

Filológiai KÖZLÖNY

LXVIII. évfolyam

2022/2

POSZTHUMANIZMUS ÉS IRODALOM 2.

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizekelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E számunkat **Báder Petra** és **Menczel Gabriella** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

TERESA LÓPEZ-PELLISA: A Héphaisztosz-paradigma. Heterotopológia: poszthumanizmus(ok), (xeno)feminizmusok és tudományos fantasztikum	5
HORVÁTH MÁRK – LOVÁSZ ÁDÁM – NEMES Z. MÁRIÓ: H. P. Lovecraft kakografikus írásmódja. A nyelvi torzítás mint az embertelenítés kultúrtechnikai gyakorlata	25
MIKLÓS LAURA: Mutáns <i>in progress</i> . Mutáció, sokszorozvány és disszemináció Mario Bellatin életművében	41
PANKA DÁNIEL: Magánszféra és poszthumanizmus	55
BENEDEK ZSOLT: Az együttlét perspektívái. Nem-hierarchikus állat–ember találkozási kísérletek a színházi előadás szituációjában	71
BORDÁS MÁTÉ: Az identitás- és átváltozáslíra vázlata	101
Számunk szerzői	143

TERESA LÓPEZ-PELLISA

A Héphaisztosz-paradigma

Heterotopológia: Poszthumanizmus(ok), (xeno)feminizmusok és tudományos fantasztikum¹

Az emberek korántsem befejezetlen lények; az őseik által fejlesztett technikák, protézisek és eszközök tették őket önálló fajjá: mivel eleve a technika szüleményei, a kiegészüléshez már nincs szükségük a technikára. Mindig is „kiborg lények” voltak, mind azok vagyunk; olyan élőlények, melyek organikus anyagokból és technikai termékekből épülnek fel, akár a sár, az írás és a tűz.²

Fernando Broncano: *La melancolía del ciborg*
[A kiborg melankóliája]

Vajon miért nyugtalanító a poszthumanizmus? És miért olyan frusztráló a feminizmus? Ez a két kérdés merült fel bennem, miután elmélyültem a genderelméletben és a kiberkultúrában. És amikor ez a két kutatási irány keresztezte egymást, arra lettem figyelmes, hogy a poszthumán feminizmus még inkább frusztráló. Mégis miért? Nem tudom a választ. Talán mert ezek a forradalmi megközelítések felülvizsgálják a nyugati kultúra alappilléreit: a modernitás és a humanizmus fogalmát. Talán mert nem csupán a nemről és a szexualitásról alkotott elképzeléseket kezdik ki, hanem azt a módot is, ahogyan eddig meghatároztuk az emberi fajt. Meggyőződésemm, hogy a paradigmaváltás egy törvényszerűen rémítő és nyugtalanító folyamat, ezért hát a legészszerűbb megoldás, ha G. T. Lampedusa regénye, *A párdúc* alapelvét követjük: *mindent meg kell változtatni azért, hogy semmi ne változzon.*

De a 21. században más szelek fújnak; új keletű, ugyanakkor régről ismerős, hibrid és rémképszerű fogalmi génmódosulatokat alkotunk foszlányokból; így hívjuk életre ezt a filozófiai Frankenstein, a Keletet a Nyugattal összemosó új mitológiákat teremtünk, megszüntetjük azokat a dichotomikus, különválasztó

¹A szöveg eredeti megjelenése: Teresa LÓPEZ-PELLISA (2020), El paradigma de Hefesto. Heterotopológia: poshumanismo(s), (xeno)feminismos y ciencia ficción, in Javier GARCÍA RODRÍGUEZ (szerk.), *Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 247–276. A tanulmányt a szerző és a kiadó engedélyével közöljük, melyet hálásan köszönünk nekik. (*A ford.*)

²A fordítások, melyek szerzői nincsenek feltüntetve a bibliográfiában, a sajátjaim. (*A ford.*)

határvonalakat, amelyek oly sok viszályt keltettek a nyugati kultúrában – amilyenek én azt mostanáig ismertem. Nőként, irodalomtanárként, a tudományos fantasztikum szakértőjeként, feministaként, a kultúratudomány és a posztmodernitás híveként beszélek. Úgy tartom helyénvalónak, ha ezt a tanulmányt a Donna Haraway által bevezetett „szituált tudásra” alapozzam: mivel engem olvasmányaim tesznek azzá, ami vagyok, a következőkben azt szeretném kifejezni, hogy az irodalomtudományból és a tudományos fantasztikum elméleti keretéből kiindulva hogyan látom, illetve hogyan szeretném látni a világot. Le kell szögezmem, hogy nem hiszek az ideológiától mentes irodalomelméletben, irodalomban vagy nyelvvezetben. Őszintén szólva azt hiszem, egyiknek sem kellene mellőzni az ideológiát. Ha a szöveg vagy a művészeti tárgy mégis ezt teszi (amit erősen kétek), az azt néző vagy olvasó szemek nem kapnak felmentést ettől a mindent kódoló és átható imperatívusztól. És aki az ellenkezőjét állítja, az hazudik.

Elsősorban azok számára szeretném tisztázni a kiindulópontomat, akik nem fedik fel, honnan beszélnek, így úgy tűnhet, kijelentéseik és tudásuk is tárgyilagos, pártatlan és egyetemes.³ Azok számára, akik úgy tesznek, mintha a mindenkori hagyományoktól, irányzatoktól és nézőpontoktól független ismeretekkel rendelkeznének, mintha a politikai és ideológiai jelentésektől hemzseggő, a hatalomért és a hegemoniáért folyó harcok által meghatározott történelmi és társadalmi folyamatokon, rendszereken, poliszisztémákon vagy nemzeteken kívül állnának. A tudományos viták lényege maga a különbözőség, hogy képesek vagyunk eltérő nézőpontokat megosztani, és együtt élni a vélemények kavalkádjában. Miért is kellene ugyanazt gondolnunk? És vajon miért olyan idegesítő azt olvasni, aki másként gondolkodik? Azt hiszem, engem megrettentene, ha mindig olyan szövegeket kellene olvasnom, amelyeknek osztom a nézeteit, és amelyekbe nem tudok belekötni – így tudatom és testem hirtelen átkerülne az általam kutatott tudományos-fantasztikus művekben megjelenő disztópikus helyszínre egyikére, ahol a hasonlóképpen gondolkodó egyének alkotta, homogén társadalmat a normatív szabályozás uralja.

1923-ban jelent meg a biokémiával foglalkozó John B. S. Haldane (1928) *Daedalus vagy Tudomány és Jövő* című esszéje, amelyben a biológia jövőjéről elmélkedik egy egyetemi hallgató 2073-ban készített kutatómunkáján keresztül. Ennek a tudományos-fantasztikus esszéjéért is olvasható szövegnek a szerzője pozitív képet fest a tudomány jövőjéről. Haldane felvetésére a matematikus Bertrand Russell *Icarus vagy a tudomány jövője* című esszéjével válaszolt. Russell kételkedik

³ *The Science Question in Feminism* (1986) című könyv szerzője, Sandra Harding társadalmi cselekvésként értelmezi a tudományos ismeretek termelését, amelyhez genderszempontról közelít: „a tudomány nem összetartozó megállapítások csoportja, sem egyedülálló módszer, hanem jelentésközlő gyakorlatok globális egysége” (HARDING 1996, 81), és ezeknek a gyakorlatoknak az elemzéséhez sajátos kritikai módszertant szükséges kidolgozni.

a pozitív fejlődés lehetőségében, úgy véli, a tudományos fejlődés önmagában nem szolgál előnyökkel az Emberiség számára, hiszen „a hatalom birtokosai szándékaikat a tudomány segítségével még tökéletesebben megvalósíthatják, mint nélküle teheték volna. Ha szándékaik jók, akkor csak nyertünk vele, ha ellenben rosszak, veszítettünk” (RUSSELL 1928, 44). Pedig nincs mit tenni: mi a kiber-, a techno- és a digitális kultúra korában élünk, a mai ember életmódját áthatja a tudomány és a technológia, de az a politikai, gazdasági és környezeti válság is, amely felé társadalmainkat sodorjuk; sürgősen meg kellene teremteni egy járható és fenntartható jövőt, ehhez pedig elengedhetetlen a tudomány. Bár Shulamith Firestone úgy vélte, hogy a technotudomány felszabadíthatja a nőket, azzal is tisztában volt, hogy a mesterséges megtermékenyítés technológiája és a születésszabályozás „kétélű fegyver [...] a tudat, hogy ez a most hatalmat gyakorlók birtokában van, már önmagában is egy rémálom” (idézi HESTER 2018, 22). A 20. század elején élő Bertrand Russell és a 70-es években alkotó Shulamith Firestone ugyanazon az állásponton voltak: bár a technológia kétségkívül hozzájárul a társadalmi és ökológiai katasztrófához, egyúttal meg is menthet minket tőle; a technológia tehát egy olyan társadalmi jelenség, mely egyszerre tükrözi az osztályharcot, valamint a hatalom és az erőforrások uralásáért folytatott háborút.

Ami Haldane-t illeti, ő az iparosodást, a tudományt és a növekedést tartja a fejlődés három alappilléérének, továbbá megjegyzi, hogy „a művészetek némely ágának visszafejlődését egyedül művészeink hiányos képzettségének tulajdoníthatjuk” (1928, 30). Sétrelmezi, hogy az értelmiségiek és a művészek többsége nem rendelkezik tudományos ismeretekkel, hiszen „a természettudományok a képzelő tehetségre jobban hatnak a klasszikus tudományoknál” (HALDANE 1928, 31). A művészet márpedig alapvető fontosságú, hiszen serkentheti a gyári termelést, éppen ezért „ahogyan költőinket és művészeinket természettudományos irányban kell nevelnünk, ugyanúgy kenyéradó gazdáinknak (a munkának és a tőkének) még művészeti nevelésre van szükségük” (HALDANE 1928, 32). Ebben a tanulmányban alapvető fontosságúak ezek a fogalmak, és úgy vélem, keresztezésük és különválasztásuk egyszerre lehetséges, hiszen kiberkultúráról, kiberfeminizmusról és tudományos fantasztikumról csakis a művészet, a kultúra, a tudomány és a természet metszeteként beszélgetünk.

Haldane jóslata szerint a jövő a biológia forradalmáról fog szólni, a 20. század technológiai aggodalmait pedig két mitológiai alak szembehelyezésével szemlélteti: Prométheuszt helyezi a fizikus szerepébe (mivel technikai és műszaki ismeretekkel bír), a biológust Daidalosz testesíti meg (hiszen az első mesterséges körülmények között létrehozott, génmódosított teremtmény, azaz a Minótauroszt alkotójaként jártas a biogenetikában). Érvelését így folytatja: „a tűztől a repülésig egyetlenegy találmány sincsen, amelyet valamilyen isten ellen való véteknek ne tekintettek volna. Ha pedig minden fizikai és kémiai találmány istenkáromlás volt, akkor minden biológiai felfedezés egy-egy perverzítás” (HALDANE 1928, 43).

Bár a természet manipulálását aberrációnak tartjuk, a 20. század mégis a génmanipuláció, a biotechnológia, a bioinformatika és a transzhumanizmus korszaka. A technológiai fejlődés terén elért eredmények következményeként jelentkezett (1971-ben) a bioetika mint „új diszciplína, mely a biológiai és az emberi értékrendszer tudásanyagát ötvözi” (CAMPS 2002, 2) a laikus ismeretekkel, és ebből kiindulva értekezik arról, hogy mit tarthatunk elfogadhatónak a génmanipuláció (például a klónozással vagy a génmódosított élőlényekkel kapcsolatban), a mesterséges megtermékenyítés (a kiemelkedő genetikai adottságokkal rendelkező embriók kiválasztása tekintetében) vagy a bioinformatika (az emberi biológia szétesését és a poszthumanizmust tanulmányozva a felhőben élt digitális életünket illetően) kérdéskörében.

Haldane úgy véli, Daidalosz az első modern férfi, az első realista szobrász és az első kísérleti genetikus, sőt „ha a Minotaurus fedél alatt való tartása és táplálása nem lett volna oly költséges dolog, akkor nagyon valószínű, hogy [...] megelőzte volna *Mendelt*” (1928, 46). Daidalosz ugyanis ügyet sem vetett az istenekre, amikor megbüntették a tudományos-technológiai újítások következményeiért; unokaöccse, Talosz meggyilkolása után száműzik Athénból, majd végignézi saját gyermeke halálát, de ez sem tántorítja el: tovább vándorol, hogy folytathassa tudományos karrierjét. Az első mitológiai tudós etikai szempontból meglehetősen ingatag lábakon áll, és mivel a tudományos ismereteknek és kísérletezésnek mindenképpen etikusnak és felelősségteljesnek kell lennie, a jelenlegi technológiai fejlődés ábrázolására egy másik mitológiai alakot: Héphaisztoszhoz hozom példaként. A poszthumán, kritikai és feminista világnézetben Héphaisztosz (vagy Vulcanus) módfelett szuggesztív erővel bír.

Héphaisztosz tökkelütött, kitaszított, fogyatékos (sánta és torz), visszataszító, szörnyűséges lény, akit száműznek az Olümposzról; kívülállóként távol marad a nyugati világ irányadó szépségideáljának esztétikai és ideológiai képzetétől. Donna Haraway (1991) kiborgjához hasonlóan Héphaisztosz is a különbözőség megtestesítője, a reménykeltő szörnyek egyike (HARAWAY 2019). Ő a tűz istene, a fémek ura, így az ipari forradalomban is központi szerepet játszik: az általa alkotott kábelek csápjai hálóvá szövődnek, ezzel pedig összeköttetést teremtenek a technológiai forradalom összes kommunikációs eszköze között. Miután családja kitagadja, két tengeri istennő, Téthüsz és Eurünomé fogadják magukhoz; a hagyományos családi modell helyett a Természettel együttélésben nő fel. Meg kell jegyeznünk, hogy a mítosz néhány változatában Prométheusz tőle lopja el a tüzet és a tudást, így a technológia eredeti tulajdonosa nem Prométheusz, hanem Héphaisztosz. Olyan jelentős találmányok fűződnek a nevéhez, mint Hermész szárnyas saruja (hogy hihetetlen gyorsasággal kézbesíthesse az üzeneteket, akár egyfajta optikai szál) vagy Pelopsz vállprotézise (rá akár kiborgként is tekinthetünk, hiszen mesterséges végtaggal egészítette ki testét). Ám Héphaisztossal kapcsolatban Pandóra biogenetikai megalkotását, automaták gyártását (*Íliász*,

xvi–xvii) és Talósz, a bronzóriás megépítését is ki kell emelni, melyek alapján alapvető szerepet töltött be a biogenetikai és a kibernetikai fejlődésben.

Roppant érdekesnek tartom, hogy Hésziodosz *az Istenek születésében* kizárólag Héphaisztosz női felmenőire koncentrál; az isten ugyanis apai közvetítés nélkül fogant meg édesanyja, Héra méhében: „Héra pedig szintúgy szerelem nélkül maga szülte/ Héphaisztoszt, féltékeny versengésben urával, / ez mesterségben kitünő [*sic*] ivadéka az Égnek” (HÉSZIODOSZ 1974, 36). Hésziodosz szövegében fény derül a „nagy bicegő”, a híres Héphaisztosz szokatlan születési körülményeire és virtuozitására, kinek művészetét egyik isten sem múlhatja felül. A szűznemzés (olyan szaporodási forma, amelyből a születendő utód egy nem megtermékenyített petesejtből jön létre) képzetén belül Uranuszról is említést kell tennünk. Paul B. Preciado szerint „a görög mitológia olyan, mint egy ősrégi tudományos-fantasztikus elbeszélés, mely előrevetíti a mesterséges megtermékenyítés és a test átalakulásának a 20–21. század során megjelenő *do it yourself* eljárásait, ugyanakkor egy giccses szappanoperához is hasonlít, melynek szereplői elképesztően sok természeti törvényt áthágnak” (2019, 20). Uranosz a Föld, Gaia gyermeke, és ő is inszemináció vagy koitusz nélkül fogant; mindkét isten a nyugati gondolkodást meghatározó bináris ismeretelmélet ellenében, azaz a heteroszexuális egyesülésen kívül született, ezzel pedig különféle megtermékenyülési lehetőségeket vázol fel az eljövendő világnak, amely egy merőben új társadalmi berendezkedésre és kognitív keretre épül: Héphaisztosz és Uranosz a xenonyelv uralta poszthumán jövőt vetítik elénk.

A feminista kritikai poszthumanizmus

A kiborg a szétszedett és összerakott, posztmodern kollektív és személyes én egy formája. Ez az az én, amelyet a feministáknak kódolniuk kell.

Donna Haraway: *Kiborg kiáltvány*

1985-ben jelent meg Donna Haraway *Kiborg kiáltvány: Tudomány, technika és szocializmus az 1980-as években* című esszéje, amelyben lefekteti a kiberművelés és a poszthumán feminizmus alapjait. A „kiborg” fogalmát Manfred E. Clynes és Nathan S. Kline alkották meg 1960-ban; a kifejezés egy olyan, a technológia segítségével feljavított emberi lényre utal, mely földöntúli körülmények között is képes a túlélésre. Ám Haraway ennél is tovább megy: szerinte a kiborg „egy kibernetikus organizmus, gép és élő szervezet hibridje, éppannyira a társadalmi valóság szülötte, mint amennyire elképzelt teremtmény” (2005, 107). Ennélfogva a kiborg fogalma a szubjektumot középpontba állító ész kritikája, melynek segítségével a technokultúra korábban folytatott interakcióink alapján átértékelhetjük saját szubjektivitásunkat.

Haraway szerint Foucault a biohatalmon alapuló világról és perspektíváról alkotott gondolatrendszere immár elavult, hiszen az Egészséggel, a Renddel és a Jóléttel összefüggő hatalmi funkciókhoz egy új elemzési szempontot kell adni: az interszekcionalitást. Ehhez a kiborg politikáját javasolja, mely által – a szituált tudásra és a részlegességre támaszkodva – posztmodern szubjektivitások hozhatók létre, azaz (a poszthumanizmus elveit követve) képesek leszünk újraalkotni az emberi fajt. Kiáltványában azt szeretné bebizonyítani, hogy a nyugati kultúra logikai hegemoniáját a heteroszexuális, fehér férfi alkotta meg; emellett a plurálist szingulárisá redukáló hangok ellenében is felszólal (akármennyire alárendeltek is legyenek ezek).

Haraway új szubjektivitásként és posztmodern identitásként tételezi a kiborgot, mely képes alkalmazkodni korunk kihívásaihoz. A kiborg tehát a felvilágosodás korában konszolidálódott, a modernitásba helyezkedő karteziánus szubjektum identitásának helyébe lép. Haraway a Foucault által kitaposott ösvényt követi, amikor a természet fogalmának átértékeléséről beszél: szerinte is vigaszként szolgálhat, hogy „az embert nemrégiben találták föl, még kétszáz éves sincs, egyszerű redő csupán a tudásunkban, amely azonnal el is tűnik majd, mihelyt e tudás megtalálta új formáját” (FOUCAULT 2020, 17). Ez az új forma lehetne hát a poszthumanizmus. Az új identitás szimbolikus potenciálja pedig éppen abban gyökerezik, hogy egyúttal a politikai mozgósítás új stratégiájaként, annak ironikus metaforájaként is értelmezhető. Haraway a tudományos fantasztikum⁴ képzeletvilágából kiindulva hozza létre ennek a tisztátlanságból és a kereszteződésből fogant, hibrid identitásnak az új mítoszát, melyet a bináris gondolkodás dichotómiáinak – szexuális vagy nemi, illetve ember/gép, ember/állat vagy materiális/immateriális – ellentétéként tárja elének. „Más perspektívából tekintve a kiborg világ a megélt társadalmi és testi valóságokról is szólhat, ahol az emberek nem félnek az őket az állatokkal és gépekkel összekötő rokonságtól, a maradandóan részleges identitásuktól és ellentétes szempontoktól” (HARAWAY 2005, 112).

Haraway itt a különböző szubjektumok közti affinitásra utal, ám ez az affinitás „nem vérrokonság, hanem szabad választás által összekötött; egyik kémiai atomcsoportnak a másikkal való vonzódása” (2005, 113), ezáltal pedig egy parcialitásra, a személyes tapasztalaton alapuló valóságra épülő szubjektumot és annak szituált tudását hívja életre. Ezzel szemben Rosi Braidotti úgy véli, hogy az efféle szubjektivitás nem absztrakt fogalom, hanem egy materiális és megtestesült entitásra

⁴ Remedios Zafra kiberfeminista elméletében a kiborg politikai-poétikai metaforaként funkcionál: „talán a tudományos fantasztikum keretein belül figyelhetjük meg leginkább a mai biotechnológiai kor által felsorakoztatott ábrázolási és képzeleti formákat, melyeket diatópikus vagy – egyes esetekben – akár utópikus képzeleti gyakorlatként is felfoghatunk. Roppant érdekesnek tartom a reprodukív testről alkotott elképzelést, mely alternatív szaporodási és születési rendszerek létrejöttére utal” (ZAFRA 2013, 60).

utal; a tudományos fantasztikumban fellelhető szubjektivitások tehát testtel társított entitások, melyek „a biológia, a társadalom és a – kultúra alapvető szimbolikus rendszereként értelmezett – nyelv találkozási pontján” (2015: 16) jönnek létre. A megtestesült, módosulásra képes test természetesként és prehumánként való felfogása tehát felülvizsgálatra szorul; Meri Torras megállapítása szerint „a testek között fennálló, normatív erővel bíró, naturalizáló hierarchia bizonyos biológiai paraméterek alapján teszi olvashatóvá őket. Az ellentétekre és komplementaritásra épülő bináris nyelvtan megszilárdítja ezt a megfeleltethetőségre építő hierarchiát: az egyik – az uralkodó – kategória megbonthatatlan egységként veti a lábát, kizárólagossá válik, méghozzá a másik kategória kárára, mely a sokféleséget, a szennyezettséget, a fenyegetést kebelezi be és sűríti magába” (2007, 12).

Braidotti igen érzékenyen viszonyul az emberiség új korszaka, az antropocén következményeihez és hatásaihoz, melyben kulcsfontosságú szerepet tölt be az emberiség földi tevékenysége, a humanizmus alternatívája pedig kizárólag a kritikai poszthumanizmus lehet, hiszen „eddig az összes humanizmus imperialista volt. Minden eddigi humanizmus egy osztály, egy nem, egy rassz vagy egy genom perspektívájából és érdekei szerint beszélt az emberi fogalmáról. Ezzel pedig szinte megfojtja azokat, akiket nem hajlandó tudomásul venni. Talán az emberiség nevében még soha nem követtek el ennél nagyobb bűnt” (Tony Davies, idézi BRAIDOTTI 2015, 28). Ebben az értelemben egy olyan antihumanizmusra van szükség, mely beolvasztja az újonnan felmerülő identitásokat, valamint aláassa az eurocentrikus, imperialista irányzatot; a humanizmus fogalmának módosítása pedig csakis a poszthumanizmusban kristályosodhat ki.⁵ Ebből kiindulva a feminizmus is antihumanista: a humanizmus ugyanis mindig patriarchális, hiszen egy olyan normatív identitáson alapszik, mely kirekesztő és hátrányosan megkülönböztető gyakorlatokból kiindulva szabja meg, hogy milyen a – ma válságát élő – emberi természet. Haraway szerint mára meghaladtuk az antropolatriát (az emberi felsőbbrendűség gondolatát); a poszthumanizmus arra emlékeztet, hogy *nem minden dolog mértéke az ember*, éppen ezért az ember és nem-ember közötti interakciók mellett minden olyan hasonlóságon alapuló kapcsolatot és együttélési formát át kell értékelni, mely az embert az állatokhoz, a nem emberi fajokhoz és a kibernetikus lényekhez köti: csakis így juthatunk el a posztantropocénig.

⁵ Itt érdemes leszögezni, hogy a kritikai poszthumanizmus az Új Humanizmusokra is igényt tart, amennyiben azok elősegítik a valóság kollektív átalakítását, hiszen „az emberről mint befejezetlen, bolyongó, alakváltó és folytonos metamorfózisban lévő, ugyanakkor felelősségteljes, önmagát megalkotó lényről beszélünk” (SÁNCHEZ-MESA 2010, 32). Éppen ezért az általunk tételezett kritikai poszthumanizmus vagy antihumanizmus a Humán tudományok vagy a Humanizmus kritikájaként jelentkezik, és az Új Humanizmusok létrejöttét jelenti a 21. századi emberek számára (SÁNCHEZ-MESA 2010).

Rosi Braidotti felhívja a figyelmünket arra, hogy a biogenetikai kapitalizmus az intelligens élet és a nem-emberi élet közti kapcsolatokat fogyasztási terméké módosította a kereskedelem és az ipari profit érdekében; éppen ezért állhatatosan ragaszkodik ahhoz, hogy a poszthumán szubjektum mindenképpen nonprofit természetű legyen (tehát ne a bevételre hajtsen). A kapitalizmus biogenetikai gazdasága is hisz abban, hogy az emberi és a nem-emberi fajok közti különbségek eltűnnek, amint ebből a társadalmi átalakulásból kereskedelmi haszon keletkezik. Ez a gondolat néhány tudományos-fantasztikus elbeszélésben, többek között Raúl Aguilar *Sexbot* (2018) vagy Pablo Martín Sánchez *Cambio de sentido* [Irányváltás] (2018) című novellájában is tükröződik. Az elbeszélések főszereplői a virtuális valóságban létező, mesterséges intelligenciával rendelkező női alakok, amiket – bár bizonyítottan rendelkeznek tudattal – a gyönyörszerzés és a szexuális kihasználás céljából hoztak létre. A fehér, heteroszexuális férfi és a piaci terméként megjelenített szexuális tárgy, azaz a virtuális nő között ezáltal egy poszthumán (egy ember és egy nem-ember közti) kapcsolat létesül. A technológiai tárgyat megvásárló férfi mindkét novellában egy egyértelműen egyenlőtlen, dominancián alapuló kapcsolatot ápol a nővel, melyet – a női test hiperszexualizációja által – erősen áthatnak a nemi szerepekkel kapcsolatos konnotációk. Az antropológiai exodus után Braidotti tehát a hibridizáció felé terel minket (hasonlóan Harawayhez, aki arra biztat, hogy hasonlóságokat keressünk az emberi és más fajok között). Az antropocentrizmustól való elmozdulás és a fajok közti szolidaritás tudomásulvételét elengedhetetlen kihívásként tételezi (BRAIDOTTI 2015, 84). A kritikai poszthumanizmus visszaköveteli a tökéletlen testek létjogosultságát, legyenek azok antropomorfofok vagy sem, egészségtelenek, petyhüdtek, abnormálisak stb.: minden olyan test, amelyet Héphaisztoszhoz hasonlóan szörnyszerűsége miatt kizárítottak vagy eltávolítottak, az új poszthumanista rendszer középpontjában helyezkedik el. Ha a Másikkal ápoltságunk már nem a harciasságon alapul, ha az állatokhoz való viszonyunkat már nem a dominancia vagy – derridai kifejezéssel élve – a karno-fallogentrizmus (idézi BRAIDOTTI 2015, 86) határozza meg, és ha belátjuk végre, hogy ezekkel az élő-, technológiai és társadalmi lényekkel éppen a sebezhetőségen osztozunk, talán sikerül kialakítanunk „az együttélés új formáit és a poszthumán együttélést” (BRAIDOTTI 2015, 86).

Le kell szögezmem, hogy a kritikai poszthumanizmus követője vagyok. A reneszánsz univerzum középpontját alkotó Ember, a zsidókeresztény kozmogónia kiemelt szereplője ma csupán az evolúciós folyamat egyik láncszeme, akinek az embereken kívül más lényekkel – akár nem emberi vagy nem élő lényekkel – is meg kell tanulni együtt élni. A saját biológiai fejlődésünk feletti uralom már nem szorítkozik kizárólag a tudományos fantasztikumra, hiszen mi, emberek vagyunk az első olyan földi organizmus, ami saját örökösének megalkotásán dolgozik, sokan pedig már el is képzeltek, hogy milyen lesz ez a bizonyos poszthumán lény. Éppen ezért fontos, hogy – szemben a feminista kritikai poszthumanizmus elképzelé-

seivel – egyensúlyt képezzünk a hús megvetése és az *uploading* transzhumanista fantazmagóriája között. A poszthumanizmusnak ez utóbbi irányzata, mely a biológiai és a kognitív képességek tökéletesítése érdekében sürgeti a biotechnológia alkalmazását, a digitális halhatatlanság és a kriogenezáció lehetőségében bizakodik. Nick Bostrom – a Transzhumanista Világszervezet (World Transhumanist Association) elnöke és az Oxfordi Egyetemen működő, az emberiség jövőjét kutató intézet (a Future of Humanity Institute) igazgatója – ideológiai és kulturális mozgalomként definiálja a transzhumanizmust, mely hisz abban, hogy a tudomány és a technológia segítségével javítani lehet az ember állapotát, különös tekintettel annak szellemi, fizikai és pszichológiai képességeire (BOSTROM 2011). Ez a kulturális, ideológiai és tudományos mozgalom tehát úgy tartja, hogy a *homo sapiens* csupán az első láncszem az új technológiák indította evolúciós fejlődésben, mely egy átmeneti, transzhumán stádium utáni új faj elérkezésével megalkotja a tökéletességet: a poszthumán fajt. Bostrom szerint a poszthumánok a biomérnökök által feljavított emberi lények, a transzhumanista filozófia célja pedig a kognitív képességek növelése mellett a fájdalom, a betegségek és az öregség megszüntetése. Ez az emberi állapot újratervezésén alapuló, utópikus felvetés látszólag gondtalan jövőképpel kecsegtet, így egybevág Haldane korábban említett, spekulatív esszéjével. Haldane szerint a jövőben az eugenika által a politikára is alkalmazni lehet majd a biológiát; merész jóslatai között olyan megállapítások is szerepelnek, mint az első ektogenetikussal születésű gyermek születése 1951-ben, vagy hogy – miután Franciaország legalizálja az ektogenezist – 1968-tól kezdve évente hatvanezer gyermeket fognak termelni, így az újszülöttek csupán 30%-át hordják ki majd női testek. A Haldane által 1923-ban megálmodott jövő egyik fő problémája, hogy az áhított eugenikus eljárások egy olyan neoliberais ideológiát vetítenek elénk, amely a születésszabályozás és egyéb, disztópikus fajfenntartási gyakorlatok alkalmazása árán a mindenkori piacnak és kormánynak kedvez. A mesterségesen létrehozott lények csírasejtvonalába való beavatkozás során eltávolítanak a károsnak vélt elemeket, a genetikai nemesítés pedig egyszeriben egy Haldane által vágyott helyre repítene minket: „ha az emberiség nem határozta volna el magát az ectogenesisre, akkor a civilizáció belátható időn belül elpusztult volna, mivel csaknem minden országban a legkevésbé kívánatos elemek a legszaporábbak” (HALDANE 1928, 61).

Nem helyeslem ennek az eugenikus-darwinista antropológiának a lehetőségét, melyet a Platón óta minket fenyegető és Haldane által is felvetett Daidaloszmítosz vázol fel a jövő nemzedékei számára, és mely most – egy filozófusok és tudósok alkotta maroknyi csoport által támogatott – a neoliberális poszthumanizmus daidaloszi biotechnológiájának köszönhetően újra szárnyra kapott. Az ilyesfajta technológiák eljövetele miatt felmerülő erkölcsi aggályokat Peter Sloterdijk *Az emberpark szabályai* (2000) és Jürgen Habermas *Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik?* (2002) című esszéi tartalmazzák. Sloterdijk szerint az emberi lény evolúciója bizonyítékként szolgál arra, hogy

a történelem során mindig a *homo sapiens* jelentette a problémát, így csakis az antropogenetikus forradalom jelenthet megoldást az emberi faj számára, amit a modern humanizmus „emberképző könyvkultúrájának” bukása után *házasítani* kell, méghozzá a biogenetika segítségével. Habermas biokonzervatív diskurzussal válaszol Sloterdijk transzhumanista elveire; biztosítja arról, hogy a liberális eugenika nem kaphat helyet az olyan demokratikus társadalmakban, melynek tagjait nemzik és nem gyártják; továbbá kiemeli, hogy igen kockázatos összemenni az eugenikát az oktatással, az emberi faj viselkedését, jellemét és kognitív képességeit genetikai manipuláció segítségével átalakítani pedig egyenesen undorító.

A Braidotti által képviselt elméleti vonal viszont egyszerre afirmatív és utópikus; a remény társadalmi horizontjaiból indul ki, és az intergenerációs felelősségvállalásba vetett hitre alapozva hozna létre egy jobb világot, hiszen „a remény utat enged annak, hogy álmokat szőjünk a lehetséges jövőkről: olyan jövendölés, mely áthatja életünket, és lendületet ad neki” (2015, 227). A minket élve felfaló nekropolitika utáni feltámadásához (VALENCIA 2010) le kell számolnunk az androcentrikus és emberközpontú humanizmussal; csakis ezáltal gondolhatjuk végig, hogy mivé akarunk válni a képzelet metaforái és kreativitása révén, csakis így korrigálhatjuk azokat az erkölcsi kapcsolatokat, melyekre az általunk létrehozott poszthumán világ alapjait építjük. Ezen a ponton érdemes felidézni N. Katherine Hayles gondolatait: „a poszthumán nem az emberiség végét jelenti. A poszthumán csupán az ember egyik definíciójával végez [...]. Nem a poszthumán bír végzetes erővel, hanem az, amikor összekapcsolódik a szubjektum liberális-humanista értelmezésével. A poszthumán a mintázat és az esetlegesség dialektikájának kellős közepén található, és nem az immateriális információban, hanem a materiális aktualításban gyökerezik; a poszthumán egy új erőforrás, annak a lehetősége, hogy újraértékeljük az emberek és az intelligens gépek között kialakult kapcsolatokat” (idézi BRAIDOTTI 2015, 121).

A poszthumanista xenofeminizmus és a kiborg

Bárki, akit „nem-természetesnek” ítélnék az uralkodó biológiai normák alapján, bárki, akit igazságtalanság ért a természetes rend nevében, megérti majd, hogy „a természetes” dicsőítése nem visz előbbre; nem vonatkozik a köztünk lévő queerekre és transzokra, a fogyatékkal élőkre, ahogy azokra az emberekre sem, akiket a várandóssággal vagy a gyermekneveléssel kapcsolatos feladataik miatt ért diszkrimináció. Az XF indulatosan természetellenes.

Laboria Cuboniks: Xenofeminismo [Xenofeminizmus]

A xenofeminista elméletek kortárs gondolati irányzatokból, többek között a kiberfeminizmusból, a poszthumanizmusból és az akceleracionizmusból gyökereznek. Helen Hester a következőképpen definiálja a xenofeminizmust (XF):

„techno-materialista, természetellenes és abolicionista genderfeminizmus” (2018, 19). *The Dialectic of Sex* (1970) című esszéjében Shulamith Firestone kifejti, hogy a technológia segítségünkre lehet a biológiai reprodukció és a környezet szabályozásában, éppen ezért a XF az aktivizmus egyik lehetséges eszközeként tekint a technológiára, mely egyfajta hardverek, testek és anyagi szolgáltatások szőtte háló megalkotásával képes fenntartani ezt az információáramlás és a kommunikáció révén létrejövő virtuális hálózatot (éppen ezért a XF Judy Wajcman technofeminizmusának adósa). A digitális világnak különböző infrastruktúrákra van szüksége, a digitális szakadék igenis létező jelenség, az elektronikai termékek gyártósorain dolgozók kizsákmányolása pedig maga a valóság. A XF éppen ezért egy techno-materialista irányzat, mely a feminista intervenció eszközeként tekint a technológiára, a tudományra és a racionalizmusra.

A XF ugyanakkor természetellenes is, hiszen Braidotti (2015) poszthumanizmusába és Haraway (1991) feminista kiborgjába egyaránt beleilleszhető. Mivel a technológia által bármi újratervezhető vagy módosítható, kijelenthetjük, hogy a soron következő biotechnológiai forradalom a reprodukcióra és az ektogenezis (a külső anyaméhben kifejlődő embriók) tényleges lehetőségére fókuszál majd. Ezt számos tudományos-fantasztikus elbeszélés tematizálja, melyek közül most a nemrég megjelent, spanyol ajkú női szerzőket felsorakoztató antológiát szeretném kiemelni: *ProyEctogénesis: relatos de la matriz artificial* [Projektogenezis: történetek a mesterséges anyaméhből] (2019). Az esszencialista ökofeminizmus patriarchális, koloniális és természetellenes jelenségként tekint a tudományra és a technológiára. *Ecofeminism* című könyvükben Vandana Shiva és Maria Mies a kapitalista patriarchátus (egyik) megnyilvánulási formájaként tekintenek „a mechanista, redukcionista tudományra és a természet uralását, meghódítását célzó hozzáállásra” (1997, 23), hiszen a genetikailag módosított élelmiszereket előállító iparág, a szintetikus biológia (mint a természetben nem létező biológiai rendszerek tervezése) és a klímakatasztrófák egyaránt a féktelen iparosodás következményeiként tételezhetőek. Éppen ezért lényeges kiállni a nonprofit poszthumanizmus mellett. Az ökofeminista irányzat képviselői szerint „egy hősies küzdelem kellős közepén vagyunk; az Anyaföld ellen multinacionális vállalatok és militarizált államok harcolnak, melyek az általuk képviselt, elavult világeszmék és paradigmák által gyorsítják a bolygó és a bolygólakók ellen vívott háborút” (MIES–SHIVA 1997, 25). Az ökofeminista retorika tehát egyértelműen elítéli azt a neoliborális és kapitalista szemléletet, ami veszélybe sodorta az emberiséget – olyan veszélybe, amelynek most a poszthumanizmus segítségével próbálunk ellenállni. A technológiát szövetségesünké tehetjük a földi ökoszisztéma megőrzéséért vívott harcban, éppen ezért a tudományos és technológiai fejlődés által felvetett feminista lehetőségeket le kell választanunk a patriarchális konnotációkról. Alex Williams és Nick Srnicek (2013) úgy vélik, hogy 1979-től kezdve a neoliberalizmus uralja a politikai gondolkodást, ezért „egy új, baloldali ideológia megalkotása

az összes elveszített jövő visszaszerzését lehetővé teszi, sőt valójában magát a jövőt kellene visszaszerezniük”. Ennek okán pedig éppen a spekulatív fikció biztosítja számunkra az ideális eszközöket, melyek segítségével gyakorlatba helyezhetjük a jövőbeli világok lehetséges forgatókönyveit.

A XF egyúttal gender-abolicionista is: mivel a nem és a gender⁶ nem természetes képződmények, a bináris rendszerbe való besorolásuknak véget kell vetni; így végső soron a XF nem más, mint egyfajta kiborg- és transfeminista⁷ kritikai poszthumanizmus. A gender eltörlése az utóbbi évek legfontosabb fordulatát jelenthetné: egy társadalmi, fogalmi, elméleti és az ábrázolási médiumokat is érintő forradalmat robbanthatna ki kulturális rendszereinkben. Ezáltal egy olyan új rendszer jöhetne létre, amelyben megszűnhetne a feminitás naturalizálása és a munka heteroszexuális elosztása, hiszen „az emberi lények közötti nemi különbségeknek kulturális szempontból közömbössé kellene válniuk” (HESTER 2018, 38). A gender-abolíció által egyéb elnyomó, egyenlőtlenséget gerjesztő naturalizált struktúrák is megszűnhetnének. A genderhez, a rasszhoz, a társadalmi osztályhoz vagy a fizikai képességekhez társuló egyes ismertetőjelek stigmatizálódtak a társadalom szemében, ez pedig egyenlőtlenséget szül; éppen ezért ahhoz, hogy egy változatos genderek benépesítette világ jöjjön létre, melyben a bináris felfogással szemben a szexuális sokféleség uralkodik, a nemi identitáshoz köthető tulajdonságok felszámolására van szükség. A Laboria Cuboniks xenofeminista csoport kiáltványából idézek egy részletet: „Száz és száz nem szülessen! »A nem eltörlése« egy olyan társadalom felépítését jövendöli, amelyben a »neme« rovatba kerülő jelenlegi szavak helyett létrejövő új kifejezések már nem a hatalmi logika aránytalanságait tükrözik” (2015, 6). Miután a hetero-patriarchális rendszer által meghatározott szexualitás alapozta meg az önkényes binaritást és a nemi szerepek közti különbségek kialakulását, felmerült a Kontraszexuális kiáltvány (*Manifiesto contrasexual*) szükségessége. A kiáltvány szerzője, Paul B. Preciado álláspontja sze-

⁶ Ezzel kapcsolatban Meri Torras a következőt jegyzi meg: „Bizonyos témák vagy nézőpontok esetében a gender és a szexualitás közti különbségtétel meglehetősen gyakran torkollik egy látszólag általános diskurzusba, mely rendre semmibe veszi a nőket és más alárendelt csoportokat, kizárják őket az uralkodó diskurzusból; amikor mégis részt vesznek benne, az csakis azért történik, hogy végül bizonyítást nyerjen materiális különbözősükből, azaz a testükből fakadó jelentéktelenségük” (2007, 16).

⁷ „A transfeminizmust forradalmi, ugyanakkor békés mozgalomként definiálhatjuk, ami nem csupán a feminizmus a patriarchátus ellen vívott történelmi harcainak szövetségese, hanem a transzszexuális, interszexuális és a fogyatékkal élő (*handiqueer*) mozgalmak a demedikalizációért és a depatologizációért vívott csatáinak is résztvevője. A transfeminizmus a nem-bináris nemi identitás, illetve annak intézményesített és adminisztratív használata ellen is küzd (a méhen belüli vagy a születés pillanatában megállapított nemtől kezdve); győzedelmük egy olyan mélyreható politikai átalakulás lehetőségét jelenthetné, mely végső soron az emberek sokféleségének elismeréséhez, a fizikai integritás tiszteletben tartásához vezetne” (PRECIADO 2019, 274).

rint „a kontraszexualitás alapvetése, hogy a nemet és a szexualitást (és nem csupán a gendert) összetett társadalmi-politikai technológiaként kell felfogni: politikai és elméleti kapcsolatot kell létesíteni a szexuális készülékek és gépezetek (a modern technológiák történetén belül kevés figyelmet kapó anekdoták) tanulmányozása és a nem/gender-típusú rendszer társadalmi-politikai tanulmányozása között” (2002, 21).

Helen Hester úgy tartja, hogy „a xenofeminizmus egy furcsa jövőt szándékozik építeni” (2018, 43); Octavia E. Butler *Xenogenesis* című trilógiájának képzelt világát idézi fel, amelyben egy biomérnökök alkotta földönkívüli fajt ismerünk meg. A fajt alkotó egyedek nem rendelkeznek nemmel, így – a miénktől eltérő társadalmi és kulturális sémák alapján – olyan élet lehetőségeit vázolják fel számunkra (még hozzá az emberi faj végét jelentő kataklizma után), amelyben a földi bináris rendszerrel ellentétben a szexuális diverzitás dominál. Elia Barceló *Consecuencias naturales* [Természetes következmények] (1994) című regénye is hasonló jövőképet vázol fel: a cselekmény az emberi faj és a Xhrollok találkozását járja körül (a faj biológiailag tökéletesen megegyező egyedei mind vulvával rendelkeznek, nemük és nevük csak tizenöt éves korukban dől el). A földlakók nehézkesen képzelnek el olyan lényeket, amelyeket nem lehet az általuk ismert szexuális és nemi identitásokba sorolni; pontosan ez történik Ursula K. Le Guin *A sötétség balkeze* (1969) című regényének főszereplőjével is, amikor összetalálkozik Gethen lakóival. Bár Barceló főhőse, Nico meg van győződve arról, hogy földönkívüli szeretője nőnemű, az elbeszélő egy nemek között ingadozó lényt mutat be az olvasónak. A regényben megjelenő szexuális-szaporodási funkció nem esik egybe a társadalmi nemmel, és ez felhívja figyelmünket a nemi kategóriák önkényességére.⁸ Pablo Capanna szerint a földönkívülieket a görög *xenosz* (idegen) szóból képzett „xenoid” kifejezéssel kellene illetni (2006, 23). A spanyol *alienígena* (földönkívüli) etimológiája arra utal, hogy valaki „idegen az eredetétől” (*ajeno al origen*), ezzel pedig az *aborigen*, azaz az őslakos („onnan származik, ahol lakik” [*originario del suelo en que vive*]) elé helyeződik. Az sem véletlen egybeesés, hogy az *alien* szótó olyan spanyol szavakban is szerepel, mint az *alienado* (elidegenített) vagy az *alienación* (elidegenítés), hiszen az *alienarse* (elidegenedik) az *hacerse otro* (máshá válik) kifejezésből ered.⁹ A Laboria Cuboniks (mely a matematikusokból álló Nicolas Bourbaki-csoport anagrammája) által jegyzett xenofeminista kiáltvány

⁸ Egy parodisztikus, humoros, feminista sci-firől van szó, amelyben felcserélődnek a szaporodásban betöltött nemi szerepek: egy Földről származó férfi teherbe esik, és ez diplomáciai konfliktust vált ki. Elia Barceló regénye emellett számos témát taglal: megjelenik benne az ökofeminizmus, a gendersemleges nyelvhasználat kérdése, a nemi erőszak, a kolonizáció és a szexualitás ábrázolása (LÓPEZ-PELLISA 2019).

⁹ Ezt az angol *alien* (idegen) főnéven és származékain is végigvezethetjük: *alienated* (elidegenített), *alienation* (elidegenülés), *alienate* (elidegenít). Érdekes, hogy a szerző által felsorolt spanyol

(*Xenofeminism: A Politics for Alienation*) is ezekhez a jelentésekhez nyúlik vissza, amikor a kereskedelmi árucikké redukált munkavállaló és az idegen(ség) közt von párhuzamot: „a XF előnyt kovácsol az elidegenedésből, amikor új világok alkotásának ösztönzéseként fogja fel azt. Mindannyian elidegenedettek vagyunk¹⁰ – vajon mindig is azok voltunk? Nem elidegenedett állapotunk ellenére, hanem éppen annak segítségével vagyunk képesek megszabadulni a közvetlenség mocskától” (2015, 1).

Ahogy a spekulatív fikció, úgy a tudományos fantasztikum is olyan lehetséges világok (újra)elképzelésének lehetőségét tárja elénk, ahol (újra)pozicionálhatjuk önmagunkat, ahol létrehozhatjuk a szexualitás és a nemi szerepek ábrázolásának új változatait, melyek számos utópikus vagy disztópikus környezetet generálhatnak (vagy azokban degenerálódhatnak); ám ezeket a diskurzusokat kizárólag a genderelméletek segítségével tudjuk értelmezni. A földön kívüli környezet segítségünkre lehet abban, hogy a Másik metaforáján keresztül képzeljünk el különféle életmódokat, identitásokat és társadalmi berendezkedéseket. Lola Robles *Mares que cambian* [Változó tengerek] című elbeszélése például egy olyan bolygón játszódik, ahol már nincs különbség férfi és nő, heteroszexuális és homoszexuális között, éppen ezért Le Guin említett művével (*A sötétség balkeze*, 1969) vagy Joanna Russ *The Female Man* [A nő-férfi] (1975) című regényével állítható párhuzamba. A Robles-novellában szereplő Jalawdri bolygón különféle kulturálisan meghatározott vagy a plasztikai sebészet segítségével létrehozott nemű egyén található, és ez rávilágít arra, hogy a test, a gender és a szexualitás is csupán társadalmi konstrukció, hogy nem létezik olyan, hogy férfias vagy nőies, „mivel a heteroszexualitás nem természeti mintán alapul; a heteroszexualitás társadalmi technológia, a szexuális identitás létrehozásának gyakorlatát meg lehet fordítani, vagy el lehet tőle térni (meg lehet változtatni, mutálni lehet a testet, rá lehet kényszeríteni, hogy letérjen a megszokott útról)” (PRECIADO 2002, 26). A Jalawdrin tehát éppen az a megszokott, amit a Földön idegennek, perifirikusnak vagy másnak tartunk.

A Robles által megálmodott bolygón a legalsó társadalmi rétegek szexualitása a legjellegzetesebb, azokat a társadalmakat pedig, amelyekben kizárólag férfiak és nők élnek, visszamaradottnak tartják. Egy feminista aktivizmusáról ismert szerzőről van szó, akinek elbeszélésében egyértelműen megjelenik a *queer* szubjektumok jogkövetelése: az, hogy a nyugati társadalmakat uraló fehér férfi androcentrizmusa, homofóbiája, rasszizmusa és klasszizmusa által elhallgattatott identitások is szóhoz jussanak. Mivel a *queer* elhatárolódik a nemi és a szexuá-

szavak többjelentésűek, egyúttal az őrülethez is köthetők: *alienado* (elmebajos), *alienación* (elmebaj), *alienarse* (megőrül). (*A ford.*)

¹⁰A kiáltvány spanyol nyelvű fordításában – amelyből López-Pellisa idéz – a „Todxs estamos alienadxs” szerepel; az „x” betű a gendersemleges nyelvhasználat tipikus példája, hiszen a spanyol nyelv szabályai szerint itt hímnemnek kellene szerepelnie (vö. *Todos somos alienados*). (*A ford.*)

lis identitásoktól, a Jalawdrin számos olyan új lehetőséget találunk, „amelyek a test összetett kibertechnológiájaként tekintenek a nemiségre és a szexualitásra. A kontraszexualitás tőkét kovácsol Donna Haraway tanításaiból, amikor a »természet« sürgős *queeré tételét követeli*” (PRECIADO 2020, 33). Robles novellájának elbeszélője kénytelen a Jalawdrira utazni, hogy alávesse magát egy nemváltoztató műtétnek; a Földön muszáj lenne a nemi és szexuális szerepek bináris felosztásához alkalmazkodni, ám azzal képtelen azonosulni. Amikor megérkezik a bolygóra, felfigyel arra, hogy ott figyelmet szentelnek az ökoszisztéma megőrzésének, és hogy ez a földönkívüli *queer* társadalom a „természeteshez”, azaz a szexuális diverzitáshoz áll közelebb:

A *k*- prefixum azokra az emberekre utal, akik kisebb-nagyobb mértékben mindkét nemmel rendelkeznek; az *ak-jalmannuik* teljes hermafroditák; a *fek-jalmannuik* esetében a hím geno- és fenotípus dominál, de a női is szerepel; és ott vannak még az olyanok, mint Gabrielle, az úgynevezett *ouk-jalmannuik*, akik inkább nőjellegek. Ez utóbbi két csoportot *köztesnek* is nevezik, én az anyanyelvemen *transzsneműnek* hívnám őket; ők terméketlenek, akár a hermafroditák, vagyis az *akok*, akiknél mindkét nem genotípusa ugyanolyan mértékben van jelen (ROBLES 2018, 135).

Lola Robles szövege tehát bizonytalan, alakítható, folyékony és folyton változó, *queer* identitásokat vonultat fel. A Jalawdrin megengedett a test átalakítása – igaz, az ott lakók azt sugallják a látogatóknak, hogy „valójában nem is olyan fontos, hogy a test változzon, inkább az elmét kellene átállítani” (ROBLES 2018, 141).

Számos egyéb olyan művet fel tudunk sorolni, amely a gender eltörlésének társadalmi és technológiai-tudományos vetületeit tárja eléink. Ott van például a katalán Aurora Bertrana *La ciutat dels joves* [A fiatalok városa] (1971) című regénye, mely leginkább Le Guin *A sötétség balkeze* című művére hasonlít; egy olyan utópikus társadalmat mutat be, amelyben a gyermekek mesterséges méhben fejlődnek ki, a cél pedig egyetlen nem létrehozása, így a férfiak és a nők egyaránt megtermékenyülhetnek és szülhetnek (az adott pár joga eldönteni, hogy ki hordja ki a gyermeket). De a szintén katalán Maria Aurèlia Capmany *Quim/Quima* (1971) című regényét is említhetjük, melynek főszereplője visszautazik az időben, hogy végigjárja Katalónia történelmét, ám útközben megváltozik a neme – akár Virginia Woolf *Orlandójának* (1928). A felsorolt művek szereplői egytől egyig új testet: forradalmi gépezetet gyártottak maguknak (PRECIADO 2019); kétségtelen, hogy a jelenlegi technológia is megengedi, hogy egyik nemről „átálljunk” a másikra.

Heterotópiák: mindig is az Uránuszra akartam evezni

A tudás halálát egyetemnek nevezik.

Thomas Bernhard

(idézi Paul B. Preciado: *Un apartamento en Urano*)

Michel Foucault szerint a heterotópiák tanulmányozása egy olyan rendszer, „melynek tárgyát az eltérő terek, más terek alkotják: az általunk lakott mitikus és reális tereknek a kétségbe vonásai” (2008, 1).¹¹ Foucault olyan „más” vagy valószerű helyekről beszél (hiszen akár valóságosnak is tűnhetnek), melyek eltérnek az általunk ismert helyektől. A „heterotópia” kifejezésen olyan, a kronológiát mellőző országokat és történelmeket, bolygókat, univerzumokat, kontinenseket és városokat ért, amelyeket nem lehet elhelyezni a térképen, mégsem fér kétség ahhoz, hogy „ezek a városok, földrészek és bolygók az ember fejéből pattantak ki, jobban mondva az általa használt szavak közül, az ember által mesélt történetek sűrűjéből, az általa megálmodott hely nélküli helyekből, a szíve ürességéből” (2008, 2). A francia filozófus ellenhelyeként, elkülönülő helyekként, más helyekként beszél ezekről a terekről: a heterotópiákról, melyek tudományos tanulmányozására a heterotopológia szolgál. Azért is érdekes ez a felvetés, mert Foucault kifejezetten a képzelet poétikájáról, a spekulatív fikcióról és – végső soron – a tudományos fantasztikumról beszél. Donna Haraway úgy véli, hogy mivel az artefaktualizmuson kívül álló természet egy nem-hely, mindenképpen az elmélet felől kell megközelíteni a tudományos-fantasztikus, a kitalált-tényleges, a „más” helyeket – ugyanis csakis a képzelet segítségével tudunk új kapcsolatot kialakítani a természettel, csak így tarthatjuk tiszteletben a bolygó biológiai és technológiai diverzitását. Rosi Braidotti is hasonlóképpen gondolkodik, amikor a poszthumán állapotot a kritikai és kreatív útkeresés lehetőségeként értelmezi, hiszen ennek segítségével olyan alternatív gondolat- és tudássémákat alkothatunk, melyek éppen ezekben a „más” helyekben találnak otthonra.

A tudományos-fantasztikus színhelyek lehetővé teszik, hogy elképzeljünk az ismert világtól eltérő helyeket, hogy új kapcsolatok kialakítására törekedjünk a Másikkal, hogy fontolóra vegyük a földönkívüliekkel történő párosodás vagy a megszokottól eltérő politikai, szexuális vagy társadalmi rendszerekben való élet lehetőségét, hogy olyan hibrideket vagy szubjektivitásokat hozzunk létre, „melyek Diana Fuss szerint rendre átlépik a bináris viszonyokat megőrző határvonalakat; melyek María Lugones javaslata értelmében, a faji kereszteződés (és a környezet-szenyezés) hatására ellenállást váltanak ki; melyeknek Shirley Neumant követve

¹¹ Bár Foucault esszéje olvasható magyar fordításban, jelen tanulmány szerzője a szöveg egy bővebb verziójából idéz, mely csupán részben feleltethető meg a magyarnak, így az ebből származó idézeteket is saját fordításban közlöm. (*A ford.*)

egyszerre egyszeres és többszörös, önsokszorosító textuális gesztussal kell bírniuk” (TORRAS 2007, 13). Haraway „helytelen/ített” (*inappropriate/d*) elnevezéssel illeti azokat az identitásokat, amelyeket képtelenség az uralkodó, nyugati modern elbeszélő irodalom égisze alá helyezni: „a helytelen/ített nem modern vagy posztmodern, hanem *amodern*” (2019, 46). Ez azt jelenti, hogy kritikai módon, a hierarchián alapuló megkülönböztetés nélkül kell az emberek és a nem-emberek közötti különbségekhez közelíteni, és át kell azokat értékelni. Ebben az értelemben a *queer* is helytelen/ített, hiszen identitása természetes elemként – és nem elferdülésként – jelenhet meg a tudományos-fantasztikum világában, a „más” helyen:

A tudományos-fantasztikum általában a problematikus vagy váratlan ének közti határvonalak értelmezéséről, valamint a lehetséges világok felfedezéséről szól a transznacionális technológia által szabályozott kontextusban. Ezeket a világokat úgynevezett „helytelen/ített másik” szubjektumok népesítik be. Az „SF” betűszó (*science fiction, speculative futures, science fantasy, speculative fiction*)¹² világosan jelzi, hogy a szaporodási technológiaként tételezett artefaktualitásról való kutatások az Azonos-ságot szakralizáló képből kiindulva újabb és újabb, eddig ismeretlen utakat nyithatnak a helytelen, a nem-helyénvaló, azaz a helytelenített felé (HARAWAY 2019, 47).

A kiborg-szubjektivitás is helytelenített: mivel a kiborg egyszerre nembináris sci-fi alak és a feminista ellenállás szimbóluma, igen hasznos információkkal szolgál a *queer* szexualitás tanulmányozására. A férfiak és nők közti különbségtételtől a bináris dichotómiák felszámolásáig való eljutás nem egyenlő a különbözőségtől az azonosságig való úttal: a szimbolikus erőszak végét jelzi, egy kritikus, egyenlő szubjektumok alkotta új társadalmi rend létrehozását, melynek szövetséget kötött tagjai hasonlóságaik révén élnek meg a köztük kialakult különbségeket.

A *Modest_Witness@Second_Millennium* és a *Teddy Bear Patriarchy* című esszéikben Haraway azt a tudományos diskurzust elemzi, amely az emberből fakadó tényeket látszólag objektívként és természetesként mutatja be; arra a következtetésre jut, hogy mivel a tudományos kísérletezés (felhatalmazott) szemtanúi igen szerények, hiszen eltűnnek a nyilvános térből, a tudománynak is transzparensnek kell lennie. Haraway megkérdőjelezi ezt a szerény szemtanút, *queeré* akarja tenni, hogy az „tényleg egy önmagáért felelős, öntudatos és antirasszista FérfiNővé váljon” (2019, 148). Az akadémia világa tehát nem lehet cinkosa azoknak a kikeresztést létrehozó apparátusoknak anélkül, hogy leleplezné, hogy ez a tudás a Humanizmus által képviselt hatalmi érdekeket szolgálja.

Őszintén remélem, hogy sikerült röviden és tömören áttekintennem az elméletet, a feminizmust, a kiberkultúrát és a tudományos fantasztikumot összetar-

¹²Ugyanebben a sorrendben tehát: tudományos fantasztikum, spekulatív jövők, tudományos *fantasy* és spekulatív fikció. (*Aford.*)

tó kapcsolati hálót. A társadalmi nem tanulmányozásának ez az antirasszista, interszekcionális változata azt vallja, hogy a természet nem más, mint egy, a társadalmi praxis által létrehozott technológia, hogy a tudomány is kultúra, és hogy az FKHP-nak, azaz a Fehér Kapitalista Heteroszexuális Patriarchátusnak meg kell szűnnie (HARAWAY 2019). A poszthumanista transzfeminizmus forradalmi irányzat, hiszen nem csupán jogokért küzd, hanem a feminitás és maszkulinitás kategóriáit kikezdő nemek, testiségek, szexualitások, emberek és nem emberek helytelen/ített tömegei közti átjárhatóságot is magában foglalja. Ehhez új diskurzust kell létrehozni, hiszen ahogy Sayak Valencia fogalmaz, „a férfiak és a nők számára létrehozott új szubjektivitások megalkotása – melyekbe a bio-nők és a bio-férfiak mellett a techno-nők, a techno-férfiak, illetve mindazok beletartoznak, akik nem sorolják magukat nemi dichotómiákba – egy eddig nem látott episztemológiai és diszkurzív váltást eredményezhet” (2010, 181). Valencia szerint ezen a kontextuson belül érdemes felülvizsgálni azokat a hegemón maszkulinitás nyomán felmerülő, a hatalmi rendszerek által közvetített kérdéseket is, amelyeket Bourdieu találóan „szimbolikus erőszaknak” nevez, és amelyeket *Férfiuralom* (2000b) című esszéjében elemez. „A maszkulinitás megkérdőjelezése nélkül nem lehetséges valódi ellenállást felmutatni az ellen a gazdasági rendszer ellen, amiben élünk, és amely az egyre súlyosbodó erőszakkal gyakorolja hatalmát” (VALENCIA 2010, 182), hiszen ez az erőszak a férfi-testeket is befolyásolja. Valencia új politikai szubjektumok megalkotását javasolja, melyekkel a feminizmus végre eléri majd a különböző szubjektivitások szövetségre lépését, nekünk pedig ehhez kell igazítanunk a célkitűzéseinket, bele kell helyezkednünk a megfelelő kontextusba, hiszen a jövőt csakis így, a jelen kritikai megközelítésével lehetséges átírni.

Az ökofeministák mellett a kritikai kiborg-poszthumanizmus és a xenofeminizmusok is képesek túllépni az antropocén kor humanista paradigmáján, hogy létrehozzanak egy új jövőt – talán az Uránuszon, ahogy Paul B. Preciado javasolja utópikus politikájában (2019) –, és ebben a változásban szövetségesként kell tekintenünk a tudományra és a technológiára. Mivel manapság – a nyersanyagoktól kezdve az élőlényekig – szinte bármit átalakíthatunk, a valódi kérdés, amit fel kell tenni magunknak, hogy vajon képesek leszünk-e átalakítani a gondolkodásmódunkat. Talán nem is olyan nehéz, hiszen a tudományos fantasztikum már megtette.

Báder Petra fordítása

Bibliográfia¹³

- Raúl AGIAR (2018), Sexbot, in Teresa LÓPEZ-PELLISA (szerk.), *Las otras. Antología de mujeres artificiales*, León, Eolas Ediciones, 59–68.
- Pierre BOURDIEU (2000a), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Pierre BOURDIEU (2000b), *Férfuralom*, ford. N. Kiss Zsuzsa, Budapest, Napvilág Kiadó.
- Nick BOSTROM (2011), Una historia del transhumanismo, *Argumentos de Razón Técnica: Revista Española de Ciencia, Tecnología y Sociedad, y Filosofía de la Tecnología*, 14, 157–191.
- Rosi BRAIDOTTI (2015), *Lo Poshumano*, Barcelona, Gedisa.
- Fernando BRONCANO (2009), *La melancolía del cyborg*, Barcelona, Herder.
- Judith BUTLER (2006), *Problémás nem: feminizmus és az identitás felforgatása*, ford. BERÁN Eszter – VÁNDOR Judit, Budapest, Balassi Kiadó.
- Judith BUTLER (2007), *El género en disputa. El feminismo y subversión de la identidad*, Barcelona – Buenos Aires – Mexikóváros, Paidós.
- Victoria CAMPS (2002), ¿Qué hay de malo en la eugenesia?, *Isegoría*, 27, 55–71.
- Pablo CAPANNA (2006), *Historia de los extraterrestres*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Laboria CUBONIKS (2015), Xenofeminismo: Una política por la alienación, https://laboriacuboniks.net/20150903-xf_layout_web_ES.pdf.
- Terry EAGLETON (2011), *La idea de la cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona, Paidós.
- Michel FOUCAULT (1984), *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta – De Agostini.
- Michel FOUCAULT (2008), Topologías. (Dos conferencias radiofónicas), *Fractal*, 12(48), 39–40, <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>.
- Jürgen HABERMAS (2002), *El futuro de la naturaleza humana. ¿Hacia una eugenesia liberal?*, Barcelona, Paidós.
- John B. S. HALDANE (1928), *Daedalus vagy Tudomány és Jövő*, ford. INCZE Görög, Pécs, Danubia.
- John B. S. HALDANE (2005), Dédalo o la ciencia y el futuro, in John B. S. HALDANE – Bertrand RUSSELL, *Dédalo e Ícaro. El futuro de la ciencia*, Oviedo, KRK Ediciones, 25–88.
- Donna HARAWAY (1991), Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX, in *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid–Valencia, Cátedra – Universitat de València – Instituto de la Mujer, 251–311.
- Donna HARAWAY (2005), Kiborg kiáltvány: Tudomány, technika és szocializmus az 1980-as években, ford. Kovács Ágnes, *Replika*, 51–52, 107–139.
- Donna HARAWAY (2019), *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptados*, Barcelona, Holobionte Ediciones.
- Sandra HARDING (1996), *Ciencia y feminismo*, Madrid, Ediciones Morata.
- HESÍODO (1978), *Teogonía*, szerk. Paola VIANELLO DE CORDOVA, Mexikóváros, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Helen HESTER (2018), *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*, Buenos Aires, Caja Negra.

¹³ A szerző által használt bibliográfia kiegészült a magyar fordítások adataival. (A ford.)

- HÉSZIADOSZ (1974), *Istenek születése; Munkák és napok*, ford. TRENCSÉNYI-WALDAPFEL Imre, Budapest, Magyar Helikon – Európa Könyvkiadó.
- Teresa LÓPEZ-PELLISA (2019), Epílogo, in Elia BARCELÓ, *Consecuencias Naturales*, Sevilla, Crononauta, 255–275.
- Pablo MARTÍN SÁNCHEZ (2018), Cambio de sentido, in Teresa LÓPEZ-PELLISA (szerk.), *Las otras. Antología de mujeres artificiales*, León, Eolas Ediciones, 43–50.
- Maria MIES – Vandana SHIVA (1997), *Ecofeminismo. Teoría, crítica y perspectivas*, Barcelona, Icaria.
- Paul B. PRECIADO (2002), *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Editorial Opera Prima.
- Paul B. PRECIADO (2018), *Un apartamento en Urano. Crónicas de un cruce*, Barcelona, Anagrama.
- Adrienne RICH (1996), Prólogo, *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*, Douda. *Revista d'Estudis Feministes*, 10, 15–45.
- Lola ROBLES (2018), Mares que cambian, in Teresa LÓPEZ-PELLISA – Lola ROBLES (szerk.), *Posthumanas. Antología de escritoras españolas de ciencia ficción*, Madrid, Libro de la Ballena, 125–154.
- Bertrand RUSSELL (1928), *Icarus vagy a tudomány jövője*, ford. INCZE György, Pécs, Danubia.
- Bertrand RUSSELL (2005), Ícaro o el futuro de la ciencia, in John B. S. HALDANE – Bertrand RUSSELL, *Dédalo e Ícaro. El futuro de la ciencia*, Oviedo, KRK Ediciones, 89–190.
- Domingo SÁNCHEZ-MESA (2010), El humanismo en la cibercultura, in Pedro AULLÓN DE HARO (szerk.), *Teoría del Humanismo II.*, Madrid, Verbum, 9–54.
- Peter SLOTERDIJK (2000), Az emberpark szabályai (Válasz Heidegger humanizmus-leveleire), ford. BOROS János, *Jelenkor*, 10, 1026–1040.
- Peter SLOTERDIJK (2001), *Normas para el parque humano*, Madrid, Siruela.
- Meri TORRAS (2007), El delito del cuerpo, in Meri TORRAS (szerk.), *Cuerpo e identidad I.*, Barcelona, Ediciones UAB, 11–36.
- Sayak VALENCIA (2010), *Capitalismo gore*, Barcelona, Melusina.
- Alex WILLIAMS – Nick ŠRNICEK (2013), #ACCELERATE MANIFESTO for an Accelerationist Politics, *Critical Legal Thinking (blog)*, <https://criticallegalthinking.com/2013/05/14/accelerate-manifesto-for-an-accelerationist-politics/>.
- Monique WITTIG (2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales.
- Remedios ZAFRA (2013a), Make me a (Wo)Man, Make me a Cyborg, *Revista Teknokultura*, 10(2), 351–373.
- Remedios ZAFRA (2013b), *(h)adas. Mujeres que crean, programan, presumen, teclean*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Remedios ZAFRA (2018), *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama.

HORVÁTH MÁRK –
LOVÁSZ ÁDÁM – NEMES Z. MÁRIÓ

H. P. Lovecraft kakografikus írásmódja

A nyelvi torzítás mint az embertelenítés kultúrtechnikai gyakorlata¹

Egyik levelében H. P. Lovecraft a saját kézírását „kakográfiként” jellemzi (JOSH 2013, II/758). Ez a görög eredetű kifejezés az olvashatatlan, hibás, kifürkészhetetlen (kéz)írást jelöli, mely a szép és olvasható szöveg(kép) ellentéte. Ismert tény, hogy Lovecraft az életművében a „szép” esztétikai primátusát hirdette, ugyanis nézete szerint még a borzalmas, horrorisztikus tematikák is szép, gazdag és megkapó nyelvhasználatot igényelnek a szerző részéről. A konzervatív esztétikai és ideológiai értékek iránt elkötelezett Lovecraft a modernista irodalommal szemben erős ellenérzésekkel viseltetett, elsősorban annak vélt „rútsága” miatt. Jelen tanulmányunkban – a dekonstrukció szellemében – mégis arra vállalkoznánk, hogy a lovecrafti írásmódot, amely erősen támaszkodik az alliteráció eszközére, „kakografikus írásmódként” jellemezzük. A „kakográfia” kifejezésnek létezik ugyanis egy tágabb értelme, amely a nyelv szándékos torzításaként értendő. Kakográfia tehát minden olyan poétikai gyakorlat, ami a nyelv kitágítását eredményezi a deformáció által. A poszthumán valóságdimenziók és létmódok az emberi nyelven túli felé orientálnak bennünket, miközben az irodalom elkerülhetetlenül nyelvi aktus. A kakografikus írás mintegy áthidaló megoldásnak tekinthető: ha irodalomról beszélünk, minden a nyelv médiumán keresztül zajlik, de ez a nyelv nem szükségszerűen emberi nyelv kell hogy legyen. Hangot adhat éppenséggel embertelen zajoknak és hangoknak is. Olyan példákat elemzünk tanulmányunkban Lovecraft elbeszéléseiből (gondolunk itt a *Rémület Dunwichben*, a *Patkányok a falban* és *Az örület hegyei* című művekre), amelyekben a kakografikus írásmód lehetőséget teremt a nyelv dehumanizációjára. Bernhard Siegert nyomán a kakográfát a nyelv „zajaként” értelmezzük. A kakografikus írásmód ennyiben a nyelv zajossá tételének kultúrtechnikája, esztétikai embertelenítési gyakorlat.

Howard Phillips Lovecraft (továbbiakban HPL) recepciója valóságos robbanásnak indult az 1970-es évek óta. A kezdetben marginalizált, a ponyvairodalom kategóriájába sorolt horroríró mára vitathatatlanul bevonult az amerikai irodalom

¹Tanulmányunk átfedést mutat a 2022-ben kiadásra kerülő kötetünkkel (HORVÁTH–LOVÁSZ–NEMES 2022).

klasszikusai közé. A peremkánonokból a globális kulturális közép felé való elmozdulást a presztízskiadások ezredfordulótól való megsokasodása is jelzi. Ebbe a sorba tartozik a Penguin Books három kötete (*The Call of Cthulhu and Other Weird Tales* [1999], *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories* [2001], *The Dreams in the Witch House and Other Weird Stories* [2004]) az *At the Mountains of Madness* 2005-ös Modern Library-féle kiadása China Miéville előszavával, a Joyce Carol Oates által válogatott *Tales of H. P. Lovecraft* (Harper Perennial Modern Classics, 2007) vagy az Oxford University Pressnél megjelent *The Classic Horror Stories* (2013). A HPL által művelt eksztatikus *túlírás*, ez a barokkosan túlzó írásmód a műfajokat, minőségeket és regisztereket elegyítő jellegével új hangvételt jelentett a rémirodalmi hagyományban. Az első írók egyike volt, aki ténylegesen kozmikus perspektívákat mozgósított ebben a műfaji kontextusban, miközben a gótikus toposzokat a tudományos fantasztkum jegyeivel hibridizálta. Nem elég pusztán felvázolni a távoli, földönkívüliek építette antarktiszi várost: hihetően (avagy hihetetlenül) *pontos* úti beszámoló szükséges ahhoz, hogy az olvasót is eláraszthassa az ódon légkör hangulata. Nem elégséges a boszorkányház belsejében lévő sok száz éves árnyékokat és nem-euklideszi szögeket leírni: ezeket a rendellenes formákat az olvasó elméjébe kell belevésni, hogy soha többé ne lehessenek nyugodt álmái. A fekete Yuggoth bolygó komor hangulatát nem csupán szavakkal kell leírni, hanem az olvasóban azt a benyomást kell felébreszteni, hogy az elbeszélő igenis járt ott, és az elméjét gyöttrő álmok ténylegesen megtörténtek. Minden egyes álmokkép egyben produktív előképe is az idegenséggel való tényleges, materiális találkozásnak. A hangulat a találkozás előcsarnoka, a túlírás pedig a hatványozott intenzitású olvasás katalizátora. Lovecraft mindent alárendel az idegennel való találkozás elementáris élményének. Szándékosan mellőzi a szereplők részletes kidolgozását, hiszen karakterei „mindössze az olvasó észlelését elősegítő csatornák” (JOSHI 2013, II/789).² Az irodalomtörténet számtalan megszállt íróat ismer, de kevés olyat, aki képes az olvasót kitenni a tisztán emberidegen erők beavatkozásának, az embertelen valósággal való tényleges konfrontáció sokkjának. Ez az emberen túli sötét univerzum magával ragad bennünket, és elnyel az idegenség atmoszferikus rétegeibe.

Lovecraft életműve nem csupán történeti szempontból tekinthető a kortárs kultúrát hálózatosan megtermékenyítő, az antropocentrikus, humanista értékregisztereken és mediális határokon átívelő és az azokat lebontó sugárzási központnak, hanem olyan újrakódolásokban gazdag aktualitással is bír, melynek aktivitása korunk bizonyos ideológiai változásait és igényeit reprezentálhatja. A „R’lyeh házában álmódva vár ránk a halott Cthulhu” mintájára azt is mondhatnánk, hogy az élőhalott Lovecraft a kortárs kulturális tudattalan mélyén álmódva vár ránk, mi-

² Az idegen nyelvű szövegekből származó idézeteket saját fordításban közöljük.

közben ezek az álmok a mi álmaink (is), vagyis ebben a hatástörténeti hurokban mi álmodjuk őt és ő minket. A kérdés csak az, hogy épp most milyen álmokat aktivál bennünk Lovecraft, mit projektálunk bele és mit projektál belénk ez a forradalmian eleven örökség. Kozmicista írásmódja és víziója termékenyítően hat nemcsak a kortárs irodalomra és művészetre, hanem éppenséggel a poszthumanista teóriára és a filozófiára is. A Cthulhu-mítosz olyan közös álomnak tekinthető, amely a 21. század elejétől különleges relevanciára tesz szert, amikor az emberközpontúság újra megkérdőjeleződni látszik különböző társadalomtörténeti és tudományos fejlemények miatt. Az ezredforduló után egyre intenzívebbé váló közös álomtermelés titkos szerkezetét három hatástörténeti metafora (a lovecrafti fordulat, esemény és korszak) rövid elemzésével lehet a legszemléletesebben kibontani. Az első Fritz Leiberhez, Lovecraft tanítványához és írotársához kapcsolódik, aki egyik kiváló esszéjében a horrorirodalom Kopernikuszának nevezi Lovecraftot (LEIBER 2004).

A *fordulatra*, illetve paradigmaváltásra utaló jelzőnek a jelentése több oldalról is megközelíthető; Leiber mindenekelőtt arra hívja fel a figyelmet, hogy Lovecraft szövegei túllépnek azon az évszázados hagyományon, mely a középkortól egészen a 19. század első harmadáig ível, és ami a természetfölötti fenyegetést az antropocentrikus keresztény világkép keretein belülre integrálja. 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 háziasította. A diabolikus jelenlétnek ezek a hagyományos leírásai képesek kiváltani olyan hatást, amely a „szent” eseményének morbid inverzeként működik, ugyanakkor a Gonosz a teológiai narratívában határozott jelentéssel és funkcióval bírt, és – ami a legfontosabb – ennek a jelentésegésznek a középpontjában a megkísérhető, mégis győzedelmes ember mint *animal rationale* állt. HPL teljes szakítást jelent a jó és rossz harcát tematizáló morális implikációkat működtető hagyománnyal, mivel a kozmikus indifferentizmus jegyében ezek a bináris értékpólusok véglegesen relativizálódnak. A valóság önmagában túl van jón és rosszon.

A lovecrafti horror egyfajta dehumanizáló művészeti hagyománynak is részét képezi, miközben meg is újítja azt. A klasszikus gótika paradigmájához képest a Lovecraft által képviselt esztétikai differenciát a modernitás dehumanizáló tendenciáival párhuzamos, irodalomantropológiai stratégiaváltás mentén lehet legkönnyebben összefoglalni, miszerint a kopernikuszi fordulat a gótikus horror antropocentrikus maradványainak felszámolásában érhető tetten. Már a gótikus irodalom 18. és 19. századi formái is gyakorolták a dehumanizáló színrevitel számos formáját, hiszen a horror, a terror és a kísérteties esztétikai fenoménjei nem értelmezhetőek a humanista szubjektum és a műalkotás jelentésegysége közti organikus szövetség érzéki felforgatásától függetlenül. Ugyanakkor a diegetikus világ normatív keretei, a narratíva értelemkoherenciájába, illetve a

nyelv instrumentalitásába vetett bizalom irodalomantropológiai síkon a borzongató fantasztikum állandó (re)humanizálását, vagyis antropocentrikus-teológiai-morális keretek közti rögzítését eredményezte. A dehumanizáció a Lovecraft előtti gótikában csupán részleges volt. A felforgató horrorpotenciál antropológiai immunizációja és domesztikációja ebben a korszakban nemcsak a rémirodalmi hagyományban figyelhető meg, hanem a viktoriánus gótikához sok szálon köthető „fekete romantika” esztétikai sátánizmusában is, melyet Baudelaire esete remekül példáz. Jean-Paul Sartre szerint Baudelaire-nél az emberi állapot centrifugális mozgások interferenciájaként válik nyelvileg megragadhatóvá (1950, 37). Az egyik mozgás felfelé tör (Istenhez), ez a „transzaszcendens” mozgás, míg a másik a „mélybe”, a sátáni, illetve animális irányba történik, ez a „transzdeszcendens” mozgás. Ugyanakkor ezeknek a mozgásoknak az interferenciája csak akkor őrizheti meg poétikai intenzitását, ha elfogadjuk a paternalista teológiai komplexumot, mely kijelöli és rögzíti a *conditio humana* pályáivét (SARTRE 1950, 37).

Lovecraftnál ezzel szemben nincsen teológiai és/vagy antropológiai korrekció, hiszen az ő szövegvilága nem az ember jelentésközpontja 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 radikálisan idegen és nem „emberarcú” igazság, aminek távollétszerű jelenlétét a Cthulhu-mítosz töredékes narratívái jelentik meg. A Cthulhu-mítosz alapján a kozmosz valódi urai különböző nem antropomorf létezők, olyan ősi entitások, amelyek egymással átláthatatlan viszonyrendszerben állva hozták létre – és máig befolyásolják – az emberi fajt, illetve civilizációt, sőt a földi élet egészét is, melynek ebben az értelemben nincsen szuverén célja és/vagy rendeltetése. Ez a nem-antropocentrikus világnézet, melyet csak az egyes elbeszélések utalásaiból (illetve Lovecraft egyéb megnyilvánulásaiból) lehet mesterségesen rekonstruálni, filozófiai-ideológiai szempontból kozmicizmusként vagy kozmikus indifferentizmusként ismert a szakirodalomban. Mindebből az emberi történelem és kultúra teljes decentralizálódása következik, mivel az „eredet” és a „központ” humanisztikusan felfogott ideái érvényüket veszítik. 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 megkérdőjelezzik. Lassan kiderül, hogy az eddig teljes autoritásúnak tekintett metanarratíva csupán egy másik, nagyobb elbeszélés olyan kis szekvenciáját képezi, mely értelmét veszti az egész (ami teljességében nem rakható össze, létezésére csak a fragmentált történetdarabkákból lehet következtetni) fényében” (KISANTAL 2003, 1). A fantasztikum és a horror tehát nem valami izolált dimenzióból hatol be az érzékelés területére, hanem mindig is jelen volt/van az ismertnek tételezett világban, sőt ennek a világnak a lehetőségfeltételét – folyamatosan elmozduló eredetét – alkotja.

Vagy ahogy Dietrich Wachler (1983, 70) fogalmaz, az Ősi Istenek csak magukhoz veszik, ami már mindig is az övék volt (vö. JOSHI 2004, 104). A fenyegetésnek ez a kozmikus totalizálása vagy „elefantiázisa” a *weird fiction* ontológiai vetületét hangsúlyozza ki, és egyes szerzők szerint ez az egyik mozzanat, ami műfajelméleti értelemben elmozdítaná Lovecraftot a horrortól a sci-fi felé, valamint a klaszszikus gótikától a kozmikus *weird horror* felé. A kultúra nem-antropocentrikus horrorizációja megnyitja az utat Lovecraft poszthumanista értelmezhetősége irányába, mert a kopernikuszi fordulat kifejezésbe beleértett trónfosztás,³ az „ember önlelkicsinyítésének” színrevitele nemcsak műfaj történeti cezúra metaforájaként, hanem a szélesebb értelemben vett, a modernitás emberképére vonatkoztatott, antropológiakritikai jelentőségre is szert tesz.

Első látásra úgy tűnhet, mintha a lovecrafti irodalomfelfogás önmagában a *l'art pour l'art* hagyományának viszonylag kései folytatása volna. Élet és művészet egymással kibékíthetetlen ellentétben állnak, az autentikus művészet Lovecraft szerint pedig a hétköznapi élet színtereit csupán színházi díszletként alkalmazza, az emberen túli horrorral való tényleges találkozásra való előkészület és cselekményszövés részeként. A művészet kiutat jelent az életből, Lovecraft célja pedig a megnevezhetetlent kényelmetlen közelségbe hozni velünk: minél inkább a „túliség” (*beyondness*) érzetét kelti egy mű, annál sikeresebbnek tekinthető (GOHO 2014, 131). Szemben a horrorirodalom más műfajaival, az autentikusan *weird horror* a kozmikus léptéket preferálja. Szembesít bennünket a valóság és a kozmosz természetével, és ennyiben „metafizikai irodalomnak” nevezhető (JOSHI 2014, 11). A valósággal mint olyannal való szembesülés megköveteli az emberi léptéktől való elidegenedést. HPL személyes példája is alátámasztja a valóság egészére nyíló *weird* és a hétköznapiságra leredukált felszíni „valóság” ellentétességének nézetét. A kozmikum, szemben a túlságosan földhözragadt térrel, fenséges esztétikai hatást eredményez, ennek viszont a kanti vagy burke-i fenségessel szemben aligha létezhet élő emberi szubjektuma vagy címzettje (vö. RALICKAS 2007, 368). A lovecrafti fenségesnek, vagyis az ún. *kozmosz horror*nak nem létezik épségben lévő, bontatlan szubjektív korrelátuma.

Két zónát különböztethetünk meg a legjellegzetesebb lovecrafti cselekményben: „egyfelől, a racionalitás és értelmezhető események emberi tartománya; másfelől a fenséges, rettenetesen kaotikus Numinózus, amely túl van az emberi

³ Hans Blumenberg Nietzschéhez köti, hogy a kopernikuszi fordulat tudománytörténeti motívuma antropológiakritikai metaforává változott a kultúratörténetben, illetve hogy annak detronizációs értelmezése alapvetővé vált: „Szerinte Kopernikusszal kezdődik »az ember önlelkicsinyítése«, mint-hogy az ember elveszítette »hitét önnön méltóságában, egyedülálló mivoltában, a lények rangsorában való pótolhatatlanságában«; a »teológiai csillagászat veresége« következtében az emberi létezés még tetszőlegesebb, még útszélibb, még mellőzhetőbb lett a dolgok látható rendjében” (2006, 339).

észen” (AGUIRRE 2008, 2–3).⁴ A numinózusnak már nem létezhet közvetlen tapasztalata, a legjobb esetben is csupán súlyosan kompromittált, megbízhatatlan elbeszélőként kerülhetünk ki belőle, ha egyáltalán. A kozmikus horror antropológiai határtapasztalata abban hasonlít a fenségeshez, hogy a szubjektum egy őt meghaladó örvényszerű eseménybe hullik bele, mely a testi-lelki egységét dezorganizálja, ugyanakkor ebből a működésből hiányoznak azok a domesztikációs tényezők, melyek a szubjektum egységének helyreállításáért felelősek. A kultúra horrorizációjának lovecrafti programja felbomlasztja a humanista fenségesben implikált akkulturalizációt, vagyis a szellem és a kultúra birodalma nem képes az emberiből való kivetést valamiféle „negatív örömmel” kompenzálni. A kanti fenséges egyik döntő mozzanata az a felismerés, hogy a fenséges végső soron az emberi elmében „van”, hiszen az észképességben fellelt nem-érzéki mérce képessé válik a természet végtelenségét egységbe foglalni. Ezáltal az ember fölénybe kerül a kiváltó erővel szemben, és a fenséges elgondolásában saját „tisztelretméltóságát” ünnepli kulturalizált formában (vö. KANT 2003, 173–179). A kozmikus horror ezzel szemben a fenséges „implicit szubverziójaként” fogható fel, ahol az ágencia kevésbé kötődik az emberi elméhez, mintegy megvonódik tőle, miközben képzeletmédiumpként ön maga ellen fordítódik (RALICKAS 2007). Egyfajta dehumanizált és kakografikus lejegyzőrendszerként ugyanakkor szükség van az emberre is, hiszen a kozmikus horror alapja, hogy a szubjektum saját vélt „természete” és az abhumán materialitásként megértett kozmosz idegensége közti uralhatatlan összecsúszást tapasztalja meg.

Annak ellenére, hogy történetei sokszor borzasztó vagy abjekt⁵ jeleneteket ábrázolnak, HPL határozottan képviselte élete végéig azt a konzervatív esztétikai álláspontot, amely szerint a művészet feladata a szép ábrázolása. Elvetette az irodalmi modernizmust, mivel az szerinte a tartalmat alárendeli a formának. Lovecraft nem volt modernista, legalábbis önképe szerint. Ennek egyfelől explicit, szövegszerűen kimutatható bizonyítékait képezik azon alkalmak, amikor HPL kifejezetten elhatárolja önmagát ettől az irányzattól és képviselőitől, valamint a modern művészetfelfogástól általánosságban. Számára művészi az, ami a szépséget, rosszabb esetben pedig a csúfságot is „szépen” ábrázolja. Másfelől – és ez talán még érdekfeszítőbb lehet az éles szemű olvasó számára – Lovecraft saját művészetfilozófiájával sem egyeztethető össze a modernizmus mint esztétikai gyakorlat vagy elmélet. Vegyük szemügyre, mit mond Lovecraft az August Derlethnek írt 1927-es levelében Ben Hecht és T. S. Eliot poétikájáról, valamint általánosságban a modernista szépirodalomról:

⁴ A „numinózus” kifejezés Rudolf Otto (1997) teológustól származik.

⁵ Az abjekt fogalma és a lovecrafti irodalom (különösen a testkép) összefüggéseire vö. MACGREGOR (2019), SIMMONS (2013).

a modern doktrína kulcseleme az eszmék szétszerelése és a tudati tartalmainknak az aktuális, kaotikus összetevőikre történő lebontása, túl a konvencionális formai mintázatokon. Ennek az eljárásnak a valósághoz kéne közelebb vinnie bennünket, azonban a magam részéről nem látom, hogy ezt miért lehetne egyáltalán művészetnek nevezni. Lehet, hogy tudománynak elmegy – azonban a művészet a szépséggel foglalkozik, és nem a tényekkel. Kell, hogy a művészetnek megadjuk azt a szabadságot, hogy válogathasson tradicionális mintázatok között, amelyeket többnemzedéki hiedelem és áhitat felruházott empirikus bájossággal (LOVECRAFT 1968, II/96).

Sok mindennel asszociálhatjuk Lovecraft műveit, de zavarba ejtően kevés elemre mondanánk azt, hogy kifejezetten bájosként hatnak, talán némely megkapó tájleírást leszámítva. Ugyanez áll a hagyományhűség témájára is. Pontosán azért is vált érdekessé az utókor számára Lovecraft, mert sikerült érdemben kiszakadnia a korábbi gótikus hagyomány hatása alól. Máskülönbén csupán egy Poe-utánozó lenne a sok közül.

Miként hidalható át a szerzői önkép és az életmű közötti szakadék, ha ugyan szükséges ilyen jellegű áthidalás? Mondhatnánk, hogy ténylegesen mindegy, mit gondolt a szerző maga, ebben az esetben mégsem hagyhatjuk ezt egészen figyelmen kívül, mert az író pontosan ezekre a dilemmákra reflektál. Lovecraft tisztában volt azzal az önellentmondással, amely életműve és irodalomeszménye között fennállt. Szerinte a természetfeletti, amennyiben kivételes eseményként adódik, rendelkezhet szépséggel. HPL felfogása értelmében a rettenet lehet esztétikai gyönyör forrása, és ebben csatlakozik nagy elődjéhez és példaképéhez, a modern horrorirodalom alapítójához, Edgar Allan Poe-hoz (JOSHI 2014, 150). A horror is lehet szép. Poe felfogása értelmében még a deformáció látványa is keltheti a szép benyomását, ám kizárólag akkor, ha megfelelő „adagolásban” részesül az olvasó. Megfelelő középértéket kell megtalálnia az írónak, máskülönbén a kívánt hatás banalizálódik. A horrorisztikus benyomásnak egységesnek, ugyanakkor drasztikusnak kell lennie, máskülönbén elillan a borzongás affektuma, és visszazuhanunk az unalmas hétköznapiságba. Ebben az összefüggésben kulcsfontosságú a deformáció mozzanata. A test furcsa, undorító és a megszokottól radikálisan különböző lovecrafti metamorfózisai a „biomorfikus poszthumanizmus” jegyeit mutatják. David Roden (2016) biomorfikus poszthumanizmus-fogalma HPL kapcsán azt jelenti, hogy nemcsak az univerzum és a sötét űr ismeretlen mélységeiből fel-tárulkozó Nagy Öregék vagy egyéb földöntúli entitások megragadhatatlan differenciája tekinthető hiperplasztikus, vagyis poszthumán idegenséget képviselő megmutatkozásnak, hanem a biomorfizálódó emberi szereplők deformációja is. Lovecraft hibrid ember-szörnye vagy ember utáni fajzatai lehetővé teszik, hogy el tudjuk képzelni az anyag olyan hibridizációját és túlbujánzását, mely az individuális biológiai test rögzíthetetlensége felől bontja le a humanizmus antropocentrikus világgképét.

Erre vonatkozóan gyümölcsöző lehet a „kakográfia” fogalmának a bevonása. Lovecraft irodalmi törekvése a formátlannak a nyelvi megformálására, a leírhatatlannak a leírására, illetve ennek a kudarcra ítéltetett esztétikai kalandnak a negatív és traumatikus felmutatására irányult. A kakográfia a 17. században a helytelen, félreírt, rosszul kibetűzött vagy olvashatatlan írást jelentette. Később, a nyelvtani szabályok szigorodása következtében új jelentéssel ruházódott fel. A kakográfia jelenthet éppenséggel szándékosan félreírt, innovatív nyelvhasználatot is, a nyelv olyan deformációját, amely közelebb hozza a szisztematizált nyelvet a zajhoz. Ahogy Bernard Siegert fogalmaz, a „kakográfia” minden „grafikus forma zaja” (2015, 20). A kakográfia értelmezésünk szerint olyan írástechnika, amely a nyelv szelektíven zárt rendszerét megnyitja a zaj előtt, méghozzá anélkül, hogy ez a művészeti forma teljes felbomlásával járna együtt. Még éppen hogy befogadható: az irodalmi nyelv határmezsgyéjét súrolva megmutat valamit az emberi nyelven túli világból. Vagyis olyan jelentéstelenítő sávot nyit fel, mely egyfajta traumaként, sírboltként és/vagy öndesztuktív hatásmechanizmusként beágyazódik a szöveg jelentésképző struktúrájába. Lovecraft műveiben számos alkalommal összeomlik a nyelv, ezek az apoteózisok pedig összefüggenek az emberi formavilág levedlésének (anti)esztétikai momentumával. A lovecrafti nyelvhasználat olyan fokú biomorfizmust működtet, amely az elbeszélés végleges felbomlásztásával fenyeget. *Erre nincsenek szavak* – ezt mondjuk, amikor valami megdöbbentő történik. A paradoxon persze az, hogy valahol mégis vannak, és Lovecraft számára az is fontos, hogy a nyelv önmegvonódása komponált elemként illeszkedjen bele az elbeszélés narratív szerkezetébe. Vagyis a forma sohasem tűnik el teljesen, mert a formátlan eseménye mindig csak a formák játékán keresztül artikulálódhat. A továbbiakban három olyan szövegrészletet emelnénk ki HPL műveiből, amelyek a kakográfia dehumanizáló működését példázzák.

Első példánk a *Rémület Dunwichben* (1929) című műből származik. A cselekmény csúcspontján Henry Armitage, Warren Rice és Francis Morgan mágikus harcot vív Wilbur Whateley torz, névtelen fivérével. Ennek során a formátlan abhumán massa fölött átmeneti diadalt arat az emberi formavilág. A keresztény vallást parodisztikus módon megidézve, a behatárolhatatlan lény segítségéért kiált „atyjához”: „Eh-y-ya-ya-yahaah... e'yayayaaaa... ngh'aaaa... ngh'aaa... h'yuh... h'yuh... SEGÍTSÉG! SEGÍTSETEK!... a... a... a... ATYÁM! ATYÁM! YOG-SOTHOTH!...” (LOVECRAFT 1929 – LÖM II, 222). Ezek az összefüggéstelen szófoszlányok és halálhörgések „szinoptikus” módon fejezik ki az identitás végleges felbomlását, a beszélő megsemmisülését. Genezis helyett a szubjektivitás és a nyelviség „felszámolódásának” lehetünk a tanúi: a nyelvi „kifejezés a hang és hatás artikulátlan masszájába” omlik össze (ROBINSON 2015, 135). A nyelvelőttiség és -utániség mégsem egészen helytálló ellentétpár ebben a vonatkozásban, hiszen pontosan az érthető angol szavak jelenléte az, ami az emberi tanúk számára megdöbbentővé teszi a lény megnyilvánulását. A totális formátlanság helyett a formá-

nak a forma nélküli környezetben való, igencsak valószínűtlen előfordulása az, ami a tanúkat megdöbbeníti (LOVECRAFT 1929 – LÖM II, 222), vagyis a kakografikus sáv az antropomorfizáció és dezantropomorfizáció kozmikus örvényévé alakítja át a nyelvet.

A megnevezetlen, borzasztó külsejű testvér akkor és ott elbukik, akárcsak maga Wilbur Whateley is, de tetteikkel lyukat ütnek az emberiség önérzetén és beképzeltségén. Armitage ugyan kijelenti, túlzóan optimista módon, hogy „az a valami örökre távozott” (LOVECRAFT 1929 – LÖM II, 223), de ebben aligha lehetünk biztosak. Csupán ivadékain keresztül találkozhatunk Yog-Sothoth-val. Az eltorzult, monstruózus Whateley testvéréről bizonytalan és defókuszált képeket kapunk, amelyekről végképp nem tudhatjuk, hogy milyen módon tükrözik vissza Yog-Sothoth önmagában való jellegét. Arachnofóbiásoknak bizonyára nem ajánlatos az alábbi leírás: „Olyami vó't, mind egy polip, vagy százlábú, vagy pók, de vó't egz félig emberszerű arc a tetején, és épp úgy nézett ki, mind a Whateleyké, azt kivéve, hogy tobyardnyi széles vó't” (LOVECRAFT 1929 – LÖM II, 223). Beszédes, hogy maga a leírás is hemzseg a helytelen nyelvhasználatról, a rosszul kiejtett szavaktól, amelyek nemcsak a vidékies amerikai nyelvet parodizálják, hanem éppenséggel a remegő, megbízhatatlan tanú képének benyomását is erősítik. A legműveltebb szemtanú is beleremeg a rettenetbe. Yog-Sothoth-ról magáról a szó soros értelmében semmit sem tudunk meg. A valóság bőségével való találkozás következtében a nyelv megbicsaklik, a leírás pedig értelmetlennek tűnő asszociációs láncolat sorozatává válik.

Második példánk a *Patkányok a falban* (1924) című viszonylag korai, Lovecraft „Poe-korszakához” kapcsolódó elbeszélésének a zárójelenete. A narrátor és főszereplő, Delapore, az angliai családi birtoka alatt egy ódon település romjait véli fedezni. Még a főszereplő családneve is egyfajta szójáték, hiszen, mint megtudjuk, régiesen írva „De La Poer”, ami félreérthetetlenül referál a nagy elődre és mesterre. A történet során végig nem lehetünk bizonyosak a főszereplő elmeállapotát illetően. Folyamatosan patkányokat vél hallani a falakban, ám a jelenlétükre vonatkozóan semmilyen empirikus bizonyítékot nem sikerül fellelnie. Ahogy Dennis Wilson Wise fogalmaz, „az ellentmondásos szövegutalások, amelyekkel Lovecraft él, az olvasót elbizonytalanítják: két lehetőség van, az őrült vagy a kiválasztott narrátor” (2020, 92). Kénytelenek vagyunk a két lehetséges szélsőség között hezitálni. A horror megszokott, gótikus felszíne alatt titokzatos, föld alatti csatornák vannak, rejtektutak, amelyeken keresztül az ismert, lokális helyszínek és az otthonosság terei „nyüzsgő rettenettel” telítődhetnek. A ház leghozzáférhetlenebb, „legmélyebb” rétegei, mint például a padlás, a pince vagy éppenséggel – mint a tárgyalt elbeszélésben – a falak a kísérteties múltat is kifejezhetik, a nonhumán kezdetbe való visszatérés fenyegetését. Mivel nem rendelkezhetünk semmilyen bizonyossággal a narrátor elmeállapotát illetően, Wise szerint ez a bizonytalanság „a modernitás törekeny mivoltát” is tükrözi (2020, 91). Bármikor a felszínre tör-

het valamilyen integrálhatatlanul ukronikus anakronizmus vagy atavizmus, amely felbomlasztja a lineáris idő haladásába vetett hitünket. Az anakronizmus érzetének a felkeltése határozottan célja HPL írásmódjának. Irodalmi célkitűzése az „idő legyőzése” (*defeat of time*) (1971, III/243), mely program összekapcsolódik a gótikus hagyomány időkezelésének, a spektrális örökség motívumának újraértelmezésével, miszerint a kimozdított jelent kísértő fantazmák nem feltétlenül családtörténeti és civilizációtörténeti, hanem evolúciós távlatokból, akár geológiai vagy interplanetáris mélyidőkből is származhatnak, mely reveláció összezavarja a múlt, a jelen és a jövő antropocentrikus dimenzióit.

A *Patkányok a falban* című műben az anakronizmus sokszerű betörése annak hirtelensége miatt szembetűnő. Főszereplőnként ugyan jó ideje gyötrik a patkányhangok, de a végső atavisztikus összeomlás mégis váratlanul következik be, a mű legvégén: „»Hogy hasítana beléd az istennyila, te rühes, nyamvadék disznó! Megtanítlak, miként undorkodj itten nekem... talán csak nem bolondnak esmersz engemet? Magna Mater! Magna Mater! ... Atys... Dia ad aghaidh's ad aodaun... agus bas dunarch ort! Dhonas's dholas ort, agus leat-sa!... Ungl un!... rrlh... chhch...« Azt mesélik, ezeket mondtam, mikor három óra múltán rám találtak a feketeségben, Norrrys kapitány szétmarcangolt, félig elfogyasztott teteme fölött gunnyasztva a vaksötétben, miközben macskám ugrálva karmolászta a torkomat” (LOVECRAFT 1924 – LÖM III, 33). Több réteget különböztethetünk meg ebben a kakografikus részletben. Egyfelől a különböző nyelvek értelmetlen keveredését azonosíthatjuk. Az óangol kifejezések rendkívül implauzibilis módon hibridizálódnak a latin, illetve kelta⁶ hangzású szavakkal, majd Delapore nyelvhasználata átcsúszik a teljes animalitásba („ung! un!... rrlh... chhch”). Olyan fokon deformálódik a nyelv ebben a részletben, hogy lehetetlenné válik megkülönböztetni a szavakat az artikulálatlan állathangoktól. Másfelől a nyelv és a nyelven kívüliség dimenziói is egybecsúsznak. Egy ponton túl bizonytalanná válik, hogy egyáltalán „közléssel” van-e dolgunk. Még zavarba ejtőbb az idézhetőség problémája. Mégis kicsoda idézné, a mániákus pontosság igényével (!), az olyan állatinak tűnő hangokat, mint „ung! un!”? Az atavizmusba való lecsúszás, amely itt persze csupán átmeneti megzavarodás eredménye (bár ebben sem lehetünk biztosak, a szöveg teret enged ugyanis a megszállottság-toposznak is), összefügg a „félrebeszéléssel” és a „nyelveken szólással”. A szereplő kelta nyelven beszél, holott a walesi nyelv bőven megtenné. Épp elég bizarr lenne, ha ősi római rituális szövegeket ismételné, de még különlegesebb hatásra törekszik HPL. A hibridizált, polifon nyelvi szövetben a mélyidők zaja kísért, vagyis a spektralitás a kakofonikus zaj termelésében

⁶ Robert E. Howard észrevételezte egyik Lovecraftnak írott levelében, hogy a kelta nyelv helyett inkább walesi szavakat kellett volna használnia, mivel a történet Wales területén játszódik. Válaszlevelében HPL elismeri hibáját, ám szerinte „a pontos részletek nem számítanak” (LOVECRAFT 1968, II/258). Ez a hiba is még inkább megerősíteni látszik a részlet kakografikus, elírt jellegét.

nyilvánul meg, ezzel zavarva össze a nyelv idejét és funkcionalitását. Az anakronisztikus szó- és zajfolyam, melyet a mű végén Delapore produkál, miközben barátjának maradványain csámcsog, ellenáll a koherens értelmezésnek, ugyanakkor, ahogy azt a Dunwich-példában is láthattuk, a leginkább zavarba ejtő hatást a felismerhetőség határán mozgó nyelvi töredékek és asszociációk egymásra íródása okozza. A kannibalisztikus hangfolyam a nyelv önfelfalását és/vagy feláldozását celebrálja, mely esemény a nyelv mögötti idők nyelven keresztüli destruktív *át-emésztődésének* tapasztalatát viszi színre.

Harmadik példánk *Az örület hegyei* (1936) című elbeszélésből származik. A szöveg egyik kísérteties pontján felhangzik a protoplazma-mutáns szörnyeteg, a Shoggoth, hangja: „Tekeli-li!” Az elbeszélés alapján az animális Shoggothok a fejlett civilizációval rendelkező Öregek biotechnológiai termékei, olyan mesterségesen létrehozott „protoplazma-halmazok”, melyeket egyszerre lehetett rabszolgaként és fegyverként használni. A „nyúlós tömegek” metamorfikus lehetőségeik miatt bizonyultak különösen hasznosnak, hiszen a rögzített formát nélkülöző képlékenységük a hatalmi-gazdasági felhasználhatóság szempontjából multifunkcionálissá tette őket. A leírás Ernst Haeckel a korban népszerű ősnyalkaelméletét idézi meg,⁷ miközben az élet földönkívüli és technológiailag áthatott jellegét hangsúlyozza. A Shoggothok képe és cselekedetei nem emberi szemnek valók, de ahhoz, hogy az emberi tudat egyáltalán érzékelhesse mint felfoghatatlant, és a feldolgozási kísérlet a kozmikus horrorban vallhasson kudarcot, rá van szorulva az analogizálás, idézés, értelmezés és antropomorfizálás gyakorlataira. Az Öregek hangjaként azonosított, dallamos füttyülést imitáló „Tekeli-li! Tekeli-li!”-hangsor is egy híres gótikus intertextus, mely Edgar Allan Poe *Arthur Gordon Pymjére*, *Az örület hegyeinek* fontos előképére utal (CORDES 1993). Mindebből arra is következtethetünk, hogy a lovecrafti narrátorok mindig is „mérgezetek” az okkult és a horrorirodalomtól, illetve a „titkos tudástól”, mert csak úgy válhatnak a kozmikus horror lejegyzőrendszerévé, ha egyben intertextuálisan preparáltak is:

Vállalva a gyermekesség látszatát, hozzátennék még valamit, ha csak annak bizonyítására is, milyen meglepően hasonlítottak Danforth benyomásai az enyéimre. Persze közös olvasmányaink nagy szerepet játszottak ebben az értelmezésben, noha Danforth célzott ismeretlen és tilalmas forrásokra, melyekből talán Poe merített,

⁷Haeckel tézise szerint minden életforma az indifferens ősnyalkából alakul ki, ebből következik, hogy léteznie kell olyan végtelenül egyszerű, tiszta protoplazmából álló élőlényeknek, melyek ezt a szerves és szervetlen közti átmenetet testesítik meg, így a földi élet eredetét alkotják. Ez az elmélet akkor keltett igazi tudományos szenzációt, amikor 1868-ban Thomas Henry Huxley az Atlanti-óceánból származó iszapban állítólag azonosította is ezeket az amőbák módjára mozgó, nyálkás-kocsányás élőlényeket, és Haeckel előtt tisztelegve *Bathybius Haeckel*-nek nevezte el őket (vö. HUXLEY 1968, 205; LEY 1959).

mikor a múlt században megírta az Arthur Gordon Pymet. Mint tudjuk, ebben a fantasztikus mesében elhangzik egy a délsarktól elválaszthatatlan, ismeretlen, ám rettenetes és csodás jelentőséggel terhes szó, amelyet örökösen vijjognak a gyászos vidék szívében holtfehér óriás madarak: Tekeli-li! Tekeli-li! (LOVECRAFT 1936 – LÖM I, 153).

Az elbeszélés során nyilvánvalóvá válik, hogy „idézni” nemcsak az emberi felfedezők, hanem a Shoggothok is tudnak, épp ebből származik a végjáték egyik strukturálisan fontos drámai félreértése, miszerint a lemészárolt Öregek látványától sokkolt szereplőket a „Tekeli-li! Tekeli-li!” felhangzása készleteti menekülésre, mert azt hiszik, hogy valamelyik még élő Öreg tért vissza bosszút állni társai haláláért. A menekülés során azonban van egy pillanat, amikor a narrátor, William Dyer és társa, Danforth, hátranéznek. Ez az orfeuszi pillanat a kozmikus horror sokkszerű csúcspontja, mely egyszerre tartalmaz jelentésképző és a jelentésközlést ellehetetlenítő elemeket. A jelentésképzéshez kapcsolódik a *ráismerés*, hiszen rájönnek, hogy tévedtek, mert az, ami mögöttük nyomakodik az alagútban, nem egy Öreg, hanem az Öregek hangját gúnyosan imitáló Shoggoth. A lovecrafti horrorpoétika releváns része az akusztikai-szónikus dimenzió, a zajok, hangok és hangesemények *weird* transzformációja, melyet Isabella Van Elferen a *hiper-kakofónia* fogalma mentén próbál értelmezni (2016, 90).⁸ Itt most csak a „hangutánzás” problematikájára utalnánk röviden: „Vannak olyan hangok, amelyek a humán lényekre jellemzők, és olyanok is, amelyek az állatokra; és az embernek végigfut a hideg a hátán, ha az utóbbiakat rossz torokból hallja felharsanni” (LOVECRAFT 1928 – LÖM III, 183). A „rossz torokból” felharsanó hang a hangforrás szubverziójának jelenségére utal, arra a *weird* oszcillációra, mely egyrészt felkelti a hangforrás antropológiai és mimetikus rögzíthetőségének lehetőségét (ember *vagy* nem-ember), ám egyúttal meg is töri az egyértelmű hozzárendelést (ember *és* nem-ember), hogy antropomorfizáció és dezantropomorfizáció közti ürességben avassa érzéki eseményé a gótikus materialitás zajtermelését.

Ami a Shoggothok által keltett hangról egyértelműen állítható az az, hogy valójában nem feleltethető meg a „Tekeli-li!”-hangsornak, hiszen ez csupán az intertextuális analogizálás és az emberi nyelviesítés eredménye. Ugyanakkor, ha nem „Tekeli-li”, és nem is az Öregek hasonlóképpen *nem* „Tekeli-li” hangsora, hanem egy attól szinte megkülönböztethetetlen, de mégis parodisztikusan mutált változat, akkor milyen? És mihez képest érzékeli „gúnyosnak” a narrátor? Jelöljük a hangsort a továbbiakban így: **Tekeli-li!** A tipográfiai megoldás háttérben az a filozófiai analógia áll, miszerint az emberi valóság Lovecraftnál úgy aránylik a kozmosz „valódi” természetéhez, ahogy Martin Heidegger értelmezésében az állatok „világszegény” (*weltarm*) ontológiai struktúrája aránylik az emberi Dasein

⁸ A gótika szónikus aspektusaihoz általában vö. VAN ELFEREN (2012).

„világképző” (*weltbildend*) jellegéhez. Heidegger *A metafizika alapfogalmaiban* arról ír, hogy amikor azt mondjuk, a gyík egy sziklán fekszik, akkor át kellene húzni a szikla szót annak jelzésére, hogy a gyík számára ez a létező mint olyan nem megközelíthető vagy megnevezhető: „Ez a megnevezésre való képtelenség nem elsősorban vagy nem egyszerűen nyelvi jellegű, hanem a fenomén mondásának saját fenomenológiai lehetetlenségére utal, mivel annak fenomenalitása, tehát a mint olyanja nem jelenik meg az állatnak, és nem fed fel a létező létét” (DERRIDA 1995, 73). A törlés a mi esetünkben kiforgatja Heidegger „humanista teleológiáját”, hiszen a dehumanizált lovecrafti ember azon ontológiai tompultságára utal, mely elzárja őt a nem-antropocentrikus materialitás „lényegi” megnevezésétől.

A *Tekeli-li* tehát az a hangsor, amit a felfedezők hallanak, és az Öregek boncolása után elkezdenek hozzájuk társítani, mely hozzárendelés ugyancsak spekulatív, hiszen nem hallottak és láttak *egyszerre* egyetlen eleven Öreget sem kommunikálni. A hangot az idegen hangképző szervek és az abhumán tájban mindenütt visszhangzó *Tekeli-li*-modulációk alapján „képzelik el”, de ennek nincsen valódi referenciája: „Hangképző szervei a központi légzőszervvel látszottak kapcsolatban lenni, ámde ellensúlyozhatatlan rendellenességet mutattak. Tagolt beszédet, szótagok ejtésének értelmében, aligha lehetett feltételezni róla, viszont nagyon valószínű, hogy képes lehetett széles skálájú, dallamosan fuvolázó hangokat hallatni” (LOVECRAFT 1936 – LÖM I, 92). Ezért nem lehet pontosan meghatározni azt sem, hogy a Shoggoth hangja mihez képest és miért parodisztikus. A gúny modalitása a narrátor utólagos projekciója, mellyel megpróbálja antropomorfizálni a redukálhatatlan és idegen többletet, ahogy már korábban is „rosszindulatot” hallott bele a szélviharba: „A sivár bérceken neki-nekilóduló dühvel söpört végig a rettenetes dél-sarki szél; glissandóiban hébe-hóba széles skálán mozgó, szilaj flótázás dallama sejlett elmosódottan, amelyet én valamilyen ösztönös emlék miatt nyugtalanítótnak, sőt bizonytalanul fenyegetőnek találtam” (LOVECRAFT 1936 – LÖM I, 77). A „tudatosság” ugyanakkor fontos kitétel, hiszen arra a *weird* (vagy Mark Fisher differenciálása szerint *eerie*⁹) jelenségre utal, hogy az ember nélküli természet elkezd ágenciát gyakorolni, noha ennek a hatóerőnek a pontos minősítése ismeretelméleti akadályokba ütközik, azon túl, hogy a morbid természetelenség idegensége nyilvánul meg benne.

A *Tekeli-li*-nek igazából nincsen lokalizálható forrása, csupán eseti médiumai, melyek metaforikusan folyamatosan egymásba csúsznak a narrátor leírásában,

⁹Mark Fisher a következőképpen próbálja megkülönböztetni a két kategóriát. A *weird* valamiféle túlsorduló, hiper-jelenlét, mely meghaladja reprezentációs képességeinket, míg az *eerie* a jelenlét és a távollét diszfunkciója, miszerint valami jelen van, amikor és ahol nem kéne, vagy épp távol van, amikor pedig jelen kéne lennie. Fisher a baljós romokat *eerieként* értelmezi, miszerint itt az ágencia jelenlétének avagy távollétének a diszfunkcionalitása hozza létre az effektust (vö. FISHER 2016, 47–49).

hogy a „Tekeli-li” szó valamiféle meghatározhatatlan és mobilis „textuális helyet” (JANNECK 2012, 150) képezzen meg, amiben és ami körül a ~~Tekeli-li~~ fantomhangjai visszhangoznak. Valójában egy pontosan adresszálhatatlan *hangszínről* van szó, mely mindent mindennel összekapcsol, a „formátlan és kegyetlen hasonlóság” horizontjában. Georges Didi-Huberman művészettörténész a renegát-szürrealista Georges Bataille „formátlan” (*informe*) koncepcióját értelmezte az utóbbi kifejezéssel, miszerint az, ami formátlanként jelentkezik, nem egyszerűen az antropomorf forma absztrakt lezárása, hanem a formarelációk eseményszerű felszabadítása. 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 (2010, 147). Az avantgárd és a ponyvamodernitás közti bonyolult összefüggéseket hangsúlyozva állíthatjuk, hogy a lovecrafti kozmikus horrorban is ilyen formátlanító folyamatok mennek végbe, melynek akusztikus-szónikus dimenzióját a ~~Tekeli-li~~ hiper-kakofóniája vagy kakografíája képviseli.

Az „igazi” forrástól ontológiai „hasadás” (*fission*) (HARMAN 2012, 278–281; VAN ELFEREN 2016, 89) választja el az emberi szubjektumokat, ezért érzékszerveikkel csupán a kegyetlen hasonlóság szóródását tudják megtapasztalni, azt a többletet, melyet nem képesek felbontani, befogadni, megérteni vagy ebben az esetben „kihallani”. Ez a többlet annyira excesszív, hogy kiterjed az egész tájra, hiszen annak minden elemét átjárja és megfertőzi, vagyis a ~~Tekeli-li~~-ben a történet helyszínéként működő természeti tér abhumán materialitása elevenedik meg atmoszferikus módon. Ezáltal a „hely” több lesz, mint helyszín, hiszen maga a hangszín, *maga* a kozmikus horror. Ebből a szempontból a címet kozmikus tautológiaként érdemes olvasni, miszerint a hegyek = örület. Valószínűleg ezzel (is) magyarázható Danforth utolsó epi-logikus revelációja, mely még a Shoggothtal való találkozáshoz képest is borzalmasabb volt számára, noha erről szinte semmit nem tud mondani a narrátor, csupán Danforth utolsó „szavait” idézi: „*Tekeli-li! Tekeli-li!*” (LOVECRAFT 1928 – LÖM I, 161). Lynne Janneck (2012) eljátszik azzal az intertextualizáló hipotézissel, hogy Danforth ezen a ponton Kadath szörnyvárosát pillantja meg, tehát a kozmikus horror bizarr végtelenségének olyan új távlatát, mely minden addigig meghalad. Ezt már analogikusan sem lehetséges jellemezni, ezért a nyelv a ritualisztikus önisméltésben performálja saját kapitulációját, illetve a „szó” abhumán materialitásba való bekebeleződését.

Bibliográfia

- Manuel AGUIRRE (2008), Geometries of Terror: Numinous Spaces in Gothic, Horror and Science Fiction, *Gothic Studies*, 10.2, 1–17.
- Hans BLUMENBERG (2006), Paradigmák egy metaforológiához, ford. KIRÁLY Edit, in uő, *Hajótörés nézővel – meteorológiai tanulmányok*, Budapest, Atlantisz, 199–388.
- Fauno Lancaster CORDES (1993), „Tekeli-li”, or Hollow Earth Lives. A Bibliography of Antarctic Fiction, <http://www.antarctic-circle.org/fauno.htm>.
- Jacques DERRIDA (1995), *A szellemről*, ford. ANGYALOSI Gergely – BABARCY Eszter, Budapest, Osiris Kiadó.
- Georges DIDI-HUBERMAN (2010), *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- Mark FISHER (2016), *The Weird and the Eerie*, London, Repeater Books.
- James GOHO (2014), *Journeys into Darkness. Critical Essays on Gothic Horror*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Graham HARMAN (2012), *Weird Realism. H. P. Lovecraft and Philosophy*, Winchester–Washington, Zero Books.
- HORVÁTH Márk – LOVÁSZ Ádám – NEMES Z. Márió (2022), *Horror az emberen túlról. H. P. Lovecraft poszthumanista olvasatai*, Budapest, Kijarat Kiadó.
- Thomas Henry HUXLEY (1968), On Some Organisms Living at Great Depths in the North Atlantic Ocean, *Quarterly Journal of Microscopical Science*, 8, 203–212.
- Lynne JANNECK (2012), Tekeli-li! Disturbing Language in Edgar Allan Poe and H. P. Lovecraft, *Lovecraft Annual*, 6, 126–151.
- Sunand Tryambak JOSHI (2013), *I Am Providence. The Life and Times of H. P. Lovecraft I–II.*, New York, Hippocampus Press.
- Sunand Tryambak JOSHI (2004), *The Evolution of The Weird Tale*, New York, Hippocampus Press.
- Sunand Tryambak JOSHI (2014), *Unutterable Horror. A History of Supernatural Fiction 1. From Gilgamesh to the End of the Nineteenth Century*, New York, Hippocampus Press.
- Immanuel KANT (2003), *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Budapest, Osiris Kiadó.
- KISANTAL Tamás (2003), Fantasztikum, horror és töredékesség H. P. Lovecraft műveiben, *PRAE Irodalmi és Kultúratudományos Folyóirat*, 1. 14–22.
- Fritz LEIBER (2004), A Literary Corpernicus, in Benj J. S. SZUMSKYJ – Sunand Tryambak JOSHI (szerk.), *Fritz Leiber and H. P. Lovecraft: Writers of the Dark*, Holicong, Wildside Press, 282–292.
- Willy LEY (1959), *Exotic Zoology*, New York, Viking Press.
- Howard Phillips LOVECRAFT (1968), *Selected Letters II. 1925–1929*, szerk. August DERLETH – Donald WANDREI, Sauk City, Arkham House.
- Howard Phillips LOVECRAFT (1971), *Selected Letters III. 1929–1931*, szerk. August DERLETH – Donald WANDREI, Sauk City, Arkham House.
- Howard Phillips LOVECRAFT (2001) [1936], *Az örület hegyei*, ford. SÓVÁGÓ Katalin, in *Howard Phillips Lovecraft összes művei. I. kötet [LÖM 1]*, vál. és szerk. KORNIA Zsolt, Szeged, Szukits Kiadó, 73–162.

- Howard Phillips LOVECRAFT (2003) [1929], Rémület Dunwichben, ford. GALAMB Zoltán, in *Howard Phillips Lovecraft összes művei. II. kötet* [LÖM II], vál. és szerk. TÉZSLA Ervin – GALAMB Zoltán–KORNYA Zsolt, Szeged, Szukits Kiadó, 183–227.
- Howard Phillips LOVECRAFT (2005a) [1924], Patkányok a falban, ford. GALAMB Zoltán, in *Howard Phillips Lovecraft összes művei. III. kötet* [LÖM III], vál. és szerk. TÉZSLA Ervin – GALAMB Zoltán, Szeged, Szukits Kiadó, 15–35.
- Howard Phillips LOVECRAFT (2005b) [1928], Cthulhu hívása, ford. KORNYA Zsolt, in *Howard Phillips Lovecraft összes művei. III. kötet* [LÖM III], vál. és szerk. TÉZSLA Ervin – GALAMB Zoltán, Szeged, Szukits Kiadó, 173–205.
- Sean MACGREGOR (2019), *The Science of the Sirens: A Critical Analysis on the Compounded Abjection of Science, Progress and Women in Three Short Stories by H. P. Lovecraft*, Szakdolgozat, Falun, Dalarna University.
- Rudolf OTTO (1997), *Aszent. Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszonya a racionálishoz*, ford. BENDL Júlia, Budapest, Osiris.
- Vivian RALICKAS (2007), „Cosmic Horror” and the Question of the Sublime in Lovecraft, *Journal of the Fantastic in the Arts*, 18.3, 364–392.
- Christopher H. ROBINSON (2015), The Abysmal Style of H. P. Lovecraft, in Maylis ROSPIDE – Sandrine SORLIN (szerk.), *The Ethics and Poetics of Alterity. New Perspectives on Genre Literature*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 126–142.
- David RODEN (2016), Dark Posthumanism, *Questioning Aesthetics Symposium*, Dublin, május 12–13., https://www.researchgate.net/publication/303338511_Dark_Posthumanism.
- Jean-Paul SARTRE (1950), *Baudelaire*, ford. Martin TURNELL, New York, New Directions Paperbook.
- Bernhard SIEGERT (2015), *Cultural Techniques*, ford. Geoffrey WINTHROP-YOUNG, New York, Fordham University Press.
- David SIMMONS (2013), „A Certain Resemblance”: Abject Hybridity in H. P. Lovecraft’s Short Fiction, in Ű (szerk.), *New Critical Essays on H. P. Lovecraft*, New York, Palgrave Macmillan, 13–30.
- Isabella VAN ELFEREN (2012), *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny*, Cardiff, University of Wales Press.
- Isabella VAN ELFEREN (2016), Hyper-Cacophony: Lovecraft, Speculative Realism and Sonic Materialism, in Carl H. SEDERHOLM – Jeffrey Andrew WEINSTOCK (szerk.), *The Age of Lovecraft*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 79–96.
- Dietrich WACHLER (1983), Die Präexistenz und das Böse: Technik und Magie im Werk von Howard Phillips Lovecraft, in Joachim ALPERS (szerk.), *H. P. Lovecraft: Der Poet des Grauens*, Meitingen, Corian-Verlag H. Wimmer, 67–84.
- Dennis Wilson WISE (2020), The Hesitation Principle in *The Rats in the Walls*, *Supernatural Studies*, 6.2, 84–99.

MIKLÓS LAURA

Mutáns *in progress*

Mutáció, sokszorozvány és disszemináció Mario Bellatin életművében

A kortárs irodalom bekegerezálhatatlan írója, a perui–mexikói származású Mario Bellatin 1986-ban egy limai kiadónál debütált. Ma kevesen ismerik az első könyvét, a *Las mujeres de salt* [Sóbálványok], hiszen a kötet azóta sem kapott új kiadást, a korabeli kritika viszont már ekkor felfigyelt a szerző egyediségére. A kubai ösztöndíjas időszak alatt forgatókönyvírás tanul, ahonnan 1988-ban tér vissza Peruba. Kétségtelenül figyelemre méltó az első és a második könyvet elválasztó pár évnyi alkotói csend. Csak 1992-ben jelentkezik újabb kötettel, amely a beszédes *Efecto invernadero* [Üvegházhatás] címet kapja. Ezt követően Bellatin írásművészete fontos változáson esik át. Az alkotói csend pusztán látszat: a háttérben Bellatin kidolgozza azt az alkotói stratégiát, amely egyrészt a konceptuális művészet útjára vezeti az író, másrészt elindítja azt a kritikai állásfoglalást, amely az irodalmon *belülről*, az íráson keresztül kezdi ki az irodalom, a kultúra, valamint a könyvkiadás intézményeinek „rendszerhibáit”, leépíti az író és a műalkotást övező pátoszt, és felülvizsgálja e kettő közti viszonyt. Az írás mellett a szerzői döntések is bizonyítékként szolgálnak a stratégia következetes végigviteléhez. Harcba száll az őt képviselő, a Planeta oligopol-csoport alá tartozó Tusquets kiadóval, amiért az engedélye nélkül adta ki a *Salón de belleza* [Szépségszalon] újabb, bővített változatát.¹ Innentől kezdve megfigyelhetjük a kis kiadókkal, független projektekkel való együttműködésének felerősödését, melynek következményei messze túlmutatnak az anyagi aspektuson.

Ezen a ponton kezdődik el az ironia retorikájának kidolgozása is. Mario Bellatin szövegeinek olvasásakor a végtelenig lecsupaszított, aszketikus nyelvvel találkozunk. A szó szerinti értelmezés tálcán kínálja magát, hiszen a már-már realista leírások töredékeiből összeálló szöveg nem rejteti az olvasó képzeletét. Vagy mégis? Számos alkalommal érezhetjük azt, hogy a szöveg porózus jellege, akár csak a vallási szövegeknél, sokkal szabadabb olvasói élményt biztosít, mint egy gazdagabb stilisztikai eszközökkel dolgozó mű. Az ironia kritikai hagyomá-

¹Az esetről a *The New Yorker* is közzétett egy hosszabb esszét: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/mexicos-literary-prankster-goes-to-war-with-his-publisher>.

nyában az egyik közös pont a megkettőződés, amely összekapcsolja a szöveget és az azon felüli jelentést. A szó szerinti értelmezésen túl a szerzői (vagy narrátori) intenció befolyásolja, s feltételezi az olvasó cinkosságát, hiszen a kettejük közti összekacsintás nélkül a többletjelentés elveszik. Milyen értelmezést alakíthatunk ki ennek ismeretében?

„Talán az egész tízéves koromban kezdődött. Hirtelen eszembe jutott, hogy kutyákról fogok könyvet írni” – szól Mario Bellatin *Underwood portátil. Modelo 1915* (Báder Petra fordításában a cím *Hordozható Underwood írógép, 1915-ös modell*, vö. BÁDER 2021) című szövegének második töredéke, a szöveg egyik kezdőmondata, és minden bizonnyal helyesebben tesszük, ha kezdőképnek nevezzük, amelyhez a szerző megszálloottsággal tér vissza. Az *Underwood portátil...* programszöveggént is olvasható, amely az írásról folytatott „metaelmélkedésen” túl felidézi a korábbi műveket, és ezzel az ellentmondásosnak tűnő irányultsággal folytatja az életmű építését: az apró motívumok és kiinduló anekdoták mellett a múltba tekintéssel halad előre.

Az eljárás által világossá válik, hogy az életművet alkotó szövegeket összefüggő egészként kell olvasni a minél teljesebb értelmezéshez. Ezen a rendszeren belül elengedhetetlen a gyermekkori inicializálás értelmet meghaladó pillanata: a felismerés, hogy az írógép billentyűinek lenyomásával a papíron a betűk lassan értelmet alkotó testté állnak össze. Úgy is mondhatnánk, hogy a megidézett mérföldkő ürügyként szolgál az írás nehézkes megkezdéséhez. Az írógép inkább utal a gépelés vagy átírás mechanikus jellegére, amit az elbeszélő ellentmondásoktól nem mentesen a következő mondattal vezet be: „Akkoriban arra gondoltam, egy igazi gépíró kezd körvonalazódni bennem. mario bellatinnak hívnak és utálok mesélni” (BELLATIN 2005a, 502).² Egészen más olvasatot ad az idézet, ha az írónia felől közelítünk felé: az Underwood képével a narrátor első pillantásra talán a professzionális író idézi meg. A „gépíró” szó használatával viszont egy másodlagos, tágabb értelmezési keretben észrevehetjük Bellatin alapvető kérdéseit: „Néha azon kaptam magam, hogy egész oldalakat másoltam át a telefonkönyvből vagy részleteket a kedvenc szerzőim könyveiből. Ez a gyakorlat, vagyis más szerzők szövegeinek átírása, később visszatért, kubában, ahol a nélkülözés miatt az írógépem egyfajta közszolgáltatást töltött be” (2005a, 504). Ki az író, és milyen keretek között alkot? Hol születik a mű: gondolatban, az írógép által, az iPhone jegyzetekben?³ Milyen viszonyban áll a társadalommal?

² Az idegen nyelvű szövegekből származó idézeteket saját fordításban közlöm. A kisbetűk használata minden esetben az eredeti változatot követi.

³ 2015-ben Mario Bellatin az *El libro uruguayo de los muertos* [A halottak uruguayi könyve] című kötetel nyerte el a José María Arguedas-díjat, amit elmondása szerint az iPhone jegyzeteiben írt meg.

A művek egyszerre allegóriák, önmagukban keveset mondanak, a tanulmányt mégis képek említésével kezdtem. Az *Underwood portátil...* esetében a lineáris értelemben vett kezdőmondat szintén egy kép, ami a korábban megjelent *Salón de belleza* (1994) megírására vonatkozik. Így azt mondhatjuk, hogy a képek első-sorban az írás mechanizmusának fenntartására, a művek közötti intertextualitás kialakítására szolgálnak. A narrátor (ahogy más keretek között a szerző is) következetesen képként nevezi meg az életmű egy-egy fiktív eseményét vagy fontos pontját, és az olvasó a szüntelen keletkezés kimerevített pillanatainak szemtanúja, még ha a látását – a szerzői szándéknak megfelelően – homály is övezi. Hogyan fér össze az állandó mozgás és a mozdulatlan képek dichotómiája? Mi a funkciója a különböző szövegekben a szétszóródó alkotóelemeknek, referenciáknak, és van-e az eljárásnak valamiféle többletjelentése? Az *Underwood portátil...* szövegében hamar tetten érhetjük a hivatkozásoknak azt a módszerét, amely Mario Bellatin szépirodalmi és publicisztikai jellegű szövegeit egyaránt átjárja (már ha a különböző kategóriák határozott vonallal szétválaszthatóak). Ez a játékos magatartás teszi lehetővé Bellatin szövegeiben a rugalmasságot, a változékonyságot, és ebből adódóan a dinamikusságot, melynek nyomán a kritika hosszú ideje a „mutáns” jelzővel kategorizálja Bellatin írásművészetét.

Felfedezhetjük ugyanis, hogy a bellatini szövegüniverzumban fokozottan igaz Beatriz Sarlo mondata, miszerint „minden könyv egy másik könyv vágyával kezdődik” (SARLO, 7). És valóban, a második számú kezdőkép, ami gyakorlatilag a szöveg első mondata egy korábbi könyv megírásának vágyát hordozza: „Emlékszem arra a képre. Az vezetett el először a *Szépségszalón* megírásához. Akváriumban raboskodnak a halak, egy mesterséges térben lebegnek, aminek alig van köze a helyhez, ahová az akváriumot helyezték. A következő esték során klauszrofóbiás rémálmok gyötörnek” (BELLATIN 2005a, 501); néhány töredéssel alább így folytatódik a leírás: „Az akváriumok a bezártságot akarták megjeleníteni, egy nagyobb börtön szimbólumai voltak, amelyeknek talán nincs más értelmük a halál elleni küzdelem vulgáris képének megörökítésén kívül” (503). A „mutáns” jelző a szövegrészletekben megjelenő emlékéllítés, vagyis az írás aktusának vágyából ered. Az elbeszélés a halál elleni küzdelem, az agónia elnyújtása, a szerző nevének halhatatlanságához vezető út (FOUCAULT 2000, 3). De a tulajdonnéven túl beszélhetünk-e végig ugyanarról az alanyról? Hol húzódik a határ a Mutáns alakjának állandó és változó tulajdonságai között?

A *Salón de belleza*-ban a tér átalakulásával, egészen pontosan a narrátor által (át)alakított szalon vezetője rejtélyes betegségben haldoklóknak nyújt menedéket. Már ebben a korai, mostanra kultikussá vált műben is megfigyelhetjük a mutáció rétegzett jelentéseit, a narráció mint élet elnyújtását a halál előtti pillanatban. Minden irodalmi és irodalmon túli eszközzel adott kereteinek meghaladására törekszik: az „én” szövegen belüli átalakulásától a motívumok, képek, sőt, a könyv mint tárgy disszeminiációjával. A *Salón de belleza* oldalain is felbukkanó

transzvesztiták a vágy elnyújtásán keresztül ezt a keretet feszegetik. Severo Sarduy mondja, hogy „a transzvesztita, és mindenki, aki a testével dolgozik és megmutatja azt a nyilvánosság előtt, túltelíti képzeletének valóságát, és az elrendezésen, az átrendezésen, a mesterkéeltségen, és a sminken keresztül arra kényszeríti, hogy – bár mimetikus és múlandó módon – játékba lendüljön” (SARDUY 1982, 64). A vágy tehát a szimulákrum eredője:

A tükör volt az egyik legfontosabb tárgy, amit határozottan elvettem, egykor megsokszorozta az akváriumokat, valamint a vendégek átalakulását, ahogy a különböző kezeléseken estek át. Annak ellenére, hogy úgy érzem, hozzászóltam a térhez, azt hiszem, bárki számára elviselhetetlen lenne az egymással szembe helyezett tükrök által végtelenített szenvedés képe (BELLATIN 2005b, 31).

Az írástörödékekben megfigyelhető szétszóródó, sokszor módosulásokkal visszatérő darabok lépésről lépésre olyan metanyelvet alakítanak ki, melyet olykor az említett képek szintjén vagy auto- és intertextusokon keresztül hoz működésbe a szerző. Az említett eljárásokat több ponton is a gúnyos hangvétellű, mindentudó narrátor kíséri, kommentárjai (melyek valójában egyetlen monológ minden más forrást elnyomó hangjai) egyrészt elbizonytalanítják az olvasót azáltal, hogy a lehetséges jelentések megsokszorozásával eltörlik a jelentés centrumát. Az előbb idézett szövegrészletben a tükör jól ábrázolja az „én” határainak elmosódását, sőt mi több, töredezettségét. A látható „én” és az állandóan változó „én” konfliktusba kerül. A tükör és a szó kapcsolatáról Juan Villoro írja, hogy a tükörben magunkra *ismerünk*, de csak a szavakon keresztül *értjük* meg egymást, és épp a szavak segítenek abban, hogy egy nagyobb elbeszélés (*relato*), azaz a valóság logikai keretein belül el tudjuk helyezni magunkat (2021, 26). Agamben véleménye szerint az elhelyezés szükséglete az, ami megkülönbözteti az embert és az állatot. Magára ismerni és felismerve lenni, az ember e két momentum között önnön képének kisajátításával keresi igazságát (AGAMBEN 2021).

Másrészt ezek a pontok a tudatfolyam technikáját idéző narratív digresszió stratégiáját viszik tovább – a szöveg elágazásai mikro- és makroszintű összefüggésrendszert alakítanak ki. Az *Underwood portátilhoz* és a *Salón de belleza*hoz hasonlóan ennek az eljárásnak köszönhetően kapcsolódnak össze különböző szinteken a művek. A tükör képe nem csak a tárgy és az én viszonyában fontos. A víz tükröződése, az akváriumok, az élet és a halál (általában a polarizált fogalmak) szembeállítására szépen végigkövethető a szöveg egészén. Mindeközben az eljárás és a megvalósítás ambivalens viszonyba kerül, mert az elhatározás *nem tükrözi* a megvalósítást. Bellatin *ars poeticája* is a két irány egymásnak feszüléséből születik. „Azért írok, hogy felejtsek”, hangoztatja gyakran a szerző, miközben az emlékezés végeláthatatlan szöveg-archívumát építi. A folyamatot ellensúlyozza a statikus mű-émlék. A művész alakjának fennhatósága alá kerülnek a felejtés és a nem-tu-

dás motívumai. A függésrendszer egyszerre tanúskodik kritikus és ironikus állásfoglalásról. Mind a kritika, mind az ironia javarészt szubjektív szempontok alapján működik. A rájuk épülő érvelések kiragadják az irodalmat a racionális keretek közül, és legitimizálják (legalábbis saját rendszerükön belül) a transzcendentális, a szubjektivitás, valamint az ösztönös fogalmait, miközben a háttérből érezhetően erős gondolatokat sejtet a centralizált ismeret: csak az van, amit mutatok.

Az egymásba tükrözés és a sokszorozás nem az egyetlen jellegzetes eljárás. A másik példánk a meta- és autotextualitás kapcsolatát mutatja meg a *Jacobo, a mutáns*on keresztül.⁴ Genette nyomán a transztextualitás kategóriájába tartozó metatextualitásról akkor beszélhetünk, amikor két vagy több szöveg között felfedezhetünk ugyan kötődési pontot, azonban ez megnevezés nélkül marad. Nézzük meg ehhez a következő hosszabb szövegrészletet:

Nem tudjuk, mit gondolt Joseph Roth a regényről, hiszen a mű befejezetlen maradt, a szerző nem érte meg a kiadást. Az utolsó éveit végigkísérő asszonyok egyike – egy Párizsban élő angol kutató – azt állítja, az író mindig magánál tartotta a szöveget, és teljes alkohelmámorba merülve dolgozott. Úgy tűnik, a regény írását mintha ittas pillanataira tartogatta volna. Az említett kutató vallomásaiban található egy másik érdekes megállapítás, miszerint *A szent korbély legendája* és az alkoholhoz közvetlenül kapcsolódó könyvek megírásakor Roth még egy pohár sört sem engedett meg magának. Éppen ezért tarthatjuk *A határ* című regény szövegét a szerző egyfajta tudat alatt létrejött szerzői értekezésének. *Korszakov kis tartományában mindenki ismeri Jacobo Pliniak fogadóját* – szól a könyv egyik kezdőmondata. – *Mindenki tudja, hogy egyetlen ablakából a falu közepétől egészen a határt jelölő házikóig belátni a feltáruló tájat, a háttérben a furcsa és névtelen kastély tornyaival. Nyári és téli napokon egyaránt, főleg estéknént gyenge, sárgás fény pislákol a házikóban – amely állandóan közeledni és távolodni látszik –, ezáltal a határ délibábnak tűnik* – írja a szöveg egy másik kezdőmondatában. Látszólag mindkét kezdősor Joseph Roth fiatal éveiben született, galíciai szülőföldje elhagyása előtt. Ennek ellenére elhamarkodott lenne kísérleti műként értelmezni a szöveget, hiszen a regény cselekményszálai későbbi könyveit is meghatározzák. Ezenkívül pedig egy olyan szövegről van szó, amelyet élete végéig írt a szerző (BELLATIN 2021c, 13–14).

Joseph Roth szövegeit a narrátor a tulajdonneveken, a regények cselekményén, egy-egy fiktív esemény összecsengésén keresztül idézi meg, konkrét műveket viszont nem említ. Ez alól egyetlen kivétel van, de ott sem igazolható a magát irodalomkritikusnak valló narrátor cinikus állítása, „miszerint *A szent korbély*

⁴ A magyarul *Jacobo, a mutáns* (Sonora, 2021) címen megjelent változat spanyolul a különböző újraírások miatt *Jacobo reloaded* (Sexto Piso, 2014), angolul *Jacob the Mutant* (Phoneme Media, 2015) címen jelent meg.

legendája és az alkoholhoz közvetlenül kapcsolódó könyvek megírásakor Roth még egy pohár sört sem engedett meg magának”. Félrevezető elem a tipográfiai eltérés bevezetése. Az állítólagos, eddig elveszettnek hitt Roth-töredékek dőlttel szedve jelennek meg a szövegen belül. Ezzel a *Határ* fogadó, az Osztrák–Magyar Monarchia peremvidéke és a centrum, a férfi és a női test, a valóság és a fikció, a (vallási) szövegkommentár és szöveg szembeállítás után vizuális síkon is tematizálja a határ kérdését.

A változtatás, az (újra)alkotó szándék nélküli visszatérés elképzelhetetlen. Az életműben többször is felbukkanó Lót bibliai alakja sem fordulhat vissza, különben sóbálvánnyá változna. Az átírt változatok ebben az értelemben az alkotás motorját adják, és szó szerint szükségletként működnek. A verziók szétforgácsolódnak a következő művekben, és a testet öltés metonímiájaként a kiadásoknál is a töredezettség elvét figyelhetjük meg. Amikor a könyvek elérhetőségét váránk a boltokban, észrevesszük, hogy az amúgy is kis példányszámban megjelenő művek beszerzése már-már lehetetlen gyűjtői küldetés, a készletet áruló kis és nagy, Európán innen és túli kiadók katalógusából hangtalanul tűnnek el a darabok. Bellatin szövegei ugyanezt az elvet követik, amikor a narratív szálak változtatni kezdik egymást, ebből a váltakozásból fonódnak aztán egybe a töredékek. Az egy síkra való helyezésükkel a hierarchikus elrendezés eltörlődik. A *Jacobo a mutáns*ból vett példa pedig azért is szemléletes, mert – a korábban tárgyalt „én” kérdéséhez hasonlóan – a szerzőség fogalmát is kikezdi, amihez a későbbiekben még visszakanyarodunk. Az áldokumentarista (de lényegében bármelyik bellatini *álarc* esetében, például japán irodalom, képzőművészeti sémák stb.) hangnem elméletileg a szöveges dokumentumot illusztrálja az átvitt és közvetlen értelemben értett képekkel, Bellatin esetében azonban legtöbbször a képeket újabb képek illusztrálják, ezzel pedig újra egymással szemben álló tükrök elé kerülünk.

A kritikusok ebben az értelemben csak felerősítették Bellatin definícióját, a szerző már jóval az alkotásai előtt mutánsnak nevezi magát. Véletlen egybeesésről lenne szó? A meghatározás a szerző születési körülményeiből adódó testi deformitásán túl az intézményrendszerek kategóriáin kívül eső életformát is magában foglalja. Bellatin a *Mario, a mutáns* (2021a) című esszéjében mesél arról a németországi gyógyszergyártó cégek körüli tragédiáról, melynek során az ötvenes, hatvanas években rengeteg újszülött hiányzó vagy csökevényes végtagokkal jött a világra. A thalidomid tartalmú gyógyszer körüli katasztrófa kibont(akoz)ása tehát nem pusztán a szerző személyes története miatt fontos, már-már mitikus jelentőségű az életműben, hanem mert az előzmények (lásd tudatos gyógyszeripari kutatások és kísérletezések), valamint a nem várt következmények (számtalan halott vagy testi deformitással született gyermek) összevetéséből Bellatin képes felvázolni a hatalmi rendszerek skáláját, amelyhez képest létének pozicionálásával manifesztumot alkot. Írásaiban kivételesen találkozik össze a személyes és a társadalmi probléma: a hatalmi rendszerek által perifériára szorított alany/alanyok apropóján

a kortárs élet, a művész figurája kapcsán pedig a kultúra szigorú, mégis ironikus kritikáját olvassuk a sorok között. De szinte soha nem közvetlenül. A nem-lét formája, az ironia mint játékos alakzat a kritikával való indirekt párbeszédet választja. Definícióját tekintve fontos az állandó elmozdulás és megkérdőjelezés: „a megnyilatkozó kétségbe vonja az ironikusan mondottak eredeti kiindulópontjának (értékelési centrumának) megfelelőségét, helyénvalóságát az adott diskurzusban, amelyhez általában leginkább kritikai attitűd kapcsolódik” (SZATHMÁRI 2008, 341). A „kritikai attitűdhez” elengedhetetlen, hogy az alany bizonyos távolságba kerüljön megnyilatkozásának tér- és időbeli pontjától.

Leo Cherri (2020a) két szakaszra bontja a bellatini életművet, amelyeket a vízválasztó kubai ösztöndíj előtti és utáni időszakokként határoz meg. Az 1987–1989 közötti kubai évek az alkotás materiális értelmében szinte észrevétlenek. A Cherri által idézett korai, kilencvenes évekbeli Bellatin-interjúk és egy különleges gyűjtemény azonban érdekes megfigyelések felé terelte a kritikust. A Bellatin-archívumban *Cuaderno de tapas rojasként* [Piros borítású füzet] emlegetett dokumentum a szerző által összegyűjtött kritikai megjelenéseket tartalmazza. Cherri szerint a füzet létrejöttétől kezdődően konceptuális irodalomról beszélhetünk, hiszen Bellatin a szövegeit a kritika felől kezdi nemcsak újraolvasni, hanem megírni is (2020a, 64). Ezáltal nemcsak az olvasói elvárások szempontjából, hanem azok kicselezésére is épül az írás logikája, amivel a szerző gondolati lépéselőnyt szerez. Ilyen pont lehet az, hogy magára mutánsként kezd utalni, de idesorolhatjuk azt is, amikor más szerzőkkel, például Kafkával hasonlítják össze. Az életműben aztán több helyen felbukkan egy földmérő, egy rejtélyes kastély a távolban, de ezek egytől egyig félrevezető elemek. Ha látszólag érinti is a kritikusok által kiragadott témákat vagy szimbólumokat, elemeket, átvitt értelemben valami másról beszél. A jelenlét hiánya, a sematikus elvárásoktól való elmozdulás találkozik össze a távolságot tartó narrátor hangjával, a kettő találkozása jól modellezi az ironia alakzatát. A 2003-ban rendezett legendás, párizsi Hasonmások Konferenciáján (*Congreso de Dobles de Escritores*) is ugyanezt a fricskát alkalmazza: a várt szerzők helyett (többek között Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Margo Glantz) az akadémikusok betanított színészekkel találkoznak az előadások alatt. Bellatin, az írók és a hasonmások az esemény előtt hónapokig próbáltak, gyakoroltak, a folyamatról több száz fotóból álló album is készült. A hasonmások testesítették meg a szerzőket, vagyis a gondolatok, az ötletek, igenis jelen voltak, a résztvevők feltehették a kérdéseiket, interakcióba léphettek a színészekkel. Hiába érkeztek a panaszok a különböző európai intézmények tagjaitól. Bellatin, ahogy több helyen meséli, épp a panasztételt várta, miközben a szerző/szerzőség megkérdőjelezésének egyedülálló performanszát vitte színre.

A szövegszerkezeti elvek területén további kapcsolódási pontokat is felfedezhetünk. Báder Petra Duchamp, Paz és Bellatin munkáit összevető tanulmányában érinti a Duchamptól eredeztetett metairóniát (2016, 72). Elemzésében a bellatini

El gran vidrio (2007) [Nagy üveg] önéletrajzi elemeinek tagadásával ellentétes alkotói állítások feszültségéből eredezteti az írás aktusának fenntartását. Az önellentmondás nemcsak a biográfiai komponensek, hanem a töredékek kapcsolódási szintjén is megjelenik, a narrátor – sorozatos önellentmondásai miatt szintén – az ironia árnyalataiban játszik. A szövegrészletek apró eltérésekkel történő ismétlése egyrészt a szóbeliséget, a mantrázást idézi, másrészt az emlékezést tematizálja. Ha pedig innen nézzük, láthatóvá válik, hogy a művész kiáltványa határozott állásfoglalás az emlékezet, az alkotói felelősség és a hozzáférhetőség kérdéseiben, ami jól rímmel a poszthumán ernyőfogalmával. A poszthumán utótagját, a humánt folyamatában vizsgálja, és a marginális folyamatokat igyekszik központibb pozícióba terelni, nemcsak az egyén szintjén, de a különböző, már a posztmodern idején felbukkanó diskurzusok értelmében is (FERRANDO 2019, 24–26). Rosi Braidotti *The Posthuman Knowledge* (2019) című kötetében még egyértelműbben fogalmaz a jelenleg marginális pozícióban tartottak helyzetéről és lehetséges szerepéről. Sokféleségből adódóan a poszthumán érzékenységgel áll ki az elértéktelenített, dehumanizált mások (*others*) mellett, és felveti, hogy a tudás körüli mechanizmusok megváltoztatásához új módszerekre, hozzáállásra van szükség, amit Braidotti a nonhumán mások (pl. az állatok, a növények, a föld, de akár az eszközök, a mesterséges intelligencia is idetartozik) bevonásával képzel el. Ahhoz, hogy a kognitív kapitalizmus térnyerésével szemben aktív tényezővé váljon a tudás formálásában, a hatalom elosztásában, az embernek át kell helyeznie magáról a fókuszát másokra. Nem csak a nonhumánok sürgető érdeke a közösség építése. Braidotti szerint a bölcsészettudományoknak nagy felelőssége (s nem kevesebb érdeke) van abban, hogy a kooperáció létrejöhön, hiszen átjárót képeznek két egymással ellentétes értékrendszer között, melyeket egyfajta demokratikus elven alapuló akadémiái lét- és tanulásforma, valamint a privát finanszírozású futószalagos, *coaching*-életpálya szembenállásaként írhatunk le. A thalidomid-botrányhoz szorosan kötődő *Mutación, escritura, estafa* [Mutáció, írás, csalás] című esszéjében Bellatin így fogalmaz:

Amikor megkapom a könyveim héber, bengáli, malajálam nyelvre fordított példányait, csak hogy néhányat említsek a legtávolabbi nyelvek közül, azokon a módszereken, hadicseleken tűnődöm, amit a körülmények ellenére képes volt megalapozni az az egyetlen ujjam, ami 1970 egyik reggelén felfedezett egy írógépet. Úgy látom, hogy most, amikor fennáll a veszélye, hogy az egész emberi fajt felfalják a különféle gyilkos rendszerek, itt az ideje, hogy felfedjük az úgynevezett gyengék, alárendeltek, fogyatékosok, szegények, elnyomottak, nélkülözők győztes stratégiáit, azokét, akikről meggyőződéssel hitték, hogy ahová születtek, ott is halnak meg. Itt az ideje, hogy beszéljek a történekről. Hogy hangosan kimondjam, ismétlem, minden lehetőség ellenére jöttem a világra, és ennek ellenére megtaláltam a módját, hogy meghalljanak, ahogy most Önök is teszik (BELLATIN 2021b).

Bellatin életműve erre a kritikus pozícióra alapszik, miközben a szövegeivel új etikai fókuszot hoz az olvasó elé. Nem mellesleg mindhárom fentebb említett pont (az emlékezet, az alkotói felelősség, a hozzáférhetőség) a már említett archívum- emlékmű megkonstruálásához is kapcsolható.

Hogyan fordíthatnánk vissza [az emberiség szempontjából hasznos kísérletek végzetes kimenetelét], ha a hatalmas dimenziójú tragédia, amiről beszélünk, a népiertás felé menetelő politikai rezsim irányítása alatt álló laboratóriumból eredeztethető? Sikeresen alkalmazták a közösség átverése, a tények eltitkolása, az általános felejtésre ácsingózás módszereit? Úgy tűnik, igen, de sajnálattal közlöm, a szövegeimmel éppen ezekről az eseményekről teszek tanúságot. És ezenkívül jelzem, hogy számtalan, néha egészen apró, nagyon gyakran észrevehetetlen stratégia létezik, amellyel az úgynevezett kiszorítottak rendelkeznek a céljaik, az útkereséseik, a vágyaik eléréséhez (BELLATIN 2021b).

A szerző leginkább mint foucault-i funkció érvényesül Bellatin életművében, hiszen állandó tematikává alakul a tulajdonnév és az ahhoz köthető, társadalmon belül „létező, cirkuláló és működő” diskurzusok sorozata (FOUCAULT, 2000). Mindezt tovább árnyalja a tulajdonnévvel való folyamatos játék, mely összemosza a narrátort és a Bellatin (esetenként „bellatin”) nevű szereplőket a Barthes megkülönböztetésében értett civil személlyel (*Persona*), az író társadalmi képével (*Scriptor*), az alkotásokért felelő *Auctor*ral és az írásból élő *Scribenss*zel (LINK 2015, 7). Bellatin alakja, épp mint a *Salón de bellezából* idézett részletben, egymással szembehelyezett tükrök képeként áll előttünk, ahol az „eredeti” megfoghatatlanná válik. Mit értünk tehát „eredeti”? Van-e egyáltalán jelentősége eredetiről beszélni a sorozatgyártás keretein belül?

2007-ben a Tate múzeum *Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop* címmel tartott konferenciát a másolatokról és a modern szobrászatra való hatásukról. A konferenciát összefoglaló folyóirat-számban az „eredeti” fogalmát a kiállítás kontextusában a következőképp definiálták: „adott időben (és helyen), egy művész által készített, rendelt, hitelesített vagy más módon jóváhagyott [alkotás]” (TATE PAPERS 2007). *A magyar nyelv értelmező szótára* szerint az „eredeti” (1) „olyan, amely a maga nemében időrendben első, s amelyből egy v. több későbbi származik, ered, amelyen egy v. több későbbi alapul”, vagy (2) „olyan »szöveg, írásmű, művészi alkotás«, amely elkészülésének változatlan alakját mutatja, át nem dolgozott v. nem hamisított”, illetve (3) „olyan »személy«, aki mást nem utánoz, aki egyéni, sajátos tulajdonságai miatt máshoz nem hasonlít”. Habár a pontok nagy része hosszú múltra visszatekintő, nehezen megfogható filozófiai kérdéseket vet fel, mégis egyértelművé válik az eredeti fogalmának problematikussága. A tér és az idő – az utóbbi évtizedek társadalmi és technológiai változásaival – nemcsak újra jelen idejű problémává vált, hanem egészen pontosan

az állandó jelen idő vált problémává. A kétezres évek elején a digitális tér robbanásszerű kiépülésével nemcsak a tér-, hanem az időérzékelésünk is hatalmas változáson ment keresztül. Megfigyelhetjük, hogy mind a tér, mind az idő felfogása végtelen darabokra esett, amit a nézőpontok, a hétköznapi „narrátorok” különböző elbeszélésváltozatai csak tovább forgácsoltak. A töredezettség esztétikai és hétköznapi tapasztalatának fényében, de leginkább árnyékában az „eredeti” és a „másolat” fogalmai egyre nehezebben ellenőrizhető kategóriákká váltak. A definíció szerinti „adott idő és tér” fontosságát egyre inkább felülírják az egy pontban összefutó hiperhivatkozások és kattintások számai. Természetesen Borges óta az irodalmat visszavonhatatlanul intertextualitásként olvassuk, de a performativitás elemeinek behívásával Bellatin esetében mintha ennél többről lenne szó.

Kanyarodjunk vissza Foucault megállapításához. Ha az írás (*écriture*) „nem tartalmazza az írás cselekvésének (*écrire*) gesztusát, sem pedig annak a megjelenését (szimptomáját vagy jelét), amit a szerző mondani akart: tulajdonképpen nem egyéb, mint figyelemreméltóan komoly kísérlet arra, hogy végiggondoljuk bármely szöveg általános feltételeit; mind térbeli szétterjedésének, mind időbeli kibontakozásának feltételeit” (FOUCAULT 2000). Mi is a szerző a tulajdonnévhez képest, ha nem az állandóan mutálódó, a múltbeli éntől állandóan differenciálódó, kereső tudat? „[...] ÉN – az mindig valaki más”, írja Rimbaud Georges Izambardnak. Foucault a mű tér- és időbeli kibontakozását illető felvetésének kapcsán elkerülhetetlen a társadalmi körülmények figyelembevétele, az azokkal folytatott párbeszéd. 1936-os, kultikus esszéjében Walter Benjamin (1980) úgy látta, a műalkotás a rituális gyakorlatról való leválása után a politikában talál meg-alapozásra; ma azt mondhatjuk, ezek a gyakorlatok kétségtelenül a gazdasági és társadalmi szempontok felé tolódtak át.

Francesca Ferrando a filozófiai poszthumanizmus leírásakor Deleuze és Guattari nyomán a rizómát választja egyik alapfogalmául, véleménye szerint általa ragadható meg igazán a „multiverzum” sokfélesége, az egymás mellett létező irányvonalak, akárcsak az internet vagy a hálózattudományok világában (2019, 179–180). A posztmodern rizóma horizontális építkezéséhez hasonlóan működik Nicolás Bourriaud *radicant* fogalma is, viszont ő már a posztmodern utáni kontextusba helyezi a meghatározását, ahol a multiplicitás, az „összeszorzás”, a sokszerűség az univerzum meghatározó alapelve (2018, 96). Kiegészíthetjük a sort a mutáns fogalmával: a bellatini alkotói ökonómia is eszerint működik, művei mindig az előző alkotások továbbírásai, a lehetséges jelentések és irányok folytatásai, azok lehető legnagyobb összege, a szövegeken belüli hierarchia viszont hiányzik, a változatok, sőt, még az irodalmon kívüli alkotói megnyilvánulások is egymás mellé kerülnek.

Ugyanebben az esszében Bourriaud arra jut, hogy a kapitalizmus idején a piac, a művészet „az eredetiség látványosságára és a projektek egyediségére támaszkodik”, és amikor ez az elvárás nem teljesül, onnantól fogva többé nem jövedelmező

(2018, 204). A pillanatnyi elérhetőség persze a fogyasztói vágy provokálására is irányul, de közben még izgalmasabbá válik, hogy az idő hiánya által meghatározott korszakban a töredékek vagy művek jelentése (és értéke) egyre inkább az időbeli pozíciójuktól függ (BOURRIAUD 2018, 205). A művészet – ahogy a különböző tudások és ismeretek – nem térben, hanem időben válik nehezen hozzáférhetővé (ezen a ponton az időt érthetjük a produktivitást értékelő, mondhatni monetáris fogalomként), és szembekerül a kultúrával mint árucikkkel. A *Los cien mil libros de Mario Bellatin* [Bellatin százezer könyve] címen futó kísérlet pontosan a nem-írás által létrehozott tér- és időbeli írásmódot tűzi ki céljául, mely folyamatosan átírja, de legalábbis megkérdőjelezi a szerzőről, az eredetiről, a művészetről alkotott fogalmainkat. Megfigyelhetjük, hogy a projekt gondolati és gyakorlati síkon is erőteljesen Joseph Beuys hatását mutatja, egészen pontosan a magyarul sokszorozványként (*multiplés*) említett jelenségéhez nyúl vissza. Az 1950–60-as években elterjedő sokszorozványt úgy írhatjuk le, mint kisebb méretű, háromdimenziós másolatok, tárgyak, esetenként szobrok, amelyek legtöbbször valamilyen szerves tulajdonságuk által kapcsolódtak az „eredetihez”. A korábban említett *Tate Papers* tematikus száma úgy határozza meg a sokszorozvány fogalmát, mint a művész demisztifikálásának eszközét, amely által az alkotó aláássa az eredetiség kérdését a művészet és általában az élet területein. Fontos különbség azonban a sorozatgyártott darabokkal szemben, hogy a sokszorozvány mögött a fluxus irányzatának kritikus felvetéseire bukkanhatunk. A sokféle induló fluxus a kánon kérdését is feszegeti azzal, hogy képes a sokszorozványokat a centrumhoz képest a legtávolabbi kontextusba helyezni úgy gondolati, mint tárgyi síkon. A művészet hatvanas évekbeli „dögszagát” mi sem mutathatná meg jobban, mint Beuys 1965-ös akciója, mikor is körbehordozott egy élettelen nyulat a múzeumban, közben pedig látványosan suttogott hozzá. Azt üzeni ezzel, hogy még az elpusztult állatban is több érzék van a művészethez, mint a kor emberében. Ezek az események, *happenings* időbeli megfoghatatlanságuk miatt is közvetlen reakcióra kényszerítették a közönséget. Ezek után nem nehéz felfedezni a rokonságot Beuys és Bellatin a *Lecciones para una liebre muerta* (2005) [Leckék egy döglött nyúlak] című, 260 szürreális töredékből álló kötete között.

Nézzünk egy másik példát, ahol a projektet jelentő könyvtárgyakon és a mentális képeken túl (vagy épp azokat összegyúrva) Bellatin a szövegszinten is megvalósítja a szétszórás koncepcióját. A *Jacobo, a mutáns* történetén és publikált verzióin keresztül számos példát találhatunk a fentebb vizsgált elméleti felvetésekre. Az elveszettnek hitt Joseph Roth-töredék főszereplője, a világ legegyszerűbb teremtményeként jellemzett Jacobo nevű rabbi története már a szöveg előtt, a mottónál kezdődik. A Margo Glantzhoz szóló ajánlás nemcsak a szerzők közti barátságra, hanem a Glantz család eposzára utal, és már más, korábbi Bellatin-szövegekből is ismerős lehet Jacobo, a költő alakja. A *Las genealogías* (2006) [Genealógiák] címen megjelent családtörténetet eredetileg Margo Glantz átírásában ismerhetjük meg.

Átírásában, hiszen már a mű első mondatából is kiderül, hogy az író hangfelvételeket készített a szüleiével, főleg az édesapjával folytatott beszélgetések során. A zsidó származású költő, Jacobo Glantz 1902-ben született Ukrajna területén, feleségével 1925-ben emigráltak Mexikóba. A sorozatos véletlenek következtében az ő hajójukról már nem engedték be vízum nélkül a menekülteket az Egyesült Államok területére, hiába várta őket a család többi tagja, választaniuk kellett, Mexikóban vagy Kubában szállnak le a hajóról. Végül Mexikóban léptek szárazföldre. Erre a jelenetre is ráismerhetünk Bellatin szövegében:

De a nyílt tengeren történt valami./ Az utazás közepén megtudta, hogy Jacobo hajója az utolsó, amely vízum nélküli utasokat vihet az Egyesült Államokba./ Az unokatestvér hajója ezért Mexikóban kötött ki, és nem az Egyesült Államokban, mint az, amelyiken Jacobo utazott. / Ezért találhatók a kitömött állatok a mai napig a mexikóvárosi Ideal utcai lakás pincéjében, ahol az állatkitömő végül letelepedett (BELLATIN 2021c, 112–113).

A *Jacobo el mutante* címen megjelent, első szövegváltozatban Jacobo rabbi állításait a szinte észrevehetetlen, de annál agyafúrta narrátor folyamatosan megkérdőjelezi. A kapaszkodók keresése azért is nehéz feladat az olvasó számára, mert a mottón túl a szöveg további fontos pretextusait a zsidó kultúra, Joseph Roth alkotásai és Virginia Woolf *Orlandója* jelentik. Nem mellesleg az olvasó újból vakvágányra kerülhet a túlzottan merev értelmezéssel. Woolf regénye az *A Biography* [Egy életrajz] alcímet, míg, ahogy Báder Petra (2022) felhívja rá a figyelmünket, a Roth-féle *Jób* az „egy egyszerű ember regénye” alcímet kapta, miközben a *Jacobo, a mutánst* önéletrajzi olvasatban elemezni hibás és hiányos megközelítés; az ortodox zsidó kultúra túlzottan hangsúlyozott elemei (lásd a gölem, a rituális fürdő, a szövegmagyarázatok) elnagyoltságuk miatt mindenekelelt parodisztikus elemekként értendők.

Roth és Woolf esetében egyaránt megállapíthatjuk, hogy a szövegek nem egyetlen konkrét műre mutatnak vissza; inkább olyan, mintha az életmű végigolvasása után megragadt léggömböt (ismét az illusztráció illusztrációját) adná vissza a szerző. Több műre ráismerhetünk: *A hamis súly*, *Jób*, *A szent korbély legendája* is megcsillan a sorok között. Azonban nehéz tényekként vagy konkrét forrásokként kezelni a felsorolt alkotásokat. Az olvasó hezitálása nem független a szerzői intenciótól:

Miközben a tánciskolákból kihallatszó zenét hallgatták, arról tanakodtak, hogyan lehetséges, hogy az örökbefogadott Rosa Pliniak minden előjel nélkül egyszer csak Rosa Plinianson asszonnyá változott. Nemegyszer a Korszakov nevű település létét is megkérdőjelezték, amelyről Jacobo Pliniak halála előtt annyit mesélt. *Valóban létezett?* – faggatták egymást anélkül, de egyszer sem jutottak megegyezésre. Többször is beszéltek a rejtélyes kastélyról, amely sötét tornyaival valószínűleg ebben a távoli faluban magasodott (BELLATIN 2021c, 39).

A referenciák, valamint a kontextus sorozatos eltörlése természetesen nem új jelenség az irodalomban, de a művészet más területein sem. A mechanizmus témává emelése, a részletek felnagyítása már sokkal érdekesebb meglátásokat hozhat. A dadaista elidegenítés hatását fedezhetjük fel a szövegeket kísérő, önmagukban értelmetlen képekben, a töredékekben egyaránt, és azzal, hogy az olvasó által összeillesztett darabokból álló kontextus határozza meg a jelentést, ismét visszakapcsolhatunk az irónia alakzatához. A nem-jelenléttel visszatérünk a nem-íráshoz, a szöveg/jelentés szembeállításához; habár a főbb fejezeteket elválasztó, ciklikusan visszatérő mondat háromszor is azt állítja: „Semmilyen mutáció nem ment végbe” (BELLATIN 2021c, 9, 45, 137), a mű végére mégis az egész szöveg kifordul önmagából.

A nyitást jelentő képek után most a zárás is ebben a formában érkezik. Leo Cherri hosszasan elemzi a Bellatin elbeszéléseiben felbukkanó, különböző kulturális maszkokat és a fényképhasználat stratégiáját, majd egy ponton a következőre jut: „az alakunk akkor változik képpé, amikor már rajtunk túl létezik” (CHERRI 2020b, 17). Mario Bellatin eddigi irodalmi performansa pedig tökéletes bizonyíték arra, hogy mind a szövegei, mind az általuk alkotott képek (nem beszélve a további, ezekből kiinduló együttműködéseiről) olyan összefüggésrendszert hoztak létre, mely egyedi és különleges módon lép párbeszédbe korának problémáival és a művészet folyton mutálódó, mindig máshogy megközelített, de állandó kérdéseivel.

Bibliográfia

- Giorgio AGAMBEN (2021), *El rostro y la muerte*, Artillería inmanente (blog), <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=2173>.
- BÁDER Petra (2016), *A Nagy üveg* metszéspontjai: Duchamp, Paz és Bellatin, *Filológiai Közlöny*, 62.1–2, 71–83.
- BÁDER Petra (2021), Mario Bellatin: szövegen innen és túl, *1749 Online Világirodalmi Magazin*, <https://1749.hu/fuggo/essze/mario-bellatin-szovegen-innen-es-tul.html>.
- BÁDER Petra (2022), A mindent átható mutáció, *Alföld Online*, <http://alfoldonline.hu/2022/03/a-mindent-athato-mutacio/>.
- MARIO BELLATIN (2005a), Underwood portátil. Modelo 1915, in *Obras completas*, México, Alfaguara, 499–522.
- MARIO BELLATIN (2005b), Salón de belleza, in *Obras completas*, México, Alfaguara, 499–522.
- MARIO BELLATIN (2021a), Mario, a mutáns, ford. MIKLÓS Laura, *1749 Online Világirodalmi Magazin*, <https://1749.hu/szepirodalom/proza/mario-bellatin-mario-a-mutans.html>.
- MARIO BELLATIN (2021b), Mutación, escritura, estafa, *Campo de relámpagos*, <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/15/10/2021>.
- MARIO BELLATIN (2021c), *Jacobo, a mutáns*, ford. MIKLÓS Laura, Siklós, Sonora.

- Walter BENJAMIN (dátum nélkül), A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, ford. KURUCZ Andrea, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html.
- Nicolás BOURRIAUD (2018), *Radicante*, ford. Michèle GUILLEMONT, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Rosi BRAIDOTTI (2019), Posthuman Knowledge Production, in *The Posthuman Knowledge*, Cambridge, Polity Press, 191–249.
- Leo CHERRI (2020a), De Cuba a Perú, in Héctor JAIMES (szerk.), *Mario Bellatin y las formas de la escritura*, North Carolina, Editorial A Contracorriente, 53–78.
- Leo CHERRI (2020b), Mario Bellatin y la aparición de la imagen, *Cuadernos de Literatura*, 24, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.mbai>.
- Francesca FERRANDO (2019), From Postmodern to Posthuman, in *Philosophical Posthumanism*, London, Bloomsbury Academic, 24–26.
- Michel FOUCAULT (2000), Mi a szerző?, in *Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések*, ford. ANGYALOSI Gergely, szerk. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 119–146.
- Margo GLANTZ (2006), *Las genealogías*, Valencia, Pre-Textos.
- Daniel LINK (2015), El escritor como forma-de-vida, konferenciaelőadás, I Festival Internacional de Literatura en Tucumán (San Miguel de Tucumán, https://www.academia.edu/14001038/Daniel_Link_El_escritor_como_forma_de_vida_).
- PINAKOTHEK DER MODERNE – MUNICH, <https://pinakothek-beuys-multiplies.de/what-are-multiplies/?lang=en>.
- Arthur RIMBAUD (1989), Georges Izambard-nak, ford. SOMLYÓ György, in *Napfény és hús*, Budapest, Kozmosz Könyvek, <https://mek.oszk.hu/04400/04407/04407.htm#187>.
- Severo SARDUY (1982), Pintado sobre un cuerpo, in *La simulación*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 55–72.
- Beatriz SARLO (2003), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- SZATHMÁRI István (szerk.) (2008), *Alakzatlexikon*, Budapest, Tinta Könyvkiadó.
- TATE PAPERS (2007), 8. szám, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08>.
- Juan VILLORO (2021), *Mente y escritura*, Buenos Aires, Fundación MALBA.

Magánszféra és poszthumanizmus

Tanulmányomban amellet fogok érvelni, hogy a magánszférával kapcsolatos fogalmaink és elképzeléseink nagymértékben táplálkoznak a humanizmus hagyományyaiból és gondolatköréből – ugyanakkor a poszthumanista irányzatoknak kimondott céljuk, hogy a humanizmus alapfeltevései felülvizsgálatra kerüljenek. A feszültség abból adódik, hogy a magánszférára mint fogalmi kategóriára egyértelműen szükség van bizonyos kizsákmányoló és dehumanizáló folyamatok diagnosztizálásához, de jogosan merül fel annak az igénye, hogy a poszthumanista kritika a magánszférával kapcsolatos elképzeléseinket se kerülje el. Tanulmányomban röviden ismertetni fogom a magánszféra elleni vélt vagy valós „támadásokra” adott reakciókat, majd felvillantom egy poszthumanista magánszféra-kritika lehetséges irányvonalát; elemzésemet irodalmi művek vizsgálatán keresztül végzem el.

A magánszféra fogalma rendkívül szerteágazó és sokrétű: beszélhetünk információs és fizikai (pl. térbeli és testi) magánszféráról, illetve a válfajait megkülönböztethetjük intézményi vonatkozásban is (MARX 2016, 27–29). Vizsgálható filozófiai, jogi, társadalomtudományi és történeti nézőpontból is, melyek mind máshová helyezik a hangsúlyt, és ezáltal más-más jellegzetességeket kiemelő meghatározásokkal dolgoznak.¹ Abban a kutatók között viszonylagos egyetértés uralkodik, hogy a 21. századi értelemben vett magánszféra-fogalmaink legkorábban a 19. század végére vezethetők vissza: Samuel Warren és Louis Brandeis *A magánszférához való jog* című 1890-ben megjelent cikke² mérföldkő a magánszféra-diszkurzusban, és nem csak kizárólagosan a jogi területen (SZÉKELY–SOMODY–SZABÓ 2017, 14). A két jogász szerint „a magánszférához való jog az ember azon joga, hogy egyedül lehessen” (SIMON 2005, 32). Ahogy a tanulmány magyar fordítója, Simon Éva írja, az angol *the right to be let alone* kifejezést szokás „egyedül hagyatáshoz való jogként” is fordítani (2005, 32), míg máshol az „egyedülléthez való

¹ A viszonylag szűk magyar szakirodalom üdítő kivételét képezi a *Replika* társadalomtudományi folyóirat 2014/5. és 2017/3. száma, illetve az *Információs Társadalom* 2005/2. és 2017/1. száma, melyek közül az utóbbi a *Replika* 2017/3. társszáma.

² Magyarul elérhető Simon Éva fordításában az *Információs Társadalom* 2005/2. számában.

jog” (SZÉKELY–SOMODY–SZABÓ 2017, 14) szerepel. Az egyedüllet persze nem csak fizikai elszigetelődést jelenthet – ahogy Henry David Thoreau is írja *Walden* című, 1854-ben megjelent munkájában: „A magánosságot nem mérföldre mérik, azzal, hogy mennyi távolság választja el az embert szomszédjától” (THOREAU 2015, 68). Thoreau szerint a gondolataiba mélyedt, elfoglalt ember egy zsbongó könyvtár közepén éppúgy lehet spirituális értelemben egyedül, mint ha nem lenne körülvéve emberekkel (2015, 68).

Mégis, a megszokott magyar fordítás kissé félrevezető, talán az *alone* határozószó elsődleges jelentése („egyedül”) miatt: a kifejezés jelentésközelibb fordítása a „békén hagyáshoz való jog” lehetne. Modernebb, hasonló kifejezés a *leave [sy] alone*, melynek sztenderd fordítása a „békén/nyugton hagy” (ORSZÁGH–MAGAY–FUTÁS–KÖVECSES 2001, 541). Érdekes, hogy a Google Ngram Viewer szerint mind a *let [sy] alone*, mind a *leave [sy] alone* kifejezésben a „me”, azaz az „engem” szó a leggyakoribb; ebben a kifejezésben a *leave* gyakorisága először 1891-ben hagyta le a „let” szót, majd 1909-ben végérvényesen dominánssá vált. A fordítás kérdése túlmutat a szemantikai szörszálhasogatáson, mert ráirányítja a figyelmet arra, hogy a magánszféra nem egyenlő a (térbeli) egyedüllettel, és csakis társadalmi kontextusban értelmezhető. Ha valaki egy lakatlan szigeten ragad, nem lesz releváns számára a magánszférájával kapcsolatos aggodalom (MARX 2016, 25).

Amellett, hogy Warren és Brandeis tanulmánya valóban először nyújtott összefüggő és kodifikáló igényű leírást a korszak közbeszédében hangsúlyosan megjelenő problémákról – csak egy példát említve: a térbeli magánszféra ellehetetlenülése a városiasodással járó zsúfoltság okán (SIMON 2005, 36) –, a szakértők több probléma miatt is óva intenek attól, hogy a magánszférát ma Warren és Brandeis tanulmányán keresztül gondoljuk el. Simon Éva arra hívja fel a figyelmet, hogy a szerzők „[a] magánszférához való jogot [...] kizárólag magánjogi jogviszonyokban, magánügyekre vonatkozó valós tények nyilvánosságra hozatalának szempontjából” (2005, 32), más szóval a magánszférához kapcsolódó kortárs elképzeléseinkhez képest igencsak szűken értelmezték. További probléma (noha nem feltétlenül Warren és Brandeis cikkéhez köthető), hogy a 20. század elején nemcsak a magánszférához való jog, hanem az arra jogosultak köre is mai szemmel elfogadhatatlanul vékony társadalmi réteget érintett. Ahogy Sarah E. Igo írja, a magánszférához való jogokkal kapcsolatos kijelentések és követelések a polgárok egyre szélesebb körét érintették az Egyesült Államokban, de a gyakorlatban ennek előnyeit leginkább a közép- és felsőosztálybeli fehér férfiak élvezték (2018, 50).

Mindezek ellenére *A magánszférához való jog* tartalmaz egy, a tanulmányom érvelése szempontjából rendkívül fontos elemet: míg korábban a magánszféra megsértése anyagi természetű bűncselekménynek számított, Warren és Brandeis mellett kardoskodnak, hogy a „lelki szenvedést” okozó ilyen cselekmények is önmagukban büntethetőek legyenek (SIMON 2005, 35). Ez beleillik abba a fo-

lyamatba, amelyben az Egyesült Államok polgárai a magánszférához való jogot egyre inkább „megfoghatatlan” dolgok vonatkozásában értelmezték (Igo 2018, 50). Ahogy David Rosen és Aaron Santesso irodalomtudósok rámutatnak, „Warren és Brandeis végső soron az állításaikat az emberi lélekkel kapcsolatos spirituális meggyőződésükre alapozzák” (2013, 109).³ Még ha észben is tartjuk, hogy a 19. század végén a tudományos nyelvezet több stilisztikai fogást engedélyezett, a Rosen és Santesso által is kiemelt részek valóban inkább filozófiai fejtegetéshez (mondjuk Thoreau *Walden*jéhez), mintsem száraz jogi szöveghez állnak közel: „Az élet intenzitása és komplexitása, ami együtt jár a civilizáció haladásával, szükségessé tesz némi visszavonulást a világtól. Az ember – a kultúra kifinomító hatása alatt – érzékenyebbé vált a nyilvánosságra, olyannyira, hogy a magány és a magánélet alapvető jelentőségű lett az egyén számára [...]” (WARREN–BRANDEIS 2005, 9). A magánszféra tehát alapvetően megfoghatatlan jelenségek (mentális állapotok, identitás, személyiség stb.) védelmében képződik meg, mely később emberi alapjogként is tételeződik,⁴ sőt mi több, talán az emberség záloga is lehet, amint az irodalmi példákon keresztül hamarosan látni fogjuk.

A taxonómiába való belebonyolódást elkerülendő megpróbálom Christena Nippert-Eng szociológus kifejezéseinek segítségével megvilágítani a magánszféra jelentését. Nippert-Eng szerint a „publikus” és a „privát” között skála húzódik, nem pedig bináris választás. A magánszféra pedig annak a jognak a szabad gyakorlása, hogy az ember milyen információt szeretne elmondani (*disclosure*) vagy elrejtteni (*concealment*); a magánszféra sok apró performatív cselekményen keresztül képződik meg (2010, 1–19). Ez úgy tűnhet, hogy sokban nem különbözik Alan Westin több mint ötvenéves meghatározásától, mely szintén számol a személyes információk megosztásához való viszonytal (SZÉKELY–SOMODY–SZABÓ 2017, 15). Nippert-Eng monográfiájának újdonsága abban rejlik, hogy kvalitatív mélyinterjúkon keresztül vizsgálja 74 amerikai polgár élményeit, hogy élő és működő képet kapjon a magánszféráról a száraz elméleti fejtegetések és absztrakt kategóriák helyett. Noha Nippert-Eng interjúiban is az információs dimenzió dominál, a magánszféra ezen ágának egyedulalma az információs technológiákkal átítatott 21. században nem meglepő (SZÉKELY–SOMODY–SZABÓ 2017, 17). A fentebb említett jellemzőkkel összekötve elmondható, hogy a magánszféra a publikus–privát dinamikához viszonyuló performatív „határmunka” (*boundary work*, Nippert-Eng kifejezése) nyomán kialakuló védelem, mely mind fizikai, mind pedig megfoghatatlan dolgokat magában foglal.

Mielőtt a magánszféra és a humanizmus kapcsolatát megvizsgálánk, rövid terminológiai kitérőt kell tennünk. A humanizmus talán legtagább értelemben

³ Az idegen nyelvű forrásokból származó idézeteket saját fordításomban közlöm.

⁴ Benne foglaltatik például az Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozatában is, a 12. cikkelyről.

véve antropocentrikus, azaz emberközpontú filozófiát és világképet jelent, melynek hagyományai a 15. századig nyúlnak vissza (GIUSTINIANI 1985, 171). Az angol nyelvű poszthumanista kritika, és vele együtt a jelen tanulmány is, kissé speciálisabban használja a szót, és kifejezetten a felvilágosodás eszméivel és történelmi kontextusával kapcsolatba hozható gondolatrendszerért ért humanizmuson; a racionális, szabad, fejlődésre képes Embert középpontba állító világképet (pl. FERRANDO 2019, BRAIDOTTI 2013). Rengeteg erénye mellett a humanizmusra története során jellemzőek voltak a normatív kijelentések, melyek Rosi Braidotti szerint „fizikai és episztemológiai erőszakra” épülnek „a másikkal szemben”, és ez „uralkodáshoz és kizsákmányoláshoz” vezet (2013, 48). Más szóval a humanizmus Embere mindig valakivel vagy valamivel szemben képződik meg, hierarchikus viszonyt képezve és önmagát „mások” fölé helyezve: ahogy Kontler és Timár írják, „a szegények, a nők és a betegek például kiszorulnak [a felvilágosodás kori nyugati emberképből], csakúgy, mint a nem-európai kultúrák” (2017, 93). A poszthumanizmus arra tesz kísérletet, hogy a humanizmus káros (sőt, dehumanizáló) előfeltevéseit megvizsgálja, és az embert többbretű, relációs (*relational*) viszonyba helyezze a világgal (FERRANDO 2019).

A vitatott és sokszor vallási-spirituális irányba tartó transzhumanista mozgalom is előszeretettel használja a „poszthumán” kifejezést, mely tovább bonyolítja a fogalmak szétszalazását. A transzhumanizmus nem kultúrtörténeti-filozófiai, hanem technológiai és praktikus irányból közelíti meg az ember fogalmát (FERRANDO 2019, 25). A transzhumanizmus egyik szószólója, Nick Bostrom így fogalmaz: a transzhumanizmus szerint „a jelenlegi emberi természet fejleszthető alkalmazott tudományok és egyéb racionális módszerek által, mely az ember életének meghosszabbítását, intellektuális és fizikai kapacitásának kiterjesztését, és mentális-érzelmi állapotai fölötti uralmát hozhatja el” (2011, 55). Az olyan kifejezések, mint az „emberi természet”, „fejlesztés” és „racionális” reflektálatlan használata mondatja több kritikussal azt, hogy a transzhumanizmus nem más, mint a jól ismert felvilágosodás kori humanizmus technológizált átsomagolása (TIROSH-SAMUELSON 2011, 719).

Hogyan függ össze tehát a magánszféra és a humanizmus? Röviden, a magánszféra védelmében érvelő gondolkodók írásaiban rengeteg olyan kijelentéssel találkozhatunk, melyek a „emberre”, az „emberi természetre”, netán az „emberi lélekre” hivatkozva kelnek ki a magánszféra csorbítása és a tömeges megfigyelés ellen.⁵ Nippert-Eng (2010) monográfiájában például a magánszférát zsugorodó szigetként képzei el, melyeket a 21. századi technológia „klímaváltozása” fenyeget, és szép lassan elnyel a publikusság tengere. A Nippert-Eng által vá-

⁵A helyzet persze sokkal bonyolultabb annál, minthogy a magánszféra és a megfigyelés egymás ellentétei, de mind a közéleti, mind pedig a tudományos, de nem a megfigyeléstudomány (*surveillance studies*) irányából közelítő diskurzusban ez a szembeállítás a leggyakoribb.

lasztott metafora több szempontból is érdekes. Egyrészt a privát–publikus skálát természeti jelenségekkel azonosítja, ezáltal sugallva, hogy ezek a tapasztalatok kultúrától és történelemtől függetlenül univerzálisak. Ugyan a sziget vagy a tenger motívumához kötődő asszociációk és jelentések változóak, az talán nagyfokú bizonyossággal kijelenthető, hogy az ember alapvetően szárazföldi lény. Nippert-Eng metaforáját használva, van, aki ügyesebben úszik és mélyebbre tud merülni, de az ember természetes és biztonságos állapota a szárazföldön (vagyis a magánszféra kis szigetén) van. Másrészt a megfigyelés klímaváltozásként, tehát mint mesterséges és relatíve új keletű dologként jelenik meg a metaforában, szemben az évmilliók óta létező természetes állapotokkal. A klímaváltozást ugyan az ember okozza, de az embert is fenyegeti, csakúgy, mint a megfigyelés. Nippert-Eng egy ponton ki is jelenti, hogy a magánszféra „az emberi lét alapvető aspektusa” (2010, 16) – ha a publikusság víztömege győz, az emberiségnek jelenlegi formájában befellegzett. Mindezzel nem azt kívánom mondani, hogy Nippert-Eng megállapításai érvénytelenek lennének, vagy hogy akár a szigetek (és ehhez kapcsolódóan a strand) analógiája ne lenne alkalmas a magánszférával kapcsolatos kérdéseket megvilágítani – de munkálnak mögötte épp olyasfajta előfeltevések, melyeknek vizsgálatára a poszthumanizmus vállalkozik. Valóban a publikusság elől a magánszféra szigeteire visszavonulás lenne az ember nyugvópontja, sőt, természetes állapota? Több poszthumanista filozófus kétségbe vonja, hogy *egyáltalán* van-e olyan, hogy természetes állapot (FERRANDO 2019); a magánszféra kialakulásának a társadalomra gyakorolt hatása pedig a felvilágosodás óta aggasztja a humanista gondolkodókat (ROSEN–SANTESSO 2013).

Nem kell azonban sokáig keresgélni, hogy ne csak előfeltevéseket sejtető metaforákat, hanem a magánszférát explicit módon az emberséggel összekötő normatív kijelentéseket olvashassunk. Wolfgang Sofsky *Magánszféra: Egy manifestó* című könyve szerint a magánszféra „antropológiai tény” (2008, 24), a „magánszféra elpusztítására tett kísérlet pedig csak az első lépés az emberi lény totális megsemmisítése felé” (13).⁶ Byung-Chul Han úgy vélekedik, hogy „[a]z emberi léleknek nyilvánvalóan szüksége van olyan szférákra, ahol *önmagánál* lehet anélkül, hogy elérné a másik pillantása” (2020, 12) – a továbbiakban az enélkül létrejövő „átlátszó” társadalom vízióját fejti ki, apokaliptikus képekben. David Brin sokkal optimistább: szerinte a tömeges megfigyelés működéséből és annak szerkezetéből levezethetőek borzalmas jövőképek, de ezek úgysem következnek be, mert „az

⁶ Sofsky itt konkrét történelmi eseményre (a holokausztra) is utal, azonban a szövegből egyértelmű, hogy ezt nagyobb ívű narratívába kívánja beilleszteni: a holokauszt során alkalmazott, a magánszféra elleni technikák és stratégiák folytatódnak a 20. század történelmében, még ha nem fizikai erőszak formájában is.

emberi természet úgyis fellázad a leegyszerűsítések ellen” (1998, 300).⁷ Shoshana Zuboff pedig azt írja, hogy a „megfigyelési kapitalizmus és újfajta, eszközorientált hatalma az emberi lélek kárára fog felvirágozni” (2019, 25).

Mint láthatjuk, ezekben a szövegekben Warren és Brandeis tanulmányának hagyománya folytatódik, amelyben az ember lelkivilága ugyanolyan fontos a magánszféra szempontjából, mint a materiális javak, a magánszféra veszélybe kerülése pedig az alany emberi voltának fenyegetettségét is magával vonzza. A humanista keretrendszerben alapvetően borúlátó válaszok adhatóak erre a vélt-valós fenyegetettségre, melyeket két irodalmi példán keresztül kívánok bemutatni.

Az első irodalmi példa – talán nem meglepő módon – George Orwell *1984* című regénye, mely 1949-ben jelent meg először. Orwell munkája napjainkban az egyik legnagyobbra tartott brit regény, melynek kanonizációs folyamata során még a rettegett *science fiction* címkét is sikerült elkerülnie. A regényről szóló el- képezítő mennyiségű szaktanulmány és könyv született, valóságos Orwell-kritikai ipart teremtve (RODDEN 2007, x) – így most a regénnyel kapcsolatos kritikai meglátások részletes ismertetése helyett igyekszem a regény egyetlen motívumára reflektálni.

Bényei Tamás azt írja, hogy az *1984* „a regényszerűség révén kísérli meg igazolni és performálni a humanista szubjektumfelfogás alapfeltevéseit, ám közben a regénydiskurzus ideológiai vizsgálata révén meg is kérdőjelezi ugyanezeket az alapfeltevéseket” (2009, 175). Bényei szerint a regény a történet szintjén poszthumanista, mert rámutat arra, hogy a magánszféra megképződése (mely az emberségnek és a szubjektumnak egyaránt záloga) nem lehetséges a privát és publikus közötti játék nélkül (2009, 175). Ez egybecseng Nippert-Eng elképzelésével: ha a privát és a publikus között nincs dinamika és performatív, az alany autonóm választásaitól függő konfrontáció, nincs minek létrejönnie. Winston emiatt értelmezhető „nem egészen emberi” (BÉNYEI 2009, 174, kiemelés az eredetiben) lényként is, hiszen lelki világa elszigetelt, ideológiánélkülisége pedig illúzió – pont O’Brien döbbsenti rá Winstont, hogy ő maga is ideológiák (nevezetesen a humanizmus) keretrendszerében gondolkodik (BÉNYEI 2009, 174). A regény azonban leleplezi a humanizmus saját magát felfaló ellentmondásait – az olvasó inkább a saját magánszféráját a végsőkig védő Winstonnal azonosul, nem pedig a regény végére a humanizmust a Testvériség érdekében elvetni hajlandó és megtört Winstonnal, de a szöveg megmutatja, hogy mindkét pozíció tarthatatlan (BÉNYEI 2009, 180).

Érdemes ezeket a megfigyeléseket párhuzamba állítani Anthony Burgess spekulatív megjegyzésével, mely az *1985* című könyvében található. A könyv első

⁷Fontos kiemelni, hogy Brin optimista könyve a tömeges megfigyelésről és transzparenciáról a 2001. szeptember 11-i terrortámadások előttről származik, mely eseménysorozat nemcsak mennyiségileg, de minőségileg is megváltoztatta a megfigyelést (LYON 2003).

fele az 1984-ről szóló esszégyűjtemény, a második fele pedig a regény „folytatása”. Burgess az egyik esszében azt állítja, hogy Óceánia jövőbeli ideális polgára már nem illeszthető be a humanizmusról alkotott elképzeléseinkbe:

Minden tiltakozásunkra O'Brien azt felelné: egy újfajta emberről beszélek. [...] Semmi köze ahhoz, amit évezredek óta emberiségként ismerünk. Az új emberi lény tudományos-fantasztikus elképzelés, egyfajta marslakó. Egy kvantumugrás kell ahhoz, hogy eljussunk az Angszocból [...] a Szuperemberig, vagy bármi is legyen az új neve (2013, 37).

O'Brien a regényben a transzhumanizmusra hajazó elmélettel áll elő: ha az ember teljesen beleolvastja magát az Angszocba, akkor megszűnik az egyénisége, és a Párt részévé válik, ezzel biztosítva halhatatlanságát. Az új, totálisan megfigyelt és transzparens ember nem klasszikus ember lesz többé, hanem egy újfajta lény, olyan ember, aki a Párt rendszerének fogaskereke, hű szolgálja és fenntartója. O'Brien csak nevet az illuzórikus humanista elveken: „[t]e úgy képzeld, hogy van valami, aminek emberi természet a neve, amit meggyaláz az, amit cselekszünk, s ezért majd ellenünk fordul” (ORWELL 2019, 362). O'Brien tehát nem a liberális humanizmus nagy szószólója, ezzel együtt pedig nem érdekelt a magánszférának és az annak nyomán létrejövő autonóm szubjektumnak legitimálásában – ebben, mondhatni, semmi újdonság nincs. Ami különösképpen érdekes, hogy Winston amellet, hogy felmondja a humanista leckét, a regényben jóval a Testvériségnek való hűségeskü előtt felfedi gondolkodásának korlátait.

Julia és Winston embernek maradása az utóbbi szerint azon múlik, hogy még mindig nem férközhettek hozzá a gondolataihoz, és a „[szíve] belseje [...] bevehetetlen” (ORWELL 2019, 227) – ugyanilyen alapon jelenti ki nem sokkal korábban, hogy a jóval kevésbé intenzív megfigyelés alatt tartott prolik emberek, ő és Julia pedig már nem azok. Ugyanez igaz a Párt azon tagjaira is, akik teljesen lojálisak. Amikor meghallja a kollégáját, amint az Angszoc propagandaszöveget ismétlgeti, Winston úgy vélekedik, hogy „nem is emberi lény, hanem valami báb”, és „kacsahápopogás[hoz]” hasonlítja a beszédet (ORWELL 2019, 77). Winston humanizmusa jellemző módon ezek ellen az emberek ellen határozza meg magát, és kizárja őket az emberiség sorából. Így persze nem probléma számára, hogy a Testvériségben „gyermekek lelkét [kellene] megrontani” vagy „kénsavat kellene önteni egy gyermek arcába” (ORWELL 2019, 234), hiszen ezt nem emberekkel tenné.

A humanizmus emberképének végső szétesése egybeesik a szöveg végével is: nem véletlen, hogy amint Winston átalakulása elindul, és megteszi az első lépést a „Szuperemberré” válás felé (kijelenti, hogy „szereti a Nagy Testvért”), a szöveg végét ér. Winston liberális humanizmusa képtelen befogadni a Párt tagjait, a teljesen „belső szív” nélküli, transzparens embereket – azonban nemcsak a szöveg szintjén,

hanem a Bényei által azonosított metadiszkurzív szinten is ez a helyzet. A regény azért nem is folytatódhat, mert a beleértett humanista olvasó valószínűleg képtelen lenne megérteni azt az alanyiságot, amelybe a főszereplő beilleszkedik. Még az oly sokat idézett és rengeteg vitát eredményező Függelék⁸ is normális angolsággal, nem pedig újbeszélül íródott. A szöveg nem tesz kísérletet az újfajta ember bemutatására, és Winstont azon a ponton hagyja ott, amikor közel áll ahhoz, hogy ilyen „Szuperemberré” váljon.

Az 1984 bemutatja azt, hogy a humanizmus minden önreflexiója ellenére sem tud adekvát választ adni a magánszféra eltűnésére. Főszereplője és metafikciós szintje is megtestesíti a megfigyelés elleni lázadó toposzát és a humanista gondolkodás holtpontra jutását. Ugyanakkor – mint arra több szakértő is figyelmeztet – rossz nyomon jár az, aki az 1990-es évektől kezdődő információalapú megfigyelést és a magánszféra ezzel járó változásait Orwell regényén keresztül kívánja megérteni (LYON 1994). Egyrészt Óceánia megfigyelőrendszere és az apparátus működése a mai viszonyokhoz képest bumfordinak és elavultnak hat mind technológiai, mind pedig strukturális szempontból. Másrészt Orwell meghatározott történelmi helyzetben írta a regényt, és ez nagymértékben befolyásolta azt is, hogy konkrétan miként képzei el a megfigyelés és a magánszféra viszonyát. Ezeknek a különbségeknek a megvilágítására Dave Eggers *A Kör* (2013) című regényét hívom segítségül, melyet talán nem túlzás az 1984 párregényeként olvasni.

Eggers regénye bővelkedik az 1984-re való utalásokban – talán ez az oka, hogy Margaret Atwood némi gúnnyal „szellemes Eggers úrnak” nevezi kritikájában (ATWOOD 2013). Főszereplője Mae West, aki a Circle (Kör) nevű cégnél kezd el dolgozni, mely a Szilícium-völgyi jól ismert információs technológiai cégek egybegyűrt karikatúrája. Mae eleinte szkeptikus új munkahelyével és annak radikális elveivel kapcsolatban: megkövetelik, hogy minden lépését és online aktivitását nyomon kövessék, és a transzparencia elvét kívánják az élet minden területén megvalósítani, természetesen a megfigyelés segítségével. Mae-t lassan beszippantja a Kör ideológiája, és a regény közepétől kezdve kamerát hord a testén, hogy minden mozdulata követhető legyen. A történet vége pozitív Mae számára: míg barátnője a transzparencia okozta stressz miatt kómában fekszik, Mae olyan új eszköz tervezésén elmélkedik, mellyel olvashatna barátnője gondolataiban.

A humanizmus ellentmondásainak felfedését a regény kicsit didaktikus hangnemben, de Orwell regényéhez hasonló elánnal végzi. A termékbemutatók a Felvilágosodás nevű teremben zajlanak, a cég fő ideológusa pedig az ember tökéle-

⁸ A Függelék leginkább az angol eredetiben tetten érhető modalitása (egyfajta múltbeli feltételes mód, „mi lett volna, ha”) sarkallt arra több szakértőt is, hogy azt egyfajta cáfolatként értelmezzék. Szerintük az, hogy a Függelék ilyen módon beszél, egyértelművé teszi, hogy az újbészél nyelvi kísérlete (és vele együtt implicit módon Óceánia és a Párt is) végül kudarcot vallott (MILNER 2014, 122–123). Hasonló eszközzel él Margaret Atwood is *A szolgálólány meséje* (1985) végén.

tesítéséről és a megismerés és a tudásvágy erejéről beszél; mindezt természetesen annak szolgálatában, hogy jobb emberekké válhassunk. A szöveg elképzelése a megfigyelés hatásmechanizmusáról egybevág az Óceániában tapasztalható elvekkel: az emberek jobban fognak viselkedni (Óceánia esetében nem fognak a Párt ellen tenni), ha figyelik őket. Ez emlékeztet Michel Foucault diagnózisára is a panoptikusság működéséről, azonban az Orwell által leírt és később Foucault által (Jeremy Bentham nyomán) elméletté gyúrt panoptikusság nem pontosan írja le *A Körben* tapasztalható viszonyokat. Fontos különbség, hogy Mae és a többi alkalmazott önként figyeltetik saját magukat és figyelik meg egymást is, úgynevezett részvételi megfigyelést (*participatory surveillance*) folytatnak. A kontroll a tömeg kollektív tekintetén át valósul meg, nem pedig egy központi büntetés-végrehajtási szervezeten keresztül; az emberek a nyilvános megszegényenítéstől tartva „viselkednek”. Az egyének nem pusztán alanyai, de aktív résztvevői is a megfigyelési folyamatnak, és látszólag nincsenek elszeparálva egymástól.⁹ Ugyan arról lehet vitatkozni, hogy a közösségi média által megvalósított és a regényben is ábrázolt közösség valóban közösség-e szociális vagy politikai értelemben; az viszont tény, hogy a cég retorikája a megosztásra és a közösségi élményre fókuszál.

Fontos különbség természetesen a két regény történelmi kontextusa is. Orwell a második világháború után írta regényét, így nem meglepő, hogy a szövegben egy megfigyeléssel kialakított totalitárius államgépezet és egy erős ideológiával és propagandával dolgozó, nyíltan politikai párt valósít meg erőszakos elnyomást. Eggers esetében majdnem minden fordítva működik: a Kör egy cég, nem pedig kormány, ideológiával fűszerezve, de nyílt politikai célok nélkül (mint a történet során kiderül, ez utóbbi nem teljesen igaz). A Kör elnyomása pszichológiai manipulációra, nem közvetlen fizikai erőszakra épül – az „episztemológiai erőszak”, a „mi-ők” retorika érvényesül, de senkit nem lőnek fejbe vagy kínoznak meg. Winstonnal ellentétben Mae nem lázad a fojtogató rendszer ellen, hanem a kezdetén csöppen bele, és segíti a kiépülését.

Orwell a humanizmus magánszféréval kapcsolatos önellentmondásait leplezi le, a magánszféra humanista védelme a kormány elnyomására adott egyetlen érvényes ellenreakcióként tétéleződik (még ha tökéletlen is), ennek kudarca megsemmisítő erejű. Eggers is hasonló konklúzióra jut: a humanizmus emberképének integráns része a magánszféra és annak sérthetetlensége, ugyanakkor a humanizmus tartalmaz olyan tendenciákat is, melyeknek szélsőséges (félre)értelmezése pontosan azt a magánszférát falja fel, amelyre az emberkép épül. Másképp fogalmazva úgy tűnik, hogy a humanista, privát–publikus játékra épülő logika nem tud mit kezdeni a fejlett megfigyeléstechnológiával, és nem tudja felvértezni magát a felvilágosodásban megbújó „zabolázhatatlan falánksággal” (HARAWAY 1988, 581)

⁹ Foucault szerint az egyének izolációja az egyik legfontosabb eleme a panoptikus működésnek, hiszen így nem tudnak kommunikálni és egységbe verődni a megfigyelők ellen (1990, 274).

szemben. A Kör minden embert transzparens adathalmazokra fordít le, és úgy tűnik, Eggers azt próbálja megmutatni, hogy miként vezethet a cég alapvetően humanista projektje paradox módon a főszereplő elszemélytelenedéséhez és magánszférájának (egyúttal emberségének) elpusztításához. Azonban az a félelem, hogy az ember bináris nyelvre „lefordítható”, már önmagában eleve humanista reakció a megfigyelés tendenciáira, így a kritikus hangvétel mellett a szöveg végső soron a magánszféra humanista védelmében látja a kiutat.

Orwell többször hangoztatta a regényéről, hogy az „szatíra” (CLAEYS 2017, 424), ám Tom Moylan szerint az a baj, hogy túlságosan is jól sikerült Óceánia sötét és depresszív hangulatának ábrázolása, így a legtöbb olvasó egyszerűen nem így dekódolja a szöveget (2000, 163). *A Kör* ugyan a történet előrehaladtával szintén a disztópikus hangnem felé fordul, de sokkal könnyebben olvasható figyelemzavaró jellegű szatíráként, mint az *1984*. Ez különösen igaz a regény 2021-ben megjelent folytatására, a *The Everyre [A Minden]*, mely bővelkedik humoros és nevetséges jelenetekben: főszereplője, Delaney úgy akarja megdönteni a Körből alakult új megacég, az Every uralmát, hogy örültebbnél örültebb ötleteket ad a vezetőknél, majd várja, hogy a cég ezeket megvalósítsa, és az emberek fellázadjanak; a terve természetesen kudarcot vall. Eggers a második részben már egyáltalán nem fogja vissza magát: regényéből (mely egyébként sajnos nem legsikerültebb műve) csak úgy süt a szerző (véleményem szerint ez esetben felesleges a „beleértett szerző” különbséget megtenni) kétségbeesése és némileg elitista hozzáállása. Úgy tűnik, minden közösségi médián felnevelt technológiafüggő élvezi ezt a szép új világot, a saját nyakunkba kanyarítjuk a kötelet, és kevesen veszik észre, hogy mi is történik valójában. (Ha ez a retorika valakinek az összeesküvés-elméletekből ismerős, az jó nyomon jár.) Mikor Rosen és Santesso a posztmodern filozófusok megfigyeléssel kapcsolatos töprengéseit vizsgálják, hasonlóan apokaliptikus képeket találnak: a megfigyelésen alapuló digitális világ mindenkit beolvaszt, mindenki csupán adatpont lesz a kozmikus táblázatban, így saját embertelenítésünkhöz önként járulunk hozzá. A két kutató szófordulatával élve „az olyan elmélet mindig gyanús, melynek igaz volta az emberek nagy többségének ostobaságán alapszik” (ROSEN–SANTESSO 2013, 249). Más szóval a magánszféra 20. század eleji koncepcióját mérceként használni egy évszázaddal később, majd azon keseregni, hogy ezt senki sem tudja magáénak – nos, ezen stratégia sikeressége felettébb kétséges.

Minden kritika ellenére azonban nem szabad azt gondolnunk, hogy attól, hogy a magánszféra kérdését rengeteg szerző humanista oldalról közelíti meg, ne lenne igazuk. Másképp fogalmazva: igenis létező jelenség a tömeges megfigyelés, és valóban súlyos kockázatokat rejt, ha nem is mindenhol elnyomást okoz (bár erre is bőven akad példa), de a gazdasági, politikai, és kulturális kizsákmányolást mindenképpen elősegíti. A magánszférát mint fogalmat természetesen nem szabad azért elvetnünk, mert humanista alapokon nyugszik – fontos diagnosztikai ereje lehet. Hasonlóképpen érvelnek Martin Halliwell és Andy Mousley az új

humanizmusokról írt monográfiájukban: a felvilágosodás kori humanista gondolkodásnak vannak olyan erényei, melyeket érdemes megtartani (elképzeléseink a szabadságról, a racionális gondolkodásról, az emberi méltóságról stb.), és a humanizmus teljes elutasításával félő, hogy nem ismerjük fel majd az olyan folyamatokat, amelyek ezek ellen az értékek ellen irányulnak (2003, 10).

Talán mi is úgy válnánk vakká a megfigyeléssel kapcsolatban, mint az emberek Ted Chiang novellájában a szépségalapú megkülönböztetés vonatkozásában. A *Szépségvákság: Dokumentumműsor* egy elképzelt dokumentumfilm leirata, melyben diákok, oktatók, szülők és más személyek mondják el véleményüket az új találmányról, a kalliról. A kalli lehetővé teszi, hogy a használói ne érzékeljék az emberi szépséget, tulajdonképpen vakká válnának az emberi arc esztétikájára. Az egyik fő érv az eszköz mellett, hogy a széles körű alkalmazásával megszűnhetne a tudat alatti diszkrimináció, az egyik szereplő azonban arra figyelmeztet, hogy nem elég a széles körű alkalmazás – a technológia 100%-os, teljes körű adoptálására van szükség a kívánt hatás eléréséhez. Könnyen előfordulhat ugyanis, hogy az olyan főnök, aki nem használja a kallit, csak a vonzó embereket lépteti elő, viszont a kallit használó alkalmazottak ebből semmit sem vesznek észre, hiszen nem látják a szépséget, és így esélyük sincs leleplezni a főnöküket. A magánszféra példájára visszatérve félő, hogy a fogalom elvetése azzal a következménnyel járna, hogy idővel nem ismernénk fel a valóban kizsákmányoló megfigyelési folyamatokat. Kétségtől megkérdőjelezhető a ködös („emberi lélek”) vagy történetileg terhelt („emberi természet”) fogalmakra támaszkodó definíció, de a kritika mellett ugyanilyen fontos az alternatívák iránti kutatás is. Braidotti is hasonló felismerésre jut a szubjektum fogalmával kapcsolatban: „valamiféle szubjektumpozíció szükséges a politikai és etikai felelősségvállaláshoz” (2013, 102), de ez lehetőleg a poszthumanizmus eredményeit hívja segítségül. Braidotti számára a kulcsfogalom a „radikális kapcsolódás” (*radical relationality*), mely egyszerűen szólva arra utal, hogy a szubjektum mindig meghatározott helyen és időben létezik, és nem független az őt körülvevő környezettől.

Mint az fentebb említésre került, az 1984 a poszthumanista magánszféra lehetőségéről nem sok jót ígér, de ez a pesszimizmus a történelmi kontextus ismeretében érthető is. Ami érdekesebb, hogy *A Kör* sem jut tovább a probléma azonosításánál – a regény három „könyvből” áll, ezek közül az első Mae transzparenssé válása előtt játszódik, a második utána, a harmadik pedig a nyúl farknyi epilógus, melyben felvetődik a gondolatolvasás lehetősége. Komolyan azonban sem *A Kör*, sem pedig folytatása, a *The Every* nem számol a poszthumanista kritikai munka utáni magánszféra lehetőségével. A tanulmány hátralévő részében ezért egyfajta „tipikusabb” *science fiction* regényfolyammal, Ann Leckie *Mellékes*-trilógiájával (2013–2015) fogok foglalkozni. A regényfolyam főszereplője Breq, aki régebben a Toren Igazsága nevű úrhajó volt a Radch Birodalomban, de mostanra egyetlen testbe szorult. Úrhajókorában úgynevezett „mellékesei” is voltak – ők a Radch

Birodalom által leigázott népek tagjaiból olyan speciális eljárással kreált katonák, akik kollektív tudattal rendelkeznek, és a hajó irányítása alatt állnak. Breq az első kötet kezdetén a Toren Igazságának egyetlen megmaradt része, a 19-es számú katona testébe szorulva járja a birodalmat, és forralja bosszúját Anaander Mianaai, a birodalom despotikus vezetője ellen. Breq politikai küzdelmekbe keveredik, a trilógia végén pedig Mianaait kijátszva elnyeri az MI-k (mesterséges intelligenciák) függetlenségét.

A trilógiából hamar kiderül, hogy az MI-k által irányított hajók és űrállomások tökéletes megfigyelőrendszerek, így a Radch Birodalomban a magánbeszélgetés annyit jelent, hogy azt maximum három-négy szolga, pár mellékes és a hajó/állomás hallják. Breq magyarázata szerint az állomások – annak ellenére, hogy mindent látnak – csak a bűncselekményeket és a vészhelyzeteket jelentik, „pletykálkodni” nem fognak (LECKIE 2014, 195). A birodalom polgárai ennek megfelelően viselkednek, a regényben bemutatott interakciók pedig tele vannak a finomabbnál finomabb utalásokkal, apró gesztusokkal és titkos jelzésekkel. Számukra a magánszféra humanista jelentése nem sokat mond – ha az állomás „békén hagyja” őket, az egyben azt is jelenti, hogy nem működteti azokat a funkciókat, amelyek az életüket kényelmesebbé tehetnék (nem nyit nekik magától ajtókat stb.). Ráadásul a legfontosabb személyek a katonai és közigazgatási felső vezetők, akik különösképp ki vannak téve a megfigyelésnek. Így hát a Radch Birodalom legtöbb polgára számára a megfigyelés törődést és kitüntetettséget jelent, nem pedig kerülendő folyamatot; a „békén hagyás” ellenszenvként, társadalmi kirekesztettségként vagy akár kegyvesztettségként fordítódik le.

Az első könyv egyik visszatekintő jelenete bemutatja, hogy a Radch polgárai mennyire másképpen látják a magánszféra és az alanyiség közötti kapcsolatot. Toren Igazsága tanúja egy beszélgetésnek két birodalmi katona és két arisztokrata között, akiknek a bolygóját nemrégiben szállták meg és tették a Radch Birodalom részévé. Az arisztokraták a helyiekről (az orsiakról) panaszkodnak a katonáknak:

– Arról van szó, ahogyan élnek, a szabadban, csak egy tetővel a fejük fölött – mondta Jen Shinnan. – Nincs semmi magánéletük, nem érzik magukat igazi egyéneknek, érti? Nem érzik magukat különálló személyiségeknek.

– Nem értik a magántulajdont sem – mondta Jen Taa, miután lenyelte a csirkét. – Azt hiszik, csak úgy beszélhetnek és elvehetik, amire szemet vetettek.

[...]

Jen Shinnan egyetértően intett. – *Itt* pedig senki sem éhezik, hadnagy. Senkinek sem kell dolgoznia, csak horgászgatnak a mocsárban. Vagy megkopasztják a látogatókat a zarándoklat idején. Nincs esélyük ambíciókra szert tenni vagy a maguk fejlődésére vágyakozni. És nem tesznek szert – nem is tudnának – semmiféle kifinomultságra, semmiféle... – A megfelelő szót keresve elhallgatott.

- Belső értékre? – vetette fel Skaaiat hadnagy, aki sokkal jobban élvezte ezt a játékot, mint Awn hadnagy.
- Pontosan! – helyeselt Jen Shinnan. – Belső értékekre, igen.
- Tehát az ön elmélete az – kezdte Awn hadnagy vészjóslóan sűrű hangon –, hogy az orsiak nem igazán emberek.
- Nos, nem egyéniségek. – Jen Shinnan homályosan érzékelt, hogy valamivel felbőszítette Awn hadnagyot, de nem volt benne teljesen biztos. – Igazából nem azok (LECKIE 2014, 66).

A helyzet iróniája tehát, hogy a két Jen mindezt olyan embereknek fejtí ki, akik a hajóikon és városaikban „teljesen szem előtt [élnek]” (2014, 68), illetve tökéletesen hozzászórtak a kollektív tudatok létezéséhez. A katonáknak egyetlen dolog számít: a birodalom polgárává fogadták-e már az illetőt, vagy nem? Abban a pillanatban, hogy valaki birodalmi polgárrá válik, megilleti minden jog és privilégium – egészen addig azonban szabad préda, és gond nélkül meggyilkolható. A katonák (és maga Anaander Mianai is) érzik a helyzet visszásságát, ugyanakkor tisztában vannak a kategóriák önkényességével.

A *Mellékes*-trilógiában az antropocentrikus, emberek számára felismerhető magánszféra-elképzelést sorozatosan sértik meg: az otthon nyugalma, a magánbeszélgetések alaptermészete, sőt, még a testi autonómia is megkérdőjeleződik. Van azonban egy, az emberi nézőpontból is értelmezhető szempont, mely ugyanannyira érvényesül az emberekkel és a nem emberi eredetű lényekkel (hajók, komputerek, állomások stb.) kapcsolatban: a társadalmi interakciók és relációk vonatkozásában felmerülő figyelmesség és kölcsönös tisztelet eszméje. Ez olyan példákön keresztül is szemléltethető, mint a hajók és állomások már említett „pletykamentessége”: a megfigyelésből származó információ birtoklása nem vonja maga után törvényszerűen az ezzel való visszaélést, ez a félelem gyakorlatilag fel sem merül. Sokkal érdekesebb azonban, mikor kiderül, hogy Breq a hajóból individuummá válása során nem adta fel minden hajókra jellemző tulajdonságát: ugyanúgy hallja és érzékeli beosztottjait, mintha még mindig hajó volna. Ezt egyik tisztje rendkívül nehezményezi, és a következőképpen kéri számon őt:

- Látja az egészet, igaz? – Keserűség. Vád. Megalázottság.
- Mindvégig tudta, hogy látom – hívtam fel rá a figyelmét. – Azt biztosan tudja, hogy Hajó képes rá.
- Az más, nem? – válaszolt Tisarwat, és most már dühös volt, magára és rám is (LECKIE 2015, 129).

Mint láthatjuk, a tisztet nem az zavarja, ha figyelik – az zavarja, ha *Breq* figyel. Elsőre furcsának tűnhet, hogy a totális megfigyeléshez hozzászórtott illetőből miért vált ki ilyen heves reakciót az ilyen információ. Breq azonban rátapint a

lényegre a megfigyeléssel kapcsolatban: „[a]zért más, mert Hajó alá van vetve az utasításainak, míg én nem?” (2015, 130). A polgárokat nem maga a megfigyelés pusztá ténye zavarja, mert ahhoz már régóta hozzászoktak, és észre sem veszik; a fontosabb kérdés, hogy ki figyeli meg őket, és mihez tud kezdeni az információval. A szituáció pontos megértéséhez Breq személyes története is szorosan kapcsolódik: a magánszféra tapasztalata eleinte borzalmas számára, mivel nem érzi a társai megnyugtató jelenlétét, az elmeállapota pedig hajólétének szétesése után zavart és kaotikus. 19 év alatt viszont megtanulja értékelni a limitált magánszféra előnyeit: jobban tud tervezni és hatékonyabban tud fellépni Anaander Mianaai ellen, és nyugalomban rendezni tudja a gondolatait.

Az első regény végén Breq szemtől szembe kerül az uralkodóval, beszélgetésük pedig több szempontból is jelentős. Mianaai elmondja, hogy még mindig van hatalma Breq fölött (programozási hátsó kapuk segítségével), és rá tudná kényszeríteni dolgokra; hogy ezt miért nem teszi, az rendkívül árulkodó. Mianaai embernek titulálja Brequet, és ettől a ponttól kezdve ezt a módszert nem alkalmazza ellene. Breq tiltakozására eképpen válaszol:

- Nem lehetek kapitány. Nem vagyok állampolgár. Még csak nem is vagyok ember.
- De az vagy, ha én mondom – felelte [Mianaai] (LECKIE 2014, 426).

Mianaai tehát kijelenti, hogy Breq ember, aki ezáltal azzá lesz – következésképpen Mianaai pedig nem fogja programozási trükkökkel rákényszeríteni az akaratát. Látható, hogy a szabadság és az emberség még mindig összefonódik, de a regényekben a Nippert-Eng-féle elmondás-elrejtés dinamikájának már nem sok szerep jut ebben a vonatkozásban, mert „elrejtteni” a dolgokat voltaképpen lehetetlen. A történet későbbi pontján Breq hajója, melyre kapitányként kinevezik, arra vágyik, hogy „elismerjék” (*acknowledge*) és „felismerjék” az érzéseit, Breq pedig rájön, hogy ez neki évek óta eszébe sem jutott: „ahogy belegendoltam ebbe ott a magányomban, a hajótesten kívül, a tökéletes semmiben, beláttam, hogy anélkül hagyatkoztam Hajó támogatására és engedelmességére – és igen, a szeretetére is –, hogy megkérdeztem volna tőle, ő mit szeretne” (LECKIE 2016, 151). A Másik (legyen ez állat, MI vagy ember) elismerése és a létezők egymáshoz fűződő egyenrangú kapcsolatának felismerése a poszthumanista gondolatkör központi motívuma. A *Mellékes*-trilógia végén Breq kivívja, hogy az MI-ket és az állomásokat is ugyanazok a jogok illessék meg, mint a Radch Birodalom többi polgárát – sőt, megalakítja a Két Naprendszer Köztársaságát a radchaa területéken belül. A már ismert hatalmi struktúrákba való beilleszkedés elkerülhetetlennek tűnik, ugyanakkor megjelenik a birodalmon belüli jogi reform lehetősége és a közgondolkodás átalakításának szükségessége.

Mit jelent azonban mindez a kiinduló kérdés, a magánszféra poszthumanista kritikája felől? A *Mellékes*-trilógiában felvázolt világban nyoma sincs a megfigyeléstől való olyasfajta rettegésnek, mint Orwell és Eggers regényeiben. A magán-

szféra megfigyelés általi fenyegetettsége inkább gyakorlati problémaként, nem pedig spirituális vagy filozófiai kérdésként merül fel – ha felmerül egyáltalán. A kor, melyben a – William Wordsworth angol romantikus költő kifejezésével élve – „magány áldása”¹⁰ mindennapi tapasztalat, már soha nem tér vissza; ahogy azonban bevezetőmben is kitértem rá, valamiféle magánszféra-elképzelésre mindenképpen szükség van. A magánszféra századeleji formáiba való kapaszkodás nemcsak kivitelezhetetlen, de merevsége miatt sérülékennyé is teszi a megvédeni kívánt értékeket. A magánszféráról alkotott elképzeléseink változnak, ez természetes és szükséges folyamat – a változások kívánatos irányának feltérképezésében pedig a határhelyzetek elképzelésében jeleskedő művészeti ág, a *science fiction* nyújthat segítséget. A *Mellékes-trilógia* poszthumanizmussal kacérkodó világában a magánszféra nem emberi privilégium többé, jelentéstartalma pedig a kölcsönös megbecsülésen alapuló tiszteletet és a Másik elismerését foglalja magában. A poszthumanizmus magánszférával kapcsolatos lehetséges vizsgálódási irányai közül a létezők közötti kapcsolatok és a Másikhoz fűződő viszonyrendszerek fókuszba helyezése tűnik az egyik legtöbb eredménnyel kecsegtetőnek.

Bibliográfia

- Margaret ATWOOD (2013), When Privacy Is Theft, *The New York Review of Books*, 18, nybooks.com/articles/2013/11/21/eggert-circle-when-privacy-is-theft/.
- Nick BOSTROM (2011), *In Defense of Posthuman Dignity*, in Gregory R. HANSELL – William GRASSIE (szerk.), *H+/-: Transhumanism and Its Critics*, Philadelphia, Metanexus Institute, 55–66.
- Rosi BRAIDOTTI (2013), *The Posthuman*, Cambridge, Polity.
- David BRIN (1998), *The Transparent Society: Will Technology Force Us to Choose Between Privacy and Freedom?*, Reading, Addison-Wesley Longman.
- Anthony BURGESS (2013) [1978], *1985*, London, Serpent’s Tail.
- Ted CHIANG (2016), Szépségvakság: Dokumentumműsor, ford. GALAMB Zoltán, in *Életem története és más novellák*, Budapest, Agave Könyvek, 261–301.
- Gregory CLAEYS (2017), *Dystopia: A Natural History*, Oxford, Oxford University Press.
- Dave EGGERS (2016), *A kör*, ford. NEMES Anna, Budapest, Európa.
- Francesca FERRANDO (2019), *Philosophical Posthumanism*, London, Bloomsbury.
- Michel FOUCAULT (1990), *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó – Csűrös Klára, Budapest, Gondolat.
- Vito R. GIUSTINIANI (1985), Homo, Humanus, and the Meanings of „Humanism”, *Journal of the History of Ideas*, 2, 167–195.
- Byung-Chul HAN (2020), *A transzparencia társadalma*, ford. SZABÓ Csaba, Budapest, Ráció.

¹⁰ Szabó Lőrinc fordítása.

- Martin HALLIWELL – Andy MOUSLEY (2003), *Critical Humanisms: Humanist/Anti-Humanist Dialogues*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Donna HARAWAY (1988), Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, *Feminist Studies*, 3, 575–599.
- Sarah E. IGO (2018), *The Known Citizen: A History of Privacy in Modern America*, Cambridge, Harvard University Press.
- LACZHÁZI Gyula – TIMÁR Andrea (2017), Ember, in KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel (szerk.), *Kézikönyv: Irodalom, média, kultúra, tudomány*, Budapest, Ráció, 91–108.
- ORSZÁGH László – MAGAY Tamás – FUTÁSZ Dezső – KÖVECSES Zoltán (szerk.) (1999), *Angol–magyar kéziszótár*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Ann LECKIE (2014), *Mellékes igazság*, ford. KLEINHEINCZ Csilla, Budapest, Gabo.
- Ann LECKIE (2015), *Mellékes háború*, ford. KLEINHEINCZ Csilla, Budapest, Gabo.
- Ann LECKIE (2016), *Mellékes kegyelem*, ford. KLEINHEINCZ Csilla, Budapest, Gabo.
- David LYON (1994), *The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- David LYON (2003), *Surveillance After September 11*, Cambridge, Polity.
- Gary T. MARX (2016), *Windows into the Soul: Surveillance and Society in an Age of High Technology*, Chicago–London, The University of Chicago Press.
- Andrew MILNER (2014), *Locating Science Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Tom MOYLAN (2000), *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, Westview Press.
- Christena NIPPERT-ENG (2010), *Islands of Privacy*, Chicago, The University of Chicago Press.
- George ORWELL (2019), *1984*, ford. SZIJGYÁRTÓ László, Budapest, Európa.
- John RODDEN (2007), Preface, in uő (szerk.), *The Cambridge Companion to George Orwell*, Cambridge, Cambridge University Press, x–xi.
- David ROSEN – Aaron SANTESSO (2013), *The Watchman in Pieces: Surveillance, Literature, and Liberal Personhood*, New Haven, Yale University Press.
- SIMON Éva (2005), Egy XIX. századi tanulmány margójára, *Információs Társadalom*, 2, 32–43.
- Wolfgang SOFKSY (2008), *Privacy: A Manifesto*, Princeton, Princeton University Press.
- SZÉKELY Iván – SOMODY Bernadette – SZABÓ Máté Dániel (2017), Biztonság és magánélet: Az alkumodell megkérdőjelezése és meghaladása, *Replika*, 3, 13–36.
- Henry David THOREAU (2015) [1861], *Walden*, ford. SZÖLLÖSY Klára, Budapest, Fekete Sas Kiadó.
- Hava TIROSH-SAMUELSON (2011), Engaging Transhumanism, in Gregory R. HANSELL – William GRASSIE (szerk.), *H+/-: Transhumanism and Its Critics*, Philadelphia, Metanexus Institute, 19–54.
- Samuel D. WARREN – Louis D. BRANDEIS (2005) [1890], A magánszférához való jog, ford. SIMON Éva, *Információs Társadalom*, 2, 7–31.
- Shoshana ZUBOFF (2019), Surveillance Capitalism and the Challenge of Collective Action, *New Labor Forum*, 1, 10–29.

Az együttlét perspektívái

Nem-hierarchikus állat–ember találkozási kísérletek
a színházi előadás szituációjában

Bevezetés

Jelen írás tétje, hogy a kortárs színházművészet néhány alkotását elemezve láthatóvá tegye, hogy a színházi tapasztalás bizonyos esetekben miként válhat a poszt-humanizmussal kapcsolatos interdiszciplináris elméleti diskurzus és gyakorlatban is megvalósítható életstratégia kulcsfontosságú ágensévé. Miután röviden bemutatom a humanizmus színpadán megjelenő állat–ember viszony szubjektum–objektum viszonyt feltételező dinamikáit és ennek a humán közösségre gyakorolt hatását, a tanulmány további részében igyekszem kimutatni, hogy némely színházi előadás szituációja olyan utópikusnak tűnő, mégis valóságosan megtörténő találkozásoknak biztosít esztétikai keretrendszert, amelyek által a résztvevők képessé válhatnak újrafogalmazni viszonyukat egyes nonhumán létezőkkel,¹ amelyeket azelőtt alsóbbrendű vagy eltárgyasított lényekként fogtak fel. Amellett érvelek, hogy ez az ontológiai átkereteződés (rekontextualizáció) az elemzett előadásokban nem csupán a mentális reprezentáció, hanem a megélt testi tapasztalat, azaz a re-szituáció szintjén is megvalósul(hat). Ez nem jelent mást, mint hogy a színház bizonyos esetekben képes tapasztalati szinten is lehetővé tenni azt a kapcsolódási mintázatot és együttműködési stratégiát, amelyet Donna Haraway a „társfajiság” (*companion species*) fogalmával ír le.

E gondolatmenet fényében, jelen tanulmány központi állítása az, hogy a színházi előadások némelyikére olyan fajközi *esztétikai műhelygyakorlatként* érdemes tekinteni, ahol az együtt-játszás aktusa révén megvalósulhat az az egyszerre esztétikai és etikai hangoltság, „[...]” amely révén az empátia nem pusztán metaforaként értelmezhető, hanem olyan valóságos koevolúciós lehetőségként, ami öt-

¹Jelen esetben, a terjedelmi korlátok miatt főleg a nonhumán állatokra koncentrálunk, de külön tanulmányt érdemelnének azok a kísérletek, amelyek a virtualizáció (például a *Being Arielle F* című előadás esetében), a mesterséges intelligenciával való nem-kapitalista szemléletű együttműködés lehetőséghorizontjainak feltérképezésével foglalkoznak (mint például a Rimini Protokoll *Remote X* című előadása).

vözi a tények statikusságát a fikció dinamizmusával” (HORVÁTH–LOVÁSZ–NEMES 2019, 106).

Ez utóbbi állítást ugródeszkkául használva jelen írás mellett érvel, hogy a színházi előadások bizonyos fajtája olyan közösségileg végzett esztétikai praxis-ként is értelmezhető, amely kulcsfontosságú ágensévé válhat annak a fajközi és bolygósintű társadalmi együttműködési cselekvőhálózat kialakulásának, amit az *Intelligence as a Planetary Scale Process* című asztrobiológiai tanulmány szerzői „érett technoszféranak” (*mature technosphere*) neveznek:

[...] azt vizsgáljuk, hogy a technológiai intelligencia megjelenése milyen módon jelenthet egyfajta bolygóméretű átmenetet. Ily módon az intelligenciát nem egy bolygón, hanem egy bolygóval történő eseménynek tekinthetjük. Megközelítésünk azt a kutatók körében kialakult felismerést követi, mely szerint az élet és az evolúció kulcsfontosságú aspektusainak megértéséhez a planetáris lépték a megfelelő, és az intelligencia nem az egyes individuális fajok sajátossága, ahogyan azt a hagyományos megközelítés diktálná (FRANK–GRINSPSOON–WALKER 2022, 2).²

Jelen gondolatmenet a színház bizonyos formáját olyan antropogenikus esztétikai tevékenységként fogja bemutatni, amely a tapasztalatszerzés szintjén is igyekszik – a szó legkonkrétabb értelmében – tapinthatóvá tenni és kiközösíteni pályájáról a Giorgio Agamben által „antropológiai gépnek” nevezett szubjektum-objektum orientált humanista gondolkodási működésmódot, lehetővé téve alternatív, heterarchikus cselekvési stratégiákat, amelyek a fent említett holisztikus rendszer-szemlélet összefüggésében működnek.

1. A színházi előadás mint a Nagy Választóvonal felfüggesztése

A fenti program kibontásához először szükségesnek látszik röviden felvázolni azt a színházesztétikai perspektívát, ahonnan nézve a színházi előadás *jelenidejű kollektív kreatív tevékenységként* (együtt-játszásként) mutatja be magát, és nem a *drámának* nevezett irodalmi műfaj reprezentációjaként jelenik meg.

Ebben a felfogásban, Erika Fischer-Lichte elgondolása mentén az előadásnak nevezett fenomén a kölcsönösen egymásra ható résztvevők testi impulzusai által indukált affektivitásból, vagyis az „autopoétikus feedback-szalag”³ működéséből

² Az idegen nyelvű forrásokból származó idézeteket saját fordításban közlöm.

³ „Miközben a játékosok cselekszenek (a térben mozognak, gesztikulálnak, arckifejezéseikkel játszanak, tárgyakat használnak, beszélnek vagy énekelnek), a nézők észlelik ezeket a cselekvéseket és reagálnak rájuk. [...] [A] nézők és színészek által észlelhető reakciók újabb és szintúgy észlelhető, nézői, illetve színészi reakciókat eredményeznek. [...] Ebben az értelemben beszélhetünk az

és az előadás dramaturgiája által megidézett fantáziamezőben spontánul felbukkanó (emergens) jelentésalakzatok⁴ összjátékából áll össze.

Ezért az előadásról nem lehet műtárgyként beszélni, hiszen nincs a résztvevőtől függetlenül létrejövő olyan termék, ami azonosítható lenne az előadással magával,⁵ hanem csakis jelenidőben zajló *eseményről* beszélhetünk, amin a résztvevők mindannyian belül vannak. Ezért az előadás tapasztalatában valójában nem áll fenn a szubjektum–objektum viszony, még akkor sem, ha esetleg bármelyik résztvevő ezen az illuzórikus megközelítésen keresztül van jelen az előadás önmagát szervező szövetében.⁶ Az eseményként felfogott előadás dinamikus, kollektíven művelt fenomenalizációjának leírásához, a fenti megfigyelésekből kiindulva, és némileg tovább gondolva azokat, korábbi írásaimban „az előadás határtalanul megélt testisége (*Leib*)” (vö. BENEDEK 2020b, 193) kifejezést alkottam meg.

E fogalom révén azt igyekeztem láthatóvá tenni, hogy az előadásban cirkuláló affektivitás energiái olyan ritmikus, légzéshez (respiráció) hasonló mozgások hálózatát hozzák létre, amely a belégzés (inspiráció) és kilégzés (expiráció), illetve a vonzás és taszítás egymással váltakozó fázisai mentén szerveződik. Minthogy ez a mozgás sokkal inkább az élő szervezet eseményszerű, önérzékelő működéséhez hasonlít (*Leib*), és nem eltárgyasítható, halott anyagisággként (*Körper*), ezért a benne cirkuláló energiák kommunikációját sokkal célszerűbb az előadás határtalanul megélt testiségeként leírunk, mintsem totális előadászöveggként,⁷ ahogyan azt Hans-Thies Lehmann tenné. Fontos hozzátenni ugyanakkor, hogy az előadás

előadást létrehozó és irányító, önreferenciális és állandóan változó feedback-szalagról [feedback-Schleife], amelynek működését teljes mértékben sem megtervezni sem kiszámítani nem lehet” (FISCHER-LICHTE 2009, 49–50).

⁴„Az ebben a folyamatban hozzárendelhető jelentések nem függenek a szubjektum akaratótól, hanem (még ha gyakran meg is lehet magyarázni) indokolatlanul és motiválatlanul jelennek meg a tudatában” (FISCHER-LICHTE 2009, 198).

⁵Noha az előadás keletkezéstörténetének folyamata rengeteg tárgyiasítható terméket hagy maga után, az esetleges díszlet- és jelmezelemektől kezdve, az előadást hirdető mediális eszközökön keresztül és az előadás eseményét rögzítő médiatermékekig (pl. előadásfelvétel, előadás-kritika vagy akár az előadás szövegtöve), az előadás egésze mégsem azonosítható egyik résszel sem.

⁶Fontos megemlíteni ugyanakkor, hogy számos előadáson belül ezen sajátosság reflektálatlan marad. Például gyakori jelenség, hogy ha az egyik résztvevő elhagyja az előadás terét, akkor a többi előadáson részt vevő inter-aktor úgy tesz, mintha „nem történt volna semmi”. Ennek ellenére ilyenkor is keletkezik egy olyan, testileg is beazonosítható zavar, amelyet mindenki érzékel, és ez a jelenség befolyásolja az előadás menetét.

⁷„A színházi előadás során a színészek színpadi és a nézők nézőtéri viselkedéséből *közös szöveg* születik, még akkor is, ha az előadásban nem szerepel mondott szöveg. A színház elégséges leírásához ezért a *teljes szöveg olvasatára* van szükség. Mivel virtuálisan mindegyik néző tekintete találkozhat, a színházi szituáció a nyilvánvaló és rejtett kommunikációs folyamatok egészét jelenti” (LEHMANN 2009, 10).

határtalanul megélt testisége nem általános, masszaszerű olvasztógely, amelyben az individuális öntapasztalás teljesen feloldódna, hanem olyan testtapasztalathoz hasonlítható, ahol ugyan van egyfajta általános testérzet, testi diszponáltság (hangoltság), de ezen belül beazonosíthatóak az autonóm tájékok önálló érzetei és váltakozó ritmikái.

Az előadás határtalanul megélt testiségében cirkuláló affektív energia bizonyos esetekben képes olyan telítettségi szintet elérni, amely már elviselhetetlenné válik a test számára. Ezt a jelenséget a „kollektív fenséges” fogalmával jelöltem, amennyiben a fenségest – Marc Richir elgondolása mentén – az affektivitás és fantázia olyan összjátékaként képzelhetjük el, amelyben az affektivitás túlcserélődése révén beáll a képzelőerő csődje, és megjelenik az abszolút transzcendencia tapasztalata.⁸

Ez utóbbi jelenség nem feltételezi azonban valamilyen istenség tételezését, hanem olyan utópikus és atemporális, vagyis eksztatikus testi tapasztalatra utal, amely paradox módon egyszerre működteteti a vonzás és taszítás mozzanatait, s – minthogy itt valóban valami korábban elképzelhetetlennel találkozunk – a fogalmiság hatáskörén kívül formálódik meg.

Richir szerint ez a tapasztalat rést ékel a fantáziába. Ez a beékelődött rés újfajta sematizációt indít el fantáziában, mintegy újraformálva azokat a szimbolikus institúciókat, amelyek érintve voltak az affektivitás által. A fenséges tapasztalat e sajátosságát Richir a „szimbolikus alapítás” (*Stiftung*)⁹ fenomenológiai hagyományban használt fogalmával írja le.

E gondolatmenet mentén, Fazakas Istvánnal közös írásunkban azt állítottuk, hogy a színházban megélt kollektív fenséges tapasztalata legjobban a *katarzisz* szóval írható le, amennyiben azt az affektivitást foglalja eljtő institúcióktól való megtisztulás értelmében használjuk: „Fenomenológiai terminusokkal élve: a Körper mögött felcsillanó határtalan Leib szédítő mértéktelensége és az affektivitás vibráló tombolása azért zúzza szét a tekintetet, hogy megtisztítsa azoktól az előzetesen rögzített értelemalakzatoktól, amelyek eltorzítják a felismerést” (BENEDEK–FAZAKAS 2021, 183). Ez nem jelent mást, mint hogy ha az előadás határtalanul megélt testi valójában ténylegesen megtörténik a katarzisz mozzanata, az egyfajta identitásváltást idéz elő a résztvevőkben, felülírva a testileg is rögzített institúciókat, és létrejön egyfajta fogalom nélküli tekintetcsere, a Másik valóságának a pillanatnyi felismerése.

Amennyiben az emberi tevékenység által létrehozott, testileg is rögzült imaginárius, szimbolikus, szociális, politikai és morális institúciók testben rögzített di-

⁸ E fenomenalizáció bővebb kifejtésére jelen tanulmány terjedelmi korlátai miatt nincs lehetőség, ezért az olvasót egy másik, korábbi íráshoz utalom, amelyben ezt bővebben kifejtem, lásd BENEDEK 2020a, 62–68.

⁹ E fenomenalizáció bővebb leírását elvégeztük Fazakas Istvánnal közösen írt *Katarzisz és fenséges, a színházi állam utópiája* című írásunkban, vö. BENEDEK–FAZAKAS 2021, 177–183.

menzióját együttesen a „kultúra” névvel írjuk le, a kulturális hatalmi berendezkedés szempontjából uralhatatlan jelenlét dimenzióját pedig a „természet” fogalmával, úgy a fent bemutatott jelenség – amit „a Másik tragikus felismeréseként” is megragadhatunk – nagy rokonságot mutat a Bruno Latour által Nagy Választóvonalnak nevezett fenomén *szándékos* lebontásával. Ez utóbbi jelenséget a latouriánus irodalom a modernség ideológiájának egyik fő produktumaként tartja számon:

Megkonstruálódott a modernitás során, Bruno Latour kifejezésével élve, a „Nagy Választóvonal”, amely számos kisebb megkülönböztetésből építkezve létrehozott egy alapvető distinkciót az emberi tevékenységnek alávetett terület („kultúra”), valamint a nem-emberi dimenzió („természet”) között. A természet a modern koncepció alapján a létezésnek azon tartománya lenne, amely még megformálás előtt áll, potenciális erőforrás, amely még nem talált hasznosításra (HORVÁTH–LOVÁSZ–NEMES 2019, 98).

E gondolatmenet fényében amellet érvelek, hogy a színházi előadás bizonyos esetekben olyan közösségre végrehajtott esztétikai gyakorlatként mutatja be magát, amely arra irányul, hogy reflexió tárgyává tegye a kultúra fogalmát azzal a szándékkal, hogy mintegy szándékosan lerombolja és újraalkossa annak keretrendszerét. Azaz az előadás képes arra, hogy a megélt esztétikai tapasztalat révén testi szinten is relativizálja a Nagy Választóvonal határvonalait. Ez egyet jelent azzal, hogy a katarzis eksztatikus tapasztalata által, az előadás testi szinten is „legitimál” bizonyos a kulturális testből kirekesztett ágenseket:

A színházi előadás így egy olyan politikai tér megnyitásának lehetőségét hordozza magában, ahol a szimbolikus alapítás maga válik témává és függesztődik fel a fenséges pillanatában. Ilyenkor az affektivitás egy pillanatra kiszabadul a fennálló szimbolikus rend béklyói alól, és így a szimbolikus lét mint titok jelenik meg: mint olyan titok, amely újra meg újra arra ösztönöz, hogy értelmet adjunk neki, és amely új értelemrögzítéseket tesz lehetővé (BENEDEK–FAZAKAS 2021, 180).

A színházi előadás kulturális átkeretező hatalmát írja le Milo Rau rendező is:

Egy színpadon tett gesztus nem ugyanolyan, mint a privátban tett gesztus. A színpad keretet teremt, amelyben a dolgok nem egyszerűen megtörténnek, hanem eseményként zajlanak – éppen azért, mert egyfelől nemesebbek, mint azok, amelyek megérdemlik, hogy kiállításra kerüljenek. Másfelől azért, mert vannak nézők, akik szemlélik őket. [...] A keretezés elgondolása nem csupán a jelenlét effektusait vagy a testiséget érinti, hanem azoknak a kereteknek a változását is, amelyekben a dolgokat érzékeljük (RAU 2021, 15–16).

Ez nem jelent mást, mint azt, hogy amennyiben a színházi előadás keretei között megtörténik a tekintetcsere révén létrejövő tragikus felismerés, úgy a színház olyan csoportosan művelt tevékenységként értelmezhető, amelynek tétje, hogy a közösségi testbe befogadjon egy olyan jelenléte, vagy – a merleau-pontianus fenomenológia szóhasználatával – „vad lényeg”,¹⁰ amelyet azelőtt kirekesztett magából: „De milyen lehetett, amikor az első proletár, az első gyerek színpadra lépett? Amikor egy előadás először használta a keresztet nem egyértelmű módon? Amikor először került megidézésre a női egyenjogúság vagy egy politikus halála?” (RAU 2021, 16).

A befogadásra váró vad lényeg bármilyen olyan fenoménra utalhat, amely kívül áll a szimbolikusan instituált kulturális rendben, így tulajdonképpen ugyanannak a jelenségnek is lehet másik megnevezése, amire a poszthumanista irodalom „plazmaként” hivatkozik: „Plazma alatt a társadalmi nyilvánosságon kívül rekedt létezők értendők. A plazma elsősorban a feltáratlan és/vagy marginalizálódott aktorok közege” (HORVÁTH 2021, 260).

Az előadás határtalanul megélt testiségében artikulált konkrét fizikai tett¹¹ (vagy tettek sokasága), mely(ek) révén megtörténik az affektivitás túlszordulása és ezáltal a plazma/vad lényeg befogadása a kulturális testbe, így egyszerre tekinthető forradalmi és evolúciós gesztusnak, azaz történelemnek:

Ekkor a színpad mindannak az eseményévé lesz, ami rajta történik, és mindenki, aki fellép rá, szereplővé, egyformán emberré, aki így szól: amit itt teszek, az nem pusztán mozdulat, hanem gesztus. Az történelem. És ez az, az esemény történetisége, amiről nekem az egész szól. Hogy aki színpadra lép, a nézővel együtt azt mondhatja: ez megtörtént, ez valós volt – és újra valósággá válhat (RAU 2021, 16).

A gesztus forradalmi, hiszen lerombolja az előadáson részt vevő közösség által rögzített kulturális rendet, és evolúciós is, hiszen olyan kapcsolódási mintázatot hoz létre a részt vevő inter-aktorok között, amely korábban a szó szoros értelmében elképzelhetetlen volt. Így az, hogy mi számít adott esetben (r)evolúciós tetteknek az előadáson belül, lényegében attól függ, hogy mi az a vad lényeg/plazma, amit az aktuális közösség kirekeszt magából. A Milo Rau által említett kivételes színházi pillanatokban a színházi előadás felfüggeszti az állam kulturálisan konstruált eszményét, és helyet ad annak a valaminek, amit Richir a „szociális utópiájának” nevez:

¹⁰ A „vad lényeg” fogalmáról és azt befogadó színházi aktus fenomenológiai leírásáról lásd BENEDEK–FAZAKAS 2021, 170.

¹¹ Legyen az akár odafordulás, tekintetcsere, akár nyelvi is artikulált performatív aktus.

[...] a szociális utópiája az, ami ennek a „húsát” és „elevenségét” konstituálja, azt, amit németül *Leiblichkeit*nek nevezhetnénk, és ami sehol sem lokalizált, de minden-hová elnyúlik, ami egy nem fuzionális egységben és nem szétszórt pluralitásban ösz-szegyűjti és szétválasztja a különböző „individuumok” „testeit” (*Leibkörper*) (RICHIR 2014, 75–76).¹²

Az előadás szimbolikus keretrendszerében lehetővé válik egyfajta testileg vállalt közösség a plazmával/vad lényeggel, ami az állam/kultúra keretrendszerén belül korábban elképzelhetetlen volt. Az a tény viszont, hogy ez a testi közösségvállalás megtörténhetett *egyáltalán* a közösség tagjai között, azt is jelenti, hogy megtörténésének csak a kulturális keret szab határt, és nem eleve lehetetlen. Így a színházi előadás az esztétikai alapítás egyszerre konkrét és szimbolikus gesztusaként is felfogható. Fontos hangsúlyozni viszont, hogy itt valóban *esztétikai* alapításról van szó, ami ugyan sok ponton hasonlítható a konkrét államalapításhoz, viszont nélküli ez utóbbi normatív jellegét, vagy más szavakkal élve: az együttérzés érzéki szinten való megtapasztalhatóságát teszi lehetővé, amely egyúttal rámutat az együttműködés lehetséges stratégiájára is, viszont ez utóbbit mégsem intézményesíti, hanem megtartja azt a szabad együtt-játszás szimbolikus keretei között. Ezért is marad a színházi előadás a karnevál, az ünnep örököse.

Hogyha az antropocén nem egyéb, mint a Nagy Választóvonal spontán, traumatikus erővel ható „[...] beomlása, és a természet valamint a bolygó egészének „erőszakos drámai visszatérése az emberi érdeklődés középpontjába” (HORVÁTH 2021, 259), akkor a releváns antropocén színház olyan keretfeltételek mentén tudna megvalósulni, melyek között a megvalósításában érdekelt közösség a Nagy Választóvonalat szándékosan bontaná le, és olyan esztétikai alapító gesztusokat tudna végrehajtani a bolygó nonhumán ágenseivel, amelyek révén új, testileg is művelt kapcsolódási stratégiák artikulálódhatnak, és amelyek mentén megvalósulhat az együttérzés:

A természetet többé nem lehet a kultúrával szemben kezelni mint valami nosztalgikus, távoli fantázia tárgyát, de [...] nem is lehet kizárólag a természettudományok hatáskörébe átengedni. A természet és társadalom közötti különbségtétel szükségtelen, sőt veszélyes, mivel Latour nézetében hozzájárul a problémák fokozódásához. Horn és Berghaller szerint „*egy hibrid világért kell felelősséget vállalnunk, és ráatalálnunk a nonhumán létezőkkel való koegzisztencia új formáira*” (HORVÁTH 2021, 259).

¹²Fazakas István fordítása.

Ezen elgondolásból inspirálódva azt mondhatjuk, hogy az antropocén színház legfontosabb kérdésévé annak kell válnia, hogy a korábban említett szociális utópiája miként terjedhet ki a nonhumán ágensekre is, azaz hogyan valósulhat meg velük a kooperáció és születhetnek koevolúciós gesztusok:

Sokkal célravezetőbb feltárnunk magunknak a hálózatoknak és azok szereplőinek operativitását, kapcsolódási módozatait. Latour nézetében ugyanis a társadalom magukból az összekapcsolódási módokból érthető meg. Sőt, önmagunkat is a mediációk feltárása révén érthetjük meg leginkább (HORVÁTH 2021, 260).

Az antropocén színháznak olyan laboratóriumnak kellene lennie, ahol olyan hibrid kapcsolódások születhetnek meg és cselekvőhálózatok jöhetnek létre, amelyek meghaladják a humanista világnézet eltárgyasító stratégiáit, és esztétikai szinten fejtik ki hatásukat, kitágítva az együtt-játszás horizontjait.

A tanulmány további részének tétje, hogy láthatóvá tegyen néhány olyan színházi kísérletet, amelyek a felvázolt poszthumán tervvel mutatnak rokonságot, és a humán és a nonhumán állatok között zajlottak a technoszféra miliójében. További célkitűzés, hogy megpróbálja feltérképezni azokat az elgondolásokat, rendezői elveket, amelyek mentén a találkozások artikulálódni tudtak. Ahhoz azonban, hogy láthatóvá váljon ezen eseményeknek a globális közösség szempontjából releváns jelentősége, fontos röviden áttekintetünk azt a humanista személetet, amely a világot magát látja színpadnak, illetve az állat helyét és szerepét keresi ezen a színpad-világon.

2. A humanista színpad-világtól a poszthumanista egész világ színházáig

Lehetetlen elképzelnünk, hogy a színházi előadás határtalanul megélt testiségében pontosan milyen affektivitáshullámok és energiakapcsolódások jöhettek létre, és milyen jelentésalakzatok bukkanhattak elő abban a gömböt mintázó színházi térben, amelynek vélhetően a középpontjában állva, talán 1599-ben, egy magát bolondnak tettető humán állat, sok másik humán állat társaságában, egy csoportosan művelt fantáziajáték keretei között, a történelemben először tette meg a következő performatív bejelentést: „az egész világ egy színpad és a rajta fellépő férfiak és nők nem többek pusztá játékosoknál.”

A kijelentés maga egyáltalán nem új, hiszen a *Theatrum Mundi* gondolata a nyugati gondolkodástörténetet a kezdetei óta kíséri. Radikálisan új viszont az a szituáció, amely ezt a közhelynek számító kijelentést performatív *bejelentéssé* keverte át: a mondat olyan konkrét színpad valóságos deszkáin hangzott el, amely önmagában is annak a gömb alakú térnek volt a kicsinyített mása, ami magát az Új Világként képzelte el. Egy olyan Új Világként ráadásul, amely egyfelől nemrég

ébredt rá önmaga gömb-természetére, másfelől ezzel szinte egyidejűleg szembesülnie kellett azzal is, hogy ez a gömb nem a kozmosz abszolút középpontja, hanem relatíve kis égitestként kering a nála sokkal nagyobb égitest körül.

Mégis, a bejelentés maga – bizonyos értelemben – ennek az Új Világnak az abszolút középpontjában történik, hiszen a Globe annak a gyarmatosító Angliának a reformterméke, amelynek hódításai révén az emberi tevékenység által létrehozott hatalmi hálózat centrumává válhatott. Az éppen zajló *Ahogy tetszik* című előadás fenomenalizációjának tere pedig az a hely, ahol e centrum ágenciái úgy vannak jelen, hogy a „játék kedvéért” némileg zárójelbe teszik a hétköznapi betöltött szerepkörüket, és olyan, nagyon veszélyes, hiszen – előre ki nem számítható – szituációnak teszik ki magukat, melyben pillanatnyilag a szerepkörükkel járó hatalmat a színpad deszkáin tevékenykedő másik emberek a maguk önkénye szerint képviselik.

Ott áll tehát egy humán állat, a többi humán állat által deszkákból összeácsolt szerkezet közepén, illetve, ezzel egyidejűleg olyan játékszituáció közepén, ahol ezek a deszkák egyúttal az *Ardeni-erdő* nevet viselő, a korrupciótól büzlő állam hatáskörén kívüli, a száműzötteknek menedéket adó pásztorian idillikus természetet is szimbolizálja. Ez a humán állat ott áll a játék konvenciója által megalkotott mediális „természet” és az e medializáció által létrehozott abszolút hatalmi pozíció birtokában, és a fenti mondattal egyenlőségjelet tesz az alatta álló deszkaszerkezet és a mindenkit körülvevő „Világnak” nevezett jelenség között. Azt állítja, hogy ez a színpad-világként megkonstruált tér azoknak a „férfiaknak” és „nőknek” a tere, akik játékosként fellépnek rá és lelépnek róla.

Ennek a képzelt pillanatnak – a jelen írás kontextusából szemlélve – talán legfurcsább vonása, hogy az előadás résztvevői közül senki nem állítja le a játékot, és kérdezi meg egyrészt, hogy „de ugyan ki ácsolta össze ezt a színpadot?”, másrészt, hogy „pontosan honnan lépnek fel és hová távoznak a játékosok, miután előadták a szerepüket?” Ezek a kérdések senkiben nem merülnek fel, mert már mindenkinek megvan az előregyártott válasza: ugyanaz a Valaki ácsolta össze a színpadot, aki egyben az előadás egyetlen nézője is. Ez a színpad-világ olyan szerkesztett hely, olyan technika által létrehozott mechanikus valami, ahol egyrészt mindenkinek elő van írva a szerepe, másrészt konkrét, játszható szerepet itt csak a „férfiak” és „nők” kaphatnak.

De a kor esztétikai előírásainak megfelelően *valójában* csakis férfiak által írt és férfiak által előadott férfi és női szerepek vannak. A többi lény, a nők, állatok, növények, csupán ezen férfiak medialitásán keresztül, leginkább a drámaként kanonizált, előírt és betanult előadásszöveg metaforáinak szintjén jelenhetnek meg. Ebben az eltestietlenített formában is csak olyankor, amikor olyan emberi testi intenzitások metaforáiként¹³ szolgálnak, amelyet a világszínpadon élethalálharcot

¹³ Vö. „Az állat állatként való kódolása, beleértve a nem egészen emberi emberek megbélyegzését, de a bennünk lakozó irracionális, belső állati aspektusok szimbolikus kizárását is, nem elválasztható

vívó *dramatis persona* éppen ki akar szervezni magából. E játék tétje, hogy valahogyan legyőzze a racionális tervezésbe betolakodni akaró „nőt” és „állatot”, akik között egyébként ebben a világlátásban alig-alig tehető különbség:

Az önfejű szabadság mire jó? / Nézd, semmi nincs a földön, vízen, égen, / ami ne élne szoros kötelékben. A négy lábúak, halak, madarak mind / alattvalók a hímjük alatt. / Az ember meg rajtuk uralkodik, isten / gyanánt, kelettől nyugatig, és / mivel értelme és lelke van, minden / fölött áll toronymagasan: neked, a / nőnek is parancsolód. Kövesse / hát szavát akaratom (SHAKESPEARE 1997, II/1).

A *dramatis persona*, a „nővel” és „állattal” vívó idomár harcában aztán hol csúfos kudarcot vall és elpusztul, hol pedig – mint az említett dramatikuskorpuszt „híven felelevenítő” előadások esetében is – előzetesen előírt terve sikerül: ami általában a házasságkötés gesztusában finalizálódik.

Ilyenkor a harc a győzelem pillanatnyi látszatával zárul. Pillanatnyi, hiszen ha ugyan sikerült is a „nőt” beidomítani és rávenni, hogy az előírásoknak megfelelően mondja fel a kiosztott szerep mondatait, és tanulja meg a megfelelő pózokat, az „állat” még akkor is ott leselkedik valamelyik sarokban. Elég, ha a deklamált szövegkorpusz édes dögszaga, a Rosalindát játszó színész eleven, izzadó testének illata, vagy a széljárás odavonz egy aprócska legyet a színpadra, és az esetleg rászáll valaki orrára: máris löttek az egész tökéletesen komponált színpadképnek. Ha ugyan Shakespeare korának a színháza képes is volt az improvizációra, és a kínos pillanatot poénnal elütötte, az azt követő korszakok polgári színpada számára, akik mindennél jobban tisztelték a hagyományként megörökölt szövegkorpuszt, ez mindinkább lehetetlenné vált.

A csupán emberek által belakott színpadként megértett világ ugyanis nem tud mit kezdeni azzal a másik világgal, amelynek eszkáiból emezt építették. Ezért ezt a világot mindjobban el kell határolni attól a bizonyos másiktól: a tetejét be kell fedni, az uralhatatlan természetes fényt előbb gyertya-, majd lámpafényre váltani, szellőztetőrendszereket építeni, és az egész teret a lehető legjobban hangszigetelni. És ami a legfontosabb: a gyereket és az állatot a lehető legtávolabb tartani a felnőtt férfiak és nők számára fenntartott, világot jelentő deszkáktól, ugyanis az előadásra nézve katasztrofális hatásuk lehet:

az ember emberként való lehatárolásától és annak a természetből való kiemelésétől. Ami tudattalan, az nem emberi, és emberi csak tudatos, beszélő lény lehet – szól az antropológiai gépezet diskurzusa” (HORVÁTH–LOVÁSZ–NEMES 2019, 123).

Az állatoknak a (polgári illúzió-) színházban betöltött pozícióját gyakran a gyerekek, illetve a szerves es szervetlen természeti elemek – növények, víz, tűz, vagy például az „igazi” alkohol a pohárban – színpadi jelenlétehez szokták hasonlítani, amely érzékelhetővé teszi a dramatikus réteg és az előadás-esemény aktualitása közötti (állandóan jelenlevő, ám gyakran elmosódó) különbséget (ROSNER 2017, 9).

Ha tehát ebből a bizonyos „igaziból” vagy – ahogyan Hans-Thies Lehmann nevezi – „valósból”¹⁴ egy porszem is bekerül az illúziószínpad-világ gépezetének fogaskerekei közé, az egész menthetetlenül kisiklik. Viszont – amint ezt épp a Shakespeare-drámák korpuszát vizsgálva lehet a legjobban megérteni – ebben a tervhez idomított, teatralizált viselkedési kultúrában is megmarad a „természetből” annyi, amennyi elegendő ahhoz, hogy a tökéletesen sterilnek szánt együttlét terét egy pillanat alatt „állatkerrté” alakítsa. A magát embernek nevező humán állatnak ugyanis ebben a térben is folyton arra kell vigyáznia, hogy „ne költse fel a szunnyadó farkast” (SHAKESPEARE 1886a, II/2). Mert ha ez valamilyen okból megtörténik és

[...] levette már / A szájkosárt a megszelídített / Féktelenségről, s e szilaj, vad eb / Ártatlanokba mártja már fogát. / Ah! belzavarban szenvedő szegény hon! / Ha gondjaim se szüntetik bajod', / Mi lesz, ha gondot rád a baj visel? / Ismét vadonná válsz, s megszállanak / Régi lakóid majd, a farkasok (SHAKESPEARE 1886a, IV/4).

Az emberben megjelenő „farkas” ugyanis, a farkasok társadalmának hierarchikus berendezését híven követve, igyekszik az alfa pozíciójába jutni, author-itássá válni, hogy aztán ő írhasa elő azt a drámai szöveget, ami alapján megrendezheti azt az aktuális előadást, amelynek közegében a többiek játsszák a begyakorolt szerepüket. A helyzet paradoxona viszont – ami egyébként a drámaíró számára előbb-utóbb egyértelművé válik – az, hogy ez a bizonyos alfa pozíció egybeesik az ómegával: „[n]incsenek jó királyok és rossz királyok, csupán ugyanannak a lépcsőnek különböző fokain álló királyok vannak, a királyok neve változik, de mindig egy Henrik taszít le egy Richárdot, vagy egy Richárd egy Henriket. Shakespeare történelmi krónikái a Nagy Mechanizmus szereplői, *dramatis personae*” (KOTT 1970, 49).

A Nagy Mechanizmus legmagasabb lépcsőfokára érő drámaíró-rendező-királynak ugyanis, amikor elfoglalja magányos helyét a neki állított trónszékben – a drámai korpusz előírása szerint –, azzal kell szembesülnie, hogy mégsem tudja teljesen levetni „állati” mivoltát, ugyanis úrrá lesz rajta a társiaság falkaösztone. S minthogy a közelében nincs már semmilyen élő szervezet önmagán kívül, nem marad más társaság, mint az útközben legyilkolt és elfogyasztott testek, az általa

¹⁴ Vö. LEHMANN 2009, 116–121.

gyártott „korpuszok” maradványai. A legyilkolt korpuszok így „szellemként” térnek vissza, és láthatóvá teszik, hogy a világnak képzelt ácsolt színpad valójában mézárszék, az abszolút középpontban álló trónszék pedig áldozati oltár.

Ezt az oltárt a közösség azért ácsolta össze, hogy a rajta bemutatott szimbolikus véráldozat érzékisége révén egy pillanatra újra érezzék azt az elevenséget, amit ugyancsak a számukra drámaként előírt korpusz vett el tőlük. És hát kit áldozzanak fel, ha nem azt a valakit, aki a drámai korpust előírta mindenki számára, vagyis aki létrehozta a drámai testbe való kollektív „inkorporáció” helyzetét? Különbösen is, a fején hordott korona már szimbolikusan elkülönítette őt az „emberi” dimenzióból, vagyis „természetté”¹⁵ alakította őt. Olyan „természetté”, amely végül a halál maszkjaként¹⁶ leplezi le önmagát. Így a feláldozott és a közösség által elfogyasztott királyi korpusz lesz az az instancia, amely szellemként visszatérve előírja az inkorporációba bonyolódott közösségnek a sorsként megértett cselekvés (dráma) kereteit:

HAMLET: Sorsom kiált, és minden kis inat / E testben oly rugós keményre edz,
/ Mint a neméai oroszán idegje. / *Szellem int*, / Mindegyre int. Le a kezét, urak –
/ (*Kitépvve magát*) / Mert Isten engem! szellemet csinálók/ Abból, ki nem bocsát.
Félrebb, ha mondom! / Csak menj! követlek (SHAKESPEARE 1964, I/4).

A humánus színpadaként megértett világ közössége ennyiben a folyamatosan megismételt Nagy Mechanizmusnak nevezhető, sorsszerű áldozatbemutatói gyakorlatára épül, amiben a közösség az egyéni, eleven, állati testet metaforává alakítja át azzal a céllal, hogy az áldozat aktusa révén, inkorporálni tudja azt, és belőle energiát nyerve újratemtse világát. Ennek a színpad-világnak a legfontosabb kérdése tehát, hogy valaki a fogyasztó vagy az elfogyasztott szerepét viszi épp. Ez viszont attól függ, hogy a sorsként előíró humán szellem milyen szerepet szán neki a folyamatban. A humán szellemnek nevezett jelenség pedig olyan idegen korpusz lenyomata az eleven testen belül vagy körülötte (korona formájában), amely kitakarja önmaga testiségét, és a büntudat formájában sorsszerű törvényként előírja és megszervezi a folyamatos inkorporáció mechanizmusának mozgását: „Az egész ipari civilizációnk felépítménye Derrida elbeszélésében holmi állati túlélő taktikaként jelenik meg. Kieszelt magának az iparosodott emberiség egy

¹⁵ Vö. „A nagy sivár tenger minden vize/ Sem mossa el fölKent király fejéről/ A balzsamot, se földiek szava/Az úrtól tett királyt le nem teszi” (SHAKESPEARE 1886b, III/2).

¹⁶ „Mert a keretbe’, mely / Király halandó homlokát köríti, / Udvart a vén halál tart, s e bohóc / Gúnyt szórva ül ott s pompáját vigyorgja. / Még lélekezni hagyja, egy kicsinyt / Játszodni is királydit: féljenek / Tekintetétől, míg magául ő is / Kezd képzelődni, hogy tán így vagy úgy, / Romolhatatlan érczű teste van; / S ha elhívé: akkor jó s egy silány/ Szálkával ezt az érczet átdöfi – / S jó éjszakát, király! (SHAKESPEARE 1886b, III/2).

egész világnézetet, amely az állatot hasznosítható és számszerűsíthető erőforrásként kezeli (HORVÁTH–LOVÁSZ–NEMES 2019, 112).

A humánium színpadaként megértett világ így az elkövetés és áldozatiság bipoláris logikája mentén szerveződik. Az elkövető szerepét, a testét kultúrába inkorporált „emberiként” azonosított szubjektum kapja, az áldozat szerepe pedig az e kategóriából kiszoruló, a kultúra fenntartásához energiaforrásként tételezett objektumnak, a feláldozásra szánt „természetnek” jut. E mechanizmus sajátossága, hogy a gyilkosság felelősségét senkinek nem kell magára vállalnia, hiszen azt mindenkinek a „természetként” tételezett drámai korpusz írja elő. Így mindaddig, ameddig a feláldozott állati test szimbolikus státusban tud maradni, vagyis a hús tényyszerűsége nyelvi metaforává „szellemiesül”, a korona pedig jótáll a játék fenntartásáért, addig a humán közösség biztonságban van.

Az így szerveződő közösségi együttlét alapfeltétele tehát, hogy a korona korpuszát élőnek tetsessék: legyen valaki, aki animálja a szellemként kísértő halott korpusz testét, fenntartva a színpad-világ illúzióját. A korona viselésének feltétele viszont, hogy a viselő képes legyen zárójelbe tenni testét, beidomítva azt a szerep által előírt szimbolikus viselkedés normarendszerébe. Amint az „állati” bármilyen szinten „megszólal” a királyi testben, leleplezi az inkorporáció illúzióját, és láthatóvá teszi a gyilkosság tényét.

A gyilkosság ténye viszont befogadhatatlan az inkorporáció lakói teste számára, elviselhetetlen undort és hányingert kelt, amit csak akkor lehet megszüntetni, ha ezt a testiséget elidegenítik maguktól. Ezért a gyilkosság felelősségét átruházzák a „bűnbakra”. Ezt a „bűnbakot”, vagyis a királyt aztán feláldozzák, és rituálisan elfogyasztják, korpuszának maradványait hatalmi ereklyévé alakítják, és a gyilkosság bűnét „szakrális áldozattá” minősítik át. Az áldozat művelésének menetét pedig törvényként írják bele a mindenki számára kötelező törvény-korpuszba.

A király legfőbb dolga tehát – ha életben akar maradni –, hogy láthatatlanná tegye a testi elevenség, vagyis az ezzel egybeeső „állatiság” tényét. Ezért jobb, ha minél kevesebbszer és minél inkább a mindenki számára előírt forma keretei között jelenik meg, ahol senki nem tud kellőképpen figyelni az ő testére, mert a saját teste „megzabolázásával” van elfoglalva.

De legjobb, ha a király nem is jelenik meg egyáltalán. Ha már egyszer a királyi korpusz törvényként beírta magát az alattvalók (szubjektumok) testébe, elég csupán emlékeztetni őket az inkorporáció kondíciójának fennállására. Legjobb, ha minden nyilvános interakció és tranzakció a korona jóváhagyása által történik. A korona fémbe veretése vagy papírra nyomtatása lehetővé teszi, hogy a korona felügyelje és legitimálja a rendszer energiaáramlását fenntartó erőszak-láncolatokat, ugyanis amennyiben azok a korona fennhatósága alatt történnek, úgy a „semmi személyes, csak üzlet” kategóriájába esnek. A korona illúziójába, azaz a „polgárságba” vagy „humanitásba”, ergo a „piacba” vetett hit mindaddig képes magát fenntartani, ameddig az áldozat, vagyis a magát idomíthatatlannul működtető állati

test ténye ki van takarva. Ebből a perspektívából szemlélve az állat vagy a gyermek megjelenése a polgári színpadon azért vált ki neurotikus hatást, mert emlékeztet a Világ-fogalom konvenciójellegére és a bűnösség tényére, azaz rontja az üzletet: „Amit a színpadon álló gyerekek és az állatok tesznek, [...] hogy rámutatnak erre a neurózisra: a színész elidegenedésére és a színpadi jelenlétének gazdasági feltételeire” (RIDOUT 2006, 116).

Az állat és a színpad viszonya így – mint az remélhetően egyértelművé vált a fenti gondolatmenetből – nem csupán egy a színházművészet belügyeit firtató számos teoretikus kérdés közül, hanem az a közösség egészét érintő probléma, amely magának a világnak – a gazdasági alapon nyugvó – fogalmára és az e fogalmon belüli együttműködés gyakorlatát konstituáló *sensus communis*ra világít rá:

Amint azt Pierre Vidal-Nacquet Aiszkhülosz *Oreszteiájában* az áldozati képek elemzésén keresztül bemutatja, az állatáldozat olyan előadásban kísért, amely közvetlenül és kifejezetten azokkal a feltételekkel foglalkozik, amelyek alapján az emberi civil társadalom megalapozza önmagát. Általánosabban, ahogy Vernant és Vidal-Nacquet is kimutatja, a rituális mintákat a tragikus drámaírók az embernek a természet rendjében elfoglalt helyének a feltárására alkalmazott kiváltságos módszerként használják fel: az olyan rituális folyamatok, mint például a megfelelően vagy helytelenül bemutatott áldozati szertartás a tragédiában az ember politikai és társadalmi cselekvésének érvényességét adó kulcsként jelenik meg. Ez nem egyszerűen képalkotási/képzleti kérdés; az áldozat a tragikus forma velejárója. Úgy tűnik, hogy a „végrehajtás/előadás [performance] kultúrájában” az áldozathozatal nyújtotta azokat a struktúrákat és kontextusokat, amelyek minden más végrehajtási/előadási cselekvést megalapoztak (RIDOUT 2006, 122).

Amennyiben a humanista társadalom hallgatólagosan vagy kimondva az „előadás/végrehajtás kultúrájaként” képzelet el magát, úgy az interakciókat és tranzakciókat megalapozó *sensus communis*, vagyis a „józan észnek”, „jóízlésnek” vagy még inkább a „közjónak” nevezett jelenségben a „jó” előtag nem jelent mást, mint az üzlet érdekében büntetés nélkül elkövethető, elfogadott, sőt kívánatos gyilkosságot. Az e tranzakciók menetét szabályozó szellem – vagyis a király koronájából szintetizált *pénz* abszolútuma pedig a teljes eltestietlenedés, vagyis a számmá alakulás (digitalizáció) gesztusában realizálódik. Ez a digitalizáció, az ütött-kopott, vérrel átítatott, már-már emberi mézárszéknek tetsző színpad-világot egy csapással a spektákulum teljesen anyagtalanná és steril társadalmává transzcendálta:

A spektákulum a pénz másik arca: valamennyi áru általános, absztrakt megfelelője. Míg azonban a pénzügy uralta a társadalmat, mint a centrális megfelelés, vagyis a máskülönbösen összemérhetetlen felhasználású javak egymásra való kicserélhetőségének reprezentációja, addig a spektákulum ennek modern kiegészítése, ahol az

áruvilág teljessége egy tömbben jelenik meg, általános megfelelőjeként mindannak, amivé csak a társadalmi együttes lehet, és mindannak, amit megtehet. A spektákulum olyan pénz, amelyet csakis szemlélhetünk, mert itt a hasznosság totalitása már beváltott az absztrakt reprezentáció totalitására. A spektákulum nem egyszerűen a pszeudo-használat szolgálja: immár ő maga az élet pszeudohasználata (DEBORD 2006, 12).

A spektákulum digitális és tömbyszerű társadalma sikeresen feloldotta az inter- és tranzakciók centrumául szolgáló királyi korpusz emlékét: a koronát és a hozzá tapadó vért letörölte a pénzről, azt mintegy „ártatlan”, objektív számértékké változtatva. Ez az „ártatlan” és objektív szám aztán olyan, teljes mértékben arc nélkül működő jelenséget hozott létre, amit Giorgio Agamben „antropológiai gépnek” nevez. Ez az apparátus a jogszerűen elkövetett erőszakot és gyilkosságot globálisan művelhető, teljes mértékben objektív, azaz precíz és steril, személytelen és számszerűsíthető technológiává fejlesztette:

A tömeges megsemmisítés és túlszaporítás kettős műveletén alapuló, világméretűvé globalizálódott húsevő-gépezet problémája az emberinek mint olyannak az azonosíthatóságával is összefügg. Vagyis az ember fogalmának történetiségét is magába foglalja az állat problémája. Az ember/állat binárist az „antropológiai gép” kódolja (HORVÁTH–LOVÁSZ–NEMES 2019, 119).

Minden olyan létező, amelyik kívül kerül a gépezeten – függetlenül attól, hogy növényről, nonhumán állatról, vagy az „ember” nevet meg nem érdemlő másik humán állatról van szó – a gép által eszközként kizsákmányolhatóvá és a homogén masszába bedarálható nyersanyaggá válik.

Az viszont, hogy a spektákulum digitális társadalmában ki vagy mi érdemli ki az „emberi” státust, vagyis a mindenütt jelen lévő, totális és virtuális színpadon való szereplés jogát, leginkább attól függ, hogy milyen pillanatnyi hatást tud gyakorolni az arc nélküli humán tömbre, azaz mekkora tömeget tud aktuálisan magához vonzani: más szóval, hogy mekkora az *image*-e. A király tekintete által rögzített, centrálisan meghatározott *sensus communis* „jó” helyét átveszi a decentralizált, tömbyszerű és hálózatban közlekedő virtuális példakép, a *mega-image* által generált „szenzáció”, vagyis a kivételes érzéki hatás.

A példakép szenzációs hatása a spektákulum virtuális színpadán ugyanakkor valóban csak egyetlen odapillantás erejéig tart, mert amikor a példakép kivételes *image*-ével és szenzációs testével magához vonzza a tömeg tekintetét, az antropológiai gép beazonosítja őt, és belefog a számára idegen elem bekebelezésébe, például a „mémésítés” mechanizmusát alkalmazva: az antropológiai gép az egyseri, szenzációs hatást gyakorló egyéni arc és tekintet árca mögé bújva, azt *brand-image*-ként kezdi használni, hogy általa legitimálja egyébként arc nélküli

gazdasági tevékenységét. A gép az individuális arcot és tekintetet a gazdasági hálózaton belüli végtelenszer ismételt tükrözés, lemásolás és torzítás automatikusan szerveződő gazdasági modellje alapján elidegeníti az individuum testétől, és mintegy mindenki számára emészthető, instant módon hozzáférhető, hordható és variálható, mindent átítató folyékony péppé szintetizálja. Ezzel a péppel aztán folyamatosan táplálja a tömeget, mindaddig, amíg a folyamatos áradások következményeként teljesen nem telítődik vele, azaz nem „likvidálta” azt.

A mémmé likvidált példakép mögött működő individuum, elvesztve eredeti szenzációs hatását, utolsó erejével még a hatásvadászat neveléses és a tömeg számára visszataszító praktikájával igyekszik érzékeiből kisajtolni valamit, ami újra felkorbácsolja a mémmel színültig töltött tömeg érzékiségét. Ez az (auto)agreszív, *image*-romboló viselkedés a jóllakott tömegeből viszont már nem vonzást, hanem taszító undort, sőt hányingert, azaz refluxust vált ki. Minthogy a refluxus is erős érzéki hatást gyakorol a tömeg-testre, ezért a példakép egy ideig még képes fenntartani a tömeg figyelmét (noha a *brand* már régen eltűnt mögüle), és addig próbálkozik az érzéki hatás fokozásával, amíg saját érzékiségét kizsigerelve, testét teljesen ki nem égeti, és a tömeg ki nem veti őt magából, azaz amíg *image*-ét teljesen tönkre nem tette.

A kiégett, kifáradt individuális testre, ha kiállja az idő és a kitalozottság próbáját, a halála küszöbén a tömeg még egyszer nosztalgikus pillantást vet, és mintegy az együttérzés jeleként „jutalomjátékot” adományoz neki, hogy még egyszer felálljon a spektakulum virtuális színpadára. A „jutalomjáték” feltétele viszont az, hogy a kiégett individuális test képes legyen az általa hordott *image*-et úgy retusálni, hogy az minél jobban emlékeztessen az „eredeti” példakép alapjául szolgáló mémre.

Fontos, hogy a példaképként szolgáló individuum az arcán és a tekintetében felfedezhető szenvedés beleíródott nyomait mindjobban eltüntesse, ezáltal tanúságot téve arca örökérvényűségéről a láthatatlan és arc nélküli tömeg előtt. Ha valami nincs rendben a példakép arcán vagy a tekintetében, a „jutalomjátékon” részt vevő tömeg testét megérintheti a szenvedés jelenvalósága, és mintegy „magára veheti” a jelenlévő szenvedését.

Ha ez megtörténik, felidéződhetnek benne a szenvedés azon „drámai” képei, amelyeket csak a „második”, netán a „harmadik” világban élők, vagyis az „első” világgént azonosított technikai szférán kívül rekedtek számára vannak fenntartva, vagyis azoknak, akik az „első” világ által ugyan monitorizálva vannak, de testközeli kapcsolatot nem kell ápolni velük. Hogy ezt a szerencsétlen és botrányos egybeesést elkerülje, az antropológiai gép úgy szervezi meg a „jutalomjátékot”, hogy mintegy megelőző csapásként önként montírozza össze a két képet a „játékonysági” esemény formájában. E technika medialitásában, a példakép szenvedők mellé montírozásának technikája révén a kizsigerelt és kiretusált arc a szenvedésben elgyötört mellett fiatalnak és időtállóknak, megnyugtatónak hat. Sőt úgy tű-

nik, hogy a két szimbolikus réteg között kooperáció van. A spektákulum digitális társadalma ily módon képes „jótékonyan” újrahasznosítani a szenvedés eme képeit mindaddig, amíg az *image*-ek által lehatárolt „első” világgént azonosított membránt át nem lyukasztja a *brandek* által *image*-építéshez felhasznált és kiselejtezett „második” és „harmadik” világba szállított nyersanyagok tömege, a „szemét”.

A szemét – legyen szó eldobott műanyagról vagy az antropológiai gépezet gazdasági folyamatai által megcsonkított, hasznosíthatatlannak titulált állat- vagy emberhulladékról – valóságának érzékelése elviselhetetlen: így a szemét szférájába tartozó létezőket jobb messziről elkerülni, és úgy tenni, mintha nem is léteznének. Ezt legkönnyebben úgy lehet elérni, ha az „első” világ embere átadja a piactér véres színpadát a „második” és a „harmadik” világnak, és visszavonul a monitor sterilítása mögé. Innen, a spektákulum digitális társadalmának utolsó mentsvárából figyelni az utcán zajló eseményeket. A monitor mögött ugyanis részleges hatalma van eldönteni, hogy melyik ablakból, kinek és minek az előadására néz rá, illetve hogy ki vagy mi az, aki vagy ami előtt bezárja az ablakot, netán mit és kit tilt ki/töröl le teljesen világa színpadáról.

Ezt mindaddig képes aránylag nyugodtan művelni, ameddig a légkondicionáló berendezés működik, és a kinti meleg nem érezteti a hatását, vagy nem kell levinni a kiürült pizzásdobozt.¹⁷ A korábbi *sensus communis* „jóját” nélkülöző „első” világ – monitor mögé szorult – létezői így lényegében a korábban bemutatott királyi trónszék magányos örület-drámáját vizik színre saját maguk és a képzelt arctalan tömeg előtt. Egyszerre élük meg a globális pusztulás tragédiájában betöltött elkövető-szubjektum szerepét és a totális kirekesztettség és áldozatiság tehetetlenül objektív, szemlélésre kárhoztatott létét:

Azonban a jelen mind gyorsuló, szaturált médiamezője a folyamatos megkésett-ség érzetét is kelti, tehát – a technológiai szféra kiterjedt hatásainak köszönhetően – egyszerre működünk geológiai erőként, és vagyunk elveszett pánikba esett individuumbok, akik nem képesek a modernitás teoretikus és politikai eszköztárán keresztül kiismerni jelenünket. Latour nézetében egyszerre hatunk – soha korábban nem tapasztalt módon – a bolygóra és „*vagyunk képtelenek helyrehozni a dolgokat*” (HORVÁTH 2021, 263).

¹⁷ „A globális átalakulások már most is zajlanak, és szinte mindenre hatással vannak a mindennapi életünkben, attól kezdve, hogy mit és hol eszünk, egészen a társadalmi viselkedésünkig és a gazdasági tevékenységünkig. Gyakran az egyénként való viselkedésünket szabályozó globális jellemzők csak alulról felfelé irányuló cselekvés közvetítésével jönnek létre, azaz komplex globális rendszerünk emergens tulajdonságai. Ezeket azonban nem feltétlenül ezen a globális szinten irányítják. Így bizonyos értelemben jelentős átmenetnek vagyunk a közepén, ahol lemondunk egyéniségünk és viselkedésünk egy részéről, de még nem léptünk át (*emerged*) a másik oldalra, ahol a kollektív jó (*collective good*) érdekében vagyunk jelen” (FRANK–GRINSPHOON–WALKER 2022, 13).

Mint láttuk, a spektakulum digitális társadalmának közösségi létét ugyanaz a bipolaritáson, idealizáción, búnbakkeresésen és kirekesztésen alapuló tragikus mechanizmus szervezi meg, mint a királyi tekintélyen alapuló színpad-világ deszkaszerkezetét, azzal a lényeges különbséggel, hogy a *sensus communis* „jójának” hiányában teljesen véletlenszerű, hogy – a virtualitás szintjén mindent befogadó, a reális cselekvés szintjén pedig szinte mindent kirekesztő – „világ” membránján mi kerül be és mi szorul ki. Minthogy a membránon keresztüli információ áramlása teljesen ellenőrizetlen keretek között zajlik, a kiszámíthatatlan áramlás egyszerre atomizálódott és totalizálódott, az információszemétkorpusz által teljes mértékben beborított individuumokat hoz létre, amelyek lényegében csak akkor találkoznak a másik testével, ha az felhasználható a még élő individuális test valamilyen formában történő életben tartásához, vagy ha véletlenül egymásnak ütődnek. Az ilyen ütközések affektivitása az individualizált, „objektív” belső világok kölcsönös egymásra való vetítésében és a totális meg nem értettség szubjektív érzésében kulminál.

A spektakulum digitális társadalmának színháza így nem lehet a valóság reprezentációjának színháza, hiszen épp a valóság maga vált a tökéletes reprezentáció világává, ahol lehetetlen eldönteni, hogy mi a „valós”, és mi az antropológiai gép által generált szórakoztatásra és fogyasztásra szánt szenzáció, vagyis álhír vagy botránykeltés. Azaz a spektakulum digitális és virtuális társadalmának képlékeny valósága reprezentálhatatlanná vált. A spektakulum digitális és virtuális társadalmára reflektáló színházának egyik lehetséges feladata így paradox módon az lesz, hogy olyan együttlét-lehetőségeket szervezzon meg, amelyben a résztvevők képessé válnak felfüggeszteni a spektakulum virtualitásának szituációját:

A valóság látványossága (*spectacle*) és az igazság látványa (*spectacle*). Ezért történt meg történelmi valóságunkban, hogy a spektakulum a kommunikáció rendszerévé vált, mert a kommunikáció ma a politikai konszenzus legfőbb eszközeként szolgál, például ahogy Debord tanítja, amikor azt mondja, hogy ez a spektakulum társadalma. És így a spektakulum társadalma a második igazság társadalmává vált, amely már nem az igazság, hanem egy második igazság. A munkánk tehát olyan állapotban találja magát, amely[ben] a spektakulum társadalma felülkerekedett rajta. És így a színház, amely a valóság spektakulumuma volt, most bizonyos értelemben a spektakulum valósága, bemutatja (*shows*) a spektakulumot, a spektakulum valóságává válik, és visszatér, hogy újra hallhatóvá tegye az első igazságot... (CASTELLUCCI–CASTELLUCCI–GUIDI–KELLEHER–RIDOUT 2007, 217–218).

E belátás fényében a színház előtt álló egyik lehetséges út az, hogy egy pillanat erejéig feloldja az antropológiai gép által előírt és elővetített reprezentáció kényszerét, a virtuális spektakulum illúzióját, és teret ad olyan közösségi együttlétnek, amely kívül kerül a gép hatáskörén. Hogy ez megtörténhessen, először is arra van

szükség, hogy a résztvevők testéről lekerüljön az az „első világgént” tételezett szemét-korpusz, ami mindent és mindenkit eláraszt, és ami láthatatlanná és érzékelhetetlenné teszi a benne működő, őt kiszolgáló eleven testeket (a „második” és a „harmadik” világot). A feladat nem kevesebb, mint levetkőzni azt a „szellemet”, aki működteti a tragikus gépezetet az előírás és a rávetítés reprezentációs technikái által, és visszaadni az általa uralt testek szabad mozgásterét és jelenidejűségét. De ki vagy mi az a tragikus szellem valójában, aki vagy ami az áldozati kultúra sorsát előírja, és a kényszeresen ismételt tragikus reprezentáció szituációját fenntartja?

3. Az együtt vállalt áldozatiság színházától a közösségi szépség autopoétikus feedback-szalagjáiig

A kitömött állat egyik különleges, a nyugati színház számára meghatározó formája, amikor az állat bőrért az ember élő teste tölti ki vagy ölti magára, és az állatbőr szemvágatán keresztül emberi tekintet néz a közönségre. Az állatjogi aktivisták által elítélt, ruhadarabként felöltött *bunda* egyben az antik görög tragédia kialakulását, a nyugati színház önmeghatározásának egyik alapvető képét is idézi: a Dionüszoszt dicsőítő szatürosz figuráját, a kecskebőrbe bújt ember (színész) alakját (ROSNER 2017, 12).

A fenti gondolatmenet mentén a „tragikus szellem” – vagyis a közösség kulturális alapítását legitimáló korpusz – geneziséét abban a gesztusban azonosíthatjuk, amikor a kecskefaj egyik tagját kivégző humán állat belebújt a másik állat kipreparált testébe, hogy annak szemvágatán kinézve, a halott korpuszt animálva, azt mintegy élőként tüntetve fel, találkozzon a másik humán állat tekintetével. Mi lehetett ennek a furcsa praktikának a célja, és mi a tekintetcserenek a jelentősége? A kecske hatalmából való részesülni akarás és ezen erőttöbblet felhasználása a másik humán állaton való uralkodás céljából? A kecske kigúnyolása és alsóbbrendűségének nyilvánvalóvá tétele? Vagy éppen a kecskével való együttérzés és egyenrangúság felvállalása? A vele való együttérzésből keletkező büntudat átruházása a másikra, őt is felelőssé téve a gyilkosság tényéért?

A szenvedő Dionüszosz kultusza köré szerveződő kulturális hagyaték alapján valószínűbbnek látszik az utóbbi kettő. Mégis ugyanannyira spekulatív és lehetetlen vállalkozás lenne ezt minden kétséget kizáróan kimutatni, mint felbecsülni, hogy milyen reális jelentősége volt a bejelentésnek, amit az a bizonyos színész tett, aki az épp egy szarvas levadászása¹⁸ miatt melankóliába esett Jacques-ot alakította a korábban említett *Ahogy tetszik* legelső előadásában.

¹⁸ „ELÜZÖTT HER. Menjünk, urak, löjünk ebédre őzet? / De bánt, hogy a kis pöttyös-fenekűek, / akik az erdő honpolgárai, / a saját földjükön kapnak nyilunktól / véres sebet. / ELSŐ

Ami biztosnak látszik az, hogy mindkét esetben feldolgozhatatlannak tűnő, traumatikus tapasztalattal való küzdelemmel találkozunk, és olyan átkeretezési kísérlettel, amely az állat leölésének aktusát másnak próbálja feltüntetni, mint ami *valójában*. Ahhoz ugyanis, hogy a humán állat képes legyen gyilkolni, olyan védelmi mechanizmusra van szüksége, amely elviselhetővé tudja tenni az áldozat szenvedése következtében keletkező traumatikus tapasztalatot, vagyis képes relativizálni a gyilkosság tényét. Ehhez olyan érzéstelenítésre van szüksége (például bizonyos bódító szerek fogyasztására, illetve a reprezentáció elidegenítő gesztusára), amely révén az elkövető megszabadulhat attól a saját testében tapasztalható fájdalomtól, reszketéstől és görcstől, amit az állat kiszívása gyakorol rá. A humanizmus technikái és kulturális evolúciója ebből a perspektívából az olyan individuális és közösségileg művelt praktikák, kultuszok és narratívumok gyűjteménye (korpusz), amelyek által a humán állat megpróbált valahogyan megszabadulni a másiktól okozott szenvedés és az e szenvedés következtében saját testében megjelenő affektivitás terhétől. Ezzel párhuzamosan – vagy mélyen összefonódva vele – azoknak az ellenkulturális praxisoknak is a kollektívja, amelyek folyamatosan visszavezetik a humán állatot az együttérzés dimenziójába: a kapcsolódásra és együttműködésre való képessége ugyanis ugyancsak nélkülözhetetlen a fennmaradásához.

Az antropocénnek nevezett természettudományos és kulturális jelenség láthatóvá tette, hogy ez a technoszférában művelt bipoláris humán kulturális gyakorlat a Földbolygó egész élővilágára és klímájára kihat, ezért szükségessé vált az együttlét és együttműködés formáinak újratervezése és újrászervezése: „Az önrányítási mechanizmusoknak maguknak kollektívnek és globális méretűnek kell lenniük. (Vitatható, hogy egy jóindulatú diktátor képes lenne-e a bolygósztintú intelligenciát megalapozni, mivel irányítása lokális jellegű)” (FRANK–GRINSPSOON–WALKER 2022, 13).

Ez az újrászerveződés jelen esetben a közösségi lét alapjául szolgáló elkövető-áldozat dinamika mentén artikulálódó tragikus hagyomány újragondolását vonja maga után.¹⁹ Az együttműködés formái többé nem indulhatnak ki a humán állat

NEMES. Bizony, fenséges úr, / a pesszimista Jaques el is itéli, / szerinte ön ezért nagyobb bitorló, / mint öcseura, aki önt elűzte. / Ma délben Amiens úr és magam / mögéje lopóztunk, ahogy feküdt / egy tölgy alatt, melynek ős gyökere / kikandikál a mormoló patakra; / egy szerencsétlen szarvas jött oda, / mely megsebesült egy vadász nyilától, / s ott haldoklott; bizony, fenséges úr, / a nyomorult állat úgy kiabált, / hogy nyögésétől majdnem szétrepedt / bundás kabátja, s kerek könnyei / egymás nyomában futottak alá / ártatlan orrán. Állt szegény teremtes, / a pesszimista Jaques meg csak figyelte, / hogy duzzasztja fönről könnyeivel / a sebes patakot” (SHAKESPEARE 2007, II/1).

¹⁹ Vö. „Az antropocén kapcsán azért van szükség új ontológiákra és teoretikus megközelítésekre, mert meg kell haladni a modernitás »eredendő bűnét« jelentő antropocentrizmust, amely a létezés középpontjába, illetve privilegizált külső perspektívába helyezi az embert, aki saját kedvére alakíthatja a homogénnek és passzívnak tekintett környezetet. Horn Berghaller nézetében az emberi

centrális pozíciójából és felsőbbrendűségének perspektívájából, hiszen éppen ez a pozíció és perspektíva generálja a problémát. Olyan együttléti és együttműködési *gyakorlatokra* van tehát szükség, amelyek képesek felülrni például az állat metaforaként vagy szimbólumként, tragikus szellemi korpuszként való kódolását. A humánium színpad-világának át kellene alakulnia egy olyan környezetté²⁰ vagy ökoszisztémává, melynek terében „[m]inden élő dolog »cselekvő/színész« [actor]” (CASTELLUCCI 2000, 27).

Ez az elképzelés sok tekintetben összefügg Bruno Latour ágenciaelméletével: „A latouriánus perspektíva alapján nincsen a világnak semmilyen privilegizált rétege; a világnak minden egyes látható, érzékelhető szelete érintkezésben áll egyéb aktorokkal, mediátorként viszonyulva azokhoz” (HORVÁTH 2021, 258).

A fent említett paradigmaváltáshoz Horváth Márk szerint „[e]gyfelől szükség van a bolygó egészét leíró összetett, szférikus, interdiszciplináris megközelítésre. Másfelől szükséges az ember fogalmának rekontextualizációja a megváltozott természetkulturális viszonyok közepette” (2021, 126).

Az ember fogalmának rekontextualizációja viszont nem történhet meg a testi beágyazottság helyzetének tudomásulvétele nélkül, ugyanis épp a test zárójelbe tétele okozta a globális méreteket öltött antropogén problémát. A magát komolyan vevő antropocén színházi törekvés ezért nem elégedhet meg egyszerűen a szövegkörnyezet váltással és az ember definíciójának újrafogalmazásával, hanem sokkal inkább olyan tapasztalati úton történő megismerési formára kell törekednie, ahol magát egyfajta humán perspektívákat meghaladó kölcsönhatásos viszonyrendszer részeként, az eseményszerűség folyamatosságban *tapasztalhatja meg*.

Az ember fogalmának rekontextualizációja helyett a nonhumán lényekkel együtt történő interaktív öntapasztalásról, vagyis re-szituációról érdemes beszélnünk. Ez nem jelent mást, mint hogy vissza kell menni annak az egykor történt tragikus eseménynek a helyszínére, ahol a humán állat kiemelte magát a többi állat közül, és a világot a „férfiak” és „nők” színpadaként kezdte el megérteni, és megteremtette a szellemet, vagyis a tragédiát előíró korpuszt. A humanista dualizmus világfelfogásában az ember mint értelemmel/nyelvvvel bíró állat (*zoón logón*

kivételességbe vetett arrogáns hit az ökológiai pusztítás egyik alapja, ezért »ahhoz, hogy a Földnek jövője lehessen, dekonstruálni kell ezt a hitet«. A nonhumán létezőkkel való szimbiotikus koegzisztenciát és az alteritással való tiszteletteljes együttléteezést lehetővé tevő nonantropocentrikus ontológiák alapvető fontosságúak a tág antropocén-felfogás számára” (HORVÁTH 2021, 133–134).

²⁰ Vö. „A színpadon, úgy gondolom, [...] a színész is az állat szerepét játssza. A színész egyszerre ember és állat, mert egyértelmű, hogy a színpad a színész környezete és nem a világa. Van egy állati szintje annak, ami történik, ami haptikus kapcsolaton, a felszínnel való kapcsolaton keresztül megy át, és ami a scenográfiát mint környezetet tárja fel. [...] Tehát igen, minden állat visszahozza a néző tudatába az anyagiság tényét” (CASTELLUCCI–CASTELLUCCI–GUIDI–KELLEHER–RIDOUT 2007, 208–209).

ekbón) jelenik meg, s ez a nyelvbe ágyazottság teremti meg a felsőbbrendűség illúzióját. Ezért ahhoz, hogy test–szellem dualizmus illúziója – legalább egy pillanat erejéig – megszűnjön, olyan szituációra van szükség, amelyben a valóság nyelvi reprezentációjának szimbolikus dimenziója felfüggesztődik (*epokhé*), teret adva a néma, fogalom nélküli öntapasztalási aktus számára. Az ilyen pozícióba való helyezkedés teremtheti meg azt a mediális esztétikai szituációt, amely révén a humán állat képessé válhat heterarchikus kapcsolódási stratégiák kialakítására.

Ez a re-szituáció, a Societas Raffaello Sanzio (SRS) színházi kollektíva által létrehozott néhány előadásban, például a 2002 és 2004 között bemutatott *Tragedia Endogonidia*ban [Önmagát megtermékenyítő tragédia] épp a tragikus szövegkorpusz kontextusának felfüggesztését, illetve a nonhumán létezők színpadra hívásának gesztusát helyezte előtérbe. A tizenegy részletből álló sorozat epizódjainak szituációit az SRS tagjai, Claudia Castellucci, Romeo Castellucci és Chiara Guidi, Európa tizenegy különböző városában²¹ azzal a céllal hozták létre, hogy a kecske énekét (*tragoidia*) megszabadítsák a költői author-itástól, és a színpadot visszaszolgáltassák a nonhumán létezőknek:

Az attikai tragédiával kapcsolatos polemikus gesztusunk abban áll, hogy visszahozzuk az állatot a színpadra. Ez hátralépést von maga után. Szántani és a talajt újból betakarni, látni az állatot a színpadon megjelenni a színház teológiai és kritikai gyökerei felé való elmozdulást jelenti. A pre-tragikus színház *a priori* infantilitást, infantilis színházat jelent, amelyben az „infantilitás” a nyelven túli állapotra utal. Ezért, ha ilyen – a tragédiát érintő – polémia létezik egyáltalán, az minden bizonnyal a szerző (*author*) szerepével, az írás területével és a hihetetlen szerzői színleléssel kapcsolatos, akinek teste, akárcsak az állaté, leginkább egyszerű és ugyanakkor radikális valóságként adódik: „ott lenni” (*being there*) (CASTELLUCCI 2000, 24).

A *Tragedia Endogonidia* epizódjainak – nézői pozícióban megjelenő – résztvevői így olyan eseménysorozatnak lehettek a részesei (mediátorai), amelynek terében „ott lévő” humán és nonhumán állati testekkel (kecske, majom, ló stb.), illetve ezek reprezentációval (például faltörő kos, majomruhás ember, állati hús) kerülhetek affektív kölcsönhatásba. A lények megjelenését nem egyfajta narratív, nyelvi logika szervezte meg, hanem olyan dramaturgia, amely az inter- és transzszubjektív impulzusok, vagyis az előadás határtalanul megélt testiségében kommunikáló affektivitás ritmizációja révén artikulálta magát. Az előadásban megjelenő humán állatok hol anonim, hol pedig az aktuális város humán történetét erőteljesen meghatározó reprezentáns minőségben jelentek meg: a római epizódban például hol Mussolini-maszkot viselve, hol kosárlabdázó szerzetesekként vagy

²¹ Cesena, Avignon, Berlin, Brüsszel, Bergen, Párizs, Róma, London, Strasbourg, Marseille, majd újra Cesena.

Arlecchinóként, hol pedig a részleges vagy teljes meztelenség anonimitásában. A szimbolikus tartalmat (nevet, szerepet stb.) képviselő és az anonim humán létezők interakcióba kerültek egymással, a nonhumán entitásokkal, illetve bizonyos humántechnikai eszközökkel: orvosi felszerelésekkel, kihangosító rendszerekkel, színházi kellékekkel és kosztümökkel, erős, mesterséges fényhatásokkal, húsipari termékekkel és egyéb, hétköznapi használati tárgyakkal (pl. papírpohár).

A *Tragedia Endogonia* epizódjai ily módon részben tervezett, részben spontánul artikulálódó cselekvéshálózatot hoztak létre a benne megjelenő ágensek között. Itt egyrészt megjelentek a humán tevékenységre jellemző szimbolikus cselekvések (kosárlabdázás, szalutálás, mímelt verés, gumikesztyűs maszturbálás, műtés stb.), másrészt teret kaptak spontán, állati megnyilvánulások is. Az előadás határtalanul megélt testiségében megjelenő ágenciák közti szokatlan interakciók inspirációja révén, a néző képzeletében és emlékezetében beindult valamiféle reprezentációs automata, amely új jelentésalakzatok felbukkanását (emergencia) eredményez(het)te.

Minthogy az előadás dramaturgiája olyan technikai apparátus bevonásával is operált, amely a térben megjelenő lények mozdulatainak akusztikus és vizuális impulzusait felnagyította, néhol elviselhetetlen zajjá hangosítva vagy eltorzítva ezeket, a néző testében olyan sokkhatások keletkez(het)tek, amelyek a reprezentációs tevékenységet a pánik és a gyönyörűség egymást váltogató, de egyaránt fokozott dimenzióiba juttat(hat)ták. Azaz a néző saját testében „tapinthatta ki” a beléiródott szimbolikus institúciók határvonalait. Olyan tapasztalási folyamatban talál(hat)ta magát, amelyben elvesztet(het)te a reprezentációs tevékenység feletti uralmat. Amennyiben ez a játék elérte az elviselhetetlenség határát, létrejöhete)tt az a pillanat, amikor a reprezentációs tevékenység egyszerre teljesen megakadt, s így a testében felgyűlt affektivitás, amelyet már nem tudott tovább elfojtani, kiáramlott belőle, előidézte a katartikus eksztázis fogalom nélküli és utópikus tapasztalatát. Ez utóbbi tapasztalat a nézőt olyan fogalom nélküli, tiszta jelenléti állapotba hoz(hat)ta, ami a térben lévő többi létezővel tisztán a testiség szintjén megélt ott-lét-tapasztalatot²² és együtt-érzést eredményez(het)ett: „A test egy átjáró, kijárat, a tragikus írás feloldása, ahol nincsenek különbségek. A levágásra váró állat olyan metafora, amely a tragédia minden szereplőjéhez leginkább illik. A levágott hús ezt a szenvedést teszi jelenvalóvá, hiszen minden szenvedő ember egyben hús is” (CASTELLUCCI 2000, 25).

²² Vö. „Nincs színészképzés, a színészek már készen állnak, fél lábbal már benne vannak a formában. És sok példát lehetne mondani. Minden gyereknek objektív jelenléte van, nincs mit próbálni, ennek a gondolatnak a legradikálisabb példája a brüsszeli baba. Ugyanez mondható el a római csimpánzról, vagy a műben szereplő bármelyik állatról: nincs feladatuk vagy funkciójuk, tehát nincs mit próbálni. Nem kell őket megszéldíteni, mert olyanok, amilyenek” (CASTELLUCCI–CASTELLUCCI–GUIDI–KELLEHER–RIDOUT 2007, 238–239).

Amennyiben az előadás fenomenalizációja közben a nézők testével valóban megtörtént a fent leírt eksztatikus tapasztalat, úgy azok a szimbolikus határok, amelyek eddig elválasztották az embert és az állatot, mintegy performatív módon – egyetlen utópikus pillanat erejéig – feloldódtak. A néző testébe írt szimbolikus rend alapjaiban rendül(hetet)t meg.²³ Ennek az alaptalanságnak a szakadékaiban lehetővé vál(hatot)t a más létezőkkel való együttérzés tisztán esztétikai megtapasztalása, amely radikálisan formál(hat)ta át a résztvevők etikai beállítódását. A *Tragedia Endogonia* a fent leírt módon tette megtapasztalhatóvá azt a közös szituációt, a világba-, vagyis a húsba-vetettség tényét, amely az alapja lehet bizonyos poszthumanista etikának: „Singer az etikai értéket nem a személyiségből, még kevésbé a racionális belátás képességéből meríti, hanem a szenvedőképességéből. Etikai értelemben méltósággal bír mindazon élőlény, amely képes a szenvedésre” (HORVÁTH–LOVÁSZ–NEMES 2019, 103).

Ennyiben a performatív esztétikai praxis (előadás) és az *animal studies* közös metszéspontja abban a felismerésben rejlik, hogy a szenvedésben osztozni tudás képessége, vagyis a testi szinten fenomenalizálódó empátia, az az egyszerre esztétikai és etikai alap, amely megnyitja a humán állat számára a nonhumán létezőkkel való kommunikáció racionalitáson túli dimenzióját, a megtestesült kommunikáció (*embodied communication*) formájában.²⁴ Ez utóbbi képesség ugyanakkor nem a nyelv végleges redukcióját vagy destrukcióját kívánja elérni, hanem olyan tág nyelvfelfogást tesz lehetővé, amely képes a beszélt nyelvet – Joseph Beuys fogalomhasználatával – *energiapárbeszéddé* tágítani: „A *Coyote* kulcsa az átalakítás elve: a szabadság eszméjének átalakítása, a nyelv olyan átalakítása, amely lehetővé teszi evolúciós jelentőségének széleskörűbb megértését, a verbális párbeszéd *energiapárbeszéddé* [energy dialogue] alakítása” (TISDALL 2008, 13).

A *Tragedia Endogonia*iban végbemenő *energiapárbeszédet* élő transzformációs folyamatként lehet a legjobban leírni. Az előadás ugyanis a benne megjelenő

²³ Vö. „Talán ez a forradalom nem az egyik vagy másik dolog elleni forradalom, hanem forradalom önmagad ellen. Abban az értelemben talán, hogy megtagadd a saját alapjaidat. Ha megnyitod a kaput egy állatnak, az egy csapásra semmissé tesz minden arányt, semmissé teszi a logikai rendszert, a logikádat... az írás rendszerét. Hirtelen, ezzel a forradalommal szembeesülve, ezek a dolgok szétesnek, lebomlanak. Így ez nem forradalom valami ellen, hanem forradalom valamiben. És ez legszélsőségesebb következményeket vonja maga után” (CASTELLUCCI–CASTELLUCCI–GUIDI–KELLEHER–RIDOUT 2007, 230–231).

²⁴ „Ugyanakkor ő [Martin Puchner] azt is megjegyzi, hogy milyen könnyen meg lehetne állítani a [z antropológiai] gépezetet, csupán azzal, ha »a nyelv fogalmát kiterjesztenénk a megtestesült kommunikációra is« – ami nyilvánvalóan ugyanolyan fontos (ha nem fontosabb) része annak, ahogyan a humán és a nonhumán létezők kapcsolódnak egymáshoz a jelzések nyelvén (2007, 28). Más szavakkal, az emberi kivételesség gyakran azon az érven alapul, hogy az állatok nem rendelkeznek nyelvvel, de az ilyen állítások a reduktív nyelv definícióján alapulnak, amely nemcsak az állatot zárja ki eleve, hanem elhanyagolja az emberi nyelv egyéb dimenzióinak figyelembevételét is” (CULL 2015, 20).

ágenciáknak nem a felhalmozására törekedett, hanem ezek olyan átalakulásának adott teret és időt, amely evolúciós folyamatot eredményezett. A fent leírt elemzés összefüggésében talán nem túlzás azt állítani, hogy az SRS előadása olyan kísérleti együttlét és együttműködés tere és ideje volt, amely – minthogy előzetesen nem ismert jelentésalakzatok, összefüggések és kapcsolódási lehetőségek spon-tán felbukkanását (emergencia) eredményezte – elősegítheti a korábban „érett technoszféranak” nevezett bolygósintű jelenség autopoézisét: „[...] a bolygósintű intelligenciának, a Margulis, Vernandsky és mások által feltételezett formában, szükségszerűen kollektív tulajdonságként kell felbukkannia [emergent property] a bioszférát alkotó alrendszerek között, ami viszont új viselkedési módokat vált ki az egyes individuális részekből (pl. organizmusokból)” (FRANK–GRINSPHOON–WALKER 2022, 4). A *Tragedia Endogonia*, illetve más, olyan közösségileg művelt performatív együttlétek (pl. Joseph Beuys performanszai), amelyben a nonhumán létezőkkel való együttérzés megszületik, felfoghatók ezen intelligencia egy-egy – egymással is párbeszédben álló – szövet-kezdeményének.

Fontos belátnunk ugyanakkor, hogy ezen együttlétek jelentős hányada – mint-hogy a nonhumán létezők áldozati mivoltával való azonosulás logikája mentén artikulálódnak – bizonyos értelemben még mindig a tragédia dimenzióján belül marad:

Castellucci itt ismét Artaud kegyetlen színházának eszméjéhez tért vissza, mely nem csupán a bemutatott dolgok miatt kegyetlen (a meztelenség, erőszak, vér képei), hanem sokkal inkább a rendezés – *mise en scène* – erőszakossága révén.

Ebben az előadásorozatban a színpad egyszerre volt áldozóoltár és mészárszék (a szétszórt állati belsőségeket gyakran fel kellett takarítani a padlóról), profán és szak-rális hely, ahol a legnagyobb mocskban való megmerítkezés vezetett el a megtisztuláshoz és a szépség másfajta meg tapasztalásához. [...]

[...] Arra törekedett, hogy a nézőt elvezesse ahhoz az alapvető felismeréshez, hogy az emberi és a nem-emberi tapasztalat egymástól szétválaszthatatlan: az állati tapasztalat az emberi tapasztalat szerves része. A filozófiai gondolat színpadi megjelenítése nyomán pedig a néző is megérthette vagy átértezhetette, hogy mit jelent Castellucci elsőre enigmatikusnak tűnő kijelentése: „Néma birka van bennem. Levágott kecske van bennem” (DARIDA 2018, 504).

A fent leírt előadás-sorozat epizódjaival való találkozás a nézőben könnyen csapódhatott le úgy, hogy magát végül mégiscsak az elkövető szerepében²⁵ vagy a technikai apparátus – és a rendezői erőszak – által eltárgyasított áldozati sze-

²⁵ „Ami ezen membrán átszakadásakor keletkezik (a borzongás során), voltaképp még elméletileg nem tisztázott érzet azzal kapcsolatban, ami a két regisztert összeköti: nevezetesen az állat munkája a rajta uralkodó emberiség szolgálatában. Az áldozat által felavatott gazdaság, a mágia és a

repben ismerte fel, azaz megmaradt a tragikus áldozati kultúra bipoláris logikájának vonzaskörében. Ezen perspektíván belül a néma együttlét megtapasztalását a *sokk*, *brutalitás*, *gyilkosság*, *erőszak* stb. fogalmi keretezik be. E keretezés révén a néző könnyen fennakadhat a *bűn* és *bűntudat* fogalmi által szőtt cselekvéshálózat reprodukciós apparátusában. Felmerül viszont a kérdés, hogy létezik-e egyáltalán olyan együttléti és együttműködési esztétika, amely képes kilépni e fogalmak bűvköréből.

A 2021-ben, a Milo Rau által vezetett Genti Nemzeti Színházban (NT Gent), a Stefan Kaegi rendezésében megvalósított *Temple du Présent – Solo for an Octopus* című előadás ilyen kísérlet volt. Noha az előadás első momentumai az *Octopus vulgaris* (közönséges polip) anatómiai sajátosságainak felsorolása után tényszerűen közölték a nézőkkel, hogy olyan fajról van szó, amellyel „az emberek gyakrabban találkoznak a tányérjukon, mint az életben”, és „több mint egymillió tonnat fogyasztnak belőle naponta”, illetve hogy az előadásban főszerepet játszó Octopus nevét a „származási helyéül” szolgáló Sète városáról kapta, az előadás dramaturgiájának további részét mégsem az áru-lét vagy az áldozati-lét logikája szervezte meg, hanem az az igyekezet, hogy „létrejöjjön egy fajok közötti találkozó”. E dramaturgiai szándék összefüggésében, az előadásban megjelenő humán ágenciák úgy voltak jelen és olyan formában működtek az általuk vezérelt technikai apparátust, hogy az folyamatosan interaktivitásba legyen a főszerepet játszó Sète-tel.

Az előadás első húsz percében humán állat testi valójában nem is lépett a színpadra. A nézők egy 1200 literes, megvilágított akváriumot láthattak, illetve ennek háttérben az akváriumban zajló történések több kameraállásból felvett és élőben vágott képsorait. A fények, az élőben – a Sète és a nézők impulzusaira válaszoló zene – és a felvételek kezdetben játékba hozták azt a kulturális octopus-sztereotípiát, amely révén az octopus óriási, veszélyes, fenséges lény lenne. Az előadás dramaturgiája ezt olyan szintig fokozta (például a Godzilla és egyéb katasztrófafilmek horror-dallamait behozva), hogy a néző számára teljesen dekonstruálód(hat)ott ez a mitikus kép.

Emellett időnként megjelent egy élőben éppen íródo napló kivetített szövege, amely rögzítette Sète bizonyos, említésre méltó megmozdulásait. Az élő napló készítője, Judith Zagury egyébként az előadás próbafolyamata alatt együtt is élt Sète-tel, és ezen együttlét alatt is írta a naplót, így a naplózás folyamatát követő néző egy napi szinten végzett intim gyakorlatba lett beavatva. Az előadás különböző dramaturgiai pontjain aztán fel-fel bukkantak különböző, a dokumentumfilmeket idéző narrációk is, amelyek „az octopusról” különböző tudományos és filozófiai diskurzusok tükrében beszéltek. Ezek a narrációk leggyakrabban az ide-

mimézis gazdaságától eltérően, olyan gazdaság, amely igyekszik elrejtteni az uralomból való eredetét” (RIDOUT 2006, 125).

genség, a másság, a másik intelligencia és a másik gondolkodás és mozgáskultúra megértése és a hozzá való viszonyulási lehetőségeken való meditációk voltak.²⁶

Körülbelül húsz perc után aztán színpadra lépett egy humán állat is, Nathalie Küttel koreográfus, aki különböző interakciókba bonyolódott Sète-tel: előbb az akváriumra tette a kezét, és így invitálta Sète-et is játékra, aki csápjaival és tapadókorongjaival válaszolt Nathalie impulzusaira. Aztán Nathalie egyre intimebb viszonyba került Sète-tel: Rilkét olvasott neki, táncolt Sète impulzusaira válaszolva, belenyúlt az akváriumba, tárgyakat helyezett el benne, stb.

Az előadás ugyanakkor folyamatosan emlékeztette a nézőt (leginkább Judith naplózása révén), hogy nem tudhatjuk pontosan, Sète miként értelmezett egy-egy gesztust, és mit jelent a reakciója. A nézőben, látva a színpadon mozgó két lény önfelédtnek ható, idomítatlan és spontán alakzatokat generáló játékát, mégis könnyedén kialakulhatott az az érzet, hogy a két lény szeret egymás társaságában létezni. Ennek humán oldaláról egyébként Nathalie nyilatkozott is az alkotócsapattal készült egyik interjúban: „Amikor találkozol egy octopussal, szépséget találsz, de nem csak szépséget: intelligenciát, valami idegent és furcsát, sőt kapcsolatot is. A tény, hogy felülmúlnak, hogy meglepnek” (vö. SCHROTH 2021).

Az előadás dramaturgiáját így az olyan interakciók és affektív kölcsönhatások sorozata szervezte meg, amelyet a kölcsönös figyelem, az izgalom, a másik impulzusainak be- és elfogadása jellemez. Az előadás határtalanul megélt testiségében létrejövő fenomenalizációt ilyen formában sokkal inkább a *közösségleg megélt szépség-tapasztalat*, és nem a korábban tárgyalt fenségesség tapasztalat gigantikusága mentén lehetne leírni. Ennek a szépség-tapasztalatnak a sajátossága, hogy a néző a „hátborzongató otthontalanság” jól ismert érzése helyett az otthonosság és összetartozás újszerű és mégis ismerős érzésével találkozhatott. Egyfajta nyugodt, érdeknélküli, közösen művelt szemlélődés volt ez, a Másikkal való elidőzés tere és ideje.

Amint azt a rendező is megjegyezte, egy ilyen előadás létrehozásának a legnagyobb kihívása, hogy a dramaturgia – amennyiben nem akar a cirkusz módszereivel élni és rávenni az állatot valamilyen attrakció bemutatására – ki van szolgáltatva a jelenidőben való létezés nyitottságának és a cselekvés szabadságának.²⁷ Az is előfordulhat például, hogy Sète úgy dönt, hogy az akvárium azon pontján marad, ahonnan semmilyen élvezhető „tartalmat” nem lehet „kinyerni”.

„Ki követ kit ebben a táncban?” – hangzik el az előadás egy adott pillanatában, és valóban nehéz a vezetés és követés dinamikai mentén leírni az előadás törté-

²⁶ Felmerült például az a kérdés is, hogy „hol van az a pont, ahol a másiktól való félelem kíváncsisággá alakul át?”.

²⁷ „Meg akartam próbálni megérteni valamit, valakit, egy állatot, ami talán anarchikusabb hatást gyakorolhat rám. Valamit, ami kívül esik az irányításomon, és ami az intelligencia másik formájával is szembesít” (SCHROTH 2021).

néseit, ugyanis a *Temple du Présent* olyan hatalmi eloszlásnak és együttműködési stratégiának, a *bizalom dramaturgiájának* is a megvalósult példája, amelyben a hatalmat képviselő ágenciák nem a dominancia, elnyomás, kizsákmányolás és kizsájtítás technikáit működtetik, hanem egymásra kölcsönösen hatva valósítják meg az egyénileg és közösen átélhető, szép-tapasztalatot működtető cselekvés-hálózat autopoézisét.

Az előadás olyan esztétikai *common sense* lehetőségét csillantja fel, amely az affektivitás révén történő energia-párbeszéd nyelvén bonthatja ki magát, és ami ebben az értelemben nem egyéb, mint a másik testével és annak ritmusával²⁸ való összehangolódási és együttműködési képesség. A néző olyan mikro-ökoszisztéma részének érezhette magát, amelyben szimultán volt jelen az energia-párbeszéd Nathalie, Sète, a saját és a többi néző teste között, hol beékelődve a reprezentációt működtető technikai apparátus működésébe (zeneiség, írásbeliség, képiség), hol pedig feloldódva a Másikkal való elidőzés fogalom nélküli ritmusában.

A *Temple du Présent* ily módon képes volt olyan együttlét-élményt előidézni és olyan önmagát szervező cselekvőhálózat létrejöttét indukálni, amely nem a verseny, az uralkodás, a fogyasztás és a kizsákmányolás tragikus dimenziójában, hanem a kölcsönös egymásrautaltság felismerése és az együttműködési képesség jelenidőben történő felfedezése és művelése által öltött testet. Minthogy ez az esemény erőteljesen elitizálódott polgárság nyilvánossága előtt történt, olyan történelmi-evolúciós, vagyis szimbolikus alapítási gesztusnak is tekinthető, amely összhangban áll a korábban idézett *Intelligence as a Planetary Scale Process* címet viselő asztrobiológiai tanulmány alapvetésével, amely a földi élet megjelenését és fenntarthatóságát ugyan csak az organizmusok együttműködésre való képességben fedezi fel:

Margulis evolúciós együttműködéssel (és nem versengéssel) kapcsolatos kutatásai-
ban a mikrobiális területeken egyfajta „preintelligenciát” fedezett fel. Ahogy ő fo-
galmazott erről: „az evolúció krónikus vérontás versenyhelyzeteként való szemlélete
[...] feloldódik a folyamatos együttműködés új szemlélete előtt, amely életformák
között erős kölcsönhatásokat és kölcsönös függőségi viszonyokat lát. Az élet nem
a harc, hanem a hálózatosodás útján vette át a földgolyó feletti uralmat” (FRANK-
GRINSPSON-WALKER 2022, 3).

²⁸ Egy másik, ehhez hasonló, fákkal együttműködő kísérletről számol be Deres Kornélia Annette Arlander projektjét elemezve: „Ez a művészeti gyakorlat felhívja a figyelmet a jelenlét új típusú érzékelésére, amely nem az ember történeti idejében akarja értelmezni és érezni a növények történését, hanem önmagát kívánja áthangolni egy más típusú ritmusra. Ez maga a *slow theatre*, ahol a Föld ökológiai rendszere válik életre kelthető archívummá: így jutunk el Noé bárkájától mint ökoarchívumtól egészen a történelmen túli skálán játszódó Arlander-féle fenyezőig mint a földtani archívum részéig” (DERES 2018, 38).

Bibliográfia

- BENEDEK Zsolt (2020a), A fenségesség architektonikája Romeo Castellucci *Inferno* című előadásában, *Theatron*, 1, 57–69.
- BENEDEK Zsolt (2020b), The Phenomenology of Theatrical Performance, *AUC Interpretationes*, 2, 187–206.
- BENEDEK Zsolt – FAZAKAS István (2021), Katarzis és fenségesség. A színházi állam utópiája, *Theatron*, 2, 169–187.
- Romeo CASTELLUCCI (2000), The Animal Being on Stage, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 5/2, 23–28.
- Claudia CASTELLUCCI – Romeo CASTELLUCCI – Chiara GUIDI – Joe KELEHER – Nicholas RIDOUT (2007), *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London – New York, Routledge.
- Laura CULL (2015), From Homo Performans to Interspecies Collaboration: Expanding the Concept of Performance to Include Animals, in Lourdes OROZCO és Jennifer PARKER-STARBUCK (szerk.), *Performing Animality. Animals in Performance Practices*, London, Pelgrave Macmillan, 19–38.
- DARIDA Veronika (2018), Poszthumán színterek, *Helikon*, 4, 496–505.
- Guy DEBORD (2006), *A spektakulum társadalma*, ford. ERHARDT Miklós, Budapest, Ballasi.
- DERES Kornélia (2018), Ökopolitika, színház, performansz, in Antal Klaudia–Pandur Petra–P. MÜLLER Péter (szerk.), *Színházi politika # politikai színház*, Pécs, Kronosz, 30–42.
- Erika FISCHER-LICHTE (2009), *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Ballasi.
- Adam FRANK – David GRINSPSON – Sara WALKER (2022), Intelligence as a Planetary Scale Process, *International Journal of Astrobiology*, 2, 1–15.
- HORVÁTH Márk (2021), *Az antropocén. Az ökológiai válság és a posztantropocentrikus természetkulturális viszonyok*, Budapest, Prae.
- HORVÁTH Márk – LOVÁSZ Ádám – NEMES Z. Márió (2019), *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*, Budapest, Prae.
- Jan KOTT (1970), *Kortársunk Shakespeare*, ford. KERÉNYI Grácia, Budapest, Gondolat.
- Hans-Thies LEHMANN (2009), *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix – BERECZ Zsuzsa – SCHEIN Gábor, Budapest, Ballasi.
- Milo RAU (2021), Szemelvények a Globális realizmus (Aranykönyv 1) című kötetből, vál. és ford. KÉKESI KUN Árpád, *Theatron*, 2, 3–20.
- Marc RICHIR (2014), *La contingence du despote*, Paris, Payot.
- Nicholas RIDOUT (2006), *Stage Fright, Animals and Other Theatrical Problems*, New York, Cambridge University.
- ROSNER Krisztina (2017), Nincsen színpad állat nélkül. Kérdések (és válaszkísérletek) az állatok és a színészi jelenlét kapcsolatához, *Színház*, 7, 9–12.
- Kerstin SCHROTH (2021), Conversation between Stefan Kaegi, Judith Zagury, Nathalie Küttel and Kerstin Schroth, <https://movinginnovember.fi/conversation-between-stefan-kaegi-judith-zagury-nathalie-kuttel-and-kerstin-schroth/>.

- William SHAKESPEARE (1886a), *IV. Henrik király második rész*, ford. LÉVAY József, <https://mek.oszk.hu/04600/04611/html/2/magyar.htm>.
- William SHAKESPEARE (1886b), *II. Richárd király*, ford. SZÁSZ Károly, <https://mek.oszk.hu/04600/04609/html/magyar.htm>.
- William SHAKESPEARE (1964), *Hamlet, dán királyfi*, ford. ARANY János, in BORBÁS Mária (szerk.), *Shakespeare összes művei 2. kötet, Tragédiák. Királydrámák*, Budapest, Európa, 227–331.
- William SHAKESPEARE (1997), *Tévedések vígjátéka*, ford. NÁDASDY Ádám, http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/1997_12_drama.pdf.
- William Shakespeare (2007), *Abogy tetszik*, ford. NÁDASDY Ádám, http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2007_08_drama.pdf.
- Caroline TISDALL (2008), *Joseph Beuys. Coyote*, London, Thames and Hudson.

Az identitás- és átváltozáslíra vázlata¹

Lét, látszat, maszk

Az átváltozás és az identitás fogalmai Aleida Assmann (2006) szerint párt alkotnak. Az ő kultúratiológiaiájában az identitás- és átváltozáskultúrák két ellentétes pólusai egy spektrumnak, amely a társadalmilag beágyazott szubjektum magatartását irányítja az úgynevezett nyugati kultúrákban. A poszthumanizmus ebben a kultúratiológiaiában elhelyezve az átváltozáskultúrák sajátosságaival rendelkezik. Az átváltozás és identitás dinamikáját Assmann a látszat és lét (*Schein/Sein*), valamint a változás és átváltozás (*Wandel/Verwandlung*) fogalompárokkel írja le. A látszat és a változás az identitáskultúrák fogalmai, hiszen az identitás saját határain belül változásra képes, ez pedig a határok átlépése nélkül történik meg. Így a másikkal való azonosulásnak csupán a látszatát tudja fenntartani, csupán elváltoztatja önmagát egy másik entitással való érintkezésben. Ezzel szemben az átváltozás fogalma már a határátlépésekről szól, ugyanis a mással való viszony itt már nem látszat, hanem maga a lét. Tehát az átváltozáskultúrákat, így az átváltozó szubjektumot is egyfajta fluiditás jellemzi (ASSMANN 2006, 25–27).

Ezt a fluiditást úgy is jellemzi Assmann, hogy az átváltozás egyfajta kozmikus felcserélhetőségben fejeződik ki, tehát az entitások közötti határok átjárhatóak, nem szilárdul meg az önmagát kizárási gyakorlatok sorozatával elhatároló identitás. Az átváltozás a tapasztalás és a tudás lehetőségének felfokozottságát jelenti, így a metamorfózis felszámolja azt az identitásszervező elvet, amely a belső kontinuitásról és a külső változásokról szól. A kontinuitás az átváltozás képességében rejlik, így a lét formái közötti vándorlásban tételeződik a szubjektum, nem pedig egy létformába való megszilárdulásban (ASSMANN 2006, 41–43).

A poszthumanizmus vélekedései számos ponton kapcsolódnak ehhez a kultúrafelfogáshoz. Cary Wolfe Lyotard posztmodernfogalmához hasonlóan a poszt-

¹A tanulmány Kulcsár-Szabó Zoltán és Nemes Z. Mária folyamatos szakmai támogatásával született meg, a szerző ezúton is szeretne nekik ezért köszönetet mondani.

humanizmust nem a humanizmus meghaladásában látja, hanem – ahogy ő fogalmaz – a humanizmus előtti és utáni állapot meghatározásában. Ezen azt érti a szerző, hogy a humanizmus olyan kritikai olvasata a poszthumanizmus, amely decentralálja az antropocentrikus megközelítést, ezáltal olyan gondolkodást eredményezhet, amely képes lépést tartani a technikai, természeti és emberi ágens fokozott együttélésével. A létezésben az ember más, nem-emberi entitásokkal osztozik, és ebben nincs kitüntetett szerepe. A poszthumanizmus így az emberről alkotott gondolkodás új módozata, valamint az antropocentrizmus és a fajizmus (vagy a faji sovinizmus, angolul *speciesism*) kritikája is (vö. WOLFE 2010, 47–62). Rosi Braidotti ennek a szükségét azzal magyarázza, hogy az emberiség utóbbi évtizedeiben az emberi és nem-emberi ágensek oly módon osztoznak közösen ezen a bolygón, a bolygón való létezésben, hogy egymástól elkülönülő ágenciával nem lehet őket jellemezni. Így például a poszthumanizmus olyan dichotómiákat is kritizál, mint például a kultúra–natúra vagy ember–állat, ember–gép stb. (BRAIDOTTI 2019, 10–25). Mintha a poszthumanizmus azt jelentené ki, hogy a humanizmus mint identitáskultúra a 20–21. századra egyértelműen elavult és illegitim törekvés, mindez pedig alapvetően az átváltozást előtérbe helyező kulturális mozgással jár együtt.

A poszthumanizmus diskurzusának filozófia- és társadalomtudományi előzményeit gyakran Jacques Derridához, Donna Harawayhez és Ihab Hassanhoz kötik.² Derrida a *The Animal That Therefore I Am* című szövegében a meztelenség jelenségére csodálkozik rá, és lényegében azt állapítja meg, hogy az állati mássikkal való találkozásban konstruálódik és lepleződik le az ember meztelensége, illetve annak antropomorf mivolta. Az ember tehát azáltal konstruálódik meg, hogy meglátja állati mivoltát az állatban, és ennek ellenében tudja megalkotni magát (DERRIDA 2002, 379–380). „A kritikai poszthumanizmusnak a mássá-lézés, az alteritás, valamint a differencia kreatív rekontextualizálásának értelmében a monstrozitással is foglalkoznia kell” (HORVÁTH–LOVÁSZ–NEMES 2019, 34) – írja a Horváth–Lovász–Nemes szerzőtrío *A poszthumanizmus változatai* című könyvben, rámutatva ezzel arra, hogy a poszthumanizmus az átváltozás, a metamorfózis jelensége köré is épül. A poszthumanizmus olyan nyelvet akar teremteni az emberi szubjektum meghatározására, amely saját magát a nem-emberivel létesített relációjában is folyamatosan újraértelmezné, és nem csupán a kapcsolatok látszatát teremtené meg. Az átváltozáskultúrára visszatérve pedig ez a látszat és a lét közötti különbség lehet a kulcs. A látszat és a lét különbségét a 20–21. századi technológia egészen elhomályosította. Stefan Herbrechter a poszthumanizmus megjelenését a különböző bio-, nano- és neuro-, valamint az információs tech-

² Donna J. Haraway *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években* című írása, valamint Ihab Hassan *Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?* szövegei kiemelendők.

nológiák által felvetett kérdésekhez köti (2013, vii–viii). Hogyan lehet az ember önmagában ember, ha például protézisekkel, implantátumokkal vagy kórházi műszereken mesterséges kómában tartva él? Miként van összefonódva az emberi társadalom létezése a technológiával, ha számtalan informatikai rendszer tartja fenn a globális gazdaság jelenlegi helyzetét? Úgy tűnik, hogy a technológiával való kapcsolatunkat a látszat-kategóriából a technológiai felfokozott jelenléte immár a lét kategóriájába tereli. Timothy C. Campbell egy könyvében Agamben és Heidegger kapcsán elemzi a technológiát. A két szerző alapján egyértelműen úgy nyilatkozik, hogy a technika konstituáló eleme az emberi életnek, azonban a lét értelmezésében velük kapcsolatban folyamatosan felmerül a helyes és a helytelen (*proper-improper*) dichotómiája (CAMPBELL 2011, 30–34). Mintha a látszat és a lét ellentétét figyelhetnénk meg azáltal, hogy a lét helyes és helytelen módjai is léteznek. Heideggernél a látszat és a lét fogalmi az igazival és a nem-igazival kapcsolódnak össze. A görög filozófiából kiindulva a léthez az igazságot, a megjelenést párosítja, míg a nem-léthez a megjelenésből való kilépést, a jelenlétből való kilépést (HEIDEGGER 1995, 51–53).

Ennek kapcsán a jelenvalólét (*Dasein*) fogalma is eszünkbe juthat. A jelenvalólét Heidegger szerint azon létezők sajátja, amelyek számára saját létük feltárul. Ehhez egyfajta ontikus kitüntettség is párosul (HEIDEGGER 1989, 717–718), amely – ha a poszthumanizmus diskurzusára gondolunk – a humanizmus szubjektumfelfogásának sajátja. Ha az embert ilyen létezőnek tituláljuk, akkor az a feltárulás, ahogy a lét feltárul, posztantropocentrikus tényező. Ugyanis a technológia és a természettel való kapcsolat olyannyira hozzátartozik a humán szubjektum konstrukciójához, hogy az az identitásban és átváltozásban nem rendelkezhet ontikus kitüntettséggel a létmegértés kapcsán. A nyitottság (*Offenheit*) fogalma is ehhez a gondolatmenethez kapcsolódik. Heidegger e fogalma a posztantropocentrikus nézőpont lehetőségét fixálná: „A valamit meghallás a jelenvalólétnek mint együttlétnek az egzisztenciális nyitott-léte mások felé. Sőt, a hallás a jelenvalólét elsődleges és tulajdonképpeni nyitottságát konstituálja a maga legsajátabb lenni-tudására – mint a barát hangjának meghallása – a barát hangjáé, amelyet minden jelenvalólét magában hord” (1989, 733–734). A baráti hang alapvetően olyan konstrukcióként tűnik fel itt, amely a befogadásra és az azonosulásra utal. A baráti tekintet, a barát-lét, ahogy arról Derrida beszámol, mindig a kapcsolat aktív szereplőjét jellemzi. A barátság szeretet, és az, aki szeret és nem szeretve van, az konstituálja a barátságot. A szeretve levés, a szeretet objektumaként létezés, az élettelen léthez, halálhoz tartozik, így nem konstituálja a baráti kapcsolatot. A befogadó és az azonosuló lesz a barát, ugyanis a barátság objektuma mindig ideális énkép a másokban. Ezt az énképet pedig a szeretet és nem a szeretve levés építi (DERRIDA 2005, 6–10).

A barátot akár „szignifikáns másikként” is felfoghatjuk. Donna Haraway posztantropocentrikus kontextusban a *significant other* fogalmát használja a *The*

*Companion Species Manifestó*ban arra, hogy az ember–állat kapcsolatot leírja. Ez ugyan nem egyenlő a Heidegger-féle baráttal, de a baráti közeledés fogalmkörét kívánom csak értelmezni vele. Olyan posztantropocentrikus gyakorlat ez a Haraway-féle közeledés a szignifikáns másikkhoz, amely a két résztvevő különbségeitől függetlenül az egymással összekapcsolódó múlt (vagy történelem) felelősségbresztő hatását hangsúlyozza. Ebből fakadóan az egymással nem harmonizáló ágensek összecsiszolódásának lehetőségét is magában hordozza, amihez hozzátartozik az, hogy ezt a közeledést a felelősség érzete kíséri, sőt ennek az érzetnek a kialakulása is már közeledést jelent. Haraway a már említett fogalmat mintha egy létmódra is alkalmazná: *significant otherness*, amit „szignifikáns más-ságként” fordíthatnánk, de ez nem adja vissza a megfelelő jelentését a fenomenának. Hogy igazán megértsük ezt, említeni kell, hogy ez a másság a kapcsolatok részlegességén alapul (vö. HARAWAY 2003, 6–8).³ Tehát nincs a megértésben és a kapcsolódásban egyfajta totalitásigény, nem az azonosulás vezérli, hanem a kapcsolatteremtés, a keveredés, a transláció.

A líra szempontjából egyértelmű, hogy a szerző és/vagy lírai én az, aki konstituálja a versben lévő baráti tekintetet, míg az objektuma, gondoljunk például egy fára, ezt nem viszonzza. Nemes Nagy Ágnes *Diófa* (2016, 47) című versében például olyan intimitással szól a fához, amely alapvetően erre a baráti viszonyra utalhat: „szelíden rámveti”, és ehhez a rímelő sor: „visszafelel neki”. Az összecsengés tisztasága a megegyező magánhangzó- és mássalhangzópozíciókkal („-veti”, „neki”) a hangzás tisztaságával is a megnyugvást jelentik. Ezáltal a vers hangulatilag is a biztonságos kapcsolat érzetét kelti, amelynek alapvető terepe lehet az empátia, a megnyílás, a nyitottság. A nyitottság pedig alapvetően az átváltozáskultúrák sajátja, ezáltal az átváltozáslíra sajátja is. A nyitott (*open, offen*) és a nyitottság (*openness, Offenheit*) fogalmát Agamben és Heidegger felől is értelmezhetőnek tartom jelen kontextusban, azonban a másság és Haraway felől is, miszerint a nyitott a másság megtapasztalásának szignifikáns tere, ez a megállapítás pedig a tolerancia és az empátia jelentéskörét is bevonja a kontextusba, gondoljunk csak a fajok közti társas viszonyra. Assmann átváltozásfogalma kapcsán inkább ezt érzem a megfelelő jelentésnek.

Assmann-nál az identitáshoz kapcsolódóan fontos fogalom még a tettetés vagy elváltoztatás (*Verstellung*), amelyet így ír le a szerző: „A tettetés olyan gyakorlat, amelynek formái a mindennapi viselkedéstől a színpadi előadásig terjednek. [...] Az emberek egymás közti viszonyaikban van egyfajta konformitásra való nyomás; folyamatosan teljesíteniük kell a szociális megfeleléshez, nehogy megsértsék egymást, és hogy fenntartsák a szociális békét” (2006, 26).⁴ Ha Assmann gondolatai mentén ezt az identitás tükrében vizsgáljuk, akkor egyértelmű, hogy a

³Továbbá lásd HARAWAY 2008, 15–18.

⁴Az idegen nyelvű forrásokból származó idézeteket saját fordításban közlöm.

szubjektum itt immanens entitás, amely a másikkal való érintkezésben saját határainak átlépését az immanencia elvesztéseként értékeli, mivel a másik és saját maga felé is a látszatot kell fenntartania. Ezzel szemben az átváltozás a másikkal való érintkezésben pontosan a lét más formája felé való törekedést jelenti. Nem a látszat, hanem a lét aktiválódását. Ezt még az utánzás (*Nachahmung*) fogalmával is kiegészíthetjük. Assmann-nál ez is egyértelműen a látszathoz tartozik, hiszen ezt az identitás és nem-identitás kontextusában a tettetés fogalmával kapcsolja össze. A látszatot így az identitással rendelkező szubjektum szempontjából egy általa nem-identitásként elismert konstrukció felé való törekvésként értelmezhetjük. Az identitás saját határain belül mozog a lét értelmében, ami azon kívül esik, az csupán látszat, nem-lét (2006, 26–29). A baráti másikkal való azonosulás az identitás határain belül is a lét kifejeződését jelenti. Az identitás immanenciáját pont az jelzi, hogy csak saját keretein belül számít létnek a létezése, ezért nem is lép ki belőle, hiszen ott már a nem-lét fenyegeti. Az átváltozás keretein belül azonban a szubjektum ily módú értelmezése illegitim. Korábban már említettem Nemes Nagy Ágnes és a *Diófa* című verset. A természetlíra és a baráti másik kapcsán azonban Sirokai Mátyás költészetéről is fogok majd értekezni, hiszen *A káprázat-beliékhöz* és a *Lomboldal* című kötetekben intenzíven foglalkozik ezzel a témával.

A barát fogalma és a „baráti” jelző azonban megtévesztő lehet. Jelen esetben nem feltétlenül az intimitásról és a biztonságról van szó, hanem az azonosulás, ezáltal az átváltozás lehetőségének meglétéről, egyfajta „politikai” megközelítésről, a szubjektum saját posztantropocentrikus létpolitikájáról. Az identitás kizárja ezt a lehetőséget, míg az átváltozás fenntartja, még akkor is, ha az az átváltozás a léte példálul emberi keretek között fenyegeti. Erre lehet jó példa Németh Zoltán *Állati férj* kötete a folyamatosan átváltozó, ámde közben szenvedő és gyönyörködő férjalakokkal. A másik alakjához így inkább a „nyitott” jelző lenne megfelelő. A nyitott másikkal való azonosulás feltétele viszont a saját, az én nyitottsága is. Az átváltozáskultúrák szempontjából ez a szubjektumfelfogás alapvetően a nyitottság fogalmával jellemezhető. Korábban a természeti ágenssel kapcsolatban beszéltem nyitottságról, azonban a technológiai ágens felé mutatott nyitottság is jellemzi az átváltozáslírákat. Tóth Kinga *All Machine* kötetének *Balerina* című verse a hús-vér táncos és a zenedoboz balerinájának átváltozását írja le.

A korábban említett látszat Assmann-nál összekapcsolódik a maszk fogalmával. Az identitáskultúrák számára a maszk az elváltoztatás, a színlelés (*Verstellung*), a látszat eszköze, míg az átváltozáskultúrák számára sokkal inkább a lét más módjainak megtapasztalását jelenti, a megismerés és tapasztalat kiterjesztésének eszközeként funkcionál (ASSMANN 2006, 43). A maszk a látszat és a lét mentén különbözik az identitás- és átváltozáskultúrákban.⁵ Azáltal, hogy a líra megkonstruálja

⁵Ha a líra kapcsán kérdezzük rá, hogy vajon az identitás- vagy az átváltozáslíra melyikhez köthető (az identitás a látszathoz, az átváltozás a léthez?), akkor a líra alapvető jellegével kell szembe-

azt az identitást, amellyel a szubjektum azonosulni tud, az identitás és az átváltozás eszköze is lehet. Viszont, ha arra gondolunk, hogy a posztantropocentrikusság emberi és nem-emberi entitások közötti kapcsolatot jelent, akkor a modellekhez való idomulás nem-emberi modellekhez is történhet. Az identitáskultúrák leírásában Assmann éppen azt írta le, hogy miként keretezik az azonosulás modelljeit is ezek a rendszerek. Ezzel szemben az átváltozáskultúrák sajátosságának pont a modellek keretezésének feloldását teszi meg. Az azonosulás így alapvetően nem az immanencia igényét jelenti, hanem az identitás és az átváltozás szubjektumkonstrukciós gyakorlatainak elfogadását. Ha Agamben antropológiai gépezet fogalmával kiegészítjük ezt, akkor a gyakorlatok variálódásával szembesülünk: az identitás és átváltozás gyakorlatai a szubjektum adott kontextusától függenek. Ha Agamben antropológiai gépezetét általános érvényű sajátosságnak fogadjuk el, akkor a zártság és nyitottság dinamikájában bizonyos események átváltozásként való megítélése az emberi identitáskonstrukciónak szerves része (vö. 2004, 33–38). Azonban ez az átváltozás esemény elhomályosulhat, és az identitás részét képezheti átváltozásként való megítélés nélkül.

A líra tehát olyan maszknak tekinthető, amelyben a „lírai” szó alapvető igazsága miatt az átváltozásra vonatkozó állítások jelöletlen módon inkább létként és nem látszatként tűnnek fel. Az átváltozás eseményeinek autentikusságot kölcsönöz a líra azáltal, hogy maga a líra lesz az átváltozás terepe a nyelv teremtő erejével. Az átváltozás egyes motívumainak hétköznapisága, befogadhatósága, úgynevezett konvencionálitása is előidézheti ezt az autentikusságot, de az átváltozás narratívájának megágyazottsága is megteheti ugyanezt. A líra tehát olyan maszk, amelyben az átváltozás az irodalom és a nyelv segítségével, annak materiális és immateriális tényezőinek összességével megy végbe.

Metamorfózis, poszthumanizmus

Tanulmányomban Bényei Tamás (2013) metamorfózisfogalmát fogom felhasználni, e mentén fogom definiálni az átváltozáslíra legfőbb jellegzetességeként felfogva. Véleményem szerint Bényei fogalma egyfajta narrativitásra épít. Mondhatnánk azt is, hogy maga az átváltozás jelensége is erre épít, hiszen az átváltozás folyamatjellegéből fakadóan mint jelenség beszélhető el: valamiből valami lesz. Bényei ezt így fogalmazza meg: „egy élettelen tárgy, élőlény vagy ember nagy hirtelenséggel

sülnünk, amely ezt részben fel is oldja. Ha a lírát a létmegértés eszközeként tekintjük, akkor miként lehet az átváltozás és az identitás eszköze? Hogyan fixálja a líra az identitást, és hogyan kapcsolódik ehhez alapvetően az, hogy a líra mint technológiai ágens alapvetően az átváltozás sajátosságaival bír? Ezek a kérdések nem tartoznak jelen tanulmány keretei közé, viszont úgy gondolom, hogy egy átfogóbb áttekintés szerves részét kell képezniük.

létmódot vált – akkor is, ha ennek nincsenek azonnal látható jelei. [...] A lényeg az átváltozás radikalitása és sebessége, valamint az, hogy két létszféra közötti különbség az adott mű világában metafizikai léptéküként jelenjen meg” (2013, 11). A „metafizikai lépték” a leghomályosabb ebben a definícióban, azonban ezt talán megérthetjük Assmann átváltozáskultúra-fogalmának sajátosságai mentén, miszerint a lét bővülésével a belső kontinuitás irreleváns kérdés. Nem az identitáson belül történik meg a változás, hanem átváltozás történik, ami ilyen szempontból a léteket érinti, mely ugyanakkor nem immanens (ASSMANN 2006, 41–43).

A létmód változása a lírában gyakran azt jelenti, hogy a gondolkodás módjának megváltozása is kifejeződik az egyes szövegekben. Abból indulok ki, hogy a líra reflektáló műnem, így a szövegvilág soha nem korlátokat jelent, hanem inkább kiindulópontot. A reflektálón azt értem, hogy a líra nem-mimetikus mivolta miatt eseményként lehet felfogni, amely nem ábrázol, hanem teremt. A lírai szó legitimálja saját magát, így az értelmezése a versvilág és az olvasó vélt valóságának konfrontációja, amelyben a vers mint a valóság egy darabja, nem pedig annak leképezéseként szerepel. A metamorfózis mint jelenség még inkább arra sarkallhatja az olvasót, hogy a lírához való fent említett közeledést felfedezze. Bényei így ír az átváltozásról: „a metamorfózis eseménye szükségképpen metafizikus aurát gerjeszt önmaga köré, [...], másfelől viszont a metamorfózis trópusa azt is jelenti, hogy az egyént meghatározó, önmagukba beleíró, a szó legtágabb értelmében vett politikai diszkurzusok a testre és a testben írva tünetként adnak jelet magukról” (2013, 12). Számomra a Bényei által tünetként minősített elemek képezik az átváltozáslíra erősségét és lényegét, hiszen az emberi identitás olyan diskurzusait vonják be a szöveg értelmezésébe, amelyek a posztantropocentrikus nézőpontok identitás- és átváltozásszemléletéhez, továbbá ezen keresztül a poszthumanizmus-hoz is köthetőek. Az átváltozáslíra fogalmával olyan tendenciát jelölök, amelynek a lényege az emberi identitás elemeinek az átváltozáskultúrákhoz köthető módon történő reflexiója.⁶ A poszthumanizmus kapcsán az átváltozás nem-ovidiusi kontextusa fontos számomra, viszont a jelenség történeti összefüggését az ovidiusi átváltozás-hagyomány is magában hordozza. Ez pedig az a genealógia, ahogy a nyugati kultúra eljut a vallási transzcendencián keresztül egy erőteljesen „varázstanított” poszthumán átváltozásélményhez (vö. BÉNYEI 2013, 8).

Bényei a metamorfózist történeti kontextusba helyezve megállapítja, hogy a posztmodern értelmezések térhódításának köszönhető az olyan metamorfózis-felfogás meghonosodása, amely kibővíti az ovidiusi átváltozást bizonyos kultúraterületek és a hozzájuk kapcsolódó filozófiák mentén. Ennek az előzményeiként kerül említésre *Drakula*, *Jekyll és Hyde*, Orwell *Állati gazdasága*, és természetesen

⁶ A vers mint egy létmódra való reflexió kikezdheti azt a szubjektumot, amely az átváltozás ellenére inkább az identitással jellemezhető. Ez a „kikezdés” is utalhat arra, hogy a lírával mint valósággal konfrontálódik az olvasó.

Kafka (BÉNYEI 2013, 8). A kultúratudományok hatására kiváló példa a kritikai poszthumanizmus, amely a feminizmus, posztkolonializmus, az *animal studies* vagy akár az ökokritika gondolatiságát a posztantropocentrizmus mentén összefoglalva kísérel meg az átváltozás általános szubjektumszervező jelentőségének vizsgálatát. Béneyei is tematizálja ennek a jelentőségét: „A metamorfózis-toposz kortárs átértelmezésének és relevanciájának kulcsa a poszthumán átváltozás mellett – részben a fenti szerzőknél is – a posztmodern poétikát magáévá tevő feminista és posztgyarmati érzékenység. Az ovidiusi örökség összeolvad és keveredik a metamorfózis huszadik századi átértelmezéseivel” (2013, 10).

Béneyei axolotl-példája a kritikai poszthumanizmus jelenségének metaforája is lehet. Az axolotl képtelen az átváltozásra, viszont egyfajta köztes állapotban létezik: „Legkülönösebb vonása azonban mégis az, hogy nem esik át metamorfózison – vagyis nem lép ki a lárvalétből, nem változik át kifejelett állattá (szakszóval imágóvá)” (BÉNYEI 2013, 15). A poszthumanizmus diskurzusa olyan, mindig is köztes állapotot jelöl ki magának, amely a köztesség miatt felfüggeszti a továbbfejlődésnek az esélyét (vö. BÉNYEI 2013, 15–16). Ha a diskurzus történetiségét nézzük, akkor megvannak benne egyfajta vélt humanizmusnak a maradványai, azonban ezeket felfüggeszti, és csak pusztán történetiségükben mutatja fel őket, mintha már csak élőhalott ősök lennének. Ha az Assmann-féle fogalmakat akarjuk itt használni, akkor a fejlődéshez az immanenciát jelentő változás lehet társítható, amely az identitás határain belül megy végbe, míg az átváltozás nem jelenthet fejlődést, hiszen immanenciát sem jelent, pusztán a lét módjának megváltozását. Ehhez kulturálisan társul pozitív konnotáció, azonban nem a fejlődés, hanem sokkal inkább a tapasztalat bővülése, ilyformán inkább kvantitatív változást, nem pedig kvalitatív változást jelent. Ez természetesen az egész diskurzus célját is aláásná, ugyanis az ember újradefiniálása mögött nem áll más, mint válságszituációk sorozata. A klasszikus fejlődésfelfogás megváltozásával kell itt szembesülnünk. Az ember nem a hierarchia tetején kívánja értelmezni magát, hanem egy tág rendszerben törekszik a lehető legautentikusabb önértelmezésre.

Ennek kapcsán a kritikai poszthumanizmus szerint mintha a humán szubjektum nem tudna sem humán, sem azon túli lenni. Giorgio Agamben „antropológiai gépezet” fogalma több szempontból is szemléletesen mutatja fel ezt a dinamikát: „A *Homo sapiens* tehát nem tisztán definiálható faj, és nem is szubsztancia; sokkal inkább gépezet vagy eszköz az ember megismerésére” (2004, 26–27). Az emberről való gondolkodást is áthatja a technikai ágens jelenléte. Linné gondolatai nyomán Agamben azt mondja, hogy az ember tükrök sorozata, amelyben magát már alapvetően egy majomhoz hasonlatosan látja, így magát a nem-emberiben kell meglássa ahhoz, hogy ember lehessen. Ez mintha már az antropológiai gépezet fogalmához vezetne, amely furcsamód önmagában is érdekes: sokkal inkább a technikai ágensek sajátosságát tükrözi, nem az emberiét. Ebben az értelemben véve az antropológiai gépezet sokkal inkább a gépek, a technikai ágens automa-

tikusságához, automatonyszerűségéhez kapcsolódik, nem pedig az emberinek vélt racionalitáshoz és önálló döntéshez. A poszthumán diskurzus sokat emlegetett fogalma ez, ezért is tartom fontosnak nem csupán az általa leírt identitásszervező mechanizmust említeni, hanem magát a kontextust is, amelyben előfordul. Agamben ezzel a fogalommal lényegében az állítja, hogy az ember olyan kizáró és befogadó „gépezet”, amely ösztönösen, szinte programozva végzi ezeket a cselekedeteket, így az ember központi pozícióját saját kultúrájának szervezésében is megingatja. Olyan interszubjektív társadalmi diskurzus ez, amely masinisztikus dinamikát mutat. Mintha azt mondhatnánk, hogy azért vagyunk emberek, mert annak kell lássuk magunkat, és humanitásunk csupán ezt a tekintetet jellemzi, nem pedig a létezésünket (AGAMBEN 2004, 26–27).

Ennek kapcsán Bruno Latour *Sobasem voltunk modernek* című munkája juthat még eszünkbe, hiszen ennek az írásnak az állítása a modern–posztmodern és a humanizmus–poszthumanizmus diskurzusainak dinamikáját is jellemzi. A posztmodern apropóján a modernitás felülvizsgálatát végzi el Latour, amely kapcsán azt állítja, hogy az emberi kultúra soha nem volt modern, mivel számos olyan paradox jelenség övezi, amely illegitimé teszi a modernitást mint korszakot, és erre a posztmodern hívja fel a figyelmet. Latour szerint két tendencia figyelhető meg a modernitásban: az első a „transzláció” (*translation*), a második pedig a „purifikáció” (*purification*). A transzláció hibrid rendszereket hoz létre, míg a purifikáció szétválasztott ontológiai zónákat: az emberit és a nem-emberit (LATOUR 1999, 27). A modernitás paradoxonának látja ezt Latour, amely a poszthumanizmus diskurzusának szempontjából az identitás- és átváltozáskultúra dinamikáját tükrözi. A hibridizáció és a purifikáció két ellentétes hatás, amelyekkel az ember az emberit és a nem-emberit megkonstruálja saját magának.⁷ A metamorfózis értelmezhető e két jelenség közötti átmenetként, azonban fenntartja annak a lehetőségét is, hogy a fixálódás lehetetlen legyen, tehát az átváltozás mint tulajdonság mindig jelen legyen az adott entitás kapcsán.

N. Katherine Hayles Latour-parafrázisa jól összekapcsolja a két poszt-izmust: „Bruno Latour azt állította, hogy soha nem voltunk modernek; a kibernetika sorozatos története – amely egyszerre materiálisan valós, társadalmilag szabályozott és diszkurzívan konstruált hálózatokból ered – hasonló okokból azt sugallja, hogy mindig is poszthumánok voltunk” (1999, 291). Hayles a *How We Became Posthuman* zárlatában tehát olyan állapotként írja le a poszthumanitást, amely mindig is beleíródott az emberiség történetébe (1999, 291).

⁷ Kommentár a modernizmushoz a posztmodern kapcsán: Ihab Hassan a *The Postmodern Turn* című könyvének előszavában a posztmodernről konkrétan a poszthumanizmussal párhuzamos jelenségként értelmezi, mindezt pedig teszi úgy, hogy a Latour-féle transzlációhoz kapcsolódó fogalmisággal jellemzi a szellemi munkát, azaz örökös tranzakciókban, mediációban és heteromorf módon képzelet el az újralétesítés és az újrafeltalálás folyamatát (1987, xiii–xvii).

Átváltozáslíra, identitáslíra

Első nekifutásra úgy gondoltam, hogy két fejezetben taglalnám az identitás- és átváltozáslírárt. Ezzel kapcsolatban azonban az a probléma merült fel, hogy a poszthumán líra fogalmának meghatározásában belefutottam az identitáspoétika fogalmába is, így egyértelmű, hogy ez a fogalompár nem kezelhető egymástól elkülönítve. Ezért a poszthumán líra fogalmának meghatározásával kezdem, majd ebből fog kibomlani, hogy miként határozható meg e fogalom mentén az átváltozáslíra, miként hat ez vissza a poszthumán líra fogalmára, és emellett hogyan szerepel az identitáslíra.

A poszthumán líra legfőbb motívumai az identitás és az átváltozás ábrázolásához fognak kapcsolódni. Első körben három szerző gondolatait emelném ki: Németh Zoltán, Nemes Z. Márió és Lapis József is szinte ugyanazt mondják a magyar lírának ezen ágáról. Németh az antropológiai posztmodernből kiindulva arra a következtetésre jut, hogy a nyolcvanas-kilencvenes évek nyelvjátékos posztmodern poétikáját egyfajta autobiográfiai kódokkal teletűzdelt, társadalmi problémákra, identitáskérdésekre érzékeny vallomásirodalom váltja fel. Az identitás és a szubjektum nem a művészet és a társadalom elválasztásában, valami tiszta én megtalálásában érdekelt, hanem a problémák tematizálása kapcsán újfajta személyességkonstrukciót kíván létrehozni (NÉMETH 2012, 37). Ezzel egyértelműen kapcsolatba hozható Nemes Z. Márió gondolata is, miszerint identitáspoétikai szövegekről van szó a poszthumán líra kapcsán, amelyek „tétje a szubjektum nyelvi és nem-nyelvi komponenseinek újrendezése, a nyelviesülő Én »világra nyitottságának« hangsúlyozása antropomorfizáció és dezantropomorfizáció közös játékterében” (2017, 91). Nemes „pszeudo-személyes mező” fogalma is idekapcsolódik, amely ugyanezt a spektrumszerű rendszert hangsúlyozza, az antropomorfizáció és dezantropomorfizáció végpontok pedig az identitás és az átváltozás dinamikáját tükrözik, mintha azt állíthatnánk, hogy a szubjektum létrehozása, megítélése az identitás (zárttság, kizárások) és az átváltozás (nyitottság, befogadások) mentén lenne értelmezhető. A pszeudo-személyesség a személyesség kapcsán arra hívja fel a figyelmünket, hogy az csak a líra egyik effektusa. A szöveg bizonyos elemei konstruálják meg bennünk annak az érzetét, hogy a személyességgel találkozunk. Helmuth Plessner nyomán írja Nemes a pszeudo-személyes mező fogalmának kidolgozásában, hogy „az Én pozícióját nem valamiféle tiszta jelenlét, hanem a »közvetített közvetlenség« (Helmuth Plessner) performatív rendszerében artikuláljuk – természetesen a nyelvi történet mindenkor alkalmiságára hagyatkozva” (2017, 91). A pszeudo-személyesben ugyanakkor megvan az identitás alakításának lehetősége is, az azonban fontos adalék, hogy a posztmodernben az identitás többé már nem jelent egységet, immanenciát, csupán irányultságot, mintegy húzóerőt a spektrum egyik irányába, ahol a másik irány az átváltozás. A személyesség mint effektus ebből a szempontból csupán az identitás és az átváltozás terepének

tekinthető, a szubjektum identitás- és átváltozásmechanizmusait ágyazza be, az identitás- és átváltozáskonstrukciók egyértelmű megnyilvánulása a személyességben keresztül történik meg.

A személyességben a kulturális idegenség kódjai is kifejeződhetnek, ez pedig a társadalmi problémák artikulálódásával egyre gyakrabban történik meg az irodalomban. Lapis József ezt a fiatal líra egyik alapvető jellegzetességének tekinti, amely emellett a poszthumán lírában is fontos szerepet játszik (2014, 38–39). Emberi és emberi, valamint emberi és nem-emberi viszonyrendszerek gyakran szerepelnek versekben, mindez pedig azt jelenti, hogy a szubjektumszemlélet alakításában aktívan részt vesz a líra, hol az identitás, hol pedig az átváltozás oldalán.

Az identitáslíra fogalmát az identitáskultúrák fogalmának analógiájára kívánom megalkotni. Ez esetben az identitáslíra olyan szövegeket feltételez, amelyek az emberi szubjektumszemlélet immanenciáját fejezik ki, antropocentrikus nézőpontot képviselnek, továbbá fenntartják a természet és a kultúra ágenseinek dichotómikus értelmezését, gondolok itt például a természet–ember vagy ember–gép ellentétpárokra. Az identitáslírában fel lehet fedezni a külső és a belső változások között bizonyos feszültséget: a külső változik, míg a belső szilárdan tartja magát, saját keretein belül változhat csak. Ha átváltozik is, akkor azt torzulásnak ítéli meg, elváltoztatásnak, amely negatív, a létezését kisebbítő, elvetendő jelenség. A transzcendencia élménye csupán saját maga akaratából fakadhat, mintegy azt közvetítve, hogy ennek az előidézője olyan tudatos én, amely nem átváltozik, hanem fejlődik. Hipotetikusán tehát ilyen elvárásaim vannak az identitáslírával szemben, mindez pedig az Assmann-féle kultúratipológia jellegéből fakadóan azt jelenti, hogy hasonló irányultságú motívumok fedezhetőek fel a szövegekben, azonban az identitás és az átváltozás spektrumának vektorai egy szövegben együtt is létezhetnek, a kizárólagosság inkább a programszerűen identitásteremtő szövegekre lehet igaz.⁸ A következőkben említésére kerülő szövegek értelmezésével nem kategorizálni kívánok, hanem olyan motívumokra szeretnék rámutatni, amelyek Assmann rendszerében az identitás és az átváltozás jellegzetességeiként foghatóak fel, ezáltal identitás- vagy átváltozáslírai motívumokként értelmezhetjük őket.

⁸ Az identitás és az átváltozás kapcsán az individualitás is fontos tényező. Az identitást jellemezve az individualitás magasabb fokát feltételezhetjük, míg az átváltozásnál inkább a kollektivitás bír létértelmező erővel. Jelen tanulmányban nem foglalkozom részletesen ezzel a kérdéskörrel, de a témához tartozó kutatás során mindenképp érintve lesz.

Létösszegzés és számvetés mint identitáslíra

A lírai énhez és a szerzőhöz kapcsolódva a „létösszegző vers” kézenfekvő példának tűnik. A számvetéssel, létösszegzéssel olyan identitás konstruálódik, amely nem feltétlenül az integritást jelenti, de az összegzés gesztusával e felé próbál elmozdulni. A létösszegző vers arra épít, hogy a lírai én és a szerzői én között szoros kapcsolat van, és a létösszegzés mögött egyfajta egyetemességkérés húzódik. Kulcsár-Szabó Zoltán idézi Németh G. Béla sorait József Attila recepciója kapcsán: „nem a mulandóság e versek tárgya, hanem ellenkezőleg, az: tudott-e az ember a mulandósággal szembeállítani valamit, tudta-e életét *önértelmű egésszé* alkotni, része volt-e csak az egyetemes létezésnek, vagy egybefogója is, beteljesült-e végességéből valami értékes, értelmes egésszé a lét végtelenéből” (2002, 486). A mulandósággal való szembeállítás, az egyetemességre, maradandóságra törekvés azt mutatja, hogy ez a konstrukció az identitást immanensként, körülhatárolhatóként értelmezi. Németh úgy fogalmaz, hogy „önértelmű egész”, és mintha ez lenne a létösszegző vers identitáslírai sajátosságának alapja: önértelmű csak az lehet, amely a purifikációval jellemezhető, így nem hibrid. „Összegzés tehát ez a vers (és ez a verstípus), de nem életrajzi. [...] Az összegzés nem az életút egy eseményszerű fordulójáról, távlatából történik meg. Az életút kölcsönzi anyagát, mozzanatait, de tárgyát, alakját, szerkezetét nem. Az összegzés az egyéni lét egy alanyi beteljesülési, lezárulási, illetve elzárulási helyzetéből, állapotából s távlatából megy végbe. Nem történetet foglal magába, hanem történelmet, nem storyt, hanem historyt: egy autonóm emberi létezés történelmét” (NÉMETH 1982, 175–176) – írja Németh a létösszegzésről, amely kapcsán az elzárkózás és autonóm személyes léttörténet mentén mintha az identitáslíra fogalmához adna erőteljes fogódzót. A személyes történelem egyfajta purifikációban kell létrejöjjön, hiszen mindvégig pontszerű struktúrára, az alanyi beteljesülésre fókuszál. Míg az átváltozást alapvetően a hibrid rendszer, a transláció jellemzi, mely eltávolodik az önértelműségtől a másik jelentésteremtő együttléte miatt. Így alapvetően akár a nem-alanyi lét történetét is jelentheti. A létösszegző formáról azonban József Attila kapcsán akár azt is elmondhatjuk, hogy alapvetően antropocentrikus. Erre Németh is utal az autonóm, elzárkózó „alanyi beteljesüléssel”. Az analógiát követve gyárthatunk ellentétet, és akkor azt mondhatjuk, hogy a posztantropocentrikus létösszegzés mintha azt jelentené, hogy a nem-autonóm emberi lét beteljesülésének történelméről fog szólni. A nem-autonóm emberből pedig az következhet, hogy ennek a történelemnek nemcsak az ember az alanyi szereplője, hanem a nem-emberi is. Így pedig, ha a létben nem az ember áll a középpontban, akkor a létösszegzésben sem ő fog. A későbbiekben előkerülő átváltozáslíráként értelmezett Nemes Nagy- és Sirokai-versek ezt a belátást fogják mutatni: az emberi létezés különböző, vele egyenrangúként felfogott, nem-emberi alanyok hálózatában kerül megalkotás-

ra. Itt jelezném, hogy az alany fogalma a posztantropocentrikus és poszthumán megközelítés szempontjából inkább csak nézőpontot jelöl, amelyhez nem kapcsolódik ontológiai hierarchia.

Arany János *Epilogus* című szövege alapvetően ezt az immanens identitás lát-szatát megteremtő, létösszegző vers. „Az életet már megjártam. / Többnyire csak gyalog jártam” (2006, 431) – a felütés az út-, utazástoposzon keresztül az identitás szerveződéséhez egyfajta linearitást, ezáltal egységességet ad. Arany költeménye formailag is bizonyos immanenciát fejez ki, mintha maga a vers is ilyen identitású entitás lenne: a tizenöt versszak a variálódó kezdősor mentén három öt versszakos egységre osztható fel, a versszakok az utolsó kivételével négysorosak, rímelésük páros, így az utolsó versszak szabálytalansága még inkább hangsúlyozza az előzők szabályosságát.

Az út linearitására az idő linearitásából tudunk következtetni, a lírai én könnyed felfogását („Nem törődtem bennülövel, / Hetyke úrral, cifra nővel”; „Egy kis virág nekem nyitott: / Azt leszedve, / Megvolt szívem minden kedve”) pedig idővel felváltja a komoly, saját érdemein és tervein aggódó felfogás („Ada címet, bár nem kértem, / S több a hír-név, mint az érdem”; „Mily temérdek munka várt még!... / Mily kevés, amit beválték”). Mindez az öregkorral végződik („Most, ha adná is már, késő:/ Egy nyugalom vár, a végső”), így a lírai én saját magának hozza létre a narratívát, amely voltaképp az életútjának a leképezése. Ez alatt az út alatt pedig folyamatosan érintkezik másokkal, akikkel a kapcsolata egyfajta szembenállásként értékelhető, hiszen mindvégig saját magát próbálja meghatározni: „Láttam sok kevély fogatot, / Fényes tengelyt, cifra bakot: / S egy a lelkem! / Soha meg se’ irigyeltem”; „Ha egy úri lócsiszárral / Találkoztam s bevert sárral: / Nem pöröltem, – / Félreálltam, letöröltem.” Az a gesztus, amely a versben a meg nem tett dolgokon keresztül fejeződik ki egyértelműen egyfajta kizárásként értelmezhető, a külső történések ellenére a lírai én reakciója az elvárttól más volt, ebben áll az én sajátossága, így tűnik fel identitásként.

Természetesen a folyamatos egyes szám első személyű megnyilatkozások is fi-xálják ezt az identitásképződést, azonban ami ennek a szubjektumnak az integritását jelzi, az az én és a rajta kívül álló világ közötti kapcsolatnak az alakulása. Az első öt versszakban a saját érzelmek, az Én hangsúlyozása a mások szemlélésében olyan fogalmak kifejezésével jelenik meg, mint az irigység („Soha meg se’ irigyeltem”), a figyelem („Nem törődtem bennülövel”), alázat („Nem pöröltem, – / Félreálltam, letöröltem”) vagy az elégedettség („Egy kis virág nekem nyitott: / Azt leszedve, / Megvolt szívem minden kedve”). Ez az ív azt mutatja, hogy az Ént nem az emberi másokban éri a boldogság. Ez folytatódik a második öt versszakban az elégedetlenséggel („Nem azt adott, amit vártam”; „Ada címet, bár nem kértem”) és ismét az irigységgel („S boldogságot / Irígy nélkül még ki látott”), valamint szintén az elégedetlenséggel és a kétellyel („Bárha engem titkos métel / Fölemeszt: az örök kétely”; „Mily temérdek munka várt még!...

/ Mily kevés, amit beválték”), azonban mindeddig a lírai én nem említ olyan emberi másikat, amellyel bármiképp is azonosulni tudna. Mondhatni saját maga az a jelenség, a saját élet és annak értékelése, amely a vers egészét szervezi, és ehhez hozzátartozik a szerzői biográfia is. A vers fogalmisága a veszteség („Azt nem hozta, / Attól makacsul megfoszta”), a család („Benne én és kis családom”), a nyugalom, az öregség, a vidámság („Munkás, vidám öregséget”), valamint a halál („Egy nyugalom vár, a végső”) mentén halad tovább és ér véget. A versben minden az Én számvetésének a kelléke, a létösszegző vers az élettel való szembenézés maszkja, azonban az összegzésen túl nem tesz mást, így inkább a látszat, inkább a tettetés jelenségéhez, ezáltal pedig az identitáskultúrához közelít. A vers a szerző identitásának leképezése, és nem a szubjektum alakulásának terepe. Abból a szempontból klasszikus létösszegzés, hogy nem reflektál az összegzés módjára, hanem csupán elvégzi azt. A lineáris időrend a fiatalságot jelentő múltból az öregséget jelentő jelenbe vezet, ezzel is a személyes narratíva töretlenségét, az identitásképződés szilárdságát kifejezve.

Ha időben ugrunk pár évszázadot, és Peer Krisztián lírájában keresünk identitáslírai motívumokat, ugyanúgy találkozhatunk a létösszegzés, a számvetés motívumával. Peer 42 című kötetének számos versében előfordul az életkorhoz kapcsolódó számvetés: mit ért el a lírai én, hogyan reflektál saját magára? Mindezek alapvetően metareflexiók is, amennyiben magára a versírásra folyamatosan reagál a lírai én, aki tudatában van saját poétikájának identitásbeli tétjeivel. Maga a gesztus, hogy a 42 cím a szerző életkorára és például – ahogy azt Kiss Georgina is említi egyik kritikájában – a *Galaxis útikalauz stopposoknak* című Douglas Adams-regényben a végső kérdésre adott válasza is utaljon (Kiss 2017a, 916), az identitásteremtés referenciális és areferenciális viszonyait is megteremti, így képezve változatos jelentéseket a szubjektum körül. A 40 című vers az Arany által megfogalmazott megkésettiséget („Most, ha adná is már, késő”) hangsúlyozza: „Késő elkezdni. Késő abbahagyni. / Elmertem magam, nem volt minta – / századikként ezen nyöszörögni / olyan sablonos” (Peer 2017, 10). Az elmérés az én megkonstruálásának motívuma, amely a „minta” szó egyik jelentése miatt objektivizálja is azt a szubjektum anyagszerűségét hangsúlyozva. Ezt a jelentést fixálja le a következő sorokban eszkalálódó szóvicc is a „minta” szóra való vissza-utalással. Akár azt is mondhatnánk, hogy Peer itt az alanyi, önelemző líra elhasználtságára reagál, és ez az identitásképzés egyik metapoétikáját is megmutatja: Arany a létösszegzésben identitást konstruál, míg Peer az identitáskonstruálás mellett a konstrukció kereteire is reflektál, ezáltal közvetlenül az identitáskonstrukcióhoz csatolja a lírai én saját lírai megnyilatkozását („De én nem érek rá erre, / mondatban vagyok”; Ott állnak tornasorban, / egymás fülébe sugdos a tíz-, a hús-, a negyvenéves Krisztián. / És mire a sor végéig ér a mondat, / kihull belőle minden fontosabb szó”). Erre a jelenségre használható Nemes Z. Márió pseudo-

személyes fogalma,⁹ amely szerint a személyesség konstruáltságának közvetlen megmutatkozása olyan pszeudo-személyes mezőt hoz létre, a Plessner-féle közvetített közvetlenséget (2017, 94–95), amely Arany *Epilogus*ában még nem szerepel. A pszeudo-személyesnek ez egy antropomorfizáló változata, így egyértelműen az identitáslírához kapcsolom. Peer lényegében az alanyi líra autentikusságának szélmalomharcát örökíti meg, így reflektálva a lírában történő identitáskonstruálásra is. Kiss Georgina így ír erről: „A személyesség az első kötetekben az önelemzés eszköze, s itt sincs ez teljesen másként. A vallomásosságot, alanyiságot kísérő önreflexivitás és önironia” (2017a, 917). Kiss emellett a 42-es számhoz tartozó további szöveghelyeket idéz: „Nagy baj nem lehet, / de aztán nyert a 42, / jobban is illik egy ilyen kapuzárású költszetre, / aminek nevezted” (a *Lehet, hogy ez pont a negyvenkettedik nap?* című versből) (PEER 2017, 37); „A mozdonyvezető / az ülések közt / hátrafelé rohan” (47). Ezek is arra az önreflexív, önironikus hangra mutatnak vissza, amely az identitáskonstrukció lebontásával próbál az identitáson belül változást generálni. A hátrafelé futó mozdonyvezető metaforája akár úgy is felbontható, mint az önelemzést elvégző lírai én, aki arról nyilatkozik, hogy elmérte magát, és hogy ez kapuzárású költszet. Ennek a fogalomnak az említése is arra enged következtetni, hogy a számvetés és az identitásképzés szándéka is megvan ebben a költszetben, és nem csupán az identitás kapcsán, de ily módon az identitásköltszet kapcsán is önreflexív ez a líra.

Arany *Epilogus*ában és Peer 40 című versében az alkotói munkára egyaránt van egy-egy utalás, amely Aranynál elégedetlenséggel, Peernél azonban beletörődéssel viszonyul a halálhoz: „Mily temérdek munka várt még!... / Mily kevés, amit beválték / Félbe’-szerbe”, írja Arany (2006, 432); „Ó, ha most meghalok, / mennyi minden nem kezdődik majd el. / Félbe semmi nem marad”, írja Peer (2017, 11), akinél a félbehagyás kizárása mintha az integritást erősítené tovább, miszerint a szerző halálával az életmű is befejeződik, nem marad semmi sem félbe. Peer önintegritásra való igényét Kiss Georgina is megállapítja: „Az önintegritás, önazonosság-érzés, folytatólagosság egyik legfontosabb biztosítéka az emlékezés. A 42 lírai énje azonban rossz emlékezetéről számol be több helyütt is. A kötet nyitódarabja múltba tekintő (nem-)emlékező vers, amelyben az emlékezés hiányosságát a nyelvi hiátusokkal dolgozó mondatszerkezetek is megidézik, még hozzá éppen az emlékszik ige többszöri elhagyásával” (2017a, 917), az idézett szövegrészek pedig: „A vadságból már semmire, / egész fiatalságomból csak / az oktatásra emlékszem”; „És hol járt is – / könyvek százaiból / csak annyira, hogy tetszett / talán nem eléggé, [...]”. A *Visszatekintve* című vers azonban ennél sokkal élesebben indul, ha az emlékezés identitásépítő szerepére gondolunk: „Dehogynem veszhet el. / Dehogynem baj, hogy elveszett. / Dehogy veszhet el egészen.” Az emlékek

⁹ Peer és a pszeudo-személyesség kapcsán lásd még NEMES 2014.

az identitás építőköveiként funkcionálnak a kötetben, az út-, életút-toposz pedig ebben a versben is a zárlatban jelenik meg: „Azt kérded, merre menjünk? / Azt hittem, téged követlek. / És mert téged követtelek, / nincs meg a visszaút.” A „visszatekintés”, „visszaút” szavak egymásra utalása az emlékezés, identitásképzés, önazonosság jelenségeit azonosítja azzal, ahogy a szubjektum saját múltjában bolyong, visszatekint, számot vet eddigi életéről, ahogy ez a korábban már említett Peer-szövegekben is megtörténik. A visszafelé rohanó mozdonyvezető is ezen toposz szerint értelmezhető. Ezenfelül azonban a mozdonyban visszafelé futás a mozdony folyamatosan előre mozgó terében ennek a visszatekintésnek a tehetetlenségét is megmutatja. Az irányítás feladása és a haladás elől való menekülés hátrafelé a tagadásban nem az átváltozás gesztusai, ugyanis az átváltozás elfogadja az identitás kontrollvesztettségét, ezáltal segítve az átváltozást. A haladás elől való menekülés alapvetően az identitás rekvizitumaként fogható fel.

Arany *Epilogus*ából és Peer 42 című kötetének említett darabjaiból arra tudok következtetni, hogy az identitáslíra sajátossága lehet a létösszegzés, a számvetés motívuma, amelyhez az emlékezés, a múlt feldolgozása is hozzátartozik, továbbá az önirónia, az önreflexió, valamint az antropomorf pseudo-személyesség is kísérheti ezt. Ennek ellenére ez utóbbi jellemzőket nem lehet az identitáslíra önálló motívumaiként emlegetni, hiszen az identitás és az átváltozás is a szubjektum önmagát megteremtő mechanizmusainak tekinthető, így a fent említett tényezők kapcsán a konkrét jelentéseket is vizsgálni kell. Csak úgy tekinthető identitáslírának a létösszegző vers, ha abból az integritás igénye olvasható ki, emellett pedig az integritás tagadása vagy annak megvalósulásának nehézségei – ahogy ezt Peernél láthattuk – nem jelentik az átváltozást, csupán az identitásképzésre való reflexiót, nem jelentenek dezantropomorfizációt vagy transzcendenciaigényt, csupán saját szélmalomharcát és drámáját jelentik be, a szerző viszont továbbra is az önmagában való emberire fókuszál, minden ez emberi keresésének a kelléke. Ezt a kellékszerűséget jól példázza Peer *Bérlet* című szövege, amely az elhunyt és a gyászoló számára kedves dolgoktól való megválásban az emlékek közvetítőjeként funkcionál: „Mindennap kidobok egy tárgyat. / Ma a lejárt bérleted tokostul”; „Ott van a nagymamád bögréje, / sohasem ittál belőle, / mégis rád emlékeztet”; „Az ágyban tudok aludni, / a dezodorod használom, / semleges szagú” (2017, 41). A tárgyak ráadásul gyakran birtokolva vannak, nyelvileg más személyekhez való viszonyukban mutatkoznak meg, így nem a tárgyak „identitását”, „valóját” hangsúlyozza a szöveg, hanem az emberek antropomorf viszonyrendszerit, amelyekben a tárgyak mint objektumok is helyet foglalnak. A tárgyak antropomorf projekciók, így nem fenomenológiai tárgyiasságukban ragadja meg őket ez az alanyi identitásköltészet (vö. Kiss 2017b, 367–370).

Az identitásépítéshez a helyi meghatározottság is hozzátartozik, amely például a *Himnuszban* és a *Szózatban* a magyarság történelme híres színhelyeinek említését jelenti, de Ady *Nekünk Mohács kell* című verse is ezt példázza. Emellett további

személynevek is ehhez a kollektív identitásépítéshez tartoznak, a fent említett szövegekre gondolva: Árpád, Hunyad, Kunság. Ily módon Petőfi *Alföld* és *Kis-Kunság* versei is megközelíthetőek, ráadásul a szerző az utóbbiban ezt ki is jelenti: „Hova szívem, lelkem / Mindig mindenholn vissza-visszavágyott, / Ujra láttam végre születésem földét, / A szép Kiskunságot!” (2001, 938). A táj, legyen az természeti vagy emberi, identitásképző szereppel bír. Ez például a kert-toposz mentén megfigyelhető Arany *Kertben* című versében, ahogy a lírai én saját kertjében az azon belül és kívüli, a sajátot és a külvilágot különíti el („Felém a kert gyepűin által / Egy gerlice búgása hat: / Magános gerle a szomszédban” [1956, 176–177]). Peernél is megjelenik a kert, méghozzá az *Első pilismaróti tájleíró költeményben*. A lírai én nem újítja meg azt a hagyományt, miszerint a táj a költő lelkiállapotának leképezése, vagy csupán egy eszköze a költői vízió kibomlásának (vö. HARKAI VASS 2008, 33–35). Ebből a szempontból egyértelműen a lírai én identitásteremtésének eszköze a táj, a nem-emberi ágens az emberinek alárendelve szerepel, kvázi objektumegyüttesként, amely felett a szubjektum az egyetlen jelentésteremtő erő. A verskezdés alapvetően tisztázza ezt a pozíciót: „Türelmetlenséget ébreszt bennem a természeti szép” (PEER 2017, 58), majd önmegszólítással folytatódik a lírai én kitüntetett pozíciója önmegszólítással: „Negyvenévesen kilépsz az erdőből, / megérdemelted. Inkább ne mássz fel a kilátóba, / de azért tekints körbe: ezt vesztheted.” A szöveg egyetlen tájelemet sem hagy személyes reflexió nélkül, az olvasó nem a tájat fogadja be, hanem a lírai én identitását, amelynek kihangsúlyozott szervezőeleme a táj, ahogy például azt az ötödik versszak is mutatja: „Épp átvonul egy felhő árnyéka a távoli tájon. / Mert távoli a táj, de távolibb a felhő, / és nappal a Nap a legtávolibb. / Láttál már túlparti hegyet össze? / Láttál már rothadó brokkolit? / Milyen jó, hogy ez az életem.” A hatsoros versszakot a lírai én az erőteljesen allegorikus, analízáló első három sor után éles cezúrával magához vagy egy másikhoz szóló kérdésekkel, majd saját életére való reflexióval zárja, amely a fent említett tájélményt még erőteljesebben megerősíti. Ez a tájélmény az identitáslíra sajátjának tekinthető, hiszen a tájnak más célja nincsen, mint hogy a lírai én saját identitását megalkossa a tájköltemény mint jelentésteremtő eszköz segítségével. Ez a tájélmény visszavezethető arra az antik görög gondolatra, amely kijelenti, hogy a természet szemlélésének filozófiai értelme a szellem gyarapításához köthető, valamiféle „egész” és „isteni” felé történő odafordulásban. A természet mint táj csak az adott tájon kívül élőknek funkcionál tájként, legalábbis a filozófiai kisajátítás terepeként. A benne élőknek a természet „a munkálkodó jelenvalóléthez fűződő természet” (RITTER 1995, 136). Az identitáslíra számára felfogott táj mintha a természet a befogadó számára esztétikailag jelenvaló részeként lehetne leírható. Ez a befogadó pedig az ember, aki a racionalitás, a szellem, az érzékenység mentén konstituálja a befogadói nézőpontját (RITTER 1995, 138–140).

Egyfajta ellentétet, legalábbis alárendeltséget mutat Csokonai *Az estve* című versében az ember és a természet viszonya. Úgy vélem, hogy Csokonai az embe-

ri identitás sajátjaként beszél a természet és ember viszonyáról ebben a szövegben: „Óh, áldott természet! óh csak te vagy nékem/ Az a tetőled nyert birtokom s vidékem,/ Melynek én örökös földesura lettem,/ Mihelyt teáltalad embernek születtem” (1992, 62). A természet általi megszületés azt sejtetné, hogy az ember az alárendelt, azonban a birtokom-, vidékem- és az örökös földesúr-motívumok egyértelműen a természet antropocentrikus szemléletét erősítik. Az emberi identitást így a természettel való paternalisztikus viszonyban találja meg Csokonai, erre pedig az is utal, hogy a szövegben a szemlélő a természeti jelenségeket végig saját magáért valóknak titulálja: „Ah, ti csendes szellők fúvallati, jertek, / Jertek füleimbe, ti édes koncertek”; „Késsél még, setét éj, komor óráiddal, / Ne fedd bé kedvemet hideg szárnyaiddal.” A vers emellett az emberek közötti viszonyról is beszél, amelyben mintha azt állítaná, hogy a magántulajdon és a kisajátítás egyfajta kollektív azonosulástól fosztja meg az emberiséget: „Bódult emberi nem, hát szabad létedre / Mért vertél zárbékót tulajdon kezedre? / Tiéd volt ez a föld, tiéd volt egészen, / Melyből most a kevély s fősvény dézmát vészen. / Mért szabtal hát határt önfiad között; / Ládd-é már egymástól mind megkülönbözött. / Az enyim, a tied mennyi lármát szüle, / Miolta a miénk nevezet élüle.” És ezt a gondolatot a nemzettudat és a társadalmi egyenlőtlenségek mentén folytatja tovább: „S többet: mert még akkor a had és veszettség / Mérgétől nem veszett annyi sok nemzetség. / Nem volt még koldúsa akkor a törvénynek, / Nem született senki gazdagnak, szegénynek.” Az emberi faj kollektív identitásának visszaállítása is egyfajta romantikus jellegzetesség, Csokonai szövege az emberi kollektív identitást és a természetet állítja egymással szembe egy alá-, fölérendeltségi viszonyban, amelyben a természet az emberért való. A természet áldottsága az ember alkotta léttel szemben tételeződik, így ez a képzet némiképp a természet és a versben megszólaló ember közösségét is kialakíthatná, azonban mindezt nem mellérendelt viszonyban teszi, így valósulhat meg az identitásképzés kizáró mechanizmusa, ugyanis az alárendelésben birtoklás, a birtoklásban pedig objektívizáció és hatalomgyakorlás rejtőzik, amely megfosztja a másikat attól, hogy a relációban szubjektumként, önmagától cselekvő ágensként tűnjön fel.

Korábban már említettem az Assmann-nál szereplő változás (*Wandel*) fogalmát. Csokonai szövegében az ember és a természet kapcsolata változásként és nem átváltozásként értelmezhető, ugyanis a szemlélő belsőnek leírt változásai, amelyek az érzelmekkel kapcsolatosak, a természet átromanticizálásából származnak erőteljesen antropocentrikus felfogással. Hiszen a természet ezekben a sorokban az ember érzelmi változásaira van kisajátítva: „Mit érzek? ...míg szólok, egy kis nyájas szellet / Rám gyengén mennyei illatot lehellett”; „ti csendes szellők fúvallati, jertek, / Jertek füleimbe, ti édes koncertek / Mártsátok örömbé szomorú lelkemet.” A vers utolsó soraiból fakadó emberi birtokosi szerep ezzel az érzelmi kisajátítással egyértelmű határvonalat húz az ember és a természet közé, miszerint az emberi identitás integritásába a természet nem szól bele, csupán az ember tu-

lajdonít neki jelentéseket, amelyek jelen esetben az érzelmekre kifejtett hatások. Fontosnak tartom megemlíteni emellett azt a tényt, hogy az ember–természet hierarchiáját megállapító vesszorokat azért értelmezem az emberi identitás integritásának kifejezéseként, mert az identitásteremtés egyik mechanizmusa a kizárás, azonban ennek kontextusát a poszthumanizmus szubjektumfelfogása alapozza meg, miszerint az emberi integritás nem fogható fel az ember–természet, nátura–kultúra dichotómiák mentén. Mondhatnánk úgy is, hogy nincs immanens emberi identitás, vagy úgy, hogy az emberi identitás integritásához a természet és a technológia is szubjektív ágensként kell hozzátartozzon. Az integritás így látszatnak tekinthető, és ezt a látszatot teremti meg Csokonai is azzal, hogy a természet birtokosaként tünteti fel az embert, ezáltal olyasféle ember–természet dichotómiát megállapítva, amely akár a Latour-féle purifikáció fogalmával is jellemezhető.

Csokonainál és Peernél is az identitáshoz tartozott a természet, viszont az ehhez fűződő viszony az identitás és az átváltozás mentén már sokkal árnyaltabban jelenik meg Nemes Nagy Ágnes lírájában. Az emberi és nem-emberi geotörténelmi kontextusának különbsége Csokonai és Nemes Nagy között abból a szempontból kiemelten fontos, hogy a 20. század olyan változást hoz el az emberiség életébe, amely mind a természet, mind pedig saját társadalmának szemléletét megváltoztatja. Peernél viszont az alanyi líra előtérben tartása a költészet céljaként mutatkozik meg, így a táj ismét az embernek rendelődik alá, mindenféle ökológiai, biopoétikai témákat mellőzve. Nemes Nagynál a természeti ágens jelenléte mellett az emberi identitás integritása egyáltalán nem egyértelmű, például a *Fák*, *Éjszakai tölgyfa* vagy a *Diófa* című versekben. Csokonainál az integritást kifejező mintázatként értékeltem a természet birtoklását, hiszen egyfajta keresztény és felvilágosult humanizmus rejtőzik azokban a sorokban, hogy „Az a tetőled nyert birtokom s vidékem, / Melynek én örökös földesura lettem, / Mihelyt teáltalad embernek születtem”, Peernél pedig a folyamatos személyes jelentésképzések tolják el az emberi szubjektum kizárólagosságának irányába az értelmezés fókuszát.

Nemes Nagy alapján a következőkben az átváltozáslíra és a táj, a természet, a hely kapcsolatáról fogok írni. A hely mint meghatározó tényező azonban apróbb részekre is feldarabolható, így a tájról, természetről szóló költészetet meglehetősen közelinek érzem ahhoz a lírai hagyományhoz, amit az objektív líra indított el. Az objektív líra azonban megtévesztő lehet, sokkal inkább olyan alanyiságról vagy az alanyiség oly módú hiányáról érdemes itt beszélni, amely a posztantropocentrikusságot hangsúlyozza, és amely eléri azt, hogy a befogadó számára az emberi és a nem-emberi egyenlő hangsúllyal kapjon szerepet a versben. Nemes Nagy Ágnes lírájában már valami hasonló törekvést vélek felfedezni, a természet mitikus jelentésekkel való átszóttsége legalábbis nem az embert, hanem az emberi és nem-emberi kapcsolatát hangsúlyozza ebben a mítoszban. Nemes Z. Márió pseudo-személyes mező-fogalmának kerete-

in belül ez a posztantropocentrikus törekvés az, amely az antropomorfizációt a dezantropomorfizáció felé tolhatja.

Nemes Nagy Ágnes vasútállomásokról szóló verseiben saját és a környezetének kapcsolatából rajzolódik ki az olyan lírai szubjektum, amely fogékony a metamorfózis jelenségeire, és a szövegek alapján identitásának is tekinti ezt az alapállást. Az identitást jelen esetben filozófiai fogalomként használom, amely az önazonosítás és az önmeghatározás folyamatainak keretét jelenti. Nem önös esszencia és ideakeresés, hanem pusztán a definiálhatóság (vö. HEINRICH 1996, 135–142). Peer szövegeiben az immanenciaigényt az mutatja, hogy a versek folyamatosan egy középpont, a lírai én felé gravitálnak, ezzel szemben Nemes Nagy költeményeiben az irány megfordul, az én „szétszórja” saját magát. A versek lírai énje mögötti szubjektum mindent megközelít, így kerül kapcsolatba a természettel és a tárgyakkal is. A Nemes Nagynál gyakran előforduló objektív líra az, amely megadhatja ezt az alaphangot. Az objektum fogalma számomra inkább a Graham Harman-féle orientált ontológia objektumfelfogásához közelít, miszerint az objektum olyan jelenségeket, csoportokat, eseményeket is magában foglalhat, mint például az ózonréteg vagy maga az erdő mint helyszín. Ezeknek az objektumoknak azonban van egy olyan sajátosságuk, ami megnehezíti a baráti odafordulást: minden objektumra jellemző a visszahúzódság, egyfajta önmagukba zártság. Ennek köszönhetően az objektumok közötti kapcsolat mindig csupán részleges, és az objektumok így nem tudnak direkt kapcsolatot létesíteni (vö. HARMAN 2018, 12 és HEIDEGGER 1989, 176–183). A kapcsolat részlegessége azonban – ahogy azt Haraway leírta – mintha premisszája is lenne egyfajta posztantropocentrikus közeledésnek: a teljesség igényének, a megértésigénynek a feladása nem a kapcsolatteremtést követő állapotra helyezi a fókuszot, vagyis nem szintézis keletkezik a kapcsolatból, hanem maga a kapcsolat mint esemény lesz a kapcsolatteremtés fókusza. Ez az esemény pedig magával hozza azt az élményt, amelyet a megnyílás (*emergence*) fogalma ír le: ha az objektumok felől nézzük a kapcsolatot, akkor amint két objektum egy nagyobb egységet képez, új tulajdonságokkal ruházódik fel (HARMAN 2018, 30), így például az emberi, állati és növényi szférák a klímaváltozás kapcsán planetáris viszonylatban a közös kiszolgáltatottsággal jellemezhetőek. Ehhez hozzátartozik a posztmodernből már ismert lapos ontológia is, amely az objektumokat azonos módon kvalifikálja, nem tesz közöttük ontológiai különbséget. Ez természetesen inkább egy kiindulópont, amely az ontológiáról való gondolkodásunk előítéleteit próbálja lebontani, és így nyit újabb perspektívákat (HARMAN 2018, 52–55). Ez a felfogás előremozdíthatja az emberi szubjektum posztantropocentrikus értelmezésre való hajlandóságát. Ilyen beállítottságú lírai szubjektumot vélek felfedezi Nemes Nagy költészetének számos darabjában is. Ennek a lényege az átváltozás szempontjából az lehet, hogy a lapos ontológia elgondolása mentén a szubjektumnak vélt entitás olyan érdeklődéssel, odaadással fordulhat oda az objektumnak titulált entitásokhoz is, mintha egy másik emberi

szubjektumhoz fordulna, azonban ebben az odafordulásban pusztán az odafor-
dulás ténye az, amely konstituáló erővel bír az átváltozás számára, legyen bármi
is ennek a gyakorlatnak az eredménye. Nemes Nagy szövegeiben ez az intimitás
jelenik meg, ez a szinte már baráti, naiv viszony mindenféle objektum felé, ahogy
ezt már korábban a *Diófa* című vers kapcsán említettem. A baráti viszonyról és
tekintetről ismét röviden: a kapcsolat aktív szereplője konstituálja a barátlétet,
tehát a szerző vagy a lírai én az, aki a természetet szemléli. A barát az én ideális
mása a másokban, amely szeretetet implikál, tehát részben a magunk szeretetét, a
magunkban lévő, általában pozitív potenciállal rendelkezés szeretetét. Az azono-
sulás mentén azonban az élettelen is, akihez nem tartozik a barátlét, felruházódik
a szubjektum sajátosságaival, így képes konstituálni a barátságot, hiszen annak
aktív szereplője lehet (DERRIDA 2005, 6–14). Ha a visszafelelés aktusának kap-
csolattartó jellegét vizsgáljuk, a *Diófa* című versben a fa mozgása aktivitásként
van ábrázolva. A barát-státusz így lényegében az emberi fél vágyát elégíti ki, és
ez a közeledés jellemzi az átváltozást is, ugyanis a baráti közeledés az identitás
határainak átlépésére motivál. Úgy vélem, hogy ennek mentén az átváltozáslíra a
baráti hang konstituálásának egyik megoldása lehet a nyelv lírai sajátosságainak
használatával.

Az *Egy pályaudvar átalakítása*, a *Villamos-végállomás* és az *Amerikai állomás*
című versek különösen összhangban vannak egymással, ha azt próbáljuk kiolvasni
belőlük, hogy milyen igényei lehetnek a vers lírai énjeinek saját szubjektumának
megkonstruálása kapcsán. Az *Amerikai állomás* nyitánya erre adott reflexió lehet:
„Én nem tudom miért, mindig az állomások” (NEMES NAGY 2016, 165) – a lírai
én ezzel arra utal, hogy a kötetben átívelő állomásmotívum az átváltozás eszkö-
zeként fogható meg a szemlélő számára. A személyes névmás is explicit ebben
a sorban, amely még inkább fixálja a szubjektumot. Mindezt azonban feloldja a
második sor: „A régi szétbomlók, a készülők.” Mindez pedig az én és környezeté-
nek kapcsolatából olyan identitás igényét jelenti be ismét, amely a metamorfózis
jelenségeire, átváltozásra nyitott. Ezt a nyitottságot ez a vers is tükrözi, azonban
az állomásversek kapcsán fontos ennek a szövegnek a hátravetettsége. Az *Egy pá-
lyaudvar átalakítása* mint készülő állomás, majd pedig a *Villamos-végállomás* mint
a régi szétbomló szerepelnek a kompozícióban.

Az *Egy pályaudvar átalakításában* az 1–3. versszakok legszembetűnőbb alakza-
ta a zoomorfizáció: „A kő alatt, a kábel alatt, a kényes nyirokérrendszerek alatt (e
pulzáló berendezések) mégiscsak föld van itt alul, mindenek ellenére föld. / [...]”
„Most éppen kráter. Vagy nagyműtét. Egy állatkerti, ritka nagyvadé, kábítással,
nagyműszerekkel. Állatbelsőik tornyai. [...] / A seb környéke érzékeny. Elkín-
zott házak, hámlásuk, mint egy másodlagos kórtünet” (NEMES NAGY 2016, 142).
Nemes Nagy leírásait néhol akár antropomorfizációnak is nevezhetnénk, azon-
ban nyelviileg explicit módon folyamatosan előkerül az állat. Viszont ez a szerző
lírájának átváltozó jellege miatt nemcsak az állati létezőre, hanem a szerves és

szervetlen kapcsolatára is utal. Fontos azt meglátni, hogy ebben a versben elenyésző számban szerepel a hasonlítást implikáló nyelvi elem („A mozdony ráállt és megfordult vele, mint egy táncoló elefánt”), minden sokkal inkább azonosítás. Ez pedig mellérendeléseket kreál, amelyek nem feltétlenül csak a metafora és az allegória logikája mentén értelmezhetők.

Aleida Assmann az identitás- és átváltozáskultúrákat taglaló írásában rövid kitérőt tesz a metafora felé is, miszerint a hasonlatok és a metaforák logikája alapvetően nem lehet az átváltozáskultúrák sajátja, mivel a binaritás kizárja a két tényező közötti határok elmosódását, hiszen ezzel az alakzati logikával pont, hogy beállítja azokat (2006, 30–31). Ezzel mintha azt állítaná Assmann, hogy a metafora mint trópus azt a működést példázza, amit Agamben antropológiai gépezet fogalma, miszerint az ember a kizárás és befogadás dinamikájában az identitás és átváltozás oszcillációjában konstruálja meg saját magát. Az a logika, miszerint a létezők ontológiai alapja analógia mentén azonosítható, alapvetően az átváltozáshoz közelíti a metaforát. Itt azonban mindez inkább stílusesezköz, amely az irodalmi nyelvnek rendeli alá a magába foglalt jelentéseket. Deleuze és Guattari sokat idézett mondata is ezt állítja: „A metamorfózis a metafora ellentéte. Nincs többé szó szerinti és átvitt értelem, csak állapotoszlások a szóskálán. A dolog és a dolgok már csak szökésvonalaik mentén deterritorizált hangok vagy szavak által átjárt intenzitások” (2009, 45), a szerzőpáros tehát a metafora nyelvi jelentéseket létrehozó logikája ellen foglal állást. A fagyökér-ontológia logikáját adaptálja a metafora az összeadás logikájával, viszont Deleuze és Guattari inkább a mellérendelés, az egyenlőség és a szétszórás dinamikáját kapcsolják a metamorfózishoz: „Minden leendés, s ebben rejlik a különbség legfelsőbb foka: intenzitásbeli különbség, határátlépés, emelkedés vagy zuhanás, csökkenés vagy növekedés, hangsúly” (2009, 45–46).

Az átváltozás számára a metafora stílusesezközként való felfogása mintha azt jelentené, hogy az az identitás sajátossága. Mintha Zilahi Anna *A bálna nem motívum* című kötetében ezt a nem-motívum központi kérdést is ezzel a problémával azonosítaná. Mintha a nyelv ezáltal kihasználná a bálna létezését, és pusztán jelentéssé zsugorítaná, amely nyilvánvalóan emberi. A posztmodern az állatokkal kapcsolatos jelentésalkotásban az emberi kisajátítás gesztusát látja, vagyis olyan vágyat, amely az állatot mindig egy jelentést hordozó, a jelentések által pedig kontrollálható létezőként kívánja felfogni, mint például hús, házikedvenc, hang stb. A kontroll és a jelentések természetesen emberközpontúak, és egyfajta izolált és magányos társadalmat hoznak létre (vö. BAKER 2000, 82–88).

Az *A bálna nem motívum*¹⁰ folyamatosan a nyelv elégtelenségével fejezi ki a nyelv alárendelő, kisajátító jellegét: „Nincs első, / s így nincs utolsó szó sem”; „Mi

¹⁰ ZILAHY Anna (2017), *A bálna nem motívum*, Budapest, Magvető, 39–40.

nem még a cethal? / Itt élünk benne, sikamlós testében / próbálunk megkapaszkodni, élősdi / rémálmai a bálnatestnek. / Egyenjogú tettetői a létezésnek”; „Jó, nem motívum, például. Nem is / metafora, túl egyszerű lenne metaforának”; „Besimulva egy külső struktúrába az ellenállás / nélküli kiszögellésen, például / a bélbolyhon, / olcsó asszociáció”; „A bálnatestben / csak a kisbálnával találkozunk, / sorsára hagyva a tautologikus bálnatestben” (ZILAHÍ 2017, 39–40). Ez a záró sor, a sorsára hagyott kisbálna, a megérthetetlenség, a felületes megértés metaforájaként értelmezhető. Azonban ezek a poszthumán nyelvfilozófiai téziseknek tűnő állítások maguk is a nyelv keretein belül működnek, a nyelvi alakzat határait így nem tudják levetkőzni, saját működésén belül a jelentésteremtéssel kívánják felhívni a figyelmet ennek a mechanizmusnak az elégtelenségére. Úgy vélem, hogy a poszthumanizmus mint olvasási mód is ilyen törekvés. A metaforában gyakran valósul meg a különbözőnek vélt létmódok keveredése, amely így egy antropocentrikus perspektívából szemlélve fenntartja a létmódok különbségét. Ez a poszthumanizmus felől a posztantropocentrizmussal kiegészülve azonban elégtelen értelmezésnek tűnik, így a létezők motivikus értelmezése is elégtelennek bizonyul. Efelől tartom érdemesnek megközelíteni Nemes Nagy Ágnes szövegeit is, ugyanis így bukkanhatunk rá a poszthumán olvasat felől is érdekes jelentésszövegre.

A korábban már idézett verssorok – „A kő alatt, a kábel alatt, a kényes nyirokérrendszerek alatt (e pulzáló berendezések) mégiscsak föld van itt alul, mindenek ellenére föld. / [...] Most éppen kráter. Vagy nagyműtét. Egy állatkerti, ritka nagyvadé, kábítással, nagyműszerekkel. Állatbelsőik tornyai. [...] / A seb környéke érzékeny. Elkínzott házak, hámlásuk, mint egy másodlagos kórtünet” – is abban a nyelvi kelepcebén szenvednek, amelyben Zilahi sorai, azonban explicit módon nem utalnak erre. Miből lehet akkor ezt kikövetkeztetni? Ahogy például Nemes Nagy Ágnes *Éjszakai tölgyfa* vagy *Diófa* című verseiben olvashatjuk, a famotívum allegorikus értelmezésével emberi arcot kap a fa, emberi szereplő, hírvívő vagy éppen a lelkitárs szerepében megmutatkozva. Viszont az allegorikus olvasat a nem-emberi létezők cselekedeteinek részletes leírásával kiegészülve nem lehet kimerítő. Az *Éjszakai tölgyfa* című versben nem lehet csupán a jelentéskapcsolat-szemléltetés funkciójának alárendelve az, ahogyan a fa járásának módját írja le Nemes Nagy. A konkrétumok az allegorikus olvasat szempontjából redundánsnak tűnhetnek. Mondhatnánk, hogy az allegória hitelességéhez tesz hozzá azáltal, hogy valóban egy emberi alak mozgását imitálja, azonban a részletesség nélkül is értelmezhető lenne a kapcsolat. Jelen esetben azonban kifejtettségéről beszélhetünk: „Megállt, bevárta. Úgy jött ez a tölgy / ahogy gyökereit frissen kihúzta / s még földes, hosszú kígyólábakon / hullámzott az aszfaltos útra, / mint egy idomtalan sellő, igyekezett, / túlságosan széles feje súrolta / a néma boltredőnyöket, / mikor elérte a járókelőt, / a lámpaoszlopnak mindjárt nekidőlt, / aztán haját széthárította. / A haj mögül egy tölgyfa arca

nézett” (NEMES NAGY 2016, 133). A kifejtettség itt a fa valós járómozgásának elképzelésére irányítja a figyelmünket, míg a *Diófában* az összenövés módjaira: „Árnyékát lombhadjad szelíden rámveti, / s ágas-eres kezem visszafelel neki. / Idegzetem fölött s nyíló agyam alatt / te vagy a szép sudár, mely földből égbe hat, / gyökerem nem remeg, s virágom friss, mióta / te tartasz, barna törzs, te, nagy szemű diófa.” Az ágas-eres kéz mint metonímia jól példázza azt a szimbiózis-ként is érthető kapcsolatot, amelyet később a tartás fogalma hoz be. A tartás átvitt értelméből fakadóan a vers allegóriaként is olvasható, miszerint a fa megverése, a versben való összenövés egyfajta lelki támasz a szerző számára, viszont az emberi és a növényi létmódok közötti analógiák erőteljes kihangsúlyozása („lombhadjad”; „ágas-eres kezed”; „nagy szemű diófa”; „gyökerem nem remeg, s virágom friss” – mondja az emberként érthető lírai én) ez ellen hat. Emellett valódi embert is feltételezhetünk a „nagy szemű diófa” szintagma miatt, hiszen a szem egyértelműen antropomorf lényre utal, viszont a diótermésre való célzás által (például: egy szem dió) a jelentéspluralitás itt is felszámolja a konkrétumot. Tehát az értelmező az antropomorfizáció és dezantropomorfizáció játékában hoppon marad, egy poszthumán interpretációba pedig így férhet bele az ember-természet szimbiotikus viszonyának az olvasata is, amely ennek a szövegnek az átváltozáslíráként való olvasását is lehetővé teszi.

A létmódok keveredésének ilyen szintű kifejtettsége a poszthumanizmus felől olvasva túllép az allegória keretein. Olyan igényt támaszt, amely a kifejtettség miatt betölti azt az űrt, amit az értelmezőnek kellene kitöltenie a különböző létmódok közötti azonosított és azonosító egymásra olvasásában. „Elkínzott házak, hámlásuk, mint egy másodlagos körtünet” (*Egy pályaudvar átalakítása*) – a seb, a tájseb mint allegória nem arra kíván rámutatni, hogy ez a két dolog bizonyos analógiák mentén egymással azonosítható, hanem arra, hogy a tapasztalatok közötti ontológiai kapcsolat rendszerszinten azonos működésű. Ennek a különbségét abban látom, hogy a kifejtettségnek köszönhetően a figyelmünk eltávolodik az azonosító és azonosított bináris rendszerétől, így eltávolodik a létmódok közötti binaritástól is. Nem ez a binaritás, nem a végpontok, hogy az állati vagy az emberi vagy a technikai válnak hangsúlyossá, hanem a közöttük lévő kapcsolat áll a középpontban. Úgy vélem, hogy ez a posztantropocentrikus megszólalásmódra való törekvés egyik módja lehet. Emellett a poszthumanizmus és az átváltozás felőli olvasásnak is a módja, miszerint a természeti, technikai, emberi ágenseket keverő hasonlatok, allegorikus és metaforikus jelentések az antropomorfizációtól eltávolodva az átváltozás jelenségeiként mutatkoznak meg a hasonlító és a hasonlított, illetve az azonosító és az azonosított kapcsolatában.

Az *Egy pályaudvar átalakításának* elemzését folytatva: a zoomorfizáció egyfajta dezantropomorfizációként is felfogható, amint bekerülnek a képbe az építkezés emberi ágensei. A dezantropomorfizáció használata az ember ontológiai kitüntettségének lebontása miatt kiemelt fontosságú. Az ember-természet-technika

hármását az antropocentrikus tekintet egymástól elválasztva értelmezi, azonban Nemes Nagy költeménye jó példája annak, hogyan kapcsolódnak össze ezek a létmódok, mely összekapcsolódásban végül új, közös létmód születik:

A seb környéke érzékeny. Elkínzott házak, hámlásuk, mint egy másodlagos kórtünet, bágyadt villamosok bukdosása az elkötött erekben, az összefércelt csatlakozások, a süppedékes kőhiány, azok a duzzadt vágány-varratok. És a növények, a végképp védtelenek, akiknek szárát szemétvödörbe-dobáskor eltörik, mint Jézus lábát (színte) keresztéről-levétel után, a növények poros rémületükben.

A seb nem csak emberi fogalom, azonban rögtön utána a házak hámlásával nem tudjuk kihagyni az embert a képletből, így az emberi biológiai, szerves lét összefonódik a város technikai ágenseinek hálózatosságával, és emez analógia mentén képződik meg az erek, villamossínek analógiájából a jelentés, amelybe a növények Jézus passiójához hasonló élménnyel élik át az átépítés eseményét. Jézus és a növények szenvedésének összejátszása hasonlatként valósul meg, így a mellérendelés az explicit hasonlítás miatt némiképp antropomorf jellegű, azonban a növények szenvedésének, rémületének kiemelése mindenképp olyan közös sorsot hangsúlyoz, amely az antropocén diskurzusában fedezhető fel. Az antropomorfizáción keresztül próbálja megteremteni azt a baráti hangot, amely az ember jelenvaló létét nem ontikus kitüntetetségekben képzelel el.¹¹ Ebben a közeledésben a baráti hangon keresztül pedig az is kimondatik, hogy az empátia és tolerancia vágya az emberi szemlélő részéről létmódokon átívelő. Ennek a kifejeződése implicit, viszont ismét a kifejtettség az, amely egyértelműsíti a szerzői szándékot. Az orvosi szókinccs viszont tudományos-objektív nyelvhasználata miatt az antropomorfizáció ellenében hat. Kulcsár-Szabó Zoltán Nemes Nagy prózaversei kapcsán azt állítja, hogy a versszöveg olyan szövegtípusok retorikáját és lexikáját is alkalmazza, amelyek nem köthetőek az én kitüntetett szerepéhez, és az orvosi szókinccs ehhez a személytelenséghez tartozhat, amelyet az ipari és földtani szókinccs tovább erősít. Ezeknek a modalitása leíró jellegű, így a szenttelenség és a személyesség hangjai keverednek, hiszen a megszólítások, a csodálkozó kiszólások mind egy beszélői hanggal rendelkező szubjektumot feltételeznek (vö. KULCSÁR-SZABÓ 2022, 178–180). Mintha a szöveg a szenttelenség és az érzelmesség között billegne, és ezt példázhatják a bibliai allúziók is. A keresztény hit felől nézve Jézus nem lehet szenttelen alakja a létezésnek, és maga az említett esemény is érzelmekkel telített. Az orvosi szókinccs Jézus szenvedését is némiképp objektivizálja ebben a kontextusban, ugyanakkor a növények szenvedését pedig mitizálja és szubjektivizálja azzal, hogy az emberhez egészen közelivé emeli. Az emberi ágens megjelenése a

¹¹ Az antropocénhez lásd LATOUR 2017, HORVÁTH 2021.

negyedik versszakban figyelhető meg. Ennek a nyitósora jól példázza azt, hogy nyelvileg miként lehet elmosni a létmódok közötti határokat: „Középen pedig a működés” – írja Nemes Nagy, rögtön utána pedig jönnek is az eszközök, amelyek ezt a működést végzik. A versszak végére már egyértelműen az emberihez közelíti a technikait, azonban végig megvan az a távolságtartás, az a személytelen hangvétel, amely az egyes embert kivonja az egyenletből, és pusztá működésként, mintegy rendszer elemeként írja le azt:

Az exkavátorok, a fixplatósok. A gépkezelő odafent, mint egy függőben maradt pilóta. Citromsárga gumiruhában gödrökbe mászó űrhajósok. A láрма tűrhetetlen torlaszai között katasztrófák nyugalma, fejvesztett közöny. Egy drótcsomón plasztikszatyor. (Az ételcsomagok a világon. Papír, műanyag, egy-egy kendervászón-darab. A textúrák, a bogok és kötések. Bizony, feleim, emitt, amott.) És milyen különös sapkák! Talán bálnavadászok fejfedői, egy szertartás álarcai. S az óriási munkakesztyűk, e kézutánzó, absztrahált kezek.

Nemes Nagy az átalakítás képét bolygó méretűvé tágítja, így egyfajta planetáris közösségi viszonyrendszer telepszik rá a jelentésekre, amelyeket egyértelműen a poszthumanizmus posztantropocentrikus felfogásán keresztül értelmezek. Ebből a szövegből is a *Diófánál* említett baráti hang olvasható ki, az a figyelem, amely e leírások mögött van, túlmutat a Peer-féle lírai szubjektumon: a lét összegzését nem az Én horgonyozza le, hanem a Mi.

Ez a Mi nem explicit módon jelenik meg. A vers később egy második szereplővel, a feltételezett olvasóval/hallgatóval bővül: „Itt lesz a központi létesítmény. Itt lesz a csarnok. Itt aszparágusz, információk. Itt lesz a ... látod? [...] // Te emlékszel még, ugye, a mozdonyforgató dombra? [...] // De fordulj vissza. Nézd meg mégegyszer az építési területet. (Úgy értem: a történes táblái közt próbálj meg visszatalálni arra, amely jelenlétnek nevezhető.) Aztán tekintsd meg a Vérmezőt.” A megszólítások szentimentális, ám mégis hétköznapi retorikát adnak a vershez. A megszólalásmód ezáltal válik igazán baráti, intimmé, amely az első sorban kinyilvánított csodálkozással keveredve egyfajta naiv patetikusságot is kölcsönöz a szövegnek. Ez a naivítás pedig lebontja a létmódok közti hierarchiát. Jézus a növényekkel, az építőmunkások az űrhajósokkal, a felbontott föld pedig a történes tábláin keresztül akár a földkéreggel osztozik hasonló sorson. Az emlékezeten keresztül pedig egyfajta bizonytalan egyetemesség is helyet kap, amely bizonytalanság pedig nyelvileg is kifejeződik a határozószókban és mondatzavakban: „Ugye, emlékszel, amikor befejezték? Te ott voltál, amikor véget ért? Te ott voltál a megnyitáson is még? Tágas lett.” Az ismétlődő kérdések mintha azt sugallanák, hogy itt valami rendkívüli történik, és Nemes Nagy pont az építkezés banalitására rájátszó nyelvel, prózai, élőbeszédszerű módon próbálja éppen ennek az ellenkezőjére kondicionálni az olvasót: „Ugye emlékszel a citromsárga gumiruhára?

Az ételcsomagokra a világon? A kétes és a biztos közti térre? Ugye, emlékszel a Vérmezőre? A földtani teknőre a domb alatt? A visszamenőleges viszonylatokra? Az átalakításra? Az épületegyüttesre? És az átalakításra? A légikikötőre? Emlékszel-e arra a városra? // Te ott voltál a megnyitáson? Mintha egy teremtéstörténet lenne elbeszélve, és ezáltal egyfajta átváltozástörténetről van szó. Az emlékezet olyan monumentálisnak ható tényezőkkel kapcsolódik össze, mint a geológia és a történelem. A légikikötők pedig a képzeletet, valamifajta meghatározhatatlan, a maguk nemében mitologikus jövőt adnak hozzá az értelmezéshez. Ezt támasztja alá az ötödik versszak néhány sora is: „Fent, ahol még üresek most a léggömbméterek, fent, fent a nem-levő. Még átlátszó, még elvitatható. Túlságosan sok szél fúj át rajta. De egy jó lencse már rögzítené.” Az épület anyagisága és az anyag hiánya (átfúj rajta a szél, „nem-levő”) a technológiával (rögzítené a lencse) és az emberi érzékeléssel és értékeléssel kapcsolódik össze („elvitatható”). Ez a levő és nem-levő köztesség gyakran jellemzi Nemes Nagy költészetének filozófiai fókuszát. A „köztesség” szó elolvasása után ki ne gondolna azonnal a *Között* című versre. Ez a köztesség a lapos ontológiát, olyan purifikációtól mentes, metamorf létegyüttest, ágenskeveréket implikál, amelyre a nyolcadik versszakban találunk utalást: „Tágas lett. Versenyképes. [...] Vágányvezérlés. Épületegyüttes. Csomópont.” A csomópont mint a versszak zárszava összefoglalja ezt a jelenséget, magát az átváltozást, amely mint esemény a pályaudvar átépítése kapcsán lesz látható. Ezért is a csodálkozó, naiv retorika, mert mintha az eddig kimondhatatlant lehetne ezáltal megverselni.

A *Villamos-végállomás* ezt a megszólalásmódot folytatja. A párbeszédes jelleg már egyértelmű, formailag is jelölt: „– Ez valahogy... furcsa. / – Mondhatnám, lehetetlen. / – Hiszen ezt helyreállították a háború után” (NEMES NAGY 2016, 147). Ebben a versben szintén megfigyelhető, hogy az Én nem elégséges ahhoz, hogy megfelelően leírja a versben szereplő személyt, személyeket. A vers első és második sora akár ugyanattól a személytől is származhatna, viszont a formai elkülönítés által ez az egybefolyás, hogy a két megszólaló egymás szavát folytatja, olyan Énre vonatkoztatható, amely inkább a Mivel jellemezhető. Mintha a tudás kapcsán is bizonyos közösség bontakozna ki a megszólalásokból, amelyek e közösségi lét miatt nem választódnak el egymástól. A többes szám a későbbiekben explicitté válik: „Jártunk itt sokszor. Hogyne jártunk volna”, viszont a társalgás továbbra is nagyon szorosan, de beszédfordulókra bontva halad előre: „– De most olyan mintha... / – Igen, olyan-mintha. / – Mégsem. Ez sokkal újabb romterület.” Az előző megszólalás egy vagy több eleme mindig anaforaként funkcionál, a helyeslés és az „olyan-mintha” neologizmus, továbbá a tagadás, a „mégsem” használata építi ki a megszólalások közötti szoros kapcsolatot, amely így elbizonytalanítja a párbeszéd két tagjának az elválaszthatóságát. A vers fel is oldja ezeket a párbeszédes formákat, és a kötet előző szövegeihez hasonlóan prózai formában folytatódik. Eldönthetetlenné válik tehát, hogy ki az, aki

elmélkedni fog a romos állomás látványával kapcsolatban. A lírai én figyelme ebben a szövegben is az objektumokra irányul: „Ez mindig furcsa hely volt. A villamos befutott egy völgytorokba, ment, ment, egyre szűkülő úton, aztán szemből is felszökött a hegyfal, s a villamos megállt. Katlan. Fokozhatatlan végállomás. Körös-körül terméskőfallal bélelve a völgy, kőszoba az ég alatt.” A hely leírásának jellege, a kifejtettség és az ebből fakadó figyelemirányítás ismét azt érzékelteti az olvasóval, hogy a környezeti, tárgyi világ, legyen az szerves vagy szervetlen, kiemelten fontos a szemlélő számára. Feltűnnek emberi dolgok is, de mindennek csak a maradványa: „Akkor miért lyukas az állomásépület fala? Az a nagy, kerek, az világosan ágyúgolyónyom. És miért az a betonbunker a sínek ócskavasa mellett, rámázolva: Jégkrém kapható?”; „Laknak itt most a hegyoldalon? // Persze, hogy laknak. Nem sokan. Például két kőoszlop ott fent, régi, ismerős bejárat valahová.” Az ismerős bejárat kapcsán ismét előkerül a baráti viszony kifejezése. Ami pedig szintén az emberi fókusz ellen hat, az a „laknak-e itt” kérdésre való, élcelődő válasz. A példaként hozott két kőoszlop azáltal, hogy lakik valahol, emberszerűvé válik, viszont a valahol lakás jelensége így objektivizálódik is. Ebben az összjátékban feloldódik az emberi és nem-emberi kategória, hiszen az ember és a kőoszlop helybeli meghatározottsága között nincs különbség, ezt hangsúlyozva ontológiájuk sem különböző.

Nemes Nagynál a biopoétika is erőteljesen jelen van, például a villamosokra utaló metaforában: „Azok a korán kivilágított kis villamoskocsik – ez egykocsis viszonylat –, amint kizúgnak az estébe, elavult szentjánosbogarak.” Ez nem feltétlenül jelentené a posztantropocentrikus nézőpontot, amely elvezetne minket a poszthumanizmus értelmezési lehetőségeihez, viszont a létmódok közötti keveredés, amelyet a nyelv implikál, felszabadíthatja azt a hierarchiát, amelyet például Peer antropocentrikus, énközpontú alanyi lírája megidéz. „Körül terelőkörlátok tetemei, talpfák közti közüzaléokra dőlve. Odébb rozsdás kábelbokrok a fűben” – a talpfatetemek és a kábelbokrok metaforikus és metonimikus viszonyai megelőlegezik ezt a metamorf létmódot az embernek is, ahogy ez a versből a későbbiekben is kiderül. Az állomás leírásával a szerző nem az állomás metamorfózisára kíváncsi, annak metamorf létmódjára való ráébredésében az ember átváltozásigényének vallomásává válik a szöveg. A néha teljesen objektív, leíró jellegű sorok („A városcsarnok szinte ép. Faragott oszlopaival, vidéki veranda őszi napban”) az elbizonytalanodott, erőteljesen szubjektív, a szemlélő jelenlétét felvillantó passzusokkal együtt maguk is két olyan végpontot adnak meg, amelyek keveredésével a zavar, a köztesség lép fel. A beszéd köztessége, a beszéd közepén ragadtsága pedig a kimondhatatlant, a beszéd primer jelentésközlő funkcióvesztését jelenti, pusztá működésként leleplezve azt. A köztes pozíció rákényszerít az elmozdulásra, előidézi a mozgást, amelyben megragadva ez a mozgás nem ér véget. Ez a működés pedig maga az átváltozás, jelen esetben nyelvi működésként az átváltozáslíra egyik sajátossága.

Az identitáslíra számára a hallgatás, a kimondhatatlanság, a nyelv elégtelensége az identitás nyelv általi megteremtésének lehetőségét kritizálná, itt azonban ez azért nem merül fel, mert Nemes Nagy említett szövegeinek szubjektuma nem fixálja az identitást mint normát, így nem is tud vele szemben fellépni. Az átváltás viszont nem az identitás kritikája, sőt mintha az identitás kritikájának megfogalmazásával röghöz kötné magát a szubjektum, így nem tudna megnyílni igazán az átváltás felé. A poszthumán diskurzus gyakran azonosítja a humanizmust a racionalitással, amely kitüntetett szerepet ad az embernek. A *Villamos-végállomás* az emlékezet és a rom bizonytalanságából fakadóan lebontja ezt:

- Ú-kanyart írtunk le.
- Nem írtunk le ú-kanyart. Szerinted hol van a két kőoszlop?
- Dehogy. Ott.
- Szerinted hol van a végállomás?
- Ott.
- Lehetetlen. Ú-kanyart írtunk le eljövőben. Úgy, hogy az ú gyűjtőpontjában van a végállomás. Nem téveszthetem el a végállomást.

A párbeszédből fakadó bizonytalanság, valamint az olyan abszolútumok, mint a lehetetlen és a rámutatások a környezet intenzív megértésére való igényt, de ennek a kudarcát is mutatják. Az ismerőssel való találkozás, amikor az már ismeretlen, az ismerős másságával, annak átváltozó jellegével szembesíti a befogadót, ennek a tapasztalatnak a leírása pedig a poszthumanizmus diskurzusát is jellemzi. Bényei a poszthumanizmus metamorfózisfelfogását a posztmodern társadalomtudományok hozadékának tekinti, amelyeknek fókuszát folyamatosan a másságok (nemi, gazdasági, geopolitikai stb.) alkotják. A fent idézett 5. egységnek az utolsó mondata („Nem téveszthetem el a végállomást”) metafizikai jellegű kijelentés is. Rögtön a 6. egység rövid mondatokkal, ismétlésekkel, variációkkal kezdődik: „Visszamegyünk. Természetesen nincs ott. Visszamegyünk. Nincs ott a végállomás, ami semmit sem jelent.” A párbeszéd imitációjának is felfoghatjuk azt a dinamikát, amit a rövid mondatok teremtenek a „Visszamegyünk” ismétlésével. A korábbi párbeszédekben például az „ott” mutatónévmás ismétlődött, az 1. egységben pedig egymás mondatait folytatták a beszélők. A párbeszéd utáni nem párbeszédes részekben a mondat szerkezetek, az ismétlődések és variációk a párbeszéd retorikáját idézik, ezzel még inkább megzavarva a beszélők elválaszthatóságának lehetőségét. A vers pedig alapvetően versként áll az értelmező előtt, így a szöveg még a jól elkülönülő beszélőkkel is a szerző által irányított alkotás-ként lepleződne le. Úgy gondolom, hogy a párbeszéd retorikai jellegzetességeinek elbizonytalanításával is az átváltást idézi elő. A szöveg formailag is változik, a sorkizárt, tömött egységek és a rövid, párbeszédes részek váltakoznak, azonos egysegen belül is együtt szerepelnek. Ha az egész szöveget vizsgáljuk a gondolatjeles

és a nélküli részek váltakozásában, akkor azt láthatjuk, hogy az 1.: gondolatjeles, 2.: nem, 3.: egy rövid egység, végén gondolatjelekkel jelölt párbeszéd, 4.: ismét teljesen nélkülözi ezt, 5.: domináns a jelölt párbeszédesség, 6. és 7.: elmaradnak a gondolatjelek, habár van jel a párbeszédesség retorikájára, és a 8. rövid egység csak párbeszédes és gondolatjelekkel jelölt. Arányaiban több a szövegben a nem párbeszédes rész, viszont a beszélgetésben elmondottak deiktikus jellege, valamint a vizuális elkülönülés is hangsúlyt ad ezeknek. Továbbá ilyen egységgel zárul a vers is, ismét azt jelezve, hogy hangsúlyos a párbeszédesség ténye.

A zárlatot megelőző 6. és 7. egység viszont olyan metafizikai gondolatokat tartalmaz, amelyek nemcsak a vers lényegének tekinthetőek, hanem a kötet más darabjaival is rezonálnak, így a gondolati kontinuitást a kötetben belül megteremtve lesz hangsúlyos a 8. záró egység előtt. A beszéd itt is akadozik, töredezik a logikai viszonyok miatt, és ez a logika nem újfajta racionalitást kíván kialakítani, az állítások temporalitása ugyanis nyilvánvalóvá válik az ellentétekben, a visszavonásokban, így a megértés gátja maga a racionalitás: „Annyi a domb, a szerpentin, a terelőút, bármely dombhullám, bármely kanyar mögött feltűnhetik egy másik katlan, ami nem robbant szét, szétrobbant, de rendbehozták 30 év előtt, ami romtalan, nem romtalan, de mégis. Nem mondom, hogy számtalan van belőlük. Ez helytelen volna, túlzás. Három, legfeljebb négy végállomás, az érzékelés terébe ennyi fér.”

Az érzékeléshez kapcsolódva ezt követően még számos metamorfózist implikáló jelenségről ír Nemes Nagy. Ezeknek a közös vonása, hogy olyan aurát, miliót teremtenek, amelyben megragadhatatlan a vizualitás, állandó az átmenetiség és a köztesség: „Egyetlen mértani hely rezeg ott, áttetsző burokba zárva, afféle harmónika-folyosóba zárva, amilyen a repülőtereken, tudod. Egy láthatatlan erőter-folyosó, gyomrában három-négy időmód. Csak úgy véletlenül, úgy ott felejtve, esetleges állomás-tartalommal.” Ráadásul a köztesség a választott szavak jelentésében is megjelenik. Mintha az állomás-tartalom mindent megpróbálna összefoglalni, ami az állomáshoz köthető, de önmagában az olvasó átgondoló munkája nélkül üres lenne. A pontosság, precizitás és a homály keveredik ebben a részletben, ugyanis a „mértani hely” sem egyszerű hely, a jelző egyfajta speciális, kitüntetett jelentéssel tölti fel, továbbá a rezgés, az áttetsző burok, a „harmónika-folyosó”, a láthatatlan erőter-folyosó, minden objektum nyelvileg erőteljesen kifejtett, ugyanakkor éppen ezzel ellentétesen hat ez a kifejtettség, hiszen próbálja megteremteni azt az átváltozó teret, amelyben a szemlélt állomás köztességében ragadható meg igazán. Ahogy fentebb említettem, a köztesség előidéző egyfajta mozgást, amit nevezünk fluiditásnak, ha ellenpárjaként az identitásban rejlő megszilárdulást kívánjuk felfogni. Ez a mozgás összefügg Deleuze és Guattari metafora–metamorfózis ellentétével, ugyanis a szó szerinti és átvitt jelentések felszámolódásával az értelmezésnek nincsenek bináris nyugvópontjai, csupán intenzitása a szavak skáláján.

Ez a köztesség olyan sorokban, szintagmákban is megjelenik, mint például: „Rezeg a földi légifolyosó”; „Fúj a szél, kifújódnak a téglaközők, betömődnek a téglaközők, fölemelkedik, leroggyan a fal”; „Állapotai egymásra préselődnek, szorosán, szellősen nyeregretető hullámló ráncai szétrongyolódó, tépett vastraverzek lobog a kő, mint textíliák fel, fel gubancolódva le.” Ez a legutolsó idézet formailag is visszaadja a leírtakat, a lebegést, a szélfúttá ziláltságot, hiszen nyomtatásban a „szellősen nyeregretető” és a „ráncai szétrongyolódó” szintagmák között nagyobb térköz van, amely tagolási funkciót is betölt, de a vessző helyett alkalmazva a szöveg vizualitásán keresztül idézi elő a köztességet, a szétrongyolódást, a szel- lősséget.

A 7. egység ismét a felszámolás motívumával indul: „De visszavonják. Már nyomják össze a folyosó harmónikafalát, hiszen nyilvánvaló feledékenység, hogy ott maradt.” A visszavonás ismét a lét és nem-lét határára küldi a szemlélt objektumokat, ami így a valóságot és a képzeletet sem engedi fixálni. Ehhez kapcsolódhat a 4. egységnek az a része, amelyben a lírai én többes számban beszélve az időbeli és térbeli fixáltságukat elemzi: „De hát nem robbanthatták fel, itt nem lehet bunker, jégkrém kapható, szabványméret, hiszen már rendbehozták 30 év előtt. Nem akkor vagyunk itt, hanem ekkor, 30 év és még valamennyi után. Szanaszét vadsóska, drótcsomók.” Az időhatározószók a vers tere kapcsán is fontosak, funkciójuk a meghatározás, de pont ez kapcsolódik a meghatározhatatlansághoz, a folyamatos visszavonások, ellentétek ezen szavak jelentésére is kihatnak, így e nyelvi elemek funkcióját is felszámolja az állomás mint átváltozásként értelmezhető objektum.

A térbeli fixáltság a 8. egységben párbeszédes formában kap a záró szerep miatt még nagyobb hangsúlyt. Ráadásul az 5. egységben már megjelenő vitaretorikát, a visszakerdezést, az egymásnak ellentmondást erősíti fel: „– Miről beszélsz?/ – A végállomásról./ – De nincs ott. Nem érted? Nincs ott.” Az első kérdéshez azonban fontos idézni a 7. egység végét is, ugyanis itt a párbeszéd egyértelműen kijelöl két beszélőt, a 7. egységet lezáró gondolatokra kérdez rá a 8. egység első sora, ezek a lezáró gondolatok pedig a következők: „Nézd, micsoda sürgölődés most a levegőben, a hibajavítás fémes villogása, átlátszó, óriás munkálatok. [...] Nézd, csillanások, csörrenések időhegesztés kékes ívei. Ott valamit lezárnak és kinyitnak égboltnyi lángvágóval tépve szét forrasztva össze tépve szét kiterjedéseink sebeit. Ha most gyorsan a domb mögé...” A 7. egység három ponttal, elhallgatással, hiánnyal zárul, amelyhez köze lehet a 8. egység első sorának konkrét beszédaktusához, mely ugyanakkor a 7. egység gondolatait szakítja félbe. Az elmélkedő beszélőt visszahúzza a valóságba, ugyanis az idézett rész szókinccse, szókapcsolatai stilisztikájukban is artistikusak, elrugaszkodottak, és amiről konkrétan beszél – az állomás felújításának potenciálja, ahogy ezt az *Egy pályaudvar átalakításában* is olvashattuk – itt is a transzcendencia igényével párosul. Itt is észrevehetjük az ellentétet, amely finom feszültséget kelt a valóság és a képzelet között: a sürgölő-

dés, a villogás, csillanások, csörrenések, a lezárás és kinyitás szimultán, a forrasztás és tépés szintén egyszerre, ezek az amúgy statikusnak tűnő objektumot ruházzák fel dinamikával, étellel. A 8. egység pedig azzal a kijelentéssel, hogy „Nincs ott” megpróbálja ezt felszámolni, de az erőteljesen transzcendens jelleg miatt mintha csak beszédaktus lenne a szöveg vége, amelyet egy potenciális folytatás ismét átír, ahogy azt a korábbi állításoknál is tapasztalhattuk. A nem-lét és a lét közötti ingadozást tehát a beszédfordulók, hol egy elmélkedő hang, hol pedig a deiktikus viszonyokat hangsúlyozó, reflektáló hang is fenntartják.

A szöveg fizikai beveződése vet csak véget a gondolatoknak a korábbi logika alapján. A transzcendenciát emellett az olyan szintagmák és szókapcsolatok idézik elő, mint például „átlátszó, óriás munkálatok”; „időhegesztés kékes ívei”; „égboltnyi lángvágóval”; vagy az előző bekezdésből: „értelmezhetetlen időállapot kiszökve a térbe,” és ez a sor: „De emeletes daru emeli már, daru, mely nem vet árnyat, építkezések láthatatlan fémtornyai az égen, amint tolatnak, a dimenziózavart kapkodva kiküszöbölni.” A dimenziózavar pedig alapvetően tisztázza az egész vers kontextusát. A beszélők két pozíciót foglalnak el, de ezek a pozíciók sem átjárhatatlanul viszonyulnak egymáshoz, mintha az egyik az állomás rom-dimenzióját, a másik pedig a felújítás dimenzióját látná. A vers mindent visszavonhatóvá, homályossá tevő retorikája a beszélők személyét teszi megállapíthatatlanná, ezáltal adva nekik lehetőséget az átváltozásra. Ez a metamorfózis pedig az állomás szemlélése közben történik meg, az állomás változásával a szemlélő is változik, mintha hozzátartozna ahhoz a térhez, amit szemlél, és mintha a térhez hozzátartozna az, amit a szemlélő lát benne vagy bele. Az állomások tere Nemes Nagynál egy maszka. A teret az assmanni értelemben maszkként felfogni annyit jelent, hogy a térrel való interakcióban a szubjektum önmeghatározásában nem csupán változás idéződik elő, hanem maga az átváltozás is. Az átalakítandó szétrombolt hely, emellett pedig a rom olyan temporalitással rendelkezik, amely a hely objektumként felfogható ágenseit is érinti, így ezek az ágensek megnyílnak a szubjektum előtt, ebben a megnyílásban pedig eltűnik objektum jellegük.

Sirokai Mátyás *Lomboldal* című kötetében az erdő válik az átváltozás maszkjává. Nemes Nagy Ágnes és Sirokai Mátyás leíró lírája sok hasonlóságot mutat. Mindkettőjüknél fontos elem az átváltozás, az átváltozást leíró retorika pedig az emelkedett hangvételhez közelít, legalábbis a nyelvi intenzitás, amely a kreativitásban, a szóösszetételekben, képzettársításokban is megnyilvánul, mindkettőjüknél a versnyelv szerves része. A létezők felé fordulásban a baráti hang, a naivitás jellemzi őket, azonban mintha Sirokainál a csodálkozó retorika átváltozna meggyőződéssé és létfenntartássá. Az új létmód keresése, az átváltozás megélése nem a korábbiból való átmenetként tűnik fel, nem vágyként, hanem az Én és környezetének, az immár Minek a sajátjaként, létértelmezésként, mondhatnánk úgy is, hogy transzcendens identitásként, amely az erőteljes érzéki tapasztalást spiritualitással ötvözi, így mintha a nem-ovidiusi átváltozás magánmitologikus módon újra ovidiusi je-

lentérségeket kapna. Ezalatt az átmitologizáltságot értem. A mitológia keretei pedig a jelentések alakulásának sokkal nagyobb szabadságot adnak. Sirokai lírája így egyszerre akar rámutatni a valóságra és az azon túlra is, sőt mintha azt mondaná, hogy a valóság egy vélt valóságból és az azon túliból áll elválaszthatatlanul, hangsúlyozva ezzel egyfajta episztemológiai gátat és a dolgok elrejtettségét. Ez az értelmezés számomra azt írja le, ahogy az átváltozás igénye identitássá válik, azonban maga az igény nem egyenlő a tényleges átváltozással, amely pedig az identitás keretein lép túl. Emellett a többes szám első személyű névmás alkalmazása a megjelölt közösség kizáró és befogadó mechanizmusait is jelöli: mi alapján vagyunk mi mások, mi alapján vagyunk mi egy közösség? Ugyanis a Mi értelmezése az identitás és az átváltozás számára is kulcskérdés (vö. RINCK 2015, 37). Viszont a közösség fogalma itt posztantropocentrikus rétegekkel telített, az együttélésben a biosz és a zoé határain történő feloldódást és szétszórátást jelöli. Ugyanakkor implicit módon azt is hangsúlyozza, hogy a Mi kettős, az immanens Mi és a metamorf Mi értelmezési lehetőségének a fenntartása a metafora–metamorfózis feszültségét tárja ismét elénk.¹²

Már Sirokai *A káprázatbeliekhez* kötetén is megfigyelhető ez az intenció, de a versnyelv egyszerűsödésével „kiiktatódik” a nyelv „látványossága”, és mintha az esztétikai funkciót ez a nyelvi megtisztulásként is érthető redukció adná meg az előző kötethez képest, hiszen a versekben az átváltozáshoz hozzátartozott a sziporkázó nyelv („Kezdetben voltak a földrakéták, melyekkel a gombok felhőinek földre vetett árnyékai között utaztunk. Voltak szárnyasmagvúak, melyekkel először az ernyős magasba, majd földtávolba jutottunk” [SIROKAI 2015, 7]), és ezzel ellentétben ez a redukció mintha azt jelentené, hogy a nyelv ereje már nem kell ahhoz, hogy megerősítse az átváltozás élményének leírását.¹³ A *Lombolda*ban a kreatív képzettársítások helyett immár naivan egyszerű, vallomásos lírát is kapunk, amely ugyanúgy átváltozáseseeményekre utal, ugyanúgy átváltozássá teszi a lírát, de mintha már ott lenne mögötte a lételméleti háttér, amely megszilárdult. „Egyetlen fa is elég az önkívülethez. De az erdő” (SIROKAI 2020, 7) – kezdődik a kötet ezzel a bölcsesség jellegű egysorosral. Bényei metamorfózis-fogalmánál is előkerült már a radikalitás, amely az átváltozást kísérheti. Az önkívület állapota egyértelműen rezonál ezzel, ehhez pedig az intenzív versnyelv is párosulhat,

¹² A *mi* személyes névmás posztumán értelmezéséhez lásd NEMES Z. Mária (2021), Polimorf pozíciók – posztumán szövegöröm a kortárs költészetben, *műút.hu*. <https://www.muut.hu/archivum/36292>

¹³ Sirokai trilógiájának első kötete, *A beat tanúinak könyve* az átváltozás kezdetét írja le, nyitó soraiban egyfajta beavatásjelenettel: „Amikor elhagyja anyját és apját, a fiú az erdőbe vonul, hogy megkeresse a fát, mely odvába fogadja. Lelke bejárja ágait és megismeri a gyökerek csendjét [...]” (2013, 7) – továbbá a cím is szemléletes, hiszen a *beat* tanúi olyan közösséget jelöl, amely nyitott a metamorfózisra.

mindez viszont erre a részletre nem jellemző. Mintha az előző kötet az átváltozás ezen feltételét már teljesítette volna, most már következhetnek a transzcendens identitás vallomásai.

A kötet öt római számmal ellátott egységre van osztva, a szövegek mindegyikben cím nélkül állnak, csupán az új oldalakra való tördelés különíti el őket, valamint az I. egységet nézve tipográfiai jelölés is, az egyes versek felváltva dőlttel vagy normál módon vannak szedve, emellett szintén felváltva az oldalon felülre vagy alulra vannak igazítva. Ez a szerkezet a későbbiekben felszámolódik, és mintha az előző kötet bölcséleti retorikája térne vissza a dőlttel szedett részletekben. Általában mindegyik kijelentéssel kezdődik, egy többszörösen összetett vagy bővített mondattal, amely magyarázó jellegű a növényi ágensekkel való együttéléssel kapcsolatban: „A talpak alá simuló kötél, a jelen húrjának e darabja, amelyen minden mozdulat a pillanaté, ez a húr éppúgy leveti magáról azt, aki gondolatban a múltba merül, mint azt, aki a jövőbe kívánczik” (SIROKAI 2020, 48); „A magasban megváltozik a föld szívóereje, és függőleges folyosók nyílnak, ezért a kötélén járó magasságról szövődő álmai elvesztik égközpontúságukat” (46); „A növényi szerelműek találkozásának legtisztább formája az érinthetetlenek tánca” (35); „Az egyhegyű figyelem és a sokhegyű test ellentmondását feloldhatjuk, ha a test elágazásain keresztül visszaállítjuk az agy eredeti, sokhegyű strukturáját”. Ezek a dőlttel szedett verskezdetek mind személytelenek is abban az értelemben, hogy általános igényű megszólalások. *A káprázatbeliekhez* bibliai konnotációkból is fakadó móduszát folytatva Sirokai költészetében, az átváltozáshoz éppúgy kapcsolódik a bölcséleti jelleggel, mint Nemes Nagy lírájában, gondoljunk csak a *Villamos-végállomás* 6. és 7. egységére, azonban itt az állítások kapcsán nem a kimondhatatlanság, a nyelvkeresés a jellemző, hanem már a meggyőződéssel történő nyelvteretés. A korábban már idézett sor – „Az egyhegyű figyelem és a sokhegyű test ellentmondását feloldhatjuk, ha a test elágazásain keresztül visszaállítjuk az agy eredeti, sokhegyű strukturáját” – mintha önmagában is posztantropocentrikus episztemológiai tétel lenne, amely az „egyhegyű” jelzővel a poszthumanizmus kereteihez igazodva a humanizmust, az antropocentriskusságot, míg a „sokhegyű” a poszthumanizmust, a posztantropocentriskusságot jelölné. Ráadásul az egyhegyűség a figyelemhez társul, míg a sokhegyűség a testhez, és végezetül az agy lesz az, amely ismét sokhegyű kell legyen. Ez pedig az eredeti kijelentésével azt jelenti, hogy az agy erre képes, csupán a figyelem korlátozza, ami a vers későbbi soraiban fejközpontúnak lesz tételezve. Ez metaforikusan utal a racionalitásra, a gondolkodás felsőbbrendűségére, amiből a versbeszélő szerint a tornagyakorlatain keresztül vezet a kiút: „Ha a test fejközpontú tengelyét kibillentjük függőleges egyensúlyi állapotából, és a négy végtagra ereszkedve játszani kezdünk a gravitációs központtal, akkor a differenciáltabb súlyelosztással párhuzamosan létrejön a figyelem többértű elosztása is” (SIROKAI 2020, 35). A mozgásban így alapvetően átváltozást figyelhetünk meg, és ez az átváltozás a figyelmen keresztül valósul meg, amely

pedig a versbeszélő összefoglalásában az átváltozás kulcsa: „A növényeken át vezet az út az organikus figyelem vadonjába” (35). Ennek hallatán pedig azonnal Nemes Nagy *Fák* című versének nyitósora – „Tanulni kell. A téli fákat” – ugorhat be, hiszen a tanulás mint felfokozott figyelem passzol a testgyakorlatokhoz és az ebből fakadó perspektívaváltáshoz és megértéshez.

Ez a perspektívaváltás a növénylés fogalmával is jellemezhető, amelyik több Sirokai-versben is előfordul. A kötet harmadik szövege az első, amely használja, azonban a második és harmadik szöveg kapcsolatából bomlik ki igazán a jelentősége. A második szöveg naivnak ható vallomás az erdővel való kapcsolódásról. Szókészlete többnyire átlagos, emelkedett hangvételét az a modalitás jelenti, amely a folyamatos, egyes szám első személyű és jelen idejű kijelentéseknek köszönhetően újratерemti a konkrét szituációt. Továbbá ehhez járul hozzá a nyitósorban megfogalmazott tét is: „Leveszem a cipőmet, újra tanulok járni” (SIROKAI 2020, 8). Nemes Nagy *Diófa* című verséhez hasonló módon történik meg az emberi és nem-emberi kapcsolódása: „Ahogy talpam gyökerei behatolnak a langyos, fekete földbe, a kíváncsi talaj is tapogatózni kezd felfelé”, a *Diófában* pedig: „Árnyékát lombhajad szelíden rámveti, / s ágas-eres kezem visszafelel neki.” A természet és az ember is a testen keresztül létesít mélyebb kapcsolódást, Sirokainál a gyökerek jelentik ezt funkciójukon keresztül, míg Nemes Nagynál a kéz, amely visszafelel. A felelésben a beszéd idéződik meg, azaz olyan kommunikáció, amely alapvetően a gondolatokat is megmozdítja. Továbbá Nemes Nagynál is megjelennek a gyökerek: „gyökerem nem remeg, s virágom friss, mióta/ te tartasz, barna törzs, te, nagy szemű diófa.” A köztesség nyelvileg nem megnevezve, hanem „folyamatában”, a nyelvi elemek közvetett értelmezésével tárul elénk a *Diófában*. Ez a közvetettség pedig retorikailag is a köztességet idézi elő. Nem az van kimondva, hogy a szubjektum köztességben létezik, mivel figyelmünk a fa pozíciójára irányul, míg a lírai én pozíciója a nyelvi jelek kapcsán rejtett marad.

A törzs és a gyökerek kapcsán Deleuze és Guattari rizóma-fogalmára gondolhatunk. Mondhatnánk, hogy a fatörzs és a gyökerek analógiájával alapvetően olyan alá- és fölérendelő értelmezést kapunk, amely egy mindig valami felé központosuló rendszert alkot, hierarchiát, ahogyan erre példát mutat nekünk a poszthumanizmus humanizmusértelmezése. Ezzel szemben a rizóma inkább a lapos ontológiának az analógiája mentén mutat létértelmezési lehetőséget (vö. DELEUZE–GUATTARI 2019). A szubjektum rizomatikus elgondolása, amelyen a poszthumanizmus elgondolása is alapszik, az átváltozáskultúrák sajátja lehet: „A kapcsolódás és heterogeneitás elvei: a rizóma bármely pontján kapcsolódhat és kapcsolódnia is kell bármely más rizómával” (DELEUZE–GUATTARI 2019).

Azonban kérdés, hogy a fagyökér-metaphorát a rizóma ellenében inkább az immanencia metaforájaként kell-e értenünk? Az idegrendszerünk és agyunk hálózatoságának elképzelése összefügg a fa gyökérzetének viselkedésével, így Nemes Nagy sorai sokkal inkább erre az azonosságra reflektálnak, és nem az ember által

a nem-emberi reterritoralizációjáról szólnak. Gyimesi Tímea a rizómáról és a fagyökérről a következőket írja: „fagyökér és a rizómacsatorna nem két egymással szemben álló, egymást felváltó modell” (2007, 22–23). Ez mintha a humanizmus és poszthumanizmus viszonyával rezonálna, hiszen a humanizmust nem felváltja a poszthumanizmus, hanem vele párhuzamosan szökésvonalakat kínál, deterritorizálja azt.

Sirokainál is inkább a metamorfózis a hangsúlyos, a fa nem a létértelmezés eszköze. Sokkal inkább az erdő lehetne ennek a metaforája, mint egyfajta rizomatikus tér, amely a létezés szempontjából egységgé áll össze. Sirokainál a fával való kapcsolat az erdővel való kapcsolatot jelenti: „Négykézlábra ereszkedem, csuklóig nyúlok a televénybe. Utak nyílnak előttem az erdei fűben, látom az állatok törte ösvényeket. Egy bükkfa felmeredő törzse felé ügetek.” Az ügetés egyfajta zoomorfizációként értelmezhető, az emberi szubjektum az újratanulással átváltozik, képes lesz az erdő nem-emberi struktúrájának megnyitására. A ruháktól való megszabadulás is ezt az átalakulást jelenti, amelyet az önkívület kísér: „Leveszem a ruhámat. Borzongok a gyönyörűségtől, ahogy teljes bőrfelülettel lélegezni kezdek.” A teljes bőrfelületes légzés sem emberi tapasztalat, így ez is az átváltozás motívumára utal.

A kötetben ez az élmény kerül értelmezésre az ezt követő szövegben: „A növénylés első napjaiban a légzés követése miatt szokatlan ritmus- és dallambőség tapasztalható, amely a testben való jelenlét homályos érzését hívja elő. Aki nemcsak a tüdejével, hanem a sarkától kezdve egész testével lélegzik, a szél hangszerévé válhat” (SIROKAI 2020, 9). A növénylés mint cselekvés az emberi és növényi közötti statikus viszony felbomlását jelenti, az új létmódban a növények nem tűnnek statikusnak. Nemes Nagy *Éjszakai tölgyfa* című versének is hangsúlyos sora, hogy „És lélegeztek mindaketten” (2016, 133). Ez a fa és az ember találkozásában olyan közös pont, amely elvitathatatlan, és egyetlen rendszerbe, a zoéba helyezi el a két létezőt. Hernádi Mária a buberi perszonalista filozófia mentén azt állítja, hogy az *Éjszakai tölgyfa* voltaképp találkozástörténet (2005, 2), ekként értelmezhető maga a metamorfózis is: a létmódváltás gyakran a másikkal való találkozás következménye. Erre utal Sirokai „Leveszem a cipőmet” kezdetű versének időstruktúrája és modalitása is: jelen idő kijelentő mód, amely a recitálás során megteremti a találkozást a lírán belül, így magát az átváltozást is. „A növénylés első napjaiban” kezdetű vers a találkozásban létrejövő átváltozás filozófiai megértését abszolútummá alakítja a vers zárlatára: „Csak a mély és csendes légzés segít át a téli álmon és az extázison.” Ez a retorika már inkább az átváltozás utáni identitás – nevezzük transzcendens identitásnak – megszilárdulását jelentheti azáltal, hogy normatív módon írja le az átváltozás kritériumait. Ily módon az identitáslíra és az átváltozáslíra elemei keverednek egymással. Az átváltozással és posztantropocentrikussággal kapcsolatban merülhet fel ennek kapcsán bennünk a további kérdés: az átváltozás decentrált vagy új-raközpontosítást jelent? A posztantropocentrikusság az ember decentráltása és egy

másik központ kialakítása? A fagyökérszerű ontológiai hierarchia helyett Sirokai a rizomatikus, lapos ontológiát helyezi középpontba, legalábbis erre következtethetünk abból a tényből, hogy nem a fa, hanem az erdő és a lét áll rendszerként a befogadó előtt, ennek az eleme a fa, nem pedig a lét metaforája.

Ez a normatív retorika továbbgyűrűzik: „A nyírek arcának érzékeléséhez nem szükséges különleges adottság, csupán saját arcunk felejtése” (SIROKAI 2020, 13). Ez a mondat ismét Nemes Nagy *Éjszakai tölgyfa* versét idézi meg: „A haj mögül egy tölgyfa arca nézett. // Nagy, mohos arc. Talán. Vagy másmilyen. / Érezte akkor a járókelő / saját körvonalait lazulni.” A saját körvonalak lazulása a felejtés folyamatához hasonlít, amely az emlékek lazulásaként is felfogható. Az arc motívuma azonban még alapvetően egyfajta antropocentrizmust tükröz. Az arcadás kizárólagosságát viszont „A nyírek arcának” kezdetű vers előtti szöveg próbálja meg lebontani: „A gyertyánok a leveleik fonákjával is látnak. [...] Ahol két vagy három levél fedésbe kerül, feketébe játszó, mélyzöld pupillák jönnek létre.” Sirokai tehát a szemek megállapításával alapvetően az arc átértelmezésére tesz kísérletet, hogy e mentén az emberi és növényi ágens is az arc alapján hasonulhasson a másikhoz. A hasonulás azonban a lét kérdésévé válik a nyírekről szóló versben: „Ha hátrahagyjuk a testfelépítésünkről őrzött képet, a fa csontvázának nemessége és hajtásíveinek szépsége figyelmünket az egyhegyűségből a középpont nélküiség felé húzza szét.” A retorika továbbra is normatív jellegű, viszont az egyhegyűséggel szembeni központnélküiség és a széthúzás a poszthumanizmushoz és a rizomatikus felfogáshoz, egyfajta posztantropocentrikus figyelemhez kötik a versben megnyilatkozó szubjektumot.

Az elveszés, a feloldódás motívuma Nemes Nagy lírájának is rendszeres eleme, és Sirokainál mintha ez a feloldódás normává szilárdulna: „Láttam két hársat, ahogy a mezőn át a folyóhoz mentek. Hallottam a parthoz láncolt hullámok énekét. Elveszíti magát, aki a fák közt jár, de az öröm betölti gazdátlan testét” (SIROKAI 2020, 43). Ez a normativitás gyakran az induktív érvelésből következik, így a kötetben megfigyelhető az a dinamika, hogy az egyéniből általános következtetésekre jut a versbeszélő, ahogy a fenti idézetnél is. Viszont Nemes Nagyhoz hasonlóan, de más módon is, az érvelés logikája gyakran homályossá válik. Mintha megpróbálná saját maga jelentéseit is felszámolni. Erre Sirokainál az enigmatikus jellegű gondolatokat találjuk megoldásként. A referencia fellelhető az enigmatikus mondatok mögött, azonban sokszor a stilizálás és ezáltal a performativitás kölcsönzése a pusztán mondáson túlra küldi a versbeszédet; ezen azt értem, hogy a megszólaló hangnak stilisztikailag kell azonosulnia azzal az átváltozást megteremtő jelleggel, amelyet jelentései hordoznak. Viszont a jelentés és a forma ezáltal válik elválaszthatatlanná, hiszen a formai nyelvi gesztus is az átváltozóteremtő jelentést implikálja, ezáltal válik a stílus a teremtés performatív aktusává.

Az átváltozáshoz olyan magánmitológia kialakítása is társul, amelynek ez a versnyelv a kulcsa, ugyanakkor nem tartja magát elégségesnek. Példa *A káprázat-*

beliekből erre: „Aki a kezdet vizein jár, a felette leterülő tó tükrén is gyűrűt vetnek léptei” (SIROKAI 2015, 13); „Ahogy a zöld álmok kiterjesztik tudatunk határait, a köztes tér már nem elválaszt, hanem összeköt bennünket” (10); példa a *Lomboldalból*: „A növényi szerelműek találkozásának legtisztább formája az érinthetetlenek tánca” (2020, 35); „Aki fejjel lefelé zuhan, jobb, ha talpát még életében az égnek adja” (43); „De ciprusunk koronája csúcsától a tövéig bókólok és lágyan leomló ágaktól, hajtásoktól telt”. Az elégtelenség szülte átváltozás nyelvének a kritikáját az egyik Sirokai-vers nyíltan meg is fogalmazza: „Áttörni egymáshoz, mintha lenne hova. [...] Mintha lennének falak, mintha nem csupán szavakból épültek volna. [...] Szavak, amikkel nem juthatunk a szavakon túlra. [...] Mintha lehetne másikunk, amikor mi magunk is egy szó illúziója vagyunk csupán” (2020, 38).

Sirokai lírája a fentiek alapján az átváltozás és az identitás motívumait is felmutatja. Azonban az átváltozás hangsúlyosabbá válik azáltal, hogy a versbeszélő alapvetően posztantropocentrikus nézőpontból közelít a lételméleti kérdésekhez. A kötet címe és ennek kapcsán a fülszöveg is remekül reflektál arra, hogy létfilozofikus gondolatai, és maga a líra mint az átváltozás terepe miként kapcsolódnak össze a nem-emberi ágenssel. A kötet címe, *Lomboldal* pedig a könyvtárgyat és a benne foglalt gondolatiságot is összekapcsolja, a versek nem-hermeneutikai oldalát a metamorfózis felől is kihangsúlyozza a könyv és a fa részeire való, az összetett szóban megvalósuló szimultán utalás. A kötetben szereplő szubjektum átváltozása így explicit módon is az erdő, az ember és a líra ágenseiből tevődik össze.

Összegzés

Az identitás- és átváltozáslíra törekvései ugyanazok, például a számvetés, a szubjektum múltja, a szubjektum halála (Arany és Peer verseiben), a szubjektum helyi meghatározottsága, a külvilághoz, a természethez, az objektumokhoz való viszonya (Sirokai és Nemes Nagy szövegeiben) mind az identitás-, mind az átváltozáslíra érdekltségébe tartoznak, pusztán a megközelítésük lesz eltérő. Az átváltozás kapcsán nem az integritás kríziséen van a hangsúly, hiszen ha nincs integritás, akkor annak krízise sem lehet. A szubjektum önmeghatározó folyamatainak az átváltozás szempontjából nincsen csúcspontok, így az identitásmeghatározás lényegtelené válik. A szubjektumhoz az átváltozásban a lét megélése tartozik hozzá, míg az identitáshoz a lét megteremtése, amely a látszatot is kitermeli. Egy későbbi tanulmányban a líra nem-hermeneutikai megközelítésével azt is ki fogom fejteni, hogy maga a líra miként működik az átváltozás elemeként, azonban jelen esetben azt hangsúlyoznám, hogy az emberi a lírán keresztül is próbál érintkezni más nem-emberivel, így ez olyan médiumként funkcionál, amely nem megteremti az emberi szubjektumot, hanem a keresés, így az átváltozás terepévé válik. Ez a keresés pedig köztességet, egyfajta nyughatatlanságot, mozgást jelent. A folya-

matos mozgás jellemezhető az átváltozással, míg a megnyugvás az identitással. Az emberi szubjektum azáltal, hogy próbál saját antropocentrikus önvizsgálatából kilépni, a nem-emberinek is olyan szerepköröket tulajdonít, amelyek az emberi és nem-emberi között nem hierarchikus viszonyt, nem szubjektum–objektum viszonyát állítják fel, hanem épp ezt a dichotómiát próbálják felülírni egyfajta posztantropocentrikus megközelítés érdekében, amelyben az identitás helyét átveszi az átváltozás. Az átváltozáslíra mögött ilyen szubjektumfelfogás húzódik, a poszthumanizmussal való rokonítása pedig a poszthumán líra fogalmát tágabb kontextusban is értelmezi

Bibliográfia

- Giorgio AGAMBEN (2004), *The Open: Man and Animal*, Stanford, Stanford University Press.
- ARANY János (1956), *Összes költeményei*, szerk. VAJDA Miklós, Budapest, Szépirodalmi Kiadó.
- ARANY János (2006), *Összes költeményei I. Versek, versfordítások és elbeszélő költemények*, szerk. SZILÁGYI Márton, Budapest, Osiris.
- Aleida ASSMANN (2006), Kulturen der Identität, Kulturen der Verwandlung, in Aleida ASSMANN – Jan ASSMANN (szerk.), *Verwandlungen, Archäologie der literarischen Kommunikation IX*, München, Wilhelm Fink Verlag, 25–45.
- Steve BAKER (2000), *The Postmodern Animal*, London, Reaktion Books.
- BÉNYEI Tamás (2013), *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*, Pécs, Pro Pannónia Kiadó.
- Rosi BRAIDOTTI (2019), *Posthuman Knowledge*, Cambridge, Polity Press.
- Timothy C. CAMPBELL (2011), *Improper Life. Technology and Biopolitics from Heidegger to Agamben*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press.
- CSOKONAI VITÉZ Mihály (1992), *Összes művei, Költemények 3. 1794–1796*, szerk. SZILÁGYI Ferenc, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI (2009), *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Budapest, Quadmon.
- Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI (2019), Rizóma, ford. GYIMESI Tímea, *Ex Symposion*, 13, https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=rizoma_259
- Jacques DERRIDA (2002), The Animal That Therefore I Am (More To Follow), *Critical Inquiry*, 2.28, 369–418.
- Jacques DERRIDA (2005), *Politics of Friendship*, London – New York, Verso.
- GYIMESI Tímea (2007), *Szökésvonalak: diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Budapest, Kijárat.
- Donna J. HARAWAY (2003), *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press.

- DONNA J. HARAWAY (2008), *When Species Meet*, London–Minneapolis, University of Minnesota Press.
- HARKAI VASS ÉVA (2008), Tájvers és lírai leíráslemek változatai a kortárs magyar lírában, *Hungarológiai Közlemények*, 2, 32–54.
- GRAHAM HARMAN (2018), *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, London, Penguin Books.
- IHAB HASSAN (1987), *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press.
- N. KATHERINE HAYLES (1999), *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago–London, University of Chicago Press.
- MARTIN HEIDEGGER (1989), *Lét és idő*, ford. VARGA Mihály et. al., Budapest, Gondolat.
- MARTIN HEIDEGGER (1995), *Bevezetés a metafizikába*, Budapest, Ikon.
- DIETER HEINRICH (1996), „Identität” – Begriffe, Probleme, Grenzen, in Odo MARQUAR – Karlheinz STIERLE (szerk.), *Identität*, München, Wilhelm Fink Verlag, 133–186.
- STEFAN HERBRECHTER (2013), *Posthumanism. A Critical Analysis*, London – New York, Bloomsbury.
- HERNÁDI MÁRIA (2005), „És lélegeztek mindketten”, *Tiszatáj*, 2, 1–20.
- HORVÁTH MÁRK (2021), *Az antropocén. Az ökológiai válság és a posztantropocentrikus természetkulturális viszonyok*, Budapest, Prae.
- HORVÁTH MÁRK – LOVÁSZ ÁDÁM – NEMES Z. MÁRIÓ (2019), *A poszthumanizmus változatai: Ember, embertelen és ember utáni*, Budapest, Prae.
- KISS GEORGINA (2017a), A fa körül az aszfalt, Peer Krisztián: 42, *Jelenkor*, 7–8, 916–920.
- KISS GEORGINA (2017b), Az újhordas tárgyiasság hatása a kortárs irodalomra (Hatástörténeti vázlat és fogalmi tipológia), in BUDAI Attila – PALKÓ GÁBOR – PATAKY ADRIENN (szerk.), *„folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”, Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újhordasokról*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 360–371.
- KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN (2002), A „lírai én” olvashatóságának kérdései a József Attila-recepcióban, *Irodalomtörténet*, 33.4, 477–496.
- KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN (2022), A prózavers Nemes Nagynál és Oravecznél, in *Jeltelen felhők között. Fejezetek a 20–21. század költészetének alakulástörténetéből*, Budapest, Ráció Kiadó, 174–196.
- LAPIS JÓZSEF (2014), *Líra 2.0. – Közelítések a kortárs magyar költészethez*, Budapest, JAK–PRAE.HU.
- Bruno LATOUR (1999), *Sohasem voltunk modernek. Szimmetrikus antropológiai tanulmány*, ford. GECSER Ottó, Budapest, Osiris.
- Bruno LATOUR (2017), Ágencia az antropocén korában, ford. KERESZTES Balázs, *Prae*, 1, 3–20.
- LEHŐCZKY ÁGNES (2005), A mitikus jelentéssel telítődő tárgyi kép, *Irodalomtörténet*, 33.1, 118–142.
- NEMES Z. MÁRIÓ (2014), Megtört közvetlenség. A személyesség alakzatai Peer Krisztián költészetében, in *A preparáció jegyében*, Budapest, JAK–PRAE.HU, 237–255.
- NEMES Z. MÁRIÓ (2017), Kacsacsóórú-émlős-várás Kenguru-szigeten. A kortárs fiatal költészet poszt-antropocentrikus viszonyai, *Prae*, 1, 90–107.

- NEMES Z. Márió (2021), Polimorf pozíciók – poszthumán szövegöröm a kortárs költészetben, *műút.hu*. <https://www.muut.hu/archivum/36292>
- NEMES NAGY Ágnes (2016), *Összegyűjtött versek*, szerk. FERENCZ Győző, Budapest, Jelenkor.
- NÉMETH G. Béla (1982), Még, már, most, in *7 kísérlet a kései József Attiláról*, Budapest, Tankönyvkiadó, 169–206.
- NÉMETH Zoltán (2012), *A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája*, Budapest, Kalligram.
- PEER Krisztián (2017), *42*, Budapest, Jelenkor.
- PETŐFI Sándor (2001), *Összes versei*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Osiris.
- Monika RINCK (2015), *Wir. Phänomene Im Plural*, Berlin, Verlagshaus Berlin.
- Joachim RITTER (1995), A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban, *Pompeji*, 1995/3, 132–148.
- SIROKAI Mátyás (2013), *A beat tanúinak könyve*, Budapest, Libri.
- SIROKAI Mátyás (2015), *A káprázatbeliekhez*, Budapest, Libri.
- SIROKAI Mátyás (2020), *Lomboldal*, Budapest, Jelenkor.
- TÓTH Kinga (2014), *All Machine*, Budapest, Magvető.
- Cary WOLFE (2010), *What Is Posthumanism*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press.
- ZILAHÍ Anna (2017), *A bálna nem motívum*, Budapest, Magvető.

Számunk szerzői

BENEDEK Zsolt (1989) a Marosvásárhelyi Művészeti egyetem doktorandusza, színházesztéta, szabadúszó színházcsináló, műfordító. Kutatási területei: kortárs színházesztétika, a színház fenomenológiája, színházantropológia. Legutóbbi publikációi: A fenségesség architektonikája Romeo Castellucci *Inferno* című előadásában (*Theatron*, 2020/1, 57–69), The Phenomenology of Theatrical Performance (*AUC Interpretationes*, 2020/2, 187–206), Katarzis és fenségesség. A színházi állam utópiája (Fazakas Istvánnal közösen, *Theatron*, 2021/2, 169–187). E-mail: benedek.zsolt@yahoo.com

BORDÁS Máté (1995) az ELTE doktorandusza, a poszthumán líra fogalmának kérdéskörét, a poszthumanizmus és a líraelmélet összefüggéseit kutatja. Emellett foglalkozik költészettel, műfordítással és zenével. Legutóbbi publikációja: A pályaudvar alatt. Nemes Nagy Ágnes és az antropocén (*PRAE*, 2021/1, 116–129). E-mail: bordasmate001001@gmail.com

HORVÁTH Márk (1989) Budapesten élő esztéta és filozófus, az Absentology és a Poli-P társalapítója. Jelenleg az Eötvös Loránd Tudományegyetem Filozófia Intézetének doktorandusza. Kutatási területe a poszthumanizmus, a spekulatív realizmus, a virtualitás és a digitalizáció, valamint a sötét ökológia és az antropocén. Számos nemzetközi és hazai konferencián adott elő, és folyóiratokban publikált. Legutóbbi kötetei: *A valóság visszatérése* (Losoncz Márkkal és Lovász Ádámmal, Forum, 2019), *A poszthumanizmus változatai* (Lovász Ádámmal és Nemes Z. Márióval, PRAE, 2019), *Az antropocén* (PRAE, 2021). E-mail: purplemark@hotmail.com

Teresa LÓPEZ-PELLISA az Universidad de Alcalá (Madrid) oktatója, a *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* szerkesztőségi vezetője, számos irodalmi antológia szerkesztője. Kutatási területei: tudományos fantaszttikum, genderelméletek, kiberkultúra, jövőkutatás. Önálló kötete a 2015-ben megjelent *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y Ciencia Ficción* (Fondo de Cultura

Económica). Az *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* szerkesztője (Iberoamericana, 2018), valamint *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I–II.* (Iberoamericana, 2020–2021), a *Ciberfeminismo: De Venus Matrix a Laboria Cubonik* (Holobionte, 2019), a *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970–2012)* (E.D.A. Libros, 2014) és az *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica* (Universidad Carlos III, 2009) tanulmánykötetek társszerkesztője. E-mail: teresa.lopezp@uah.es

Lovász Ádám (1991) filozófus, az ELTE BTK Filozófiatudományi Intézet „Etika és Politikatudomány” programjának doktorandusza. Kutatási területei közé tartozik a folyamatfilozófia, a kontinentális filozófia, a poszthumanizmus és a társadalomelmélet. Legújabb kötetei: *Updating Bergson* (2021, Lexington Books), *A határsértés technológiai* (Horváth Márkkal közösen, 2021, Kijárat Kiadó). E-mail: adam.lovasz629@yahoo.com

Miklós Laura (1994) az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának doktorandusza. Készülő disszertációjában Mario Bellatin írásművészetét vizsgálja a *post-truth* és az ironia retorikáján, valamint a fiktív referenciateremtés eszköztárán keresztül. A Sonora mikrokiadó alapítója. E-mail: mlaurakls@gmail.com

Nemes Z. Mária (1982) költő, kritikus, esztéta, az ELTE BTK MMI Esztétika Tanszék adjunktusa. Kutatási területei: poszthumanizmus, filozófiai antropológia, popkultúra-kutatás, kortárs művészet és irodalom. Legutóbbi kötete: *Ektoplazma* (képzőművészeti írások, Symposium, 2020). E-mail: nemes.z.mario@gmail.com

Panka Dániel (1992) az Eötvös Loránd Tudományegyetem Angol–Amerikai Intézetének oktatója, főbb érdeklődési területei a megfigyeléstudomány és a *science fiction* irodalom. Legutóbbi publikációi a *Science Fiction Film and Television* és az *SFRA Review* folyóiratokban olvashatók. E-mail: panka.daniel@btk.elte.hu