, hiszen rögtön ezután – biomechanizálódva – egybemontírozódik az egyik telepoddal. Bizonyos értelemben a lény halála – fejének szétlövése – is hozzátartozik az alakváltások sorozatához, mert ezzel a felbomlással a lény a hús teljes absztrakciójába tér vissza.

A végtelenített metamorfózis tehát olyan burjánzó mássá-levést jelenít meg, melyet nem kontrollálnak – legfeljebb „színeznék”, illetve elrugaszkodási pontokkal gazdagítanak – mitológiai archetípusok. Brundle mássá-levése ebből a szempontból (is) izgalmas ellenpontot képez az előző fejezetben elemzett hajasi Gólemmé-válással. Ha ragaszkodunk Deleuze-Guattari szókészletéhez, akkor fogalmazhatunk úgy, hogy Hajas esetében egy redukált metamorfózisról van szó, mely bizonyos pontokon megadja magát a benső metaforizációnak és mitológiai jelentések, illetve humanista értékcentrumok körül stabilizálja önmagát. Részben ezek a jelentés/érték-betöltődések biztosítják azt, hogy Hajas esetében tragikus-szakrális projektumról beszélhessünk, vagyis egyfajta elkárhozási – ezzel párhuzamosan megszentelődési – folyamatról, melynek eredménye a performer önbetalizálódása. Ahogy már említettem, ezzel a redukált metamorfózissal az a fő baj, hogy a nem-emberi horrorizálása, tehát (ön)veszélyes és emberfeletti erőként (egyfajta „szentségként”) való bemutatása nem destruálja a humanizmus antropológiai gépezetét, hiszen a szörnyé-válás (ön)domesztikációként is működhet<sup>526</sup>, a határok áthágásának

<sup>524</sup> Gilles Deleuze-FelixGuattari i. m. 45.

<sup>525</sup> A betegség-metaforika kérdéséhez vö. William Beard i. m. 199. és 218.

<sup>526</sup> Erre utal Tyson E. Lewis és Richard Kahn, amikor az „abnormális” megteremtését – Roberto Esposito

olyan élvezeteként, mely megőrzi az ideológiai rácsozatot. Donna Haraway poszthumanista szempontjai alapján a Gólemmé-válás nem számolja fel a reprodukív mátrixot, hiszen az illetéktelen teremtés motívuma – melyet a Frankenstein-történettel összhangban elemeztünk – mentén visszakapcsolódik a fallogocentrikus és humanista metafizikához: „*Frankenstein szörnyével ellentétben a kiborg nem várja apjától, hogy megváltsa őt az édenkert helyreállításával, azaz egy heteroszexuális társ létrehozása, világának befejezett egészzé (várossá és kozmosszá) való kiteljesítése által. A kiborg nem álmodik az organikus, ezúttal az Oidipusz-történet nélküli család közösségéről. A kiborg nem ismerné fel az édenkertet; nem porból lett, és nem álmodhat arról, hogy porrá lesz.*”<sup>527</sup> Különösen az utolsó mondat deszakralizáló hangsúlyai sokatmondóak, hiszen Hajas mitológiai mintázatában – minden profanáció ellenére – fontos szerepet tölt be a pszeudo-szokrális „evidencia-ígéret”, mely a különböző (de)humanizációs stratégiák rejtett értékközpontjaként is működik.

Brundle mássá-levésében ezzel szemben legfeljebb maradványformában őrződnek meg a hasonló mintázatok, és a színrevitel során – mint „*göröngnyi csírák*” (Arnulf Rainer) – szétszóródnak a formák polifón játékában. A tudós-művész-mágus önmutációja során felbontja az antropocentrikus eredetet, miközben a teomorf „test-utópia” lehetőségét sem tartja fenn, mint szokrális irányképzetet. A család ideája nem (re)humanizációs vágyként jelenik meg, hanem a metamorfózis kitágításaként, hiszen a poszthumán mássá-levésben Egy és Sok kapcsolata nélkülözi a hierarchikus viszonyokat<sup>528</sup>. Az önmutáció tehát az antropológiai eldöntetlenség terét nyitja fel, melyben az emberi és nem-emberi intenzitások szabad kereszteződése megy végbe. Ebből a szempontból különösen izgalmas az értékindexek kérdése, hiszen a Gólemmé-válás során a nem-emberi mozzanat egyfajta produktív hiányként tételeződött, mely a szubverzív „negativitás” modernista paradigmájában vált tragikussá. *A légy* esetében azonban nincsenek ilyen szilárd oppozíciók, ugyanis a nem-emberi nem helyeződik „szembe” az emberivel, inkább az emberin belüli „bővülésként” értelmezhető.<sup>529</sup>

Talán akkor kerülünk közelebb valamilyen megoldáshoz, ha azt feltételezzük, hogy a film egyszerre működtet egy humanista és nem-humanista perspektívát, és ezt a két perspektívát folyamatosan egymásba vetíti/tördeli. A humanista perspektíva megtestesítője

---

alapján – a közösség belső „immunizációjaként” értelmezik. Tyson E. Lewis-Richard Kahn i. m. 58.

<sup>527</sup> Donna Haraway i. m. 109.

<sup>528</sup> Brundlefly a film végén önmagába akarja „olvasztani” terhes szerelmét, hogy interkorporális egységben – a *Porontyok* mintájára – alkossanak burjánzó közösséget, így valósítva meg a „tökéletes” családot.

<sup>529</sup> Colin McGinn: *The Fly and the Human Ironies of Disgust*, in: (Szerk.) Simon Riches: *The Philosophy of David Cronenberg*, The University Press of Kentucky, 2012, 9-23, i. h. 17.

Veronica (Geena Davis), a női főszereplő, akinek a szemszögéből tekintve Brundle metamorfózisa tragikus leépülés-történet, mely egyszerre jelenik meg fenyegetőként és – abjekt-effektusokkal telítve – „undorítóként”<sup>530</sup>. A nem-humanista perspektíva nem egyszerűen Brundle szemszöge, hanem magáé a személytelen metamorfózisé, mely az emberi vonatkozásokra nem fenyegetően, hanem inkább funkcionálisan, érték-semlegesen tekint. Ez a két perspektíva rengeteg ponton kapcsolódik egymáshoz: Veronica dokumentálja a metamorfózist, következményeitől leginkább neki van „félnivalója”, hiszen ő bizonyos mértékig kívül áll rajta, noha jelentős szerepe van annak megindulásában. A két perspektíva kapcsolata a film „műfaji” működés módjának is kulcsa, hiszen a közöttük létrejövő állandó törések/szakadások/konfliktusok teszik lehetővé, hogy tragikus love story, melodráma, sci-fi illetve horror műfaji hibridjeként működjön.

Ahogy már a fejezet elején említettem, nem akarom az elemzést műfaji kérdések mentén szervezni, ugyanakkor az antropológiai szempont érvényesítése, emberi és nem-emberi interferenciájának pontos rekonstrukciója megköveteli, hogy röviden érintsük *A légy* „mint horrorfilm” kérdését is.

Cronenberg korai filmjei – különös tekintettel a *Paraziták* (1975), *Veszett* (1977) és a *Porontyok* (1979) hármására – műfaji értelemben horrorfilmek, ezen belül is kifejezetten érzékcentrikus, számos szubverzív testrepresentációt felmutató ún. *venereal* illetve *gross-out* horrorok. Az előbbi fogalmak a látványosság-orientált sokkmechanizmusok alapján írják le a filmeket, ugyanakkor megnevezhető egy olyan komplex és máig életképes szubzsáner, melynek kidolgozásában Cronenbergnek vezető szerepe van, ez pedig a *biohorror*.<sup>531</sup> A már említett korai trilógia a biohorror kvintesszenciája, de a legtöbb későbbi – másfajta műfaji dominanciát mutató – Cronenberg-film tartalmaz ilyen motívumokat, illetve hatásmechanizmusokat.

Biohorrornak nevezhetőek azok a filmek, melyekben a fenyegetés, illetve az idegenség-élmény forrása testi jellegű. Vagyis nem egyszerűen valami pszichológiai,

---

<sup>530</sup> Az undor-, illetve abjekt-diskurzus már a légy/rovar első megjelenésénél működni kezd, hiszen a rovar jellegzetes undormotívumnak számít. Ehhez Colin McGinn i. m. 9-10.

<sup>531</sup> A biohorror filmtörténeti gyökerei az ötvenes évekre nyúlnak vissza, olyan filmekhez mint a Cronenberg-film alapjául szolgáló *A légy* (1958), *A fekete lagúna szörnye* (1954), *The Alligator People* (1959) *A Quatermass kísérlet* (1955) *The Slime people* (1963). Ugyanakkor a szubzsáner igazi aranykora a nyolcvanas évekhez köthető, amikor olyan mainstream-sikereket is felmutató biohorrorok születtek mint *A dolog* (1982), illetve *A nyolcadik utas: a Halál* (1979). A biohorror a kétezres években is – összefüggésben a poszthumanizmus erőteljes művészeti jelenlétével, illetve a zombi-filmek reneszánszával – nagyon virulens volt, itt mindenekelőtt az *Elkülönítve* (2005), *Bad Biology* (2008), *Tüske* (2008), *Hibrid* (2009) című filmeket érdemes említeni, illetve japán splatterpunk színteret, ahol gyakori a biomechanikus kiborg-filmek, illetve a biohorror közti műfajfúziók. A jelentős biohorror-rendezők közé Cronenbergon kívül olyan alkotók sorolhatók, mint Frank Henenlotter, Brian Yuzna, Stuart Gordon, Lloyd Kaufman, Clive Barker, Larry Cohen, Philippe Mora, Jörg Buttgerreit, Shin'ya Tsukamoto, Takeshi Miike.

illetve metafizikai jelenség metaforizálódik testképekben<sup>532</sup>, hiszen a biohorror lényege épp a test-lélek dualizmus hagyományos formáinak vizuális felforgatása. Tematikus szinten a leggyakoribb témák a betegség, parazitizmus, mutáció, melyek az ember „megtestesült Énjének” dekompozícióját segítik színre vinni. A biohorrorokban megjelenő kvázi-humán – „borderline” (Rosi Braidotti) – figurák olyan ambivalens élet/szervesség megtestesítői, mely a humanisztikus antropológiai sémák elmásulását, sőt bizonyos esetekben ezen sémák teljes felbomlását okozza<sup>533</sup>. Ugyanakkor – és ez a nem-esszencialista antropológia szempontjából rendkívül fontos – a biohorror nem csupán az érzéki disszociáció iránti megszállottság vezérli, hanem a test hibrid rekonfigurációja iránti érdeklődés, mely a megtestesülési formák megsokszorozása és konfúziója által megy végbe.<sup>534</sup>

Több biohorrorra – Cronenberg filmjeire különösen – jellemző, hogy az ambivalens szervességet megtestesítői entitások/lények abból a szempontból (is) destruálják az antropocentrizmust, hogy nem minősíthetők a humanizmus szempontjából se pozitív, se negatív módon, vagyis nem válhatnak homogenizáló értéktételezések tárgyává. Megjelenítésük lehet szubverzív jellegű, hiszen az antropomorf és nem-antropomorf formák kölcsönös destabilizációja – a „tisztátalanság/abjekt” beiródásával – felforgathatja higiéniai normáinkat. Barbara Creed szerint a populáris horrorfilmek legfontosabb feladata „*a tisztátalan megtisztítása a szimbolikus építmény alapjaihoz való leszállás révén. A horrorfilm így újra előidézi a tisztátalannal (a holttesttel, a test salakanyagaival, az iszonytató nőiséggel) való szembesülést azzal a céllal, hogy végül kizárja a tisztátalant, és újra meghúzza a határt emberi és nem emberi között.*”<sup>535</sup> Ugyanakkor a biohorror teratológiája túl van „jón és rosszon”, mert az emberi szempontokat mindig szétírja, illetve „mutálja” a nem-emberi perspektíva, vagyis viszonyuk nem egyszerűsíthető pusztán dichotómiára. Ebből következik, hogy bizonyos biohorrorokban – így *A légyben* is – nem a határok restitúciója megy végbe, hanem a kizárások és bezárások rendszerének lecserélése

---

<sup>532</sup> Ebből a perspektívából különösen tanulságos Oliver Stone *A kéz* (1981) című filmje, mely egyszerre tekinthető testképekben „elbeszél” pszicho-thrillernek és biohorrorra.

<sup>533</sup> Számos értelmező a biohorrorra – bizonyos értelemben redukálva a jelenségcsoportot – „*testhorrorként*” (body-horror) kategorizálja, ezzel hangsúlyozva a testhatárok felbomlásának fontosságát a horrorisztikus hatásmechanizmusok felépítésében. Ebben az összefüggésben sokatmondó Judit Halberstram megjegyzése, aki szerint a kortárs képkultúra a szörny-létet a testfelszínhez, illetve a bőrhöz társítja, ezzel váltva fel a gótikus horrorhagyománynak a mélység és magasság tér-metafóriái iránti megszállottságát. (Vö.: Kim Toffoletti i. m. 87.) *A légy* átmeneti jellege abban (is) azonosítható, hogy bizonyos szempontból restituuálja a horrorisztikus mélység képzetét a testen „belül”.

<sup>534</sup> Vö. Kelly Hurley: *Reading Like an Alien: Posthuman Identity in Ridley Scott's Alien and in David Cronenberg's Rabid*, in: (Szerk.) Judith Halberstram: *Posthuman Bodies – Unnatural Acts*, Indiana University Press, 1995, 203-224, i. h. 206

<sup>535</sup> Barbara Creed: *A horror és az iszonytató nőiség*, fordította Vajdovich Györgyi és Kis Anna, in: *Metropolis* 10 (2006) no. 1., 88-109, i. h. 95.

a szökésvonalak hálózatára.

A biohorror kontextusát azonban *A légy* esetében kiegészíti egy másik poétikai tradíció, mégpedig a metafizikai horror hagyománya, melynek relevanciáját Cronenberg nyilatkozatai is megerősítik<sup>536</sup>. A metafizikai horror legjelentősebb XX. századi művelője és teoretikusa H. P. Lovecraft<sup>537</sup>, akinek munkássága rendkívül inspiratív a filmművészet számára, noha poétikájának központi motívuma épp a megjeleníthetlenség határán mozgó formák iránti mániákus érdeklődés. A dolgozat antropológiai szempontjából az a legfontosabb Lovecraft művészetében, hogy szövegei túllépnek azon az évszázados hagyományon, mely a középkortól egészen Charles Maturinig ível, és ami a természetfölötti fenyegetést az antropocentrikus keresztény világkép keretein belülre integrálta.<sup>538</sup> A baljós természetfeletti a Gonosztól való félelem érzéskultúrájában nyilvánult meg, ami ugyan nem redukálta a horror fenomenológiáját, de a határsértő eseményt mégis egy koherens világkép ki- és megismerhető működéseként házasította. A diabolikus jelenlétnek ezek a hagyományos leírásai képesek kiváltani olyan hatást, mely a „szent” eseményének morbid inverzeként működik, ugyanakkor a Gonosz a teológiai narratívában határozott jelentéssel és funkcióval bír, és ami a legfontosabb, ennek a jelentés-egésznek a középpontjában a megkísérhető, de mégis győzedelmes ember mint *animal rationale* állt.

Lovecraftnál ellenben nincsen teológiai és/vagy antropológiai korrekció, hiszen az ő szövegvilága nem az ember jelentésadó instanciája körül rendeződik el. Ennek a szemléletnek az episztemológiai vetülete arra a felismerésre épül, hogy az ember igencsak korlátozott megismerési lehetőségekkel bír az univerzum valódi lényegét illetően. Ez a „lényeg” valami radikális idegen és nem „emberarcú” igazság, amit Lovecraft pszeudo-mitológiai narratívája, a töredékes Chtulhu-mítosz jelenít meg. A Chtulhu-mítosz alapján a kozmosz valódi urai különböző nem-antropomorf létezők, olyan ősi entitások, akik egymással bonyolult viszonyrendszerben állva mintegy játékból teremtették meg a földi életet. Mindebből az emberi történelem és kultúra teljes decentralizálódása következik, mivel az „eredet” és a „központ” humanisztikusan felfogott ideái érvényüket veszítik.<sup>539</sup>

---

<sup>536</sup> Idézi Linda Kauffman i. m. 133.

<sup>537</sup> A fejezet Lovecraft-ra vonatkozó részeihez vö. Nemes Z. Márió: *A Pickman-paradoxon – H. P. Lovecraft és a vizuális reprezentáció*, in: PRAE 2011/1 (Dark fantasy) 2-11.

<sup>538</sup> Ehhez vö. Fritz Leiber: *A Literary Corpernicus*, in: (Szerk.) Ben J. S. Szumskij és S. T. Joshi: *Fritz Leiber and H. P. Lovecraft: Writers of the Dark*, Wildside Press, 2004, 282-292.

<sup>539</sup> Ezen a ponton válik különösen fontossá Kisantal Tamás felismerése, aki a Lovecraft-szövegek hatásmechanizmusát a „*kultúra horrorjaként*” írja le: „*A jól felépített, megdönthetetlennek hitt világba hirtelen betörnek olyan erők, melyek a kultúra koherens jelrendszerét megbontják, legitimitását*

A lovecrafti írásokból soha nem tudunk meg pontos információkat a világ valódi működéséről, csak előzetes értelmi konstrukcióink kikerülhetetlen kudarcával szembesülünk. A főhősök mindig meg vannak arról győződve, hogy egy borzalmas tudás birtokába kerültek, ez a tudás azonban elválaszthatatlan a nem-igazság tapasztalatától, attól, hogy természetes beállítódásaink, ha nem is teljesen tévesek, de egy alapvető másság vetületei. Ez lenne a Lovecraft által a horrorirodalom esszenciájának tartott „*kozmosz rettenet*” (cosmic terror) megszületésének keretfeltétele, amit a *Természetfeletti rettenet az irodalomban* című tanulmányában a következőképp jellemez: „Az emberiség legősibb és legerősebb érzése a félelem, a legősibb és legerősebb félelem pedig az ismeretlentől való félelem. A valódi hátborzongató történet eszköztára nem merül ki a titokzatos gyilkosságokban, a véres csontokban, vagy a lepellel borított, lánccsörgető alakokban. Ezeket a külső, ismeretlen erőktől való lélegzetelállító és megmagyarázhatatlan iszony légköre lebegi be; s emellett kellő komolysággal és vészjóslóan sejtetni kell az emberi elmében megfogható legborzalmasabb gyanút – a természet változhatatlan törvényeinek gonosz és különös áthágásának vagy hatálytalanításának lehetőségét.”<sup>540</sup> Mindez a szent kiváltotta „félelemmel vegyes csodálat”, vagyis a szakrális iszonyat (tremendum) heterogén élményére emlékeztet,<sup>541</sup> ugyanakkor itt nincsen semmiféle totalitás-eszmény és/vagy egységes kultikus horizont. A Cthulhu-mítosz nem közvetít pozitív tudást, a beavatódás és a megismerés egyet jelent a szubjektum megsemmisülésével vagy – gyakoribb esetben – az örület általi disszociációjával. A világ lovecrafti „romantizálása” (Novalis) az ember világának megszüntetését jelenti, hiszen az a fajta a látomásos dimenzió, ami a kozmosz rettenetben létesül, nem a fenséges-elmétek heroikus-humanista örökségét írja tovább<sup>542</sup>, hanem az ember antropológiai konstitúciójának felszámolását, illetve a mimézis struktúrájának lebontását végzi el.

---

*megkérdőjelezi. Lassan kiderül, hogy az eddig teljes autoritásának tekintett metanarratíva csupán egy másik, nagyobb elbeszélés olyan kis szekvenciáját képezi, mely értelmét veszi az egész (ami teljességében nem rakható össze, létezésére csak a fragmentált történetdarabkákból lehet következtetni) fényében.”*(Kisantal Tamás: *Fantasztikum, horror és töredékesség H. P. Lovecraft műveiben*, in: PRAE, 2003/1, [http://www.prae.hu/prae/journals.php?menu\\_id=39&jid=43&jaid=236A](http://www.prae.hu/prae/journals.php?menu_id=39&jid=43&jaid=236A)) fantasztikum és a horror tehát nem valami izolált dimenzióból hatol be az érzékelés területére, hanem már mindig is jelen volt/van az ismertnek tételezett világban, sőt, ennek a világnak a lehetőségfeltételét – folyamatosan elmozduló eredetét – alkotja.

<sup>540</sup> H. P. Lovecraft: *Természetfeletti rettenet az irodalomban*, fordította Galamb Zoltán, in: *Howard Philips Lovecraft Összes Művei II.*, Szukits Könyvkiadó, 2003, 443-511, i. h. 443-446.

<sup>541</sup> Noël Carrol: *A horror paradoxona*, fordította Buglya Zsófia, in: *Metropolis* 2006/1, 32-68, i. h. 34.

<sup>542</sup> Pontosabban a fenséges fenoménjében rejtetten jelenlévő nem-humanista dimenziót explikálja. A fenséges heroikus változatának elméleti transzformációja Adornóhoz és Lyotardhoz munkásságához köthető. Ehhez Vö. Wolfgang Welsch: *Adorno esztétikája mint a fenséges implicit esztétikája*, fordította Weiss János, in: Wolfgang Welsch: *Esztétikai gondolkodás*, L'Harmattan, 2011, 85-114. illetve Jean-François Lyotard: *Inhuman Reflection on Time*, Stanford University Press, 1991.

A metafizikai horror lovecrafti paradigmájában a fenyegető idegenség kiemelődik a „Gonosz” antropocentrikus érték-struktúrájából és olyan nem-antropomorf dimenzióhoz rendelődik hozzá, mely „kívül” van az emberi struktúra kulturális-episztemológiai hatókörén és megjeleníthetetlenként, illetve megismerhetetlenként tételeződik. Ezek a mozzanatok írják körül ennek a horror poétikának a „metafizikai” jellegét. A „kívülség” ugyanakkor – a „*kultúra horrorizálása*” (Kisantal Tamás) folytán – újra és újra betűródik az emberi érzékelés területére, vagyis a horrorisztikus reveláció lényege épp az az esemény, ahogy a nem-antropomorf formadimenzió megnyílik az antropomorfizálásnak, amikor az ember szembesül a nem-emberivel és ezt az idegenségtapasztalat domesztikálni próbálja, de kudarcot vall.

Ez a működési modell több szempontból is párhuzamos a biohorror esztétikájával, hiszen a központi kérdés mindkét esetben az antropomorfizáció és dezantropomorfizáció közti játék színrevitele. A metafizikai motívumok azonban visszaszorulnak a biohorrorban, sőt érzékelhető egy erőteljes „varázstalanító” törekvés is<sup>543</sup>, ugyanakkor ennek a biologizálásnak végső soron nem egy racionális-tudományos világkép a referenciája, hiszen a konfliktusok eredője legtöbbször az anyag (a „test”, a „hús”) irracionális-kiszámíthatatlan működése, a „*változási zónák*” (Gottfried Benn) győzelme a biotechnológia és a higiéniai normák felett. Amellett, hogy a racionális megismerhetőség lehetősége legtöbbször a biohorrorban is felfüggesztődik, ehhez nem társul szükségképpen az „ábrázolhatatlanság” mozzanata is, ugyanis sok esetben a filmek megmaradnak a dehumanizáló színrevitel olyan formájánál, ahol az elváltozások-torzulások csupán „jelzik”<sup>544</sup> a nem-antropomorf dimenzió lehetőségét. Ennek ellenére fundamentális vonásnak tekinthető, hogy a metafizikai horror „kívülsége” interiorizálódik, vagyis a nem-antropomorf lehetőségtér az emberi test „mögé” költözik be, hogy egyfajta „immanens transzcendenciaként” az emberi formát „belülről” decentralizálja.

A légyben számos ponton felismerhetjük a biohorroron átszűrt „lovecraftianizmus” hatását<sup>545</sup>, mindez legerősebben a nem-antropomorf dimenzió „formátlanságának” problémájában, vagyis a metamorfózis vég nélküli eseményként való színrevitelében

---

<sup>543</sup> Ennek jellegzetes példája a zombi-mitoszban rejlő „mágikus” vonások felfüggesztése a vírus-narratíva javára a kétezres évek filmjeiben.

<sup>544</sup> A biohorror „kvázi-humán” figurái épp azzal jelzik „pseude-voltukat”, hogy bizonyos mértékig megfelelnek a klasszikus testkánonnak, ugyanakkor több olyan vonással rendelkeznek, mely vírusosan elmásít(hat)ja ezt a kánont.

<sup>545</sup> Beard a metamorfózis környezeteként szolgáló belső tér átalakulását jellemzi a lovecrafti „*hibás geometria*” (wrong geometry) fogalmával. (William Beard i. m. 111-112.)

jelentkezik.<sup>546</sup> Ebben az összefüggésben válik jelentőssé egy látszólag irreleváns motívum, ugyanis Brundle a teleportáció utáni eksztatikus állapotban arra hivatkozva utasítja el Veronica aggodalmát, hogy a nő nem tud semmit a húsról, mert – vele ellentétben – nem mártózott meg a „plazmatóban”, ami örök forrás és állandó koitusz. Ez az enigmatikus utalás – melyre nem térnek többet vissza filmben – egy olyan „nem-helyszerű” (non-lieu) topográfia képzetét tételezi fel, mely a már említett immanens transzcendenciát hivatott körülírni. Brundle a két telepod közti átmenetben érintkezett ezzel a térrel, vagyis a „seholban és semmikorban”. A plazmató az antropomorf test „mögött” található, ugyanakkor „túl” van az individuális megtestesülés formavilágán. Ez a dimenzió nem „anyagtalan”, inkább a személytelen és nem-antropomorf vitalitás olyan mélyszerkezeteként értelmezhető, melyet Rosi Braidotti „zoé” fogalma próbált jelölni. A kultúrán és a szimbolikus jelölőrendszerek világán kívüli hús eseménye, mely mindig belejátszik testként és testben való létünkbe, hiszen annak lehetőségfeltételét alkotja.

A plazmató motívuma már a *Parazitákban* is felbukkan, ahol a film utolsó előtti jelenetében – a tó metaforájára építkezve – képileg is megjelenik. A paraziták (amiket a filmbéli Hobbes doktor azzal a céllal tenyésztett ki, hogy az emberiséget egy szép és gondtalan orgiában egyesítsék) által megfertőzött testek a Starliner hotel medencéjébe üldözik a főhőst, Dr. Roger St. Luc-ot. Az orvos belezuhan a medencébe, a fertőzött testek is követik, teljesen kitöltve az egyre valószínűtlenebbé váló teret. A főszereplő „beavatása” – Cronenberg-től szokatlan lassítások által kihangsúlyozva – egyfajta újrakeresztelésként ábrázolódik, melyet egy papi asszociációkat keltő szobapincér celebrál. A plazmató valódi eseménye azonban nem filmezhető le, ugyanis nem tud úgy megtestesülni, hogy el ne fedje önmagát. Olyan „szervesség”, ami csupán médiumként használja az emberi, vagy bármilyen más testi alakzatot. *A légyben* – a *Parazitákhoz* hasonlóan – betegségmetaforák segítségével artikulálódik<sup>547</sup> ez az egyszerre áhított és rettegett immanens transzcendencia, ami azonban nem jelent többet, minthogy a plazmaforrás titka csak a „*hipertrófiás és burjánzó test*”<sup>548</sup> antropológiai színreviteleként, vagyis távollét és jelenlét, dezantropomorfizáció és antropomorfizáció együttes erőterében válhat vizuálissá.

---

<sup>546</sup> Ebből a szempontból John Carpenter *A dolog*, illetve Stuart Gordon *A tágra nyílt elme* (1986) című filmje képezi a legközelebbi párhuzamot. (Utóbbi ténylegesen egy Lovecraft-adaptáció.)

<sup>547</sup> A betegség az egészséget mint normát előfeltételezi, ugyanakkor Cronenberg poétikájának egyik következménye, hogy az antropocentrizmus decentralálásával a betegség és egészség dichotómiája is felbomlik.

<sup>548</sup> Jean Baudrillard: *Fatal Strategies*, London, Pluto Press, 1990, 32.

A fentiekből is látszik, hogy Cronenberg-től nem teljesen idegen a metafizikai-szagrális irányultság (Robin Wood „totális negáció”-vádja ebben a kérdésben is túl egyoldalúnak bizonyul), ugyanakkor ezeket a képzeteket is inkább „gyökérteleníti” és „szétszórja” mintsem ideológiai logikájukat követné. „*A kiborg nem ismerné fel az édenkertet*”- írja Donna Haraway, ez Brundle esetében is helytálló, hiszen a zoét „elérni” nem, csupán töredékesen affirmálni lehet a poszthumán mássá-levésben. Mindez nem vált meg senkit (hiszen ezen a ponton nincs is hagyományos értelemben vett szubjektuma a folyamatnak), ugyanis a metamorfózis eseménye nem szagrális transzmutáció, hanem a változási zóna személytelen és semleges realizálása. A film humanista perspektívájából – Veronica szemszögéből – tragikusnak tűnhet a dehumanizáció, ugyanakkor az állandóan (be)jelentkező nem-humanista perspektíva a plazmató nevében felülírja ezt az olvasatot: „*Tudom mit akar a betegség. Valami mássá akar változtatni. Ez nem is olyan rossz, nem? A legtöbb ember bármit megadna azért, hogy valami mássá változhasson.*”<sup>549</sup>

Peter Ludlow szerint<sup>550</sup> Cronenberg egyike a kevés őszinte humanistának, amivel arra utal, hogy a rendező filmjei az ember-létben inherensen megbúvó idegenségsdimenziókat próbálják feltárni. Mindez a nem-esszencialista antropológia és a kritikai poszthumanizmus perspektívájából is helytállónak tűnik, hiszen Cronenberg-nél az antropológiai struktúra – ahogy láttuk – folyamatos elváltozásoknak kitett projektum, mely nyitottnak mutatkozik önmaga Más-létére. Eközben nemcsak a humanizmus, hanem az ember „hidratermészete” is megmutatkozik, az az excentrikus helytelenség, mely mindig új és új formában próbálja rögzíteni önmagát, anélkül, hogy valaha is nyugvópontra juthatna. A rendező nyitott antropológiája nem az ember tagadása mellett érvel, mert az emberi mivolt állandó újrafogalmazását mint kikerülhetetlen *feladatot* ábrázolja. Ez a kihívás kudarcokkal terhes, de saját kudarcának vállalása és bemutatása az ember kiváltsága is egyben. Ahogy Helmuth Plessner – Heinrich von Kleist klasszikus sorait parafrázálva – fogalmaz: „*Természet és isten között, aközött, aminek nincsen énje, és aközött, ami tökéletesen önmaga, ott áll az ember, aki Énjét önmagának reprezentálja.*”<sup>551</sup>

---

<sup>549</sup> „I know what the disease wants. It wants to change me into something else. That's not so terribly bad, is it? Most people would give anything to be changed into something else.” Brundle szavait Beard idézi 219.

<sup>550</sup> Peter Ludlow i. m. 50.

<sup>551</sup> „Zwischen Natur und Gott, zwischen dem was kein Selbst ist, und dem, was ganz Selbst ist, steht der Mensch, der sein Selbst sich präsentiert.” (ASCH 416.)

## 9. Utószó

A jelen dolgozat megírása során egy *antropológiai-esztétikai* kutatási mező kialakítására és működtetésére tettem kísérletet. Az antropológia dimenziót ebben a kutatásban a Helmuth Plessner munkásságára alapozó nem-esszencialista antropológia testesíti meg. Ezalatt egy olyan kritikai antropológiai gondolkodás értendő, amely elhatárolódik az embert fogalmát esszencialista módon megkötni akaró antropológiai és ideológiai tendenciáktól, és egy önreflexív, „nyitott” emberkép mellett kötelezi el magát, amely az emberi szerepelhetőségek berekeszthetetlen polifóniáját mutatja fel. Az embert olyan excentrikusan pozicionált létezőként ábrázolja, aki önmaga középpontja és határai közti „átfutásban” létezik mint egyszerre kulturális és természeti lény. Ez a nem-esszencialista modell nem tartja definitív módon meghatározhatónak az embert, de nem is a teljes relativizmus elkötelezettje, ugyanis az (ön)azonosság és (ön)idegenség mozzanatait egységes, biokulturális keretben összegzi.

A Plessner gondolkodása alapján rekonstruált nem-esszencialista antropológia azért mutatkozott a dolgozat során esztétikai szempontokból relevánsnak, mert az ember antropológiai struktúrája és a művészi aktivitás között lényegi összefüggéseket mutatott fel. A „*középpont nélküli létezőként*” leírt ember ugyanis rá van szorulva arra, hogy folyamatos „újraközpontosítási” kísérletekbe bonyolódjon, vagyis kulturális objektivációk és (ön)reprezentációs modellek segítségével próbálja megalapozni önmagát. Ennek a törekvésnek a biokulturális mechanizmusa az antropológiai expresszivitás, mely folyamatos (ön)színrevitelek formájában jelentkezik, vagyis lehetőséget ad arra, hogy az ember különböző Én-formációit önmaga és mások számára performatív módon „játékba hozza”. Ugyanakkor az expresszivitásban eleve benne rejlik a kudarc, a „*faktikus in-adekváció*” mozzanata, hiszen az ember épp excentricitása folytán átlátszatlan, a színrevitelek eredményeképpen mozgósított Én-formációk mindig valóság és fikció kölcsönhatásában nyilvánulnak meg. Pontosabb is, ha mindezek miatt nem valamiféle antropológiai defektusként értékeljük ezt a mozzanatot, hanem olyan progresszív erőként, mely lehetőséget ad az emberről való képzeleteink folyamatos – esztétikai és kulturális – revíziójára.

A művészeti produkciókban megvalósuló antropológiai színrevitelek – melyek alapszerkezetét *A színész antropológiája* című Plessner szöveg alapján rekonstruáltam – során tehát az emberi létlehetőségek különböző formái válnak plasztikussá. Az általam kiválasztott művészeknél (Gottfried Benn, Nadas Péter, Hajas Tibor, David Cronenberg)

olyan poétikák érvényesülnek, melyek hangsúlyosan tematizálják ember és művészet – gyakran destruktív – kölcsönviszonyát. Vagyis az elemezett esetekben olyan antropológiai színrevitelekkel találkozhatunk, melyek dehumanizáló tendenciákat (is) mutatnak. Ugyanakkor fel kell ismernünk, hogy a dehumanizáló színrevitelek a nem-esszencialista antropológia szempontjából nem minősülnek antihumanistának, mert a kritikai antropológia azon szkeptikus törekvését testesítik meg, mely az antihumanizmus-humanizmus ideológiai dichotómiájának feltörésében érdekelt.

A dehumanizáló színrevitelek az ember „*önelbizonytalanítás általi újrafeltalálásának*” (Helmuth Plessner) poétikai stratégiái, vagyis olyan megjelenítési módok, melyek által az ember önnön határait „provokálja”. Ennek során az emberit és nem-emberit elválasztó – a különböző esszencialista antropológiák által rögzíteni és felügyelni kívánt – határok „*szökésvonalak*” (Gilles Deleuze-Felix Guattari) hálózatára cserélődnek le. A szökésvonalak hálózata az antropológiai eldöntetlenség nyitott immanenciáját tárja fel, vagyis azt a teret, ahol az ember önnön idegenségével és folyamatos (ön)elkülönözésével szembesülhet. A nem-esszencialista antropológia alapján tehát a művészet annak lehetősége, hogy az ember önnön megalapozhatatlanságát és kiismerhetetlenségét (Unergründlichkeit) megtapasztalja, illetve hogy erre a tapasztalatra ráutalva létezését idegenség és azonosság szüntelen játékmozgásában (újra)értelmezze.

A poétikai dehumanizáció dolgozatban tárgyalt példáit az is összeköti, hogy az antropológiai „emberkritika” testkritikai kontextusban jelenik meg, vagyis az ember szerep- és létezéslehetőségeinek újra feltalálása az ember „testbe vetettségének” poétikai vizsgálata során bontakozik ki. Ezt a viszonyrendszert már csak azért is érdemes hangsúlyozni, mert – ahogy azt Hans Belting képanropológiai szempontból kiemeli – az „*ember olyan, ahogy a testben megjelenik*”, vagyis ahogy a test által közvetítve „képpé” válik. A különböző esszencialista antropológiák és ideológiák emberképeivel együtt jár a normatív testképek megteremtése is, hiszen a lényegrögzítésért felelős „*antropológiai gépezetek*” (Giorgio Agamben) az „Ember” felügyeletét az emberi test kulturális formálása által tudják a leghatékonyabban biztosítani.

Azok a különböző testképek, melyek az elemzett művészi produkciók antropológiai színrevitelei során megjelenítődnek egyaránt a test egységképzetével, illetve a humanizmus(ok) „*klasszikus testkánonjával*” (Mihail Bahtyin) szembeni kritikaként foghatóak fel. Ez a „zárt” / „plasztikus” / „homogén” test az alapja a humanizmus(ok) „teljesen humanizált” Emberről alkotott felfogásának, vagyis annak az elképzelésnek, mely az embert fogalmát az önazonosság és organikus egység keretei között építi fel. Ez egy

olyan antropocentrikus szemlélet, melyben tisztán elkülöníthető az emberi és a nem-emberi, vagyis ahol a különböző létrégiók ontológiai higiéniája szavatolva van, hiszen az idegenség és/vagy a másság mindig kizáródik az antropológiai struktúrából.

A műelemzések során olyan dehumanizáló színreviteleket (mortifikáció, mutáció, formalizáció, animalizáció, bestializáció, biomechanizáció stb.) rekonstruáltam, melyek nem eltörlik az emberi alakot, hanem „dialektikus negáció” (Didi-Huberman) által szétszórják a klasszikus testkánon formakészletét. Ez alatt azt értem, hogy a színrevitelek olyan (el)változásokat, metamorfózisokat, mutációkat jelenítenek meg, melyek az antropomorf formákat nem-antropomorf formákkal „kereszteznek”. A vitális „*formátlanság*” (informe) nem az emberi alakzatok eltüntetését jelenti valamilyen – szükségszerűen illuziórikus – totális absztrakció értelmében, hanem a formarelációk felszabadítását és a konkrét nyitottság elgondolását a fix terminusokkal szemben. A felszabaduló (szerep)formáknak dinamikus játékterében az ember találkozik mindazzal, ami – addig – nem „ő” (volt), hogy ráébredjen arra, mi lehet „még”. Ez a tapasztalat azonban nem kecsegtet semmilyen autentikus „eredet” reformálásával, melybe mintegy „vissza” születhetnénk, vagyis nem valamiféle Új Ember ideológiáról van szó, hiszen a hasonló elképzelések épp olyan esszencialista előfeltevésekkel élnek, melyeket a dehumanizáló színrevitelek dekonstruálnak. Ami a vitális formátlanságban mint lehetőség megjelenik, az az ember antropológiai-esztétikai Mássá-válása, mely nem tökéletesedést és/vagy újjászületést jelent, hanem a létezés megnyitását önnön megalapozhatatlanságára.

A dolgozat egyik központi felismerése, hogy a nem-esszencialista antropológia szkeptikus módszertanának érvényesítésével lehetőség nyílik a XX. század egyes poétikai törekvéseinek újfajta megközelítésére, illetve az értelmezési pozíciók kritikai átrendezésére. Ebben a kontextusban különösen azok a tendenciák váltak fontossá, melyek a (poszt)modern művészetet az antropocentrizmus, illetve a humanizmus kritikájával kapcsolják össze. Az ilyen emberkritikai esztétikák megítélésének visszatérő akadálya az „esszencialista megelőzöttség”, vagyis az a beállítódás, mely a művek kritikai gesztusait humanizmus és antihumanizmus ideológiai dichotómiáján „keresztül” olvassa. Ennek a beállítódásnak a hatékonyságát csak növeli önnön reflektálatlansága, vagyis az (anti)humanizmus fogalmainak következtelen használata, mely legtöbbször nem rendelkezik „leíró”, illetve „magyarázó” potenciállal, ezzel szemben mechanikus értéktételezésekhez irányítja az értelmezőt. A nyílt vagy rejtett ideológiai olvasat az esztétikai értéktételezés megkötése mellett az értelmezési horizont redukálásához vezet. Az (anti)humanista ideológiai optikában számos „vakfolt” jön létre, hiszen a tagadás és igenlés

bináris kódjai homogenizálják azokat a kritikai tendenciákat, melyek a másság perspektíváját próbálják érvényesíteni. Ennek a beállítódásnak a jellegzetes eredménye a dehumanizáló poétikák reduktív olvasata, mely nem képes megkülönböztetni a „*puszta negáció előre megásott vermét*” (Martin Heidegger) a progresszív destrukció gazdag eszköztáratól.

A nem-esszencialista antropológiából kiinduló művészetelméleti vizsgálódás pozitív eredménye, hogy az esszencialista megelőzöttség felszámolásával az ember antropológiai-esztétikai Mássá-válásának értelmezését immár nem korlátozza az (anti)humanitás bináris „rácsozata”, ugyanakkor az esszencialista antropológiák működésének feltárásával a reduktív olvasatok ideológiai struktúrája is világossá válik. Mindez nem egy „ember nélküli” esztétikát eredményez, hiszen az (anti)humanizmus antropológiai felülvizsgálatával épp az ember művészet általi újratereemtésének lehetőségét helyeztük a vizsgálat középpontjába, ezzel is azt a meggyőződést hangsúlyozva, hogy a *homo humanus* igazi méltóságának egyik forrása önnön nyitottságának esztétikai elsajátítása.

## Irodalomjegyzék

Helmuth Plessner művei:

Helmuth Plessner: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker unter Mitwirkung von Richard W. Schmidt, Angelika Wetterer und Michael-Joachim Zemlin, 10 Bde., Frankfurt a. M. 1980-1985.

(röv. GSI)

Helmuth Plessner: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker unter Mitwirkung von Richard W. Schmidt, Angelika Wetterer und Michael-Joachim Zemlin, 10 Bde., Suhrkamp, 2003.

(röv. GSII)

Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen – Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*, Van Loghum Slaterius Uitgeversmaatschappij, N. V. Arnheim, 1941.

Helmuth Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs*, in: GSII, BD. VII. 71-129.

Helmuth Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft*, in: GSII, BD. V. 7-135.

Helmuth Plessner: *Stufen des Organischen und der Mensch*, Walter de Gruyter & Co. Berlin, 1928.

Helmuth Plessner: *Érzékek antropológiája*, fordította Ambrus Gergely, in: *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?*, Ikon Kiadó, ELTE Esztétika Tanszék, Budapest, 1995, 185-259.

Helmuth Plessner: *Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie*, in: GSII, BD. VIII. 33-51.

Helmuth Plessner: *Vitalismus und ärztliches Denken*, in: GSI, BD. IX. 7-27.

Helmuth Plessner: *Soziale Rolle und menschliche Natur*, in: GSI, BD. X. 227-240.

Helmuth Plessner: *Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks*, in: GSII, BD. VII. 459-477.

Helmuth Plessner: *Más szemmel*, fordította Hecker Héla, Iványi-Szabó Rita, Tóth Csaba, in: (Szerk.) Bacsó Béla: *Tér, fenomén, mű*, Kijárat Kiadó, 2011, 195-207.

Helmuth Plessner: *Husserl in Göttingen*, in: GSII, BD. IX. 355-372.

Helmuth Plessner: *Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht*, in: GSII, BD. V. 135-234.

Helmuth Plessner: *Über einige Motive der Philosophischen Anthropologie*, in: GSII, BD. VIII. 117-135.

Helmuth Plessner: *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation*, in: GSII, BD. VII. 7-51.

Helmuth Plessner: *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter*, in: Helmuth Plessner: *Politik-Anthropologie-Philosophie – Aufsätze und Vorträge*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001, 71-86.

Helmuth Plessner: *Der Mensch als Naturereignis*, in: GSI, BD. VIII. 267-284.

Helmuth Plessner: *Homo absconditus*, in: GSII, BD. VIII. 353-366.

Helmuth Plessner: *Zur Anthropologie des Schauspielers*, in: GSII, BD. VII. 399-418.

Helmuth Plessner: *Die verspätete Nation*, GSII, BD. VI. 162.

#### Gottfried Benn művei:

Gottfried Benn: *Der Aufbau der Persönlichkeit*, in: Gottfried Benn: *Essays, Reden und Vorträge*, GW I., Klett-Cotta, 2002.

Gottfried Benn: *Doppelleben*, in: Gottfried Benn: *Künstlerische Prosa*, Klett-Cotta, 2006, 314-410.

Gottfried Benn: *Expresszionizmus*, fordította Bendl Júlia, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijarat, 2011, 107-119.

Gottfried Benn: *Goethe és a természettudományok*, fordította Kurdi Imre, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijarat, 2011, 53-82.

Gottfried Benn: *Kell-e a költészetnek az életet jobbá tennie?*, fordította Márton László, in: Kalligram, 2011/február, 33-37.

Gottfried Benn: *Lebensweg eines Intellektualisten. Autobiographisches Fragment*, in: Gottfried Benn: *Künstlerische Prosa*, Klett-Cotta, 269-313.

Gottfried Benn: *Nietzsche – ötven esztendő távlatából*, fordította Kurdi Imre, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijarat Kiadó, 186-196

Gottfried Benn: *Stefan George emlékezésed*, in: Kalligram, 2011/február, 27-32.

Gottfried Benn: *Túl a nihilizmuson*, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijarat, 2011, 83-90.

*Gottfried Benn versei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991.

## Nádas Péter művei:

Nádas Péter: *Évkönyv*, Jelenkor Kiadó, 2000.

Nádas Péter: *Párhuzamos történetek I–III.*, (rövidítve PT) Pécs, 2005.

## Hajas Tibor művei:

Hajas Tibor: *Szövegek*, Enciklopédia Kiadó, 2005, (rövidítve HTSZ)

Hajas Tibor: *A fotó mint képzőművészeti médium*, in: HTSZ, 292-293.

Hajas Tibor: *A fotó: idézet valóságból*, in: HTSZ, 293-295.

Hajas Tibor: *Dr. Mabuse végrendelete*, in: HTSZ 243-245.

Hajas Tibor: *Frankenstein. Rendezte: James Whale (1931)*, in: HTSZ 245-248.

Hajas Tibor: *Magánbeszélgetés. Rendezte: Francis Ford Coppola (1974)*, in: HTSZ 255-258.

Hajas Tibor: *Performance: A halál székszeplije 1.*, in: HTSZ 329-330.

Hajas Tibor: *Szövegképrázat (Sidpa Bardo)*, in: Hajas Tibor: *Szövegek*, 144-173.

## Wolfgang Iser művei:

Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*, fordította Molnár Gábor Tamás, Osiris Kiadó, Budapest, 2001. (rövidítve FI)

## További felhasznált irodalom

Agamben, Giorgio: *A profanáció dicsérete*, fordította Krivácsi Anikó, in: Giorgio Agamben: *A profán dicsérete*, TYPOTEX kiadó 2008, 108-143.

Agamben, Giorgio: *Das Offene: Der Mensch und das Tier*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2003-

Alleman, Bede: *Gottfried Benn – Das Problem der Geschichte*, Neske, 1963.

Althusser, Louis: *Marxizmus és humanizmus*, in: Louis Althusser: *Marx – az elmélet forradalma*, Kossuth Kiadó, 1968, 57-79.

Anacker, Reina: *Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk*, Königshausen&Neumann, 2004.

- Anz, Thomas: *Literatur des Expressionismus*, J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2010.
- Arlt, Gerhardt: *Anthropologie und Politik ein Schlüssel zum Werk Helmuth Plessners*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1996.
- Artaud, Antonin: *A színház és az istenek*, fordította Betlen János, Fekete Valéria, Hárs Ernő, Pál Csilla, Szeredás András, Zimre Krisztina, 1999, Orpheusz Kiadó, Bp.
- Asemissen, Hermann Ulrich: *Helmuth Plessner – Die exzentrische Position des Menschen*, in: (Szerk) Josef Speck – Manfred S. Frings: *Grundprobleme der grossen Philosophen, Philosophie der Gegenwart II.: Scheler, Hönigswald, Cassirer, Plessner, Merleau-Ponty, Gehlen*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1973, 146-179.
- Bacsó Béla: „A nem-nyelvi megértés” hermeneutikájához Helmuth Plessner műve kapcsán, in: Bacsó Béla: „Az eleven szép”, Kijarat Kiadó, 2006, 114-130.
- Badmington, Neil: *Alien Chick – Posthumanism and the Other within*, Routledge, London, New York, 2004.
- Badmington, Neil: *Theorizing Posthumanism*, in: *Cultural Critique*, No.53. Posthumanism (Winter, 2003) 10-27.
- Balassa Péter: *Mindnyájan benne vagyunk – Nádas Péter művei*, Balassi Kiadó, Budapest, 2007.
- Bahtyin, Mihail: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, fordította Könczöl Csaba és Raincsák Réka, Osiris Kiadó, 2002.
- Bataille, Georges: *Erotika*, fordította Dusnoki Katalin, Nagyvilág Kiadó, 2001.
- Bataille, Georges: *Gilles de Rais – Leben und Prozess eines Kindermörders*, Merlin Verlag, 2006.
- Baudrillard, Jean: *Fatal Strategies*, London, Pluto Press, 1990.
- Bazsányi Sándor „...testének temploma...” - *Erotika, irónia, és narráció Nádas Péter prózájában*, Műút, Miskolc, 2010.
- Beard, William: *The Artist as Monster – The Cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2006.
- Becker, Peter: *Physiognomie des Bösen. Cesare Lombrosos Bemühungen um eine präventive Entzifferung des Kriminellen*, in: (Szerk.) Claudia Schmolders: *Der exzentrische Blick: Gespräch über Physiognomik*, Berlin, Akad. Verl., 1996, 163-186.

- Beke László: *Hajas Tibor és a performance*, Mozgó Világ, 1980/10
- Beke László: *Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében*, in: Beke László: *Médium/Elmélet*, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám-Intermedia, Budapest, 1997.
- Belting, Hans: *Kép-antropológia – Képtudományi vázlatok*, fordította Kelemen Pál, Kijárat Kiadó, 2003.
- Belting, Hans: *Valódi képek, hamis testek – Tévedések az ember jövőjével kapcsolatban*, fordította Nádori Lídia, in: (Szerk.) Nagy Edina: *A kép a médiaművészet korában.*, L'Harmattan, 2006. 43-58.
- Benkő Krisztián: *Bábuk és automaták*, Napkút Kiadó, Budapest, 2011.
- Bergengruen, Maximilian-Roland Borgards-Johannes Friedrich Lehmann: *Die Grenzen des Menschen – Anthropologie und Ästhetik um 1800*, Königshausen&Neumann, 2001.
- Bécsy Tamás: *A színjáték lételméletéről*, Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 1997.
- Bloch, Ernst: *Az utópia szelleme*, fordította Mesterházi Miklós, Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2007.
- Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, Band 1-3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.
- Blumenberg, Hans: *Beschreibung des Menschen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006.
- Blüm, Norbert: *Gottfried Benn – Morgue 1912*, in: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert – Über Avantgarden*, Text+Kritik, 2001, 229-235.
- Bodor Béla: *Carneval herceg apokalipszise*, in: Bodor Béla: *Már az avantgárda carnevára ütött – Tanulmányok, kritikák az aktuális avantgárd tárgykörében*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2007.
- Bohár András: *Aktuális Avantgárd: M. M. – Hermeneutikai elemzések*, Ráció Kiadó, 2002.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Die Lebensphilosophie*, Springer verlag, Berlin, Göttingen, Heidelberg, 1958.
- Botting, Fred – Wilson, Scott: *Szexkarambol*, fordította Roboz Gábor és Pálos Máté, in: *Prizma* 1, 2009, 16-28.
- Braidotti, Rosi: *Egy nomád térképei*, fordította Vándor Judit, Agárdi Izabella, Balassi Kiadó, Budapest, 2007.
- Braidotti, Rosi: *Meta(l)flesh*, in: (Szerk.) Zoe Detsi-Diamanti, Katerina Kitsi-Mitakou,

- Effie Yiannopoulou: *The Future of Flesh – A Cultural Survey of the Body*, Palgrave Macmillan, 2009, 241-262.
- Brandt, Reinhard: *Die Bestimmung des Menschen bei Kant*, Meiner Verlag Hamburg, 2007.
- Braun, Peter: *A kultúra és az elbeszélés – A kultúratudományos narratológiáért*, fordította Teller Katalin, in: (Szerk.) Biczó Gábor-Kiss Noémi: *Antropológia és irodalom – Egy új paradigma keresése*, Csokonai Kiadó, 2003, 27-42.
- Brooks, Peter: *Body Work – Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, 1993.
- Browning, Mark: *David Cronenberg: Author or Film-Maker?*, Bristol, Intellect Books, 2007.
- Brus, Günter: *Auszug aus einer Selbstverstümmelung*, in: (Szerk.) Peter Weibel-Christa Steinle: *Identität und Differenz: Eine Topographie der moderne 1940-1990*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1992.
- Buber, Martin: *Die Verwirklichung des Menschen – Zur Anthropologie Martin Heideggers* (in: *Philosophia*, Vol. 3, MCMXXXVIII)
- Bürger, Peter: *Az avantgárd elmélete*, fordította Seregi Tamás, Universitas Szeged Kiadó, 2010.
- Bürger, Peter: *Das Verschwinden des Subjekts*, in: Peter Bürger: *Das Verschwinden des Subjekts – Christa Bürger: Das Denken des Lebens – Fragmente einer Geschichte der Subjektivität*, Suhrkamp, 2001.
- Carrol, Noël: *A horror paradoxona*, fordította Buglya Zsófia, in: *Metropolis* 2006/1, 32-68.
- Céline, Louis-Ferdinand: *Utazás az éjszaka mélyére*, fordította Szávai János, Kalligram, 2010.
- Certau, Michel de: *A cselekvés művészete*, fordította Sajó Sándor, Szolláth Dávid, Z. Varga Zoltán, Kijárat, 2011.
- Creed, Barbara: *A horror és az iszonytató nőiség*, fordította Vajdovich Györgyi és Kis Anna, in: *Metropolis* 10 (2006) no. 1., 88-109.
- Creed, Barbara: *Dark Desires – Male Masochism in the Horror Film*, in: (Szerk.) Steven Cohen–Ina Rae Hark: *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, New York, Routledge, 2002, 118-133.

- Csiger Ádám: *Szemét a nap mögött – A japán trashfilm útja*, in: Prizma 7 / Trash-film, 70-79.
- Darabos Enikő: *A néma test diskurzusa*, in: *Testre szabott élet – Írások Nádas Péter Sajat halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, Kijárat Kiadó, 2007, 305-358.
- Därmann, Iris: *Arcokat szemügyre venni*, fordította Kukla Krisztián, in: VULGO negyedik évfolyam 2. szám, 88-101., 91-93.
- Decker, Gunnar: *Gottfried Benn. Genie und Barbar*, Aufbau Verlag, 2006.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Felix: *A Thousand Plateaus*, Continuum, London, New-York, 2004.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *KAFKA – A kisebbségi irodalomért*, fordította Karácsonyi Judit, Qadmon Kiadó, 2009.
- Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép – Film 1.*, fordította Kovács András Bálint, Palatinus, 2008.
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon – The Logic of Sensation*, Continuum, 2003.
- Derrida, Jacques: *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*, fordította Angyalosi Gergely, in: Immanuel Kant – Jacques Derrida: *Minden dolgok vége*, Századvég, Budapest, 1993, 34-93.
- Derrida, Jacques: *The Ends of Man*, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 30, No. 1 (Sep., 1969), 31-57.
- Didi-Huberman, Georges: *Erfindung der Hysterie: die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München, Fink, 1997.
- Didi-Huberman, Georges: *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, Wilhelm Fink Verlag, 2010.
- Didi-Huberman, Georges: *Venus öffnen*, Diaphanes 2006.
- Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln, 1999.
- Diehl, Paula: *Körperbilder und Körperpraxen im Nationalsozialismus*, in: (Szerk.) Paula Diehl: *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, München, 2006.
- Douthwaite, Julia W.: *The wild girl, natural man, and the monster: dangerous experiments in the Age of Enlightenment*, University of Chicago Press, 2002.

Ebert, Roger: *The Brood*, Chicago Sun-Times, 1979, (June 5.)  
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19790605/REVIEWS/906050301>

Ehrlicher, Hanno: *Entleerte Innenräume – Avantgarde als Fluchtbewegung*, in: (Szerk.) Heinz Ludwig Arnold: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert – Über Avantgarden*. TEXT+KRITIK / IX/01, 2001, 76-91.

Epstein, Mihail: *Az avantgárd és a vallás*, fordította Bagi Ibolya, in: Mihail Epstein: *A posztmodern és Oroszország*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2001, 173-237.

Esposito, Roberto: *Bíos – Biopolitics and philosophy*, University of Minnesota Press, 2008.

Eykman, Christoph: *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns*, H. Bouvier u. CO. Verlag, Bonn, 1965.

Fahrenbach, Helmuth: *Differentielle Interpretation, Strukturanalyse und offene Wesensfrage – O.F. Bollnows Beitrag zu Methodenreflexion philosophischer Anthropologie*, in: (Szerk.) Friedrich Kümmel: *O. F. Bollnow: Hermeneutische Philosophie und Pädagogik*, Freiburg (Breisgau)/München, 80-118.

Fehér M. István: *Hermeneutika és humanizmus*, in: (Szerk.) Nyíró Miklós: *Hans-Georg Gadamer – egy 20. századi humanista*, L'Harmattan Kiadó – Magyar Filozófiai Társaság, 2009, 43-117.

Fischer, Joachim *Exzentrische Positionalität. Plessners Grundkategorie der Philosophischen Anthropologie* (Fischer 2000)

Fischer, Joachim: *Philosophische Anthropologie – Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*, Verlag Karl Alber GmbH Freiburg / München, 2008, 14-15.

Fischer-Lichte, Erika: *Grenzgänge und Tauschhandel – Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in: (Szerk.) Uwe Wirth: *Performanz*, Suhrkamp, 2002, 277-301.

Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*, fordította Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*, fordította Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.

Foucault, Michel : *Ist der Mensch tot?* (Gespräch mit C. Bonnefoy), in: Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden – Dits et Ecrits Band I*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, 698-699.

- Foucault, Michel: *A klinikai orvoslás születése*, in: Michel Foucault: *Elmebetegség és pszichológia – A klinikai orvoslás születése*. Fordította: Romhányi Török Gábor, Corvina, 2000.
- Foucault, Michel: *Die Geburt der Sozialmedizin (Vortrag)*, in: Michel Foucault: *Schriften III.*, Suhrkamp, 2003, 272-297.
- Foucault, Michel: *Die Gesundheitspolitik im 18. Jahrhundert*, in: Michel Foucault: *Schriften III.*, Suhrkamp, 2003, 19-37,
- Foucault, Michel: *Krise der Medizin oder Krise der Antimedizin*, in: Michel Foucault: *Schriften III.*, Suhrkamp, 2003, 54-76.
- Foucault, Michel: *Mi a felvilágosodás?*, fordította Szakolczay Árpád, in: (Szerk.) Szakolczay Árpád: *A modernség politikai-filozófiai dilemmái, a felvilágosodáson innen és túl*, MTA Szociológiai Kutatóintézete, Budapest, 1991.
- Földényi F. László: „Szeressetek szilajon...” - *Hajas Tibor: Szövegek*, in: *Élet és Irodalom*, 2005.
- Földényi F. László: *Heinrich von Kleist – A szavak hálójában*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999.
- Földényi László: *A testet felszabadító bécsi akcionizmus*, in: (Szerk.) Szőke Annamária: *A performance-művészet*, Balassi-Artpool, 2000, 205-219.
- Frank, Marcie: *The Camera and the Speculum: David Cronenberg's Dead Ringers*, in: *PMLA*, Vol. 106, No. 3 (May, 1991), 459-470.
- Fukuyama, Francis: *Poszthumán jövődönk – A biotechnológiai forradalom következményei*, fordította Tomori Gábor, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2003.
- Früchtl, Josef – Jörg Zimmermann: *Ästhetik der Inszenierung – Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*, in: (Szerk.) Josef Früchtl-Jörg Zimmermann: *Ästhetik der Inszenierung – Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg - Paul Vogler: *Neue Anthropologie*, 7 Bde., DTV Deutscher Taschenbuch, 1982,
- Gasset, José Ortega: *A művészet dehumanizálódása*, fordította Juhász Anikó, in: José Ortega Gasset: *Regény, színház, zene – Esszék a művészetről*, Nagyvilág Könyvkiadó, 2005.

- Gehlen, Arnold: *Philosophische Anthropologie – Zur Selbstbegegnung und Selbstendeckung des Menschen*, in: Arnold Gehlen: *Anthropologische und Sozialpsychologische Untersuchungen*, Rowohlts Enzyklopädie, 1993.
- Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé. Szövegek 1965-1969*, fordította Pályi András, Pesti Kalligram Kft. 1999.
- György Péter: *Apám helyett*, Budapest, 2011.
- Hahn, Marcus: *Die Stellung des Gehirns im Leben – Gottfried Benn und die philosophische Anthropologie Max Schelers*, in: *Disziplinen des Lebens – Zwischen Anthropologie, Literatur und Politik*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2004, 87-110.
- Halberstam, Judith: *Posthuman Bodies – Unnatural Acts*, Indiana University Press, 1995.
- Hammer, Felix: *Die excentrische Position des Menschen. Methode und Grundlinien der philosophischen Anthropologie Helmuth Plessners*, Bouvier Verlag, 1964.
- Haraway, Donna J.: *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*, fordította Kovács Ágnes, Replika 2005, november, 107-139.
- Hárs Endre: *Herder tudománya – Az elgondolhatóság határain a késő 18. században*, Kalligram, Pozsony, 2012.
- Hassan, Ihab: *Prometheus as performer: Toward a posthuman culture?*, in: (Szerk.) Michael Benamon - Charles Caramella: *Performance in Postmodern Culture*, Milwaukee: Centre for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee, 201-217.
- Havasréti József: *Az Agy-rém. Hajas Tibor írásairól*, in: Havasréti József: *Széteső dichotómiák – Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*, Gondolat-Artpool, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest-Pécs, 2009, 143-166.
- Hegel, G. W. F.: *Estétikai előadások II.* (fordította Zoltai Dénes), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980.
- Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás (Egy művészeti szemléletváltás körvonalai)*, Magvető, 1983.
- Heidegger, Martin: *Levél a „humanizmusról”*, fordította Bacsó Béla, in: Martin Heidegger: *Útjelzők*, Osiris, Budapest, 2003, 293-334.
- Heidegger, Martin: *Lét és idő*, fordította Vajda Mihály és mások, Osiris, Budapest, 2001.
- Heidegger, Martin: *Der Anthropomorphismus*. In: Martin Heidegger: *Besinnung*, GA Band 66, 1997, 159-166.
- Martin Heidegger: *Kant és a metafizika problémája*, fordította Ábrahám Zoltán és Menyess

Csaba, Osiris Kiadó, Budapest, 2000.

Heinrich, Klaus: „*Theorie*” des Lachens, in: Dietmar Kamper-Christoph Wulf: *Lachen-Gelächter-Lächeln*, Frankfurt am Main, Syndikat, 1986, 17-39.

Herder, J. G.: *A humanitás fogalmáról és a szó jelentéséről*, fordította Imre Katalin és Rozsnyai Ervin, in: J. G. Herder: *Eszmék az emberiség történetének filozófiájáról és más írások*, Gondolat kiadó, Budapest, 1978, 473-482.

Herder, J. G. : *Eszmék az emberiség történetének filozófiájáról*, fordította Imre Katalin és Rozsnyai Ervin, in: J. G. Herder: *Eszmék az emberiség történetének filozófiájáról és más írások*, Gondolat kiadó, Budapest, 1978, 41-454.

Hoffman, Werner: *A modern művészet alapjai – bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*, fordította Tandori Dezső, Corvina, 1974.

Hornyik Sándor: *Idegenek egy bűnös városban – Művészettörténetek és vizuális kultúrák*, L'Harmattan – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2011, 175.

Hurley, Kelly: *Reading Like an Alien: Posthuman Identity in Ridley Scott's Alien and in David Cronenberg's Rabid*, in: (Szerk.) Judith Halberstram: *Posthuman Bodies – Unnatural Acts*, Indiana University Press, 1995, 203-224.

Ignatow, Assen: *Heidegger und die philosophische Anthropologie – Eine Untersuchung über die anthropologische Dimension des Heideggerischen Denkens*, Forum Academicum, Verlag Anton Hain Meisenheim GmbH, 1979.

Jauss, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.

Kamper, Dietmar: *Geschichte und menschliche Natur – Die Tragweite gegenwärtiger Anthropologie-Kritik*, Carl Hanser Verlag, München, 1973.

Kamper, Dietmar-Christoph Wulf: *A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság közötti feszültség*, fordította Balogh István, in: (Szerk.) Dietmar Kamper – Christoph Wulf *Antropológia az ember halála után*, József-veg könyvek, Budapest, 1998.

Kamper, Dietmar -Christoph Wulf: *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983.

Kämpf, Heike: *Der Mensch als historisches Wesen – Perspektiven einer philosophischen Anthropologie im Anschluss an Diltheys Hermeneutik*, in: (Szerk.) Hans-Peter Krüger: *Philosophische Anthropologie im 21. Jahrhundert*, Akademie Verlag Berlin, 2006, 235-

253.

Kappanyos András: „*Kettő vagyok: alany és tárgy*” - Hajas Tiborról, in: (Szerk.) Deréky Pál-Müllner András: *NÉ/MA – Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció Kiadó, 2004, 123-133.

Käser, Rudolf: *Arzt, Tod und Text – Grenzen der Medizin im Spiegel deutschsprachiger Literatur*, Wilhelm Fink Verlag, 1998.

Kauffman, Linda S.: *Bad Girls and Sick Boys – Fantasies in Contemporary Art and Culture*. University of California Press, Berkeley, 1998.

Kele Fodor Ákos: *Szikra és víz – A test Chris Cunningham reklámjaiban és videoklipjeiben*, in: *Prizma* 1 (2009)94-101.

Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998.

Kényszerleszállás: *Hajas Tibor Kényszerleszállás című kiállításának katalógusa*, Ludwig Múzeum, Budapest, 2005.

Kérchy Anna: *Tapogatózások. A test elméletének alakzatai*, in: *Apertúra* 2009/tél, <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>

Kim, Eui Soo: *Anthropologie und Hermeneutik – Die Explikation einer Fragestellung W. Diltheys in den Schriften von G. Misch, H. Plessner und O.F. Bollnow*, Universität Bochum, 1985.

Kiss Andrea-Laura: *A humanizmus fogalmának heideggeri radikalizálása*, in: (Szerk.) Nyíró Miklós: *Hans-Georg Gadamer – egy 20. századi humanista*, L'Harmattan Kiadó – Magyar Filozófiai társaság, 2009, 129-150.

Kis Attila Atilla: *Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza*, in: *JELENKOR* 2005/Június, 619-632.

Kisantal Tamás: *Fantasztikum, horror és töredékesség H. P. Lovecraft műveiben*, in: *PRAE*, 2003/1, [http://www.prae.hu/prae/journals.php?menu\\_id=39&jid=43&jaid=236A](http://www.prae.hu/prae/journals.php?menu_id=39&jid=43&jaid=236A)

Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*, ford. Kelemen Pál, Magyar Műhely kiadó-Ráció Kiadó, 2005.

Kleist, Heinrich von: *A marionettszínházról*, fordította Petra-Szabó Gizella, in: Heinrich von Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor, Pécs, 2001, 186-193.

Krause, Frank: *Literarischer Expressionismus*, Wilhelm Fink, 2008.

Kulcsár Szabó Zoltán: *Metapoétika – Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, 2007, 295-365.

Kulcsár-Szabó Zoltán: *A „korszak” retorikája. (A korszak- és századforduló mint értelmezési stratégia)* in: *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*, Osiris Kiadó, 2000, 90-105.

Lamping, Dieter: *Das lyrische Gedicht, Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Vandenhoeck&Ruprecht, 2000.

Landsberg, Paul L.: *Einführung in die philosophische Anthropologie*, V. Klostermann, 1934.

Leiber, Fritz: *A Literary Corpernicus*, in: (Szerk.) Ben J. S. Szumskyj és S. T. Joshi: *Fritz Leiber and H. P. Lovecraft: Writers of the Dark*, Wildside Press, 2004, 282-292.

Lethen, Helmut: *Der Sound der Väter: Gottfried Benn und seine Zeit*, Rowohlt, 2006.

Lethen, Helmut: *Sich in Form bringen – Der Wille zum Abschied von der Nervosität in der Politischen Anthropologie von Helmuth Plessner und Arnold Gehlen*, in: *Disziplinen des Lebens – Zwischen Anthropologie, Literatur und Politik*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2004, 73-85.

Lethen, Helmut: *Auf der Grenze zwischen Politischem Existenzialismus und Historismus. Plessners Balanceakt in den zwanziger Jahren*, in: *Leben und Geschichte – Anthropologie und ethnologische Diskurse der Zwischenkriegszeit*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006, 264-288.

Lewis, Tyson E. - Kahn, Richard: *Education out of Bounds – Reimagining Cultural Studies of Posthuman Age*, Palgrave Macmillan, 2010.

Lovecraft, H. P.: *Természetfeletti rettenet az irodalomban*, fordította Galamb Zoltán, in: *Howard Philips Lovecraft Összes Művei II.*, Szukits Könyvkiadó, 2003, 443-511.

Lőrincz Csongor: *Az „ember” megkettőződése*, in: (Szerk.) Biczó Gábor és Kiss Noémi: *Antropológia és irodalom – Egy új paradigma útkeresése*, Csokonai Kiadó, 175-183.

Löwith, Karl: *Besprechung des Buches Rasse und Seele von Ludwig Ferdinand Clauss*, in: *Löwith Karl Sämtliche Schriften I. Mensch und Menschenwelt*, Metzler J.B., 198-207.

Löwith, Karl: *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen*, in: *Löwith Karl Sämtliche Schriften I. Mensch und Menschenwelt*, J.B. Metzler, 9-197.

- Löwith, Karl: *Natur und Humanität des Menschen*, in: *Karl Löwith Sämtliche Schriften I. Mensch und Menschenwelt*, J. B. Metzler, 259-294,
- Löwith, Karl: *Von Hegel zu Nietzsche*, J. B. Metzler, Stuttgart
- Ludlow, Peter: *Cronenberg as Scientist – Antiessentialism, Sex as Remixing, and the View from Nowhere*, in: (Szerk.) Simon Riches: *The Philosophy of David Cronenberg*, The University Press of Kentucky, 2012, 36-52.
- Lukács György: *A regény elmélete*, fordította Tandori Dezső, in: Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika/A regény elmélete*, Magvető, Budapest, 1975.
- Lukács György: *Es geht um den Realismus*, in: *Die Expressionismusdebatte – Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 192-230.
- Lyotard, Jean-François: *Inhuman Reflection on Time*, Stanford University Press, 1991.
- Lyotard, Jean-François: *Das Inhumane – Plaudieren über die Zeit*, Hrg. Peter Engelmann, Edition Passagen, 1989.
- Magistrale, Tony: *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horrorfilm*, Peter Lang Publishing, New York, 2005.
- Marquard, Odo: *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.
- Marquard, Odo: *A megvádolt és fölmentett ember a XVIII. század filozófiájában*, fordította Mesterházi Miklós, in: Odo Marquard: *Az egyetemes történelem és más mesék*, Atlantisz, 2001, 101-128.
- Marquard, Odo: *Der Mensch „Diesseits der Utopie“ - Bemerkungen über Geschichte und Aktualität der philosophischen Anthropologie*, in: Odo Marquard: *Glück im Unglück – Philosophische Überlegungen*, Wilhelm Fink Verlag, 1995, 142-155.
- Marquard, Odo: *Fölmentések*, fordította Mesterházi Miklós, in: Odo Marquard: *Az egyetemes történelem és más mesék*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2001, 275-296.
- McGinn, Colin: *The Fly and the Human Ironies of Disgust*, in: (Szerk.) Simon Riches: *The Philosophy of David Cronenberg*, The University Press of Kentucky, 2012, 9-23.
- Meister, Carolin: *Athletik der Entstellung. Zum symptomalen Realismus von Francis Bacon und Georges Bataille*, in: Suthor Nicola – Erika Fischer-Lichte: *„Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration“*, München 2006, 249-264.

Menninghaus, Winfried: *Ekel – Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Suhrkamp, 2002.

Meuter, Norbert: *Anthropologie des Ausdrucks – Die Expressivität des Menschen zwischen Natur und Kultur*, Wilhelm Fink Verlag, 2006.

Morin, Edgar: *Az ember belső megkettőződöttsége*, fordította Balogh István, in: (Szerk.) Dietmar Kamper – Christoph Wulf: *Antropológia az ember halála után*, József Műhely Kiadó, 1998, 15-27.

Mühl, Otto: *Materialaktion*, in: (Szerk.) Charles Harrison: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert II.*, Verlag Hatje Kanz, 2003.

Müllner András: *Hajas Tibor önéletrajzai Philippe Lejeune elméletének tükrében és fordítva*, in: (Szerk.) Mekis D. János - Z. Varga Zoltán: *Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, L'Harmattan - Pécsi Tudományegyetem Modern Magyar Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 2008, 246-255.

Müllner András: *Majdnem-morál. Hajas Tibor szövegek*, in: *Beszélő* 2006/ február, 89-97.  
<http://beszelo.c3.hu/cikkek/majdnem-moral>

Nancy, Jean-Luc: *Ami a művészetből megmarad*. fordította Házas Nikoletta, in: (Szerk.) Házas Nikoletta: *Változó művészetfogalom – Kortárs frankofón művészetelmélet*, Budapest, 2001.

Nemes Z. Márió: *A Pickman-paradoxon – H. P. Lovecraft és a vizuális reprezentáció*, in: *PRAE* 2011/1 (Dark fantasy), 2-11.

Nemes Z. Márió: *A performer antropológiája I.-II. – Hajas Tibor Húsfestményeinek filozófiai antropológiai horizontja* in: *Balkon* 2012/2, 6-12., *Balkon* 2012/3, 2-8.

Nemes Z. Márió: *A semmivé váló ember – David Cronenberg és az antropológiai színrevitel*, in: *PRIZMA* 1 (2009) – David Cronenberg,  
<http://prizmafolyoirat.com/archivum/nemes-z-mario-a-semmive-valo-ember-1/>

Nietzsche, Friedrich: *Adalék a morál genealógiájához*, fordította Romhányi Török Gábor, Holnap Kiadó, 1996.

Olchanski, Reinhardt: *Maske und Person – Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens*, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.

Öhlschläger, Claudia: *Abstraktionsdrang – Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2005.

- Pfeiffer, K. Ludwig: *A mediális és az imaginárius*, fordította Kerekes Amália, Magyar Műhely Kiadó-Ráció Kiadó, 2005.
- Pfotenhauer, Helmut: *Anthropologie, Transzendentalphilosophie, Klassizismus – Begründungen des Aesthetischen bei Schiller, Herder und Kant*, in: (Szerk.) Jürgen Barkhof-Eda Sagarra: *Anthropologie und Literatur um 1800*, Iudicium Verlag, 1992, 72-97.
- Pinedo, Isabel Cristina: *Recreational Terror – Woman and the Pleasures of Horror Film Viewing*, Suny Press, New York, 1997.
- Pinthus, Kurt: *Előszó a Menschheitsdämmerung című antológiához* (Berlin, 1920) fordította Koczogh Ákos, in: *Az expresszionizmus*, Gondolat, Budapest, 1967, 224-236.
- Pöggeler, Otto: *Schritte zu einer hermenetuischen Philosophie*, Verlag Karl Alber Freiburg/München, 1994.
- Rickert, Heinrich: *A filozófia alapproblémái – Módszertan – Ontológia – Antropológia*, fordította Simon Ferenc, Európa Könyvkiadó, 1987.
- Rickert, Heinrich: *Die philosophie des Lebens – Darstellung und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit*, Verlag von J. C. B. Mohr, Tübingen, 1922.
- Rutsky, R. L.: *High Techné – Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1999.
- Rabinow, Paul: *Artificiality and Enlightenment – From Sociobiology to Biosociality*, in: (Szerk.) Jonathan Xavier Inda – *Anthropologies of Modernity – Foucault, Governmentality, and Life Politics*, Blackwell Publishing, 2005.
- Radics Viktória: *Kritika helyett*, in: (Szerk.) Csordás Gábor: *Párhuzamos olvasókönyv. Nádas Péter regényének forrásai és visszhangjai*, Pécs, 2012.
- Radnóti Sándor: *Levágta-e a saját farkát Rudolf Schwarzkogler?*, in: (Szerk.) Szőke Annamária: *A performance-művészet*, Balassi-Artpool, 2000, 191-204.
- Rainer, Arnulf: *Előszó önmagamhoz*, fordította Cseuz Judit, Budapest, Irodalom Kft., 2005.
- Rényi András: *A marionett utópiája – Előadás a magyar Színházi Intézet Blattner-konferenciáján*, in: [http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=69&Itemid=104](http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=104))
- Rényi András: *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza – Kísérlet a Dzsán-panoptikumok*

*performanszként való értelmezésére*, in: Rényi András: *Az értelmezés tébolya – Hermeneutikai tanulmányok*, Kijarat Kiadó, 2008, 342-369.

Robbins, Helen W.: *'More Human Than I am Alone' – Womb Envy in David Cronenberg's The Fly and Dead Ringers*, in: (Szerk.) Steven Cohen–Ina Rae Hark: *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, New York, Routledge, 2002, 134-135.

Rockmore, Tom: *Heidegger and French Philosophy – Humanism, Antihumanism, and Being*, Routledge, London, New York, 2003.

Russo, Mary: *The Female Grotesque – Risk, Excess and Modernity*, New York: Routledge, 1995, 107-128.

Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*. Frankfurt am Main, 2001.

Schärf, Christian: *Das Ausstrahlungsphänomen – Gottfried Benns Nietzsche-projektionen*, in: *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, De Gruyter, Berlin, New York, 231-245.

Schechner, Richard : *A performance*, Múzsák Kiadó, 1984.

Scheler, Max: *Schriften aus dem Nachlass, Band III – Philosophische Anthropologie*, Bouvier Verlag, Bonn, 1997.

Scheler, Max: *Az ember helye a kozmoszban*, fordította Csátár Péter, Osiris Kiadó, Budapest 1995.

Schiller, Friedrich: *A kellemről és a méltóságról*, fordította Papp Zoltán, in: Friedrich Schiller: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, 2005, 71-129.

Schiller, Friedrich: *Lükurgosz és Szólon törvényei*, fordította Mesterházi Miklós, in: Friedrich Schiller: *Művészetfilozófiai és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, 2005, 443-476,

Schmölders, Claudia: *Das Gesicht von „Blut und Boden.“ Erna Lendvai-Dircksens Kunstgeografie*. In: (Szerk.) Paula Diehl: *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, München, 2006. 51–78.

Schmuhl, Hans-Walter: *„Neue Rehobother Bastardstudien.“ Eugen Fischer und die Anthropometrie zwischen Kolonialforschung und nationalsozialistischer Rassenpolitik*, in: (Szerk.) Gert Theile: *Anthropometrie – Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*,

München, 2005.

Schnädelbach, Herbert: *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Suhrkamp, 1994.

Schneider, Steven Jay: *Manifestations of the Literary Double in Modern Horror Cinema*, in: (Szerk.) Steven Jay Schneider: *Horrorfilm and Psychoanalysis – Freud's worst nightmare*, Cambridge University Press, 2004, 106-121.

Schwendtner Tibor: *Husserl és Heidegger – Egy filozófiai összecsapás analízise*, L'Harmattan, 2008.

Sconce, Jeffrey: *Az akadémia beszennyezése – Ízlés, többlet és a filmstílus politizálódása*, fordította Roboz Gábor, in: *Prizma 7 – Trash-film*, 4-27.

Seel, Martin: *Inszenieren als Erscheinenlassen – Thesen über die Reichweite eines Begriffs*, in: (Szerk.) Josef Früchtl-Jörg Zimmermann: *Ästhetik der Inszenierung – Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 48-62.

Seifert, F.: *Zum Verständnis der anthropologischen Wende in der Philosophie*, in: *Blätter für Deutsche Philosophie*, VIII, 1935, 393-411.

Simmel, Georg: *Lebensanschauung – Vier metaphysische Kapitel*, Duncker&Humblot, Berlin, 1994.

Stadler, Ulrich: *Der gedoppelte Blick und die ambivalenz des Bildes in Lavaters Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung des Menschenkenntniß und Menschenliebe*. in: (Szerk.) Claudia Schmölders: *Der exzentrische Blick: Gespräch über Physiognomik*, Berlin, Akad. Verl., 1996, 77-92.

Stammler, Joan K.: *The physiognomical portraits of Johann Caspar Lavater*. in: *The Art Bulletin*, Vol. 75., No. 1. 1993, 151-168.

Streim, Gregor: *Das Ende der Anthropozentrismus – Anthropologie und Geschichtskritik in der deutschen Literatur zwischen 1930 und 1950*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2008.

Sturcz János: *A heroikus ego lebontása*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2006.

Szabó Tibor: *Michel Foucault filozófiai antropológiája*, in: *Pro Philosophia Füzetek*, 2003/4, <http://www.c3.hu/~prophil/profi034/szabo.html>

Szombathy Bálint: *Énkorbácsolások – A közép-európai akcióművészet egy lehetséges modellje Hajas Tibor munkásságában – párhuzamok és elhajlások*, in: *Balkon* 2005/ 19-25.

Szücs Károly: *Test és Kép – Hajas Tibor kiállítása*, in: *Balkon* 2005/6 11-18.

Theweleit, Klaus: *Male fantasies*, University of Minnesota Press, Minneapolis

Toffoletti, Kim: *Cyborgs and Barby Dolls – Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*, I. B. Tauris, London, New York

Tönnies, Ferdinand: *Közösség és társadalom*, fordította Berényi Gábor és Tatár György, Gondolat Kiadó Budapest, 2004.

Török Ervin: *A másik protézis(e)? (Heinrich von Kleist: A marionett-színházról)*, in: *Alföld*, 2008/február, 49-63.

Tugendhat, Erns: *Anthropologie statt Metaphysik*, Beck C. H., 2010.

Turner, Bryan S.: *A test elméletének újabb fejlődése*, fordította Erdei Pálma, in: Mike Featherstone-Mike Hepworth-Bryan S. Turner: *A test – Társadalmi fejlődés, kulturális teória*, József Műhely Kiadó, 1997, 7-51.

Uerlings, Herbert: *Novalis und die Moderne. Seghers - Hilbig - Benn – Bachmann*, in: (Szerk.) Uerlings Herbert: *Blüthenstaub - Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*, Tübingen 2000 (Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft, Bd. 3), 7-38.

Varró Attila: *A kép és a szörny – A klasszikus horrorfilm mozgóképi önreflexiója*, in: *Metropolis* 10 (2006) no. 1., 110-123.

Van Der Leeuw, Gerardus: *A vallás fenomenológiája*, fordította Bendl Júlia, Dani Tivadar, Takács László, Osiris Kiadó, Budapest, 2001.

Voss, Torsten *Die Distanz der Kunst und die Kälte der Formen* (Wilhelm Fink Verlag, München, 2007.

Welsch, Wolfgang: *Adorno esztétikája mint a fenséges implicit esztétikája*, fordította Weiss János, in: Welsch Wolfgang: *Esztétikai gondolkodás*, L'Harmattan, 2011, 85-114.

Wilson, Holly L. : *Kant's Pragmatic Anthropology – It's Origin, Meaning and Critical Significance*, State University of New York Press, 2006.

Witteriede, Heinz : *Eine Einführung in die Philosophische Anthropologie – Max Scheler, Helmuth Plessner, Arnold Gehlen*, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 2009.

Wolf, Andreas: *Ausdruckswelt – Eine Studie über Nihilismus und Kunst bei Benn und Nietzsche*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York, 1988.

Wolfe, Cary: *What Is Posthumanism?* University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2010.

Wolfe, Cary: *Animal Rites – American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory*, The University of Chicago Press, 2003.

Wolkers, Achim: *Wissen und Bildung bei Foucault – Aufklärung zwischen Wissenschaft und ethisch-ästhetischen Bildungsprozessen*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2008.

Wood, Robin: *An Introduction to the American Horror Film*, in: (Szerk.) Andrew Britton, Richard Lippe, Tony Williams, Robin Wood: *The American Nightmare*, Toronto: Festival of Festivals, 1979, 7-28.