

PRAE 2017/1

Kerber Balázs: Óceántányér	02	
Bruno Latour: Ágencia az antropocén korában	03	
Noah Heringman: Az antropocén Buffon-olvasata	21	
Eva Horn: A holnapután időjárása	40	
Keresztes Balázs: Túlélőcsomag	56	
Sepsi László: Nézni és meghalni a Föld nevű bolygón	80	
Nemes Z. Márió: Kacsacsőrűemlős-várás Kenguru-szigeten	90	
Bartók Imre: Jerikó épül (regényrészlet)	108	
Korpa Tamás: Blatnica potok	112	
Komor Zoltán: Felgyújtott delfinek	114	
Lanczkor Gábor: Kéz; Triple Negative	117	
Kele Fodor Ákos: Anya vonulása	119	
Kustár György: Bélyeg	120	
Maklári Judit: Nem funkcionális anatómia	121	
Szabó Balázs: kívánni a dinoszauruszok kihalását; Isten így csinálhatott csillagot	124	
Magoľcsay Nagy Gábor: Óceántisztító	126	
Molnár Flóra: Macska	127	
Molnár Flóra: Ad acta	127	
Bájer Máté: Bundáskenyér; Apa óriás lett; Különleges repülő	129	
Simon Bettina: látogatás az otthonban; történet	131	
Lars Reyner: Menekülési terv; Ezüstkéssel szétvágott; Szonár; Emberekkel találkozol; Térképészet; Vannak olyan esték (Mohácsi Balázs fordításai)	133	



Kerber Balázs

Óceántányér

A szem, ebben a hirtelen támadt kék villanásban, a csőbe néz, mögötte jelek erezte a táblán, kibúvó nap, piros korlátok. Rétegek egymás után a fejben: levelek zizegése a tó fölött, a tó mellett minden kő világos csont, riadt hő, korai játék. Alattuk torlódnak a vonalak, hidak ágaskodnak, torony szökken a szokásos felfordulásban, rutinlépés, benne a rutinban. Két cipő vibrál a szikrában, sűrke kabát, mint a felhőzet talaj és fekete bura között. Ott villog a matricák útja. Minden út csúcsban végződik, pontos idő, a levélemlék visszajátszó döbbenete. Két kard a keletkező dzsungelben, két parton, a tó elválasztó ingere, szomjat keltő kék, levélegyüttesek öröme, feszítő kapcsolat, ahogy



a karok egymásba nyúlnak. Ajtón lép be a reggel, a dobozok, mintha sosem láttuk volna. Falak, lombok ingere. Alatta számok, fehér kör a sötétben, váltakozó betűk, az értelem tányérja, összehajló vonások, mint a sátrak, felbukó póznák. Két földnyelv, mint az összekötés két elemi része, egyik part a karív, a másik arcforma, levelek folyosói, az ég beosztása szigorú rendszerben, helyezkedik a nézés, mint a test. Nyaláb hull a csőbe, kék lámpa villan. Értelemállapot, ülés-helyzet. Kezelőpult, gombok szétszórta, mint a fogak, egy dalban az összes funkció, szigetek vonulnak a képernyőn. Egyik még alszik, csupán néhány vonalból áll, a másik a kép közepe felé nyúl, rendes működés. A boldog reggel kiszögellései, ősi madárláb. Talpat mindenhová, csúcsokra mászni, egy kategória, egy érintés, tág a szem, mint az egységes víz.

Bruno Latour

Bruno Latour

Ágencia az antropocén korában*

Et pourtant la Terre s'émeut
– Michel Serres, *Le contrat naturel*

Vajon hogyan kellene reagálnunk, amikor olyan hírrel szembesülünk, mint az alábbi a *Le Monde* 2013. május 7-i, keddi számából: „Május 3-án, pénteken Mauna Loóban a szén-dioxid koncentráció a 339,29 ppm-hez közelített”? Vajon hogyan tudjuk befogadni e hír szokatlan újdonságát: „A levegőben található szén-dioxid mennyisége magasabb, mint az elmúlt 2,5 millió évben valaha – idén vajon átlépjük-e a széndioxid, a globális felmelegedés fő ágensének 400 ppm-es határértékét”? A mély történelem íve és saját kollektív cselekvésünk efféle együttes kiterjedését még ennél is aggasztóbbá teszi ugyanennek a cikknek az alcíme, amely csendesesen kijelenti: „A szén-dioxid megengedhető maximális határértékét már nem sokkal 1990 előtt átléptük.” Nemcsak le kell nyelnünk tehát azokat a híreket, melyek szerint fejlődésünk legutóbbi szakasza egy olyan tényállást változtatott meg, amely határozottan régebb óta áll fenn, mint amióta maga az emberi faj létezik (a cikkben található diagram emlékeztet arra, hogy az ember legrégebben használt eszközei viszonylag újdonságnak számítanak!), de azt az aggasztó tény is fel kell dolgoznunk, hogy a dráma már lezajlott, és a fő forradalmi esemény immár a hátunk mögött van, ugyanis átléptünk néhányat abból a kilenc „bolygóhatárból”

* A tanulmány eredeti megjelenési helye: *Agency at the Time of the Anthropocene* = *New Literary History*, 2014, 45, 1–18. A szöveg először a Holberg-díj 'From Economics to Ecology' című szimpóziumon mondott beszédként hangzott el 2013. június 4-én Bergenben, az alábbi címen: 'Which Language Shall We Speak with Gaia?'

[planetary boundaries], amelyek néhány tudós szerint olyan végső határt jelölnek, amelyet nem szabadna átlépni. Úgy gondolom, könnyen beláthatjuk, hogy a modernizmusban az emberek nincsenek felvértezve a megfelelő szellemi és érzelmi repertoárral ahhoz, hogy ilyen elképesztő méretű eseményekkel birkózzanak meg. Ezzel együtt nehezükre esik, hogy beletörődjenek ebbe a hirtelen gyorsulásba, amelyért ráadásul felelősnek kellene érezniük magukat, miközben pedig ez a cselekvésre való felszólítás semmiben sem emlékeztet régebbi forradalmi álmaikra. Hogyan lehetünk szimultán módon részei egy ilyen hosszú történelemnek; miként lehet ily jelentős befolyásunk; és hogyan lehetünk mégis ennyire elkésve azzal, hogy ráébredjünk a történetekre, továbbá ennyire képtelenek arra, hogy megkíséreljük helyrehozni azokat?

Amit az ehhez hasonló hírekben bámulatosnak tartok, az egyrészt a klimatológiától a paleontológiáig terjedő tudományágak sokasága, amelyek segítségére voltak az újságíróknak a használt ábrák létrehozásában, másrészt a történelmi dráma, amelybe mindezen tudományok mostantól kezdve alaposan belekeveredtek. Egy ilyen kijelentést képtelenség a távolból hidegvérrel szemlélt „objektív tényként” olvasni, ahogyan az állítólag korábban megszokássá vált, amikor a „természettudományok” felől érkező „információval” volt dolgunk. Ez a távolság nincs többé. A távolsággal együtt pedig az objektivitás is megszűnt, vagy legalábbis az objektivitás azon régebbi képzete, amely képtelen volt számolni a történelem aktív szubjektumával. Nem csoda, hogy a felmelegedést kétségbe vonók tagadják ezeknek a mostantól idézőjelbe tett „tényeknek” a megbízhatóságát. Bizonyos szempontból igazuk van, de nem azért, mert mindezen tudományok semmi olyan objektumot nem állítanak elő, amely ellenáll az ellenvetéseknek [objection] (valójában ebből ered az objektivitás), hanem azért, mert az objektivitás képzetét teljesen felforgatta az emberek jelenléte a leírásra váró jelenségben és a megoldására hivatott politikában.²

Míg a science studies korábbi feladata az volt, hogy megértse a tudósok tevékeny szerepét a tények konstrukciójában, most új probléma merült fel: hogyan érthetjük meg az ember ágenciájának tevékeny szerepét a tények konstrukcióján túl egyáltalán annak a jelenségnek a létezésében, amely jelenséget ezek a tények próbálnak megalapozni. A számos apró különbség, amely tények, hírek, történetek, veszjelzések, figyelmeztetések, normák és kötelességek között feszül, elmosódik. Ezért olyan fontos, hogy megpróbáljuk néhányukat újra tisztázni. Különösen akkor, amikor megkíséreljük megérteni, hogyan tudunk ökonómiáról ökológiára váltani, tekintve a két diszciplína és „tudományos világ-nézet” közötti régi kapcsolatot.

A '90-es évek elején, éppen, amikor tudtunkon kívül átléptük a veszélyes szén-dioxid határértéket, a francia filozófus, Michel Serres egy merész és sajátos című könyvben, *A Természeti Szerződésben* számos más újító gondolat mellett Galilei leghíresebb idézetének



² Bronislaw SZERSZYNSKI, *Nature, Technology and the Sacred*, Wiley-Blackwell, London, 2005; Michael S. NORTHCOTT, *A Political Theology of Climate Change*, Wm. B. Eerdmans, Grand Rapids, MI, 2013.

(„Eppur si muove!”) újragondolását kínálta fel. Az iskolában tanult megkövült tudománytörténet szerint Galilei, miután a Szent Inkvizíció megtiltotta neki, hogy bármit is nyilvánosan tanítson a Föld mozgásáról, állítólag ezt motyogta: „és mégis mozog”. Ezt az epizódot nevezi Serres az első pernek: a „prófétai” tudós a kor összes tekintélyével szemben csöndesen kijelent egy objektív ténnyt, amely később romba dönti a szóban forgó tekintélyeket. Most azonban Serres szerint a második per szemtanúi vagyunk: az összegyűlt hatalmak előtt egy másik tudós – vagy inkább tudósok egy hasonlóképpen „profetikus” gyülekezete – némaságra van kárhoztatva mindazok által, akik tagadják a Föld viselkedését, és ugyanazt az „Eppur si muove” frázist motyogja, de egy új és meglehetősen rémisztő értelemben: „és mégis kimozdítják a Földet”. (A francia ennél is beszédesebb: „et pourtant la Terre s’émeut” helyett „Et pourtant la Terre se meut”.) Így Serres:

Három évszázaddal ezelőtt minden jog a tudomány birtokába került: a Föld felé fordult azzal, hogy reagált a mozgására. A próféta tehát királlyá vált. Mi ezzel szemben egy hiányzó tekintélyhez fordulunk, amikor Galileihez hasonlóan felkiáltunk utódai, a prófétákból lett királyok törvényszéke előtt: „kimozdítják a Földet”. Az emlékezet előtti időkben rögzült Föld, az életünk feltételeit és alapjait biztosító, alapvető fontosságú Föld remeg.³

Nem tartom szükségesnek, hogy akadémiai közegben ismertessem ezeket az új *érzelmeket*, amelyekkel a Földet kibillentették szokványos *mozgásaiból*. Nem csupán a Nap körül kering (ezt tudjuk), hanem ki is billen számos összefonódó élő organizmus rendkívül bonyolult munkálkodása hatására, amelyeket összefoglalóan vagy „Föld-rendszer tudománynak” [„Earth system science”], vagy még radikálisabban Gaiának neveznek.⁴ Gaia rendkívül fortélyos istennő. Négy évszázaddal az asztronómia tényei után a geológia tényei hírértéket kaptak, olyannyira, hogy Charles David Keeling mauna loai adatairól szóló közleménye az újság „tudomány és technika rovatából” átkerült egy új rovatba, amelyet kizárólag a Föld kárhozati tragédiáinak tartanak fenn.⁵ A következő állításban mindannyian egyetértünk: ahelyett, hogy galilei-i testként pusztá biliárdgolyóként viselkedne, a Föld mostanra visszanyerte egy önálló *cselekvő* jellemvonásait. Hiszen ahogy Dipesh Chakrabarty felvetette, a Föld újra a *történelem ágensévé* vált, vagy inkább annak ágensévé, amit a mi közös *geotörténetünknek* neveztem.⁶ Számunkra ez a probléma a filozófiában, a tudományban és az irodalomban a következő kérdésben ölt alakot: hogyan beszélünk el egy ilyen történetet?

³ Michel SERRES, *The Natural Contract*, ford. Elizabeth MACARTHUR – William PAULSON, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995, 86.

⁴ James LOVELOCK, *Homage to Gaia: The Life of an Independent Scientist*, Oxford UP, Oxford, 2000.

⁵ Charles D. KEELING, *Rewards and Penalties of Monitoring the Earth* = Annual Review of Energy and Environment 23 (1998), 25–82.

⁶ Dipesh CHAKRABARTY, *The Climate of History: Four Theses* = Critical Inquiry, 2009/2, 197–222.

Azon nem kellene meglepődnünk, hogy az ágencia új alakja („kimozdítják”) legalább olyan meglepő a megszilárdult hatalmak számára, mint a régi („mozog”). Ha az Inkvizíciót megrendítette a hír, hogy a Föld nem több, mint biliárdgolyó, amely végtelenül forog a határtalan világegyetemben (emlékezzünk csak Bertolt Brecht jelenetére, amelyben a szerzetesek és bíborosok úgy űznek gúnyt Galilei heliocentrizmusából, hogy céltalanul forgolódnak a Vatikán termeiben),⁷ akkor az új (mára inkább gazdasági, mint vallási) Inkvizíció újfent megrendült annak hallatán, hogy a Föld – újra! – aktív, helyi, korlátozott, érzékeny, törekeny, remegő és könnyen ingerelhető burokká vált. Egy új Bertolt Brechtnek kellene ábrázolnia, ahogy a *talk show*-k és a Fox News adásaiban sokan (például a Koch testvérek, sok fizikus, számos értelmiségi, rengeteg bal- és jobboldali politikus, továbbá sajnos néhány bíboros és lelkész) gúnyt űznek az új – és egyben nagyon régi – kibillentett és érzékeny Földből, sőt arra vetemednek, hogy tagadják ezt az egész tudományterületet.

Annak érdekében, hogy az első új Földet úgy ír-
hassa le, mint a világegyetem más hulló égitestei kö-
zül egyet, Galileinek félre kellett tennie a klíma, a ki-
billenés és az átalakulás összes fogalmát (leszámítva az
árapályt); hogy felfedezhessék a második új Földet,
a klimatológusok visszaírják a klímát az egyenletbe,
és visszaállítják a Földet annak földi, fertőzött és moz-
gatott állapotába. Galilei Földje tudott keringeni, de
nem voltak „fordulópontjai” [„tipping points”],⁸ sem
„bolygóhatárai”. Michael Hulme szavaival ebben áll,
hogy a diskurzus új formájaként nem „időjárásról”,
hanem „klímáról” beszélünk.⁹ A tudomány előt-
ti Európa látomása a Földet a hanyatlás, a halál és
a romlás pöcegödrének látta, amelyből elődeinknek,
akik szemüket a napok, csillagok és Isten meg nem
rontható szféráira szegezték, csupán az ima, a szemlé-
lődés és a tudás által volt némi reményük szabadulni;
ma, egyfajta ellen-kopernikuszi forradalomként, ép-
pen a tudomány kényszeríti a tekintetünket a Föld-
re, amelyet újfent a viszály, a hanyatlás, a háború,
a szennyezés és a romlás pöcegödrének tekintenek.
Ezúttal azonban sem ima nincs, sem esély arra, hogy

A tudomány előtti Európa
látomása a Földet a hanyat-
lás, a halál és a romlás
pöcegödrének látta, amelyből
elődeinknek, akik szemüket
a napok, csillagok és Isten
meg nem rontható szféráira
szegezték, csupán az ima,
a szemlélődés és a tudás
által volt némi reményük
szabadulni; ma, egyfajta
ellen-kopernikuszi forra-
dalomként, éppen a tudomány
kényszeríti a tekintetünket
a Földre, amelyet újfent
a viszály, a hanyatlás, a
háború, a szennyezés és a
romlás pöcegödrének tekinte-
nek. Ezúttal azonban sem ima
nincs, sem esély arra, hogy
máshova meneküljünk.



⁷ Bertold BRECHT, *Galilei élete*, ford. UNGVÁRI Tamás, Európa, Budapest, 1958.

⁸ Fred PEARCE, *With Speed and Violence: Why Scientists Fear Tipping Points in Climate Change*, Beacon, Boston, 2007.

⁹ Mike HULME, *Why We Disagree About Climate Change: Understanding Controversy, Inaction and Opportunity*, Cambridge UP, Cambridge, 2009.

máshova meneküljünk. Miután a zárt kozmoszból átléptünk a végtelen univerzumba,¹⁰ most vissza kell térnünk a végtelen univerzumból a zárt kozmoszba – azzal a különbséggel, hogy ezúttal nincs rend, se Isten, se hierarchia, se tekintély, tehát szó szerint nincs „kozmosz”, mely szó egy csinos és *jól komponált* elrendezést jelöl. Nevezzük hát ezt az új helyzetet görög nevén *kakosmos*-nak. Micsoda drámán mentünk keresztül: először a kozmoszból az univerzumba, majd az univerzumból a *kakosmos*-ba! Ez máris elegendő ahhoz, hogy jobban émelegjünk, mint szegény Sarti asszony Brecht darabjában.

Még ha folytatnunk is kell a harcot azokkal, akik tagadásban élnek, azt javaslom, egy pillanatra hagyjuk őket magukra, és ragadjuk meg az alkalmat, hogy előrelépjünk közös kozmopolitikánk ügyében.¹¹ Ebben a tanulmányban azt akarom megvizsgálni, miféle ágenciát kellene tulajdonítani ennek az új Földnek. Serres két másik belátása világosabbá teszi majd a célomat. Éppen az idézett szövegrész előtt Serres megfordítja a „szubjektum” és az „objektum” jogilag értett eloszlását. (Elvégre *A Természeti Szerződés* mindenekelőtt jogfilozófiai munka.)

Mától kezdve ugyanis a Föld újra remeg: nem azért, mert sodródik és mozog nyughatatlan, megfontolt pályáján, nem azért, mert folyamatos változásban van a mélyrétegeitől kezdve az őt beburkoló levegőig, hanem azért, mert *a mi tevékenységünk miatt kezdett változásba*. Az ősi jog és a modern tudomány számára a természet biztos referenciapontként szolgált, *mivel nem volt szubjektuma*: az objektivitás mind jogi, mind tudományos értelemben egy *ember nélküli térből* áradt, amely nem szorult ránk, mi pedig de jure és de facto függtünk tőle. Mostantól fogva mégis *olyannyira tőlünk függ*, hogy rengeni kezd, és mi magunk is aggódunk ettől a megszokott egyensúlytól való eltéréstől. Megzavarjuk a Földet, és megremegtetjük! Most aztán *újra rendelkezik szubjektummal*.¹²

A könyv ugyan nem idézi fel „Gaia” nevét, és még azelőtt íródott, hogy az „antropocén” címke széles körben elterjedt volna, mégis egyértelmű, hogy a szubjektum és az objektum helyzetének ugyanarra a teljes felforgatására utal. A tudományos forradalom óta az ember nélküli világ objektivitása biztos talajt nyújtott egy kétségbevonhatatlan *jus naturalism* számára – ha a vallásnak és az erkölcsnek nem is, legalább a tudománynak és a jognak. Ugyan mit találunk, amikor az ellen-kopernikuszi forradalom idején a természeti törvény egykor biztos talajára tekintünk?

Szubjektumnak lenni nem azt jelenti, hogy autonóm módon cselekszünk egy objektív háttér előtt, hanem azt, hogy az ágencián más szubjektumokkal osztozunk, amelyek szintén elveszítették autonómiájukat.

¹⁰ Alexandre KOYRÉ, *From the Closed-World to the Infinite Universe*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1957.

¹¹ Isabelle STENGERS, *Cosmopolitics I*, ford. Robert BONONNO, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010.

¹² SERRES, *The Natural Contract*, 86. (Kiemelések: B. L.)

A tetteink nyoma mindenhol szemmel látható! És nem a korábbi formában, ahogyan a Nyugati Férfi Szubjektum uralta a természet vad és ádáz világát az Ő uralkodásról alkotott vakmerő, erőszakos és időnként hübrisszel átitatott álmán keresztül. Nem, ezúttal olyan ágenssel találjuk szemben magunkat, amely a régi tudomány-előtti és nem-modern [prescientific and nonmodern] mítosz szereplőjéhez hasonlóan¹³ jogosult a „szubjektum” névre, mivel őt (legyen akár férfi vagy nő) *alá lehet rendelni* [subjected] szeszélyeknek, rossz humorérzéknek, érzelmeknek, reakcióknak vagy akár egy másik, olyan ágens bosszújának, aki szintén a „szubjektum” minőségével rendelkezik, ugyanis *alárendelődik* az ő tetteinek. Az emberek ebben a radikális értelemben nincsenek többé egy objektív természetnek alárendelve, hiszen az, ami eljut hozzájuk, egyúttal a cselekvés erőteljesen szubjektív formája. Szubjektumnak lenni nem azt jelenti, hogy autonóm módon cselekszünk egy objektív háttér előtt, hanem azt, hogy *az ágencián más szubjektumokkal osztozunk, amelyek szintén elveszítették autonómiájukat*. Mivel mostantól szembesülünk ezekkel a szubjektumokkal – vagy inkább kvázi-szubjektumokkal –, el kell hagynunk az uralkodásról szóló álmainkat, valamint a teljes naturalizálásról szóló fenyegetést.¹⁴ Kant szubjektum és objektum kettéágazása nélkül, Hegel Abszolút Szellem nélkül, Marx dialektika nélkül. A Föld azonban egy másik radikális értelemben sem „objektív” többé: nem helyezhető kellő távolságra és nem fosztható meg az Ő embereitől. Az emberi működés mindenütt szembevetődik – a tudás előállításában *éppen annyira*, mint annak a jelenségnek az előállításában, amelyet ezek a tudományok hivatottak jegyzékbe venni.

Serres megoldásában az ezekkel a kvázi-szubjektumokkal való új társadalmi egyezés megkötésének furcsa gondolata tűnik megvalósíthatatlannak. Nem a szerződés gondolatának szokatlansága miatt (mint ahogy felvetésének számos kritikája gondolta), hanem azért, mert negyed évszázad alatt a dolgok túl sürgetővé és erőszakossá váltak ahhoz, hogy a különböző felek között kötött szerződés meglehetősen békés projektje elérhetetlennek tűnjön. A háború ezerszer valószínűbb, mint a szerződés. Máskülönből eltérő törvényekhez kell fordulnunk, a polgári törvénykönyvtől a büntetőjogig. Az olyan szavak, mint *szimbiózis*, *harmónia*, *egyezség*, *összhang*, a mély ökológia mindezen ábrándjai korábbi, kevésbé sötét idők ízét hordozzák. Azóta minden rosszabbra fordult. A legtöbb, amit tehetünk, hogy ragaszkodunk a *jus gentium* új formájához, amely megvéd bennünket egymástól és attól, amit James Lovelock „Gaia bosszújának” nevez.¹⁵ Isabelle Stengers szavaival ma az a feladat, hogy inkább „megvédjük magunkat”.¹⁶ A saját összefonódó ellentétei szeszélyeinek alárendelt új szubjektumok nem szerződéseket próbálnak kötni, hanem olyan vitába bonyolódnak, amely sokkal primitívebb annál, mint



¹³ Eduardo KOHN, *How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 2013.

¹⁴ Bruno LATOUR, *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*, ford. Catherine PORTER, Harvard UP, Cambridge, MA, 2013.

¹⁵ James LOVELOCK, *The Revenge of Gaia: Earth's Climate Crisis and the Fate of Humanity*, Basic Books, New York, 2006.

¹⁶ Isabelle STENGERS, *Au temps des catastrophes: Résister à la barbarie qui vient*, Les Empêcheurs, Párizs, 2009.

...akkoriban még álmodozhattunk arról, hogy „szerződést kötünk a természettel”. Gaia azonban egy teljesen más szubjektum – sőt talán teljesen más szuverén is egyben.

ami a piacokon vagy bíróságokon zajlik. Nincs idő se kereskedelemre, se ünnepélyes eskütelekre. Hobbes rendszerével ellentétben a „természeti állapot” egy veszélyes hajlamnak köszönhetően úgy tűnik, hogy *követi*, és nem megelőzi vagy kíséri a polgári egyezség idejét. Huszonhárom év alatt a civilizáció állapota annyira visszaesett, hogy Serres

szükségmegoldása a nosztalgia különös formáját idézi fel bennünk: igen, akkoriban még álmodozhattunk arról, hogy „szerződést kötünk a természettel”. Gaia azonban egy teljesen más szubjektum – sőt talán teljesen más szuverén is egyben.¹⁷

Annak érdekében tehát, hogy hasznát húzzunk Serres jogi megoldásától megfosztott belátásából, kissé mélyebbre kell ásunk, és meg kell állapítanunk, hogy a geotörténetben mozgósított létezők különböző típusai hogyan képesek lecserélni a különböző, ágenciájukat meghatározó vonásokat. A „*trait*” szó pontosan az a jogból, geopolitikából, tudományból, építészetből és geometriából vett technikai kifejezés, amelyet Serres az egykori szubjektumok és egykori objektumok közötti kereskedelmi övezet megnevezésére használ.

Mi több, a francia *trait* szó az angol *draft*hoz hasonlóan egyszerre jelenti az anyagi köteléket és az írás elemi vonását: pont és vonal, bináris ábécé. Az írott szerződés kötelezi és összeköti azokat, akik a nevüket vagy egy X-et írnak a záradékok alá. [...] Az első tudományos rendszert, a newtonit, az *attrakció* köti össze: *megint ugyanaz a szó, ugyanaz a vonás, ugyanaz a képzet. A hatalmas égitestek megragadják és felfogják egymást, valamint törvény köti őket, ezt meg kell hagyni, ez a törvény azonban a szerződés tükröképeként elsődleges jelentésében zsinegek halmaza*. Bármelyik bolygó legkisebb mozgása közvetlen hatással van az összes többire, amelyek reakciója akadálytalanul hat az előbbire. A megkötések e halmazán keresztül a Föld bizonyos tekintetben *felfogja* más testek *nézőpontját*, hiszen kénytelen együtt rezonálni az egész rendszer eseményeivel.¹⁸

Milyen rendkívüli azt állítani, hogy a szerződéses viszony legjobb példája a newtoni gravitációs törvény! Hogy tudja valaki belerángatni a newtoni *attrakciót* egy „*nézőpontokról*” és „*felfogásról*” szóló antropocentrikus érvelésbe? Itt nincs senki, aki „láthatna” vagy „értelmezhetne” bármit is. Vajon ez nem csupán a nyelvjátékok közötti csúszkálás azon fajtája, amely Serres tudományantropológiáját annyira a kritikák keresztútjába állította, és általában oly sok megvetésnek tette ki a humán tudományokat? A probléma persze abban áll, hogy eleget tegyünk ennek a mondatnak anélkül, hogy pusztán szellemes

¹⁷ Bruno LATOUR, *Facing Gaia: Six Lectures on the Political Theology of Nature* (előkészületben: John Wiley & Sons, 2017).

¹⁸ SERRES, *The Natural Contract*, 108–109. (Kiemelések: B. L.)

metaforának néznénk azt. A továbblépéshez olyan lassan kell haladnunk, hogy világosan megértsük azokat a feltételeket, amelyek szerint mindez több lehet egy képnél.

Simon Schaffer nagyszerű tanulmánya¹⁹ óta tudjuk: először is azt kell emlékezetünkbe idéznünk, hogy Newtonnak magának is a saját kultúrájából kellett kifejlesztenie az új ágens *vonásait*, amely aztán „attrakcióként” vált ismertté. Ami azt illeti, ez nem antropocentrikus volt, sokkal inkább *angelocentrikus*. Annak érdekében, hogy felvehesse a harcot a karteziánus forgóröppentyűkkel, Newtonnak olyan ágenszt kellett kigondolnia, amely képes volt távolról, *közvetlenül* átvinni a cselekvést. Akkoriban semmilyen alak nem állt rendelkezésére, amelyre rábízhatták volna a közvetlen mozgás átvitelét, az angyalokat leszámítva... Több száz oldalnyi anglyaltannal később Newton képes lett fokozatosan lecsípni a szárnyukat, és átalakítani ezt az új ágenszt az „erővé”. „Teljesen objektív” erő volna mindez? Meglehet, azonban a háttérből továbbra is hajtják az angyali, „közvetlen üzenőrendszerről” szóló több ezer éves merengések. A tisztaság nem a tudomány alapanyaga: az erő mögött az angyalok láthatatlan szárnyai továbbra is suhognak.

Ahogy az egész tudománytörténet – amelynek korai munkássága révén maga Serres is nagymértékben részét képezi – gyakran megmutatta, nem könnyű a tudományos fogalmak felbukkanását követni anélkül, hogy számba ne vennénk azt a roppant kulturális hátteret, amely lehetővé teszi a tudósoknak, hogy először *megelevenítsék* [animate], aztán később, de csakis később, *élettelenítsék* [deanimate] e fogalmakat. A hivatalos tudományfilozófia ugyan egyedül az utóbbi lépést tekinti jelentősnek és racionálisnak, ennek éppen az ellenkezője igaz: a megelevenítés a lényegi jelenség: az élettelenítés a felszínes, az alárendelt, a vitás és az esetek többségében bosszúszomjas eljárás.²⁰ Nem az a nyugati történelem egyik legnagyobb rejtvénye, hogy „egyesek még mindig hisznek az animizmusban”, hanem az a sokak által máig dédelgetett naiv hiedelem, hogy az élettelen világ puszta anyag; éppen akkor, amikor ők maguk szaporítják az ágenciákat, amelyekkel nap nap után egyre jobban összegabalyodnak. Amint haladunk előre a geotörténetünkben, ez a hiedelem annál nehezebben értelmezhető.

Legalább két mód áll rendelkezésünkre, egy szemiotikai és egy ontológiai, hogy figyelmünket az ágencia e közös alapjára irányítsuk, mielőtt hagynánk kettéágazni előre és élettelenre. Lássuk először a szemiotikait.

A regényekben az olvasóknak nem esik nehezükre, hogy számos olyan ellentmondásos cselekedetre találjanak példát, amelyekkel a szereplők egyidejűleg fel vannak ruházva. Figyeljük meg például ebben a Tolsztoj *Háború és békéjéből* vett híres részletben, amint Kutuzov herceg cselekvésre határozza magát:



¹⁹ Simon SCHAFER, *Newton on the Beach: The Information Order of Principia Mathematica* = History of Science, 2009/47, 243–276.

²⁰ David ABRAM, *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*, Vintage Books, New York, 1997.

A kozákoktól kapott hír, amelyet a kiküldött járőrök is megerősítettek, azt bizonyította, hogy az események végleg megértek. A megfeszített húr elpattant, berregni kezdett az óra, és megszólalt a muzsika. Kutuzov minden állítólagos hatalma, minden tehetsége, tapasztaltsága és emberismerete ellenére sem akadályozhatta most már tovább ezt az elkerülhetetlen hadmozdulatot, és figyelembe véve Benningsen levelét, aki személyesen az uralkodónak küldött jelentést, figyelembe véve a tábornokok egyhangú kívánságát, a császár feltehető óhaját és a kozákok szerezte értesülést, kiadta a parancsot arra, amit céltalannak, sőt károsnak tartott – áldását adta erre a befejezett tényre.²¹

A döntéseit racionális *szubjektumként* kézben tartó hadvezér gondolatától ugyan mérföldekre vagyunk, ugyanakkor a „befejezett tény” nem passzív *objektumként* kényszeríti cselekvésre Kutuzovot. Az első mezőgazdasági metaforán („az események végleg megértek”) és az azt követő technikain („berregni kezdett az óra”) kívül számos további eseményt kell számba venni: a kozák igencsak kétséges jelentését, a saját szárnységéje által ellene szervezett összeesküvést, tábornokai finom nyomásgyakorlását, valamint a császár óhaja-inak Kutuzov által kipuhított értelmezését. Ha a mozdulat végül „*elkerülhetetlen*” volt, a hadvezér, bár „*céltalannak, sőt károsnak*” tartotta azt, „*kiadta a parancsot*” és „*áldását adta*”. (A regény olvasói emlékezhetnek, hogy a szövegben Kutuzov később mindent megtesz, hogy késleltesse az ütközetet, amelyet mindazonáltal megnyer majd, mert képes volt szinte teljesen tétlen maradni a napóleoni Grande Armée zaklatott meneteléseivel és ellenmeneteléseivel szemben!)

Ha ezt a fővezéri nem döntést [nondecision] annyira valóságként találjuk, az pontosan azért van így, mert a szerző összekeveri azokat a vonásokat, amelyek segítenének nekünk az objektumok és a szubjektumok megkülönböztetésében: az egyik oldalon a „befejezett tény” és az „elkerülhetetlen hadmozdulat,” a másikon a „hatalom, a tehetség, a tapasztaltság és az emberismeret” található. A nagy regények a cselekedetek eredetét annyira szétszórják, hogy az adott korban rendelkezésre álló hivatalos filozófia képtelen lépést tartani vele. Innen azonban egy általánosabb tanulság is levonható. A moderneket az teszi olyan rejtélyessé az antropológusok számára, hogy soha semmilyen hasonlóság nem fedezhető fel az objektívnek és a szubjektívnek kiszabott vonások, valamint az elosztásuk valósága között. Ezért jelenthettem ki, hogy „sohasem voltunk modernek”.²² Az antropocén korában, ahol az objektumok és a szubjektumok teljes összekeveredését tapasztaljuk, lehetséges, hogy Tolsztoj olvasása sokat segíthetne azokon a geomérnökön, akiket Clive Hamilton rémisztő új könyvében ábrázol, és bemutatja, hogy a bolygó megmentésére szánt számos terv közül egyik örültebb a másikkal.²³ Feltéve, hogy azok, akik a magukénak gondolják a teljes irányítást – ezeket nevezi Hamilton

²¹ Lev TOLSZTOJ, *Háború és béke*, ford. MAKAI Imre, Európa, Budapest, 1967, 4. kötet, 83–84.

²² Bruno LATOUR, *Sohasem voltunk modernek*, ford. GECSEK Ottó, Osiris–Gond, Budapest, 1999.

²³ Clive HAMILTON, *Earthmasters: The Dawn of the Age of Climate Engineering*, Yale UP, New Haven, 2013.

Földmestereknek –, sohasem fogják jobban irányítani a dolgokat Kutuzovnál, képzeljük csak el, mekkora zűrzavart okoznak majd, ha átadjuk nekik a Földet!

Ellenvetésként mondhatnánk, hogy a regényírókat azért fizetik, hogy kipuhatolják az emberi lélek redőit, és nem csoda, hogy képesek bonyolítani azt, aminek a filozófusok ehelyett inkább a tisztázását részesítik előnyben. És igaz, hogy Kutuzov példájában nem szerepel egy olyan ágens sem, amely valódi természeti erőnek számítana. A technikai metaforák ellenére mindvégig emberek között maradunk. De hadd hozzak most egy példát egy bestsellerből, amelynek a címe rendkívül modern: *A természet irányítása*.²⁴ John McPhee beszámolója rendkívüli történetek tárháza, amelyekben hősiessé emberek szállnak szembe a legyőzhetetlen természeti erőekkel: vízzel, hegyomlásokkal és vulkánokkal. Engem itt két szó szerinti helyettesítés érdekel: az egyik a két folyó, a Mississippi és az Atchafalaya közötti, a másik pedig a két versengő folyó és egy emberi ágens, az Amerikai Hadmérnökök Alakulata [US Army Corps of Engineers] közötti helyettesítés.

McPhee a következő helyzetet vázolja: az, hogy a Mississippi továbbra is New Orleans mellett folyik, az egyetlen műremeknek köszönhető, amely a folyón felfelé, egy apró folyókanyarulatban helyezkedik el, és megóvjá az óriási folyamat attól, hogy az Atchafalaya sokkal kisebb, sajnos azonban *sokkal alacsonyabb* medre bekebelezze. Ha ezen a gáton rés nyílna (a fenyegetés évente visszatér), a teljes Mississippi New Orleanstól nyugatra kötne ki, hatalmas áradásokat okozva és megzavarva az amerikai gazdaság szállítási infrastruktúrájának jelentős részét. Mondani sem kell, a hadmérnökök nem vették figyelembe Mark Twain klasszikusan retromodern figyelmeztetését:

Aki azonban csakugyan ismeri a Mississippit, azon nyomban megmondhatja – no persze csak úgy csendben, magában –, hogy jöhet akár tízezer ilyen Folyamügyi Hivatal, a világ valamennyi aranybányájával a háta mögött sem lesz képes megfékezni, törvények igájába törni ezt a szilaj folyamatot, sohasem lesz képes parancsolgatni neki: eriggy ide, meg oda; nem számíthat engedelmességre [...] a Folyamügyi az égi bolygók pályáját is akképp szabályozhatná, „kedvére”, ahogy a Mississippi ésszerű megrendszabályozása sikerül majd neki.²⁵



Ezzel szemben a hadmérnökök a határokat feszegették, amikor a Mississippi folyását rögzítették, és segítettek neki elkerülni, hogy a másik folyó bekebelezze. Csakis azzal a fortéllyal tudják elhárítani ezt a fenyegetést, hogy a folyás egy részét átengedik a gáton, miközben amiatt aggódnak, hogy egy erős áradás elsöpörheti az egész szerkezetet.

Bármilyen lenyűgöző legyen is a helyzet, nem időzhetem nála hosszabban, mint amennyi időm a *Háború és béke* útjaira és kerülőútjaira volt. Mindössze fel akarom hívni a figyelmet a vonások [traits] cseréjére McPhee elbeszélésének egy részletében:

²⁴ John McPHEE, *The Control of Nature*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1980.

²⁵ Mark TWAIN, *Élet a Mississippin*, ford. BENEDEK Marcell – TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1971, 215.

Az Alakulat nem volt abban a *politikai vagy erkölcsi* helyzetben, hogy *kiapaszsza* [kill] az Atchafalayát. Vízrel kellett *táplálnia*. A *természet törvényei* szerint minél több vizet adtak az Atchafalayának, annál többet akart volna elvenni, mivel ez volt a *meredekebb* folyó. Minél több vizet kapott, annál mélyebb lett a medre. Az Atchafalaya és a Mississippi közötti szintkülönbség tovább növekedett volna, és ezzel kedvezőbb *feltételeket* adtak volna ahhoz, hogy az előbbi *elragadja* az utóbbit. Az Alakulatnak ezzel kellett *megküzdenie*. Egy olyan szerkezetet kellett *építeniük*, amely a Mississippi egy részét az Atchafalayának *adja*, miközben *megakadályozza*, hogy az *elragadja* az *egészét*.²⁶

A „*természet törvényei*” kifejezés nem *semlegesíti* a két folyó közötti, McPhee által színre vitt viszály ágenciáját – hasonlóan ahhoz, ahogy Tolsztoj beszámolójában a „*megfeszített húr elpattant*” sem tud kivonni minden akaratot Kutuzov döntéséből. Éppen ellenkezőleg, a kisebb, de mélyebb folyó és a sokkal szélesebb, viszont magasabban fekvő közötti kapcsolat biztosítja a két főhős *céljait*, ez adja számukra a *vektort*, amely igazolja a „*kiapaszt*” és „*elragad*” szavakat a „*meredekebb*”, tehát veszélyesebb cselekvővel szemben. A célok birtoklása elemi részét képezi annak, ami meghatároz egy cselekvőt. Dacára annak a hivatalos rögeszmének, hogy megvonjuk a célokat a „fizikai” cselekvőtől, ez a gyakorlatban kivitelezhetetlen. Ahelyett, hogy folyton a természeti entitások „antropomorfizálásának” veszélyeire mutogatnánk, legalább annyira kellene ügyelnünk a bizzar „phusimorfizálásunk” elkerülésére, vagyis arra, hogy olyan objektumokként tekintünk rájuk, amelyeket kizárólag kauzális előzményeik határoznak meg. Éppen egy ilyen esetben, ahol a helyettesítést olyan szerkezeten keresztül hozzák működésbe, amely arra épült, hogy úgy „táplálja *vízzel*” az Atchafalayát, hogy „*megakadályozza*, hogy *elragadja* az *egészét*”. Ezt a szövegrészt olvashatnánk azon érvelés példajaként, amelyben Serres leírja, miként kötnek bennünket és hogyan kötődünk az előbbi természeti ágenssekhez („a Föld bizonyos tekintetben *felfogja* más testek *nézőpontját*”), de úgy is, mint a mérnöki munka veszélyeire való közvetlen figyelmeztetést: a szubjektum előbbi oldalán nem létezik az uralkodás; az utóbbi, az objektum oldalán pedig nem létezik élettelenítés. Ahogy az egyik mérnök megfogalmazta, a kérdés nem az, vajon az Atchafalaya elragadja-e a Mississippit, „hanem az, hogy mikor”. Csöndesen és szerényen kijelenti, hogy „mindedig sikerült csillapítanunk ezeket a gondokat” (92). A „csillapít” remek ige: Kutuzov bizonyára ugyanolyan jól értette volna.

Mondhatjuk, persze, hogy az újságírók csak újságírók, pusztán történetmondók, akár csak a regényírók. Tudjuk, hogy van ez velük: mindig késztetést éreznek arra, hogy valamilyen cselekményt *adjanak hozzá* ahhoz, aminek lényegében az akarat, a terv, a cél vagy a rögeszme mindenféle formájától *mentesnek* kellene lennie. Még akkor is, amikor

²⁶ MCPHEE, *Control*, 10. (Kiemelések tőlem.)

a tudomány és a természet iránt érdeklődnek, sem tudják megállni, hogy ne írjanak drámát oda, ahol egyébként semmilyen dráma sincsen. Számukra az antropomorfizmus csupán az egyetlen módja annak, hogy elmondják a történeteiket és eladják az újságait. Ha pusztán „objektív” stílusban írnának a „teljesen objektív természeti erőkről”, akkor a történeteik kevésbé lennének drámaiak. Az okok és következmények láncolatai – és a valódi anyagi világ összetevői – pontosan azért nem váltanak ki semmilyen drámai hatást, mert – és ebben rejlik a dolog szépsége – a következmények *eleve benne foglaltatnak* az okokban: nincs várakozási feszültség, nincs hirtelen átalakulás, metamorfózis vagy kétértelműség. Az idő a *múltból a jelen felé* folyik. Nem erről szól az egész racionalizmus?

Legalábbis ez a bevett elgondolás arról, hogyan kellene tudományos beszámolókat írni; ezt a szokást osztály- és üléstermekben képviselik, még akkor is, ha ennek valótlan-ságát bármilyen tudományos írás legfelületesebb olvasásával bizonyítani lehet. Vegyük például a Salk Institute-ban dolgozó egykori munkatársaim tanulmányának bevezetőjét:

A test *stresszes* ingerekhez való *alkalmazkodási képességét* és a stresszhez való hiányos alkalmazkodás *szerepét* már behatóan *vizsgálták*. A kortikotropin-felszabadító hormon (CRH) 41 aminosavból álló peptid, és a három paralóg peptidje, az urokortin (Ucn) 1, 2 és 3 *mind többféle és jelentős szerepet játszanak* a stresszre adott endokrin, autonóm, metabolikus és viselkedési reakciókban. A CRH családjába tartozó peptidek és receptoraik, valamint a periférián az endokrin, kardiovaszkuláris, reprodukív, gasztrointesztinális és immunrendszerek működésében is, továbbá *perifériálisan cselekednek* az endokrin, kardiovaszkuláris, reprodukív, gasztrointesztinális és immunrendszerekben. A CRH ligandumok hatásmechanizmusának kezdeti *cselekvése* a G-protein-kapcsolt-receptorokhoz (GPCR) való kapcsolódás.²⁷



Amint lebontjuk a mozaikszavakat és lecseréljük a (műfajban kötelezően használatos) szenvedő szerkezetet a tényleges „*kutatást*” végző tudósok cselekedeteire, rögvest megtaláljuk az aktánsokat [actant]²⁸ – az első a CRH, aztán később a CRH receptor –, amelyek mindazzal az elevenséggel rendelkeznek, amellyel a Mississippi és Kutuzov döntésének bonyodalmai – olyannyira, hogy a CRH receptor fél évszázadon keresztül túljárt ennek a csoportnak az eszén! Hiszen ha egy élettelen tárgy „magában foglalja” az „étvágyat, a függőséget, a hallást és a neurogenezist”, és „*perifériálisan cselekszik*” az „endokrin-, kardiovaszkuláris, reprodukív, gasztrointesztinális és immunrendszerekben”, az meglehetősen sok „elevenséget” jelent.

²⁷ Christy Rani GRACE et al., *Structure of the N-terminal domain of a type B1 G protein-coupled receptor in complex with a peptide ligand* = PNAS, 2007/12, 4858–4863. (Kiemelések: B. L.)

²⁸ [Latour a cselekvőre három különböző fogalmat használ (*agent, actor, actant*), és ezek pontos jelentése elbizonytalanodik az életmű alakulása során. Latour korai műveiben (*Pandora's Hope*) az *actor* szóban rejlő antropocentrizmust az actant terminus bevezetésével ellensúlyozza, amely a cselekvőképességgel rendelkező nem emberi létezőkre utal. Ez a különbség elmosódik a későbbi művekben (*Reassembling the Social*), ahol az actor mindkettőt képviseli, az actant pedig új jelentést vesz fel: a még formát nem öltött, a cselekvést mégis meghatározó actort jelöli. A terminus itt is ebben a jelentésében szerepel. – A ford.]

Ahogy sok évvel ezelőtt ugyanebben a salki laboratóriumban rájöttem, a tudományos beszámolókat az teszi a szemiotikai vizsgálat olyan kedvező terepévé, hogy nem vezet máshol út a mozgósított ágensek alakjainak meghatározására, csakis azokon a *cselekedetek* keresztül, amelyek segítségével lassan bemérik őket. A Kutuzovhoz hasonló hadvezérekkel és a Mississippi-féle folyókkal ellentétben az ő *kompetenciáikat* – vagyis *egzisztenciájukat* – csak jóval a *teljesítményük* [performance] – vagyis a *cselekedeteik* – után állapítják meg. Ennek az az oka, hogy a legostobább olvasó is el tud képzelni – mindegy, hogy milyen homályosan – egy orosz marsallt vagy a Mississippi folyót előzetes tudására hagyatkozva. A CRH-val ez másként van. Mivel nem létezik előzetes tudás, minden vonást valamilyen kísérettel kell létrehozni. A CRH receptor már jóval azelőtt „cselekvések neve” volt, mielőtt úgymond „*vonásai*” lettek volna; eszerint pedig a kompetenciák megelőzik, és nem követik a teljesítményeket.

Ez az oka annak, hogy az „objektív írás” hivatalos változata annyira elavultnak tetszik, különösen olyan időkben, amikor például az arról szóló „objektív beszámoló”, hogy „május 3-án, pénteken Mauna Loában a szén-dioxid koncentráció a 339,29 ppm-hez közelített”, nem csupán hír, nemcsak sztori vagy dráma, hanem egyszerre egy tragédia cselekménye. Olyan tragédiáé, amely sokkal tragikusabb minden korábbi színdarabnál, hiszen most már elképzelhetőnek tűnik, hogy az emberi cselekvők talán *túl későn* érnek a színre ahhoz, hogy orvosolni tudják a helyzetet... A nyugati civilizáció legnagyobb becsben tartott alakzatának megfordítása nyomán az emberi társadalmak beletörődtek abba, hogy a néma objektum szerepét játsszák, míg a természet váratlanul átvette az aktív szubjektumét! Ebben áll a „globális felmelegedés” rémisztő jelentősége: a háttér és előtér meglepetésszerű felcserélődésével az *emberi* történelem megdermedt, és a *természettörténet* az, amely rettentő sebességgel továbbhalad.

A nyugati civilizáció legnagyobb becsben tartott alakzatának megfordítása nyomán az emberi társadalmak beletörődtek abba, hogy a néma objektum szerepét játsszák, míg a természet váratlanul átvette az aktív szubjektumét!

Gaia alakja azonban nem egyenlő a természettel, és éppen ezért a szemiotika eredményeit ki kell egészítenünk egy ontológiai feltevessel. A szemiotika mint a szövegekben fel-lelhető minden átalakulás forrása azt jelöli, amit „morfizmusoknak”, vagy még inkább „x-morfizmusoknak” neveztem; az „x” azoknak az összetett szavaknak az első részét helyettesíti, mint például az „antropo-”, „angelo-”, „bio-”, és „ideomorfizmusok”. Valójában nem az előtag számít igazán, hanem a „morf” szó, amely *formát* vagy *alakot* jelent. Az a lényeg, hogy a Kutuzovhoz vagy a Hadmérnökök Alakulatához hasonló emberi szubjektumot előzetesen nem ismerjük jobban, mint egy folyó, egy angyal, egy test vagy egy agy által kibocsátott hormon *alakját*. Éppen ezért semmi értelme az „antropocentrizmus” bűnével vádolni a regényírókat, a tudósokat vagy a mérnököket, amikor ezek „ágenciát

tulajdonítanak” valaminek, aminek „ezt nem kellene birtokolnia”. Éppen ellenkezőleg: ha egymásnak ellentmondó „morfizmusok” különböző fajtáival kell megküzdeniük, annak az az oka, hogy megpróbálják felfedezni ezen ismeretlen *aktánsok* alakját. Mielőtt ezeket az aktánsokat stílussal vagy műfajjal ruháznák fel, vagyis azelőtt, hogy jól felismerhető cselekvőkké [actor] válnának, hogy úgy mondjam, őket egyazon üstben kell kifőzni, péppé zúzni és megérlelni. Még a legtisztéletreméltóbb entitások is – regényalakok, tudományos fogalmak, technikai eszközök, természeti jellegzetességek – mind ugyanabban a boszorká-nyüstben születnek, ugyanis szó szerint ott laknak az *alakváltók*.

Az ontológiai felvetés, amelyet javasolni szeretnék, és amelyre a szemiotika közös kereskedelmi övezetként – vagyis morfizmusként – utal, nem más, mint *magának a világnak a tulajdona*, nem csupán a világról tudósító nyelv tulajdonsága. Bár ezt nehéz szem előtt tartani, a szemiotika azonban (legalábbis olyanok kezében, mint Peirce és Greimas) sohasem korlátozódott a diskurzusra, a nyelvre, a szövegre vagy a fikcióra. Ami azt jelenti, hogy ez

...valamennyi diskurzus le-
hetősége a saját létezésüket
kereső ágensek jelenlétéből
adódik.

minden ágens tulajdonsága, amennyiben továbbra is ágenciával rendelkezik; ez egyaránt igaz Kutuzov-ra, a Mississippire és a CRH receptorra. Minden ágensre vonatkozik, hogy a cselekvés a létezésüket, a fennmaradásukat jelenti, és ez *a jövőből a jelenbe érkezik*; addig cselekednek, amíg nem kockáztatják

meg a létezés határainak átlépését – különben teljesen eltűnnek. Más szóval a létezés a jelentés szinonimája. *Amíg cselekednek, az ágenseknek van jelentésük*. Ez az oka, hogy e jelentés folytatható, nyomon követhető, megragadható, lefordítható és beszédde alakítható – mindez pedig nem azt jelenti, hogy „a világ minden *dolga* a diskurzus ügye lenne”, hanem inkább azt, hogy valamennyi diskurzus lehetősége a saját létezésüket kereső ágensek jelenlétéből adódik.

A történetmondás nem csupán az emberi nyelv tulajdonsága, hanem egy olyan világba való belevetettség egyik következménye, amely világ önmagában is teljesen kidolgozott és tevékeny. Könnyen belátható, hogy miért teljesen lehetetlen elmesélni a közös geotörténetünket anélkül, hogy mindannyian – regényírók, hadvezérek, mérnökök, tudósok, politikusok, aktivisták és polgárok – közelednénk egymáshoz egy ilyen közös kereskedelmi övezeten belül. Ez az oka annak, hogy egy olyan regényíró, mint Richard Powers képes volt annyi elbeszélői hatékonyságot kinyerni a tudományos szövegek belső működéséből: az új entitásban minden akció és feszültség, ami a kutatási cikkek határvidékét alkotja.²⁹ A való világban az idő a jövőből a jelenbe folyik, és ez az, ami Powers regényeit izgalmassá teszi a tudósok és olvasók számára. (A tankönyvek stílusa teljesen más műfaj – nekik köszönhető, hogy hitelt adtak a világ élettelen szemléletének, amelyet helytelenül neveznek „tudományos világképnek”).³⁰



²⁹ Richard POWERS, *The Gold Bug Variations*, William Morrow, New York, 1991; Uő, *The Echo Maker*, Farrar, Strauss and Giroux, New York, 2006.

³⁰ Françoise BASTIDE, *Una Notte con Saturno: Scritti semiotici sul discorso scientifico*, ford. Roberto PELLERREY, Meltemi, Róma, 2001.

Annak oka, hogy ez a nézet folyton háttérbe szorul, az a hosszú időszak, amely során a „tudományos világnézet” a *visszájára fordította ezt a rendet*, és feltalálta az „anyagi világ” gondolatát, amelyben a világot alkotó minden létező ágenciáját eltüntették. Az élőhalott atmoszféra, amelyben a „természeti világ” hivatalos változata minden ágenst összezsugorított, hogy a tudományos és mérnöki szakmák sorra szaporodhassanak, ebből a megfordításból ered: többé semmi sem történik, hiszen az ágensnek állítólag saját elődje „egyszerűen okozója”. Minden cselekvést az előtagra ruháztak. A következménynek akár ott sem kellene lennie. Ahogy franciául mondjuk: *„il n'est là que pour faire de la figuration”* (pusztán a számok kedvéért van ott). Felsorolhatjuk ugyan az egymásra következő elemeket, de az *eseményjellegük* már elveszett. (Emlékszik arra, amikor tudományos tényeket tanult az iskolában? Ha gyakran unatkozott, annak ez volt az oka!) A „tudományos világnézetben” rejlő ellentmondás abban áll, hogy sikerült *kivonniuk* a világból a *történetiséget*. Vele együtt pedig, természetesen, a belső *narrativitást*, amely szerves alkotórésze a világban való létezésnek, vagy ahogyan Donna Haraway nevezi, „a világgal való létezésnek”.³¹

Hogyan segíthet ez a – belátom, spekulatív – javaslat a Gaiával való foglalkozásban? Miért tűnik olyan fontosnak, hogy a figyelmünket a természet és a társadalom tartományairól egy közös ágenciára irányítsuk, erre a „metamorf övezetre”, amelyben még azelőtt megállapíthatjuk az aktánsokat, *mielőtt* cselekvőkké válnak; ahol a „metaforák” *megelőzik* a később összekötődő konnotációk két halmazát, és ahol a „metamorfózis” olyan jelenséget jelöl, amely *előzményként* szolgál mindazon formák számára, amelyeket majd az ágensek öltenek?

Az első indok az, hogy ez lehetővé tenné számunkra, hogy elhagyjuk a furcsa gondolatot, miszerint azok, akik a Földről „élő organizmusként” beszélnek, valamiféle visszamaradt animizmus felé hajlanak. James Lovelock abban a kritikában részesült, hogy tévesen az elevenség hamis rétegét adta az „élettelen anyag” való világához.³² Amennyiben olvasatom helyes, Lovelock éppen az ellenkezőjét tette: tartózkodott számos olyan összefonódó ágens közötti kapcsolat élettelenítésétől, amelyek Gaia földi tartományát alkotják. Továbbá, bár ez vitathatóbb, attól is tartózkodott, hogy eme ágenseket egyetlen kibernetikai rendszer technikai metaforájában foglalja össze. A Föld nem természet, és nem is gépezet. Nem arról van szó, hogy meg kellene próbálnunk valamiféle spirituális dimenziót lehelni merev és szilárd anyagába – miként oly sok romantikus gondolkodó és természetfilozófus próbálta –, hanem arról, hogy tartózkodnunk kellene a lépten-nyomon szembejövő ágenciák élettelenítésétől. A geofilozófiának, a geomorfológiának, a geofizikának, a geográfiának, valamint a geopolitikának nem szabadna kirekesztenie az ágencia semmilyen forrását – beleértve azokat is, amelyeket a korábbi, Földhözragadtaknak nevezett emberek hoztak létre –, ha irányukat a közös geotörténetünk felé akarják venni.

³¹ Donna J. HARAWAY, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008.

³² Stephen H. SCHNEIDER et al., *Scientists Debate Gaia: The Next Century*, MIT, Cambridge MA, 2008.

A geofilozófiának, a geomorfológiának, a geofizikának, a geográfiának, valamint a geopolitikának nem szabadna kirekesztenie az ágencia semmilyen forrását – beleértve azokat is, amelyeket a korábbi, Földhözragadtaknak nevezett emberek hoztak létre –, ha irányukat a közös geotörténetünk felé akarják venni.

Választanunk kell tehát anyag és anyagiság között. Az egyik az élettelenítés elkésett és vitás esete (lényegében egy korlátozott irodalmi műfaj), a másik egy kockázatos, nagyon problémás és gyönyörű *inter-capture* (Deleuze fogalma)³³ az ágensek történetisége és azon beszámolók narrativitása között, amelyeket mi, beszélő és író emberek nyújtunk róluk. Az anyagot a múltból jelenbe folyó idő furcsa *kauzalitása* állítja elő, az anyagiságot a jövőből jelenbe folyó idő, együtt a számos *alkalom*

valósághű meghatározásával, amelyeken keresztül az ágenciákat felfedezik. A jelen helyzet paradoxonja, hogy ez a pont sokkal nyilvánvalóbb sok tudós, mint a többi ember számára. Semmilyen regény- vagy újságíró nem merészkedett a Föld rendszerének olyan sok cselekedetét feljegyezni, mint Peter Westbroek beszédes című könyvében: *Az élet mint geológiai erő. A Föld dinamikája*.³⁴ Hol vagyunk már Galilei holdjaitól!

A második indok, amiért olyan fontos megtalálnunk e „metamorf övezetet”, politikai. A politikának hagyományosan fel kell ruháznia polgárait a felszólalás képességével, valamint az autonómia és a szabadság megfelelő mértékével. Ezeket a polgárokat azonban egyszerre társítania kell a problémás kérdésekkel, a *dolgaikkal*, a *környezetükkel* [circumfusa] és a különböző tartományokkal, amelyeken belül a létezésük korlátai kirajzolódnak – a *nomossal*. A politikának egy közös világra van szüksége, amelyet fokozatosan össze kell állítani.³⁵ Ez az összeállítás [composition] szükséges a *kozmpolitika* meghatározásához. Egyértelmű azonban, hogy az összeállítás e folyamata ellehetetlenül, ha az, amit össze akarunk állítani, két tartományra van osztva, *egy élettelen és ágencia nélkülire, valamint egy másikra, amely eleven és minden ágenciát magának tud*. Ez a szükség és a szabadság birodalmának – hogy Kant kifejezésével éljünk – olyan kettéválasztása, amely lehetetlenné tette a politikát, és nagyon korán lehetővé tette, hogy a Gazdaság elnyelje. Egyben erre vezethető vissza az ökológiai fenyegetéssel szembeni teljes tehetetlenségünk: vagy hagyományos, szabadság után sóvárgó politikai ágensekként mozgósítjuk magunkat – ez a szabadság azonban nem kapcsolódik az anyag világához –, vagy elhatározzuk, hogy alárendeljük magunkat az anyagi szükség birodalmának – ebben az anyagi világban azonban még a leghalványabban sem emlékeztet semmi a régi idők szabadságára és autonómiájára. Vagy a cselekvés peremei nem bírnak következménnyel az anyagi világra, vagy ebben a világban többé nem vagyunk szabadok, hogy felismerhető módon politikai kapcsolatba lépünk vele.³⁶



³³ Adrian PARR (szerk.), *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh UP, Edinburgh, 2010. 2010, 43–45.

³⁴ Peter WESTBROEK, *Life as a Geological Force: Dynamics of the Earth*, Norton, New York, 1991.

³⁵ Bruno LATOUR and Peter WEIBEL (szerk.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, MIT Press, Cambridge, MA, 2005.

³⁶ Bernard YACK, *The Longing for Total Revolution: Philosophic Sources of Social Discontent from Rousseau to Marx and Nietzsche*, University of California Press, Berkley – Los Angeles, 1992.

Ha a geotörténet különböző szálai szövetkezni tudnának az aktivitás és dinamizmus új forrásaival, akkor megszabadulhatnánk a természet és társadalom közötti régi modernista megkülönböztetéstől, továbbá a két különálló tartományt „kibékító” dialektikus törekvésektől is. Az ökológiai gondolkodás legalább annyi kárt szenvedett a természet és a társadalom két artefaktumát „összeillesztő” próbálkozásoktól, mint a régebbi és erőszakosabb történelemtől, amely a két birodalmat – a szükségét és a szabadságát – kettévágásra kényszerítette. Még a szerződés intézménye is azt sugallja, hogy a megállapodásnak két részt vevő fele van: a természet és a társadalom. És semmi sem változott, amikor mind a két, erővel egyesített felet a „természet részének” tekintik. Nem azért, mert ez az emberek „tárgyasításának” túlzott kegyetlenségét jelentené, hanem azért, mert az efféle naturalizáció, egy ilyen „tudományos világnézet” előírása a geotörténet *egyik ágensének sem* szolgáltatna igazságot: a vulkánoknak, a Mississippi folyónak, a lemeztektonikának, a mikrobáknak és a CRH receptornak legalább annyira kevésbé, mint a hadvezéreknek, mérnököknek, regényíróknak, moralistáknak vagy a politikusoknak. Sem a politika kiterjesztése a természetre, sem a természet kiterjesztése a politikára nem segít sehogyan sem abban, hogy kijussunk abból a zsákutcából, amelybe a modernizmus végérvényesen befutott.

Az antropocén korában élni annyit tesz, mint minden más ágenssel osztozni ugyanazon az alakját változtató sorson, amelyet nem lehet nyomon követni, dokumentálni, elmesélni, ábrázolni a szubjektivitáshoz és objektivitáshoz társított régi vonások használatával. Ahelyett, hogy „kibékítenénk” vagy „összeillesztenénk” a természetet és a társadalmat, a döntő politikai feladat ezzel szemben az ágencia lehető legnagyobb mértékű *szétosztása* a *legkülönbözőbb* utakon – egészen addig, amíg minden kapcsolatot el nem veszítünk a szubjektum és az objektum fogalmaival, amelyek többé semmi-féle érdeklődésre nem tartanak számot a jelentésük örökségén túl. Attól tartok, a filozófiatörténet olyan vándorlásra kárhoztatott bennünket, mint amilyenre Poszeidón ítéli Odüsszeuszt az *Odüsszeia* végén, amikor arra kényszeríti, hogy *evezővel* a vállán utazzon egészen addig, amíg – a jövődőlés szerint – olyan nép tagjaival nem találkozik, akik annyira járatlanok a hajózás dolgaiban, hogy azt kérdezik majd tőle: „*magszóró lapát-e*, amit a vállain őriz?” Az egészben az a vicces, hogy nekünk nem kell olyan sokat utaznunk ahhoz, hogy olyanokkal találkozzunk, akik nem tudják felfogni a vállunkon cipelt szubjektum–objektum evező értelmét: ilyen a néprajz egésze,³⁷ a legtöbb tudomány, az irodalom java része...

Az antropocén korában élni annyit tesz, mint minden más ágenssel osztozni ugyanazon az alakját változtató sorson, amelyet nem lehet nyomon követni, dokumentálni, elmesélni, ábrázolni a szubjektivitáshoz és objektivitáshoz társított régi vonások használatával.

³⁷ Philippe DESCOLA, *Beyond Nature and Culture*, ford. Janet LLOYD, University of Chicago Press, Chicago, 2013.

Ha olyan világgal élünk, amelyet előzetesen nem élettelenítettek, az nagy változást hoz majd a Földhözragadtak számára. Amikor beszélnek, amikor történeteket mondanak, amikor összegyűlnek a problémás kérdések megvitatására, vagyis *dolgok* köré, amelyek sürgős gyülekezésre készítetik, hiszen meg is osztják őket, a Földhözragadtak nyelve nem fog vadul ingadozni – ahogyan az Emberek és az ő „tényeik” tették – a világ

A geotörténet „geo-” előtagja nem a természethez való visszatérést jelöli, hanem a szubjektum és objektum visszatérését a földbe – a „metamorf övezetbe” –, amely elől mindkettő menekülni próbált: az egyik az élettelenítésen, a másik a túlzott meglevenítésen keresztül.

pontos átirata és a jelöltjétől elszakadt mesterséges jelölő között. Az állításaik magukkal *vonják* majd azt, amihez *kötődnek*, úgy, hogy az többé nem lesz összeegyeztethetetlen a politikai diskurzus megszokott bonyodalmaival. Ellenkezőleg, senki sem tartja majd meglepőnek, hogy a döntései összefonódnak az egykori „természeti erőkkkel”, amelyek addigra teljesen más jelleget öltenek, most, hogy a *szuverenitás* egy sokadik új alakjaként tűnnek fel. Az erők

nem a vita lezáróiként lépnek be a politikai térbe, hanem azok éltetőiként. A geotörténet „geo-” előtagja nem a természethez való visszatérést jelöli, hanem a szubjektum és objektum visszatérését a *földbe* – a „metamorf övezetbe” –, amely elől mindkettő menekülni próbált: az egyik az élettelenítésen, a másik a túlzott meglevenítésen keresztül. A Földhözragadtaknak csakis ekkor lesz esélyük arra, hogy nyelvük összeegyeztethető legyen Gaia kifejeződésével. A Politikai Testület régi metaforája új erőre kaphat, ha a Gaiával való együttélés szinonimájává válik.

Sciences Po, Párizs

Fordította: Keresztes Balázs



Az antropocén Buffon-olvasata (avagy geológiaként olvasni)*

„A románcok íróját ugyanolyannak kell tekintenünk,
mint a valódi történelmi események lejegyzőjét.”
William Godwin: *Of History and Romance* (1797)

Vajon milyen jövőbeli olvasó fog az antropocén meséjén elmerengve így kiáltani: „itt a legfenségesebb románcok egyike, az egyik legszebb költemény, amelyről a filozófia valaha álmodni mert!”² Ahogy a kortárs kutatók megjegyzik, az antropocén meséjének számos verziója nem olvasható geológiaként. Jövőbeli olvasóinknak viszont joggal tűnhet fel, hogy a „fajok” kihalás ellen folytatott küzdelme olyan toposz, mely a románc fosszilis emlékeit hívja elő. Ennek a küldetésnek a pátosza, beleértve a fajok közötti szolidaritás eszméjét, minden bizonnyal nem hagyja majd őket közömbösen – beleborzonganak a mese cselekményének kolosszális arányaiba, vagy épp jól mulatnak rajta. Habár van köztük némi átfedés, Jacques Henri Meister nem pont ezekre a toposzokra gondolt, amikor a fentebb idézett felkiáltással üdvözölte George-Louis Leclerc, azaz Buffon grófjának *A természet korszakai* (*Les époques de la nature*, 1788) című művét. Ezek a mintázatok inkább Buffon olyan, az antropocén korában élő olvasói számára tűntek fel, mint Claudine Cohen, Elizabeth Kolbert és Jan Zalasiewicz. A tudományos románc mélyen foglalkoztatja azokat az olvasókat, akik az antropocén fogalmát magukénak vallják, vitatni vagy éppen definiálni szeretnék. A kérdés nem az, hogy az antropocén bekövetkeztét „előre látták-e”, habár *A természet korszakai* méltán foglalhat helyet a fogalom intellektuális történetében. Ezt a munka első teljes angol nyelvű fordításnak megjelenése mutatja a legnyilvánvalóbban, melyen jelenleg az antropocén két vezető teoretikusa, Zalasiewicz és Jacques Grinevald dolgozik,

* A cikk megjelenés alatt: Noah HERINGMAN, *Reading Like Geology = Anthropocene Reading: Literary History in Geologic Times*, Pennsylvania State University Press, 2017.

² Jacques-Henri Meister, Avril, *Correspondance Littéraire* 10. (1779), 169–172, 169.

Libby Robinnal és Sverker Solinnal együttműködve.³ A kérdés sokkal inkább a tudományos románchoz fűződő jelenlegi bonyolult viszonyunkra irányul, egy olyan műfajhoz, amely az antropocénban tett szert önálló érvényre.

A Buffon műve iránt mostanában megélenkülő érdeklődés valamiféle folytonosságot jelez a földtörténeti időskálát érintő tizennyolcadik és huszonegyedik századi újítások között. A tudományos románc azon formái azonban, melyek az antropocén korszakában szaporodtak el, lényegesen különböznek azoktól, amelyek a geológia történetéhez kapcsolódnak, mivel ma nagyobb szakadék választja el a kutatást a tudományos ismeretterjesztéstől, és mert úgy érzékeljük, hogy a fajok fennmaradása is veszélyben van. Ez a fejezet arra vállalkozik, hogy Buffon műveinek és a földtörténeti idővel foglalkozó kortárs szerzők, elsősorban Zalasiewicz és Kolbert (*A hatodik kihalás*) írásainak együttes, illetve azokat egymással szembeállító olvasása révén e között a két történelmi epizód között létesítsen összefüggést.

Buffon első olvasói a „románc” kifejezést pejoratív értelemben használták, azt sugallva, hogy stilisztikai virtuozitása (ahogy akkoriban fogalmaztak volna) a filozófiai szigorovására ment. H. G. Wells már pozitívabb felhanggal nevezte a saját műveit „tudományos románcoknak”, de ezt az irodalom és a tudomány kettősségének korszakában tette, mely binaritás Buffon számára még kevésbé volt mérvadó.⁴ Az antropocén írók és olvasók szívesebben csatlakoznak a népszerű ismeretterjesztő irodalomhoz – olyan idevágó fogalom ez, melyen Buffon és Wells is rajta hagyták kezük nyomát. A kortárs természettudományos megközelítések olyan problémák megoldását veszik célba, melyekkel Buffon és a „természet archívumainak” más önjelölt olvasói – John Whitehurst, Johann Reinhold Forster, Georges Cuvier – még csak gondolatban játszottak el. Az viszont, hogy ezek a problémák jelenünkben sürgetővé váltak – legyen szó akár a földtörténeti skála beosztásáról, az ember és más fajok kölcsönös egymásra utaltságáról, illetve kipusztulásuk lehetőségéről –, annak az irodalmi formának az újraéledéséhez vezetett, amelyben eredetileg is megfogalmazódtak. A földtörténeti időskála korai felbukkanásainak antropocén nézőpontból történő értelmezése egyrészt azt jelenti, hogy a fosszilis energiaforrások szubtextusának szentelünk figyelmet – „a természet kincsestáirainak”, melyeket Buffon a Föld archívumában helyezett el. Másrészt azt, hogy a műfaj történetét a geológiai idő kortárs narratíváinak, az antropocén ismeretterjesztő irodalom posztkarbon románcainak megértésébe vonjuk be. Néhány specialista szerint az antropocénnek még a szakértői bírálatok alapján kiválasztott szaktudományos irodalma sem olvasható geológiaiaként, mert ellép a szigorúan rétegtani kritériumoktól, vagy politikai, illetve



³ Clive HAMILTON – Jacques GRINEVALD, *Was the Anthropocene Anticipated?*, *The Anthropocene Review* 2. (2015), 1–14. Zalasiewicz nagylelkűen rendelkezésemre bocsátotta az új Buffon-fordításhoz író előszavának vázlatát. A könyv 2017-ben jelenik meg a University of Chicago Pressnél.

⁴ Ez a kettősség azonban egyre fontosabbá vált Buffon késő 18. és 19. századi olvasói számára, ahogy azt Wolf LEPIENIES tárja fel *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert* című könyvében. (Hanser, München, 1988, 61–90.)

más jellegű narratívákba fut ki.⁵ A „geológiaként olvasni” szókapcsolat jelentését akár a fosszilis rekord értelmezéseként is meghatározhatjuk: ebben az esetben ez különösen a szénrétegek szemügyre vételét jelenti, mégpedig úgy, ahogy a 18. századi megfigyelők tekinthettek rájuk.

A távoli jövő olvasója az az alak, aki egyaránt kapcsolható az antropocén népszerű ismeretterjesztő irodalmához és a régi geológiai románchoz.⁶ Buffon a kortársait nemcsak az elképesztően hosszú földtörténetbe való első bepillantás lehetőségével ajándékozta meg, „Ez románc!”-felkiáltásokat hallatva; ahhoz a feltevéshez is ragaszkodott, hogy az emberi lények, habár csak nemrég érkeztek, egy olyan jövő tanúi lesznek, melynek időtartama megegyezik a bolygó múltjával. Cuvier, aki többet köszönhet Buffonnak, mint amennyit hajlandó volt bevallani – így például a kihalás fogalmát –, még hosszabbnak tételezte az emberiség számára rendelkezésre álló időt, kijelentve, hogy azoknak a „forradalmak”-nak a hatóereje, melyek a múltban fajok tömeges kihalásához vezettek, mára jócskán lecsökkent.

A fosszilis állatvilág szisztematikus vizsgálatával Cuvier elnyerte a saját maga által megalkotott, „a régiségbúvárok új faja” címet, de a rom antikvárius toposza továbbra is olyan olvasási gyakorlat jelölőjéül szolgált, amellyel a távoli jövőben is az ősi élet tanulmányozói élnek.

A fosszilis állatvilág szisztematikus vizsgálatával Cuvier elnyerte a saját maga által megalkotott, „a régiségbúvárok új faja” címet, de a rom antikvárius toposza továbbra is olyan olvasási gyakorlat jelölőjéül szolgált, amellyel a távoli jövőben is az ősi élet tanulmányozói élnek.⁷ Szemben francia elődekkel, az antropocén krónikásainak az emberiség kihalásának lehetőségén kell elmélkedniük, de a távoli jövő olvasójának figurája számukra is nélkülözhetetlen. Friss tudományos kutatások azoknak a radioaktív izotópoknak a relatív kronosztratifikus erényeit mértékelik, amelyek 50 vagy 100 ezer év múlva is kimutathatóak lesznek. Clive Hamilton csak úgy mellékesen utal arra, amit „a geológusok egymillió év múlva fognak felderíteni”, Kolbert pedig úgy mutatja be Zalasiewiczet, mint aki nagy biztonsággal képes megjósolni, hogy az antropocén által hagyott aláírások még egy „közepes

⁵ Ezekhez a bírálatokhoz lásd: Stanley C. FINNEY – Lucy E. EDWARDS, *The ‘Anthropocene’ epoch: Scientific decision or political statement?*, GSA Today 26. (2016), 4–10. és Whitney J. AUTIN – John M. HOLBROOK, *Is the Anthropocene an issue of stratigraphy or popular culture?* GSA Today 22. (2012), 60–61. Ugyanebbe a kategóriába sorolható Hamilton nézete, miszerint Lewis és Maslin munkája nem tartozik a valódi Földrendszer-kutások körébe. Ehhez lásd Clive HAMILTON, *Getting the Anthropocene So Wrong*, The Anthropocene Review 2. (2015), 1–6.

⁶ Azok közül a hagyományos toposzok közül, amelyek áthatják a geológiai románc ezen aspektusát, azzal tűnnek ki az Artúr király visszatéréséről szóló jóslatok, hogy egy jövőbeli olvasót implikálnak. A románc ciklikus ideje, mely a műfaj orális hagyományban gyökerező eredetével is összekapcsolható – lásd például a Zöld Lovag visszatérését a *Sir Gawainban* – szintén lényeges ebben a vonatkozásban. Chaucer *Troilus és Cressida* című művéhez írott zárlatának („Haladj, könyvem, haladj, tragédiám”) címzettje szintén a jövőből, habár nem a távoli jövőből érkező olvasó: Geoffrey CHAUCER, *Troilus és Cressida*, ford. KÉPES Júlia, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1986, 325. A szűkebb értelemben vett földtudományon belül lásd Henry de la Bèche *Awful Changes* (1830) című képregényét és ennek tárgyalását R. RUDWICK művében: *Scenes from Deep Time*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, 48–49.

⁷ Georges CUVIER, *Fossil Bones, and Geological Catastrophes: New Translations & Interpretations of the Primary Texts*, szerk. és ford. Martin RUDWICK, University Press of Chicago, Chicago, 1998, 183.

képességekkel rendelkező rétegtanos” számára is olvashatóak maradnak „úgy százmilíó év távlatából”.⁸ Ezek a számadatok erősen heurisztikus jellegűek, de annyira ext-

Az emberi faj túlélése, drámaian szembeállítva a kihalások történetével és a növekvő, hatalmas időtávlatokkal, a fajok közös ügyévé válik, sorsszerűen összekapcsolódva a növényi fossziliákéval és az élő fajokkal.

ravagánsak, hogy az időszámításunk után 802701-ben élő eloikkal és morlockokkal tartoznak együvé, sőt azokkal a Claire Colebrook által elképzelt, az emberi fajt követő földönkívüliekkel, akik „a bolygónkat és annak archívumát »olvassák«”.⁹ Ez a túlzás még nem minden. Pátosz, ámulat, sőt együttérző azonosulás is kell, hogy áthas-

sa a múltban kihalt fajok fenséges katalógusát. Az emberi faj túlélése, drámaian szembeállítva a kihalások történetével és a növekvő, hatalmas időtávlatokkal, a fajok közös ügyévé válik, sorsszerűen összekapcsolódva a növényi fossziliákéval és az élő fajokkal. Végül pedig a geológiai olvasó az ősmaradványok hatalmas mennyiségére támaszkodik ahhoz, hogy lényegi különbséget tudjon tenni a földtani és a történelmi idő vagy bármilyen jellegű skála között, mert „az emberi elme”, ahogy Buffon megjegyzi, „az időtartam kiterjedésében jóval könnyebben eltéved, mint a térben vagy a számokéban”.¹⁰

A „mély idő” [deep time] mind a hősi, mind a komikus eposzok sajátja, márpedig Zalasiewicz nemrég Buffon művét is eposznak nevezte, „a mi legújabb korunk egyik zászlóvivőjének”.¹¹ A tudománynépszerűsítő-ismeretterjesztő irodalom, melyet Lucretiustól a zsánerirodalomig számos behatás ér, ebben a kontextusban afféle átmenetet képez az eposzok magasirodalmi és populáris változatai között. Ebben az antropocén olvasásmódnak szentelt kötetben azonban mégis a románc fogalmát találom a legmegfelelőbbnek, mert a valószerűtlenség általa felkínált alakzatai révén a mély idő térrénumában helyezi el az emberi szereplőket. Az irodalomtörténet sokszáz éves próbálkozása, hogy az Odüsszeiát mint „románcos eposz”-t megkülönböztesse a heroikusabb Íliásztól, jó példát nyújthat az olvasási gyakorlatok diszkriminációjára: az Odüsszeia románcszerűbb, mert „a pátoszt a kalanddal vegyíti”; „az álomszerű (vagy »képzeltbeli«) jelleg, a grandiózus méretarányok és az aprólékos leírások” válnak benne hangsúlyossá, melyek a hellenisztikus korban elválasztották a románcot az eposztól, továbbá cselekményét a „csodás elemek, a veszély és a diadalban végződő kalandok” hatják át, melyek



⁸ HAMILTON, I. m., 4; Elizabeth KOLBERT, *A hatodik kihalás*, ford. TÁBORI Zoltán, Európa, Budapest, 2016, 137. A műből származó idézetek oldalszámát a továbbiakban a főszövegben adom meg.

⁹ Claire COLEBROOK, *Death of the PostHuman: Essays on Extinction*, I., Open Humanities Press, Ann Arbor, 2015, 39. Web: <http://quod.lib.umich.edu/o/ohp/12329362.0001.001> [Letöltés ideje: 2017. március 16.]

¹⁰ Georges-Louis Leclerc de BUFFON, *Les Époques de la Nature: Édition critique*, szerk. Jacques ROGER, Éditions du Muséum, Paris, 1988, 40. A könyvből származó idézetekhez tartozó oldalszámok a továbbiakban „E” rövidítéssel szerepelnek a főszövegben.

¹¹ Jan ZALASIEWICZ, *Introduction to Epochs of Nature* (lásd 2. lábjegyzet – A szerk.), 20; HAMILTON, I. m., 2. A mély időről és az eposzról lásd: Mark MCGURL, *The Posthuman Comedy*, Critical Inquiry 28. (Spring 2012), 533–553. és Wai-Chee DIMOCK, *Low Epic*, Critical Inquiry 39. (2013), 614–631.

a középkorban és a kora újkorban is a románc műfaji jellemzői közé tartoztak.¹² Sem Buffon, sem Kolbert nem tekintette magát románcok, de még tudományos románcok szerzőjének sem. Mégis amellet fogok érvelni, hogy munkájuk során mindketten a románc jellegzetes trópusaira támaszkodtak: idetartozik a távoli jövő, a kihalás, a különféle fajok szerepeltetése és a kiterjesztett időtávlat. Négy olyan alakzatról van szó, amelyek a történeti irányultságú antropocén olvasásmód formálódására voltak hatással – egy olyan olvasásmódéra, melynek horizontjából Buffon még nem vesztette el a jelentőségét, vagy másképp fogalmazva, egy olyan típusú befogadáséra, amely figyelmet szentel a fosszilis tüzelőanyagok képezte szubtextusnak. Ami összeköti ezeket a trópusokat, az az „ámulat” vagy a rácsodálkozás mozzanata – az a tulajdonság, amellyel Richard Holmes jellemezte a természettudományos tudásra irányuló keresést Buffon és Cuvier korában. Ez a történelmi asszociáció segíthet bennünket annak megértésében, hogy *A hatodik kihalás* miért kölcsönzi egyik legfontosabb cselekményszálát, a kihalás fogalmának történetét a tudománytörténettől. A tágabb értelemben vett rácsodálkozásban lehetjük fel az antropocén narratívák elszaporodásának és népszerűségének magyarázatát. Kolbert történelmi elkötelezettsége viszont alternatívát is kínál a „mi” geológiai „szuperhatalmaink” kritikátlan elfogadásával szemben, amely ezeket a narratívákat olykor beszennyezi, mivel a könyv a kihalt emberi fajra vetett szenvtelen pillantással zárul, mely vetekszik Colebrook „nem emberi”, poszt-antropocén olvasójának idegen tekintetével. A tulajdonképpeni „tudományos románc” – egy olyan angolszász műfaji tradíció, mely C. H. Hintonól és Wellstől egészen Ronald Wrigthig ér el – a társadalomkritikát gyakran kapcsolja össze a rácsodálkozás hatáseffektusával vagy a disztópikus fenségessé, amit ma „katasztrófafapornónak” szoktak nevezni; mindez viszont a tudományos igazságigény feladásába kerül. Wells ahhoz ragaszkodott, hogy az ő tudományos románcai nem „a felfedezések és találmányok tényleges lehetőségeivel” foglalkoztak, hanem a „tudományos halandzsá leleményes alkalmazásával” társadalmi víziót mélyítettek el.¹³ Wellsszel és az Empedoklészről író Arisztotelésszel szemben a Buffon által elindított, majd az antropocénban újraéledő tudományos románc alapvetően nem fikciós narratív forma.

A tudománynépszerűsítő-ismeretterjesztő művek románcként való olvasása meglepően sok szöveg esetében kiaknázható az antropocén befogadó számára. Túlságosan

...amit gyakran a „fosszilis tüzelőanyagokhoz fűződő románcunknak” neveznek, az elsősorban irodalmi konstrukció. A románc toposzai már az ipari forradalom előtt is behálózták a szénről való beszédet...

¹² Ebben a vonatkozásban lásd: *The Oxford Companion to Classical Literature*, szerk. Sir Paul HARVEY, Oxford University Press, Oxford, 1984, 288; Bryan P. REARDON, *The Form of Greek Romance*, Routledge, London, 2014, 129; és John DEAN, *The Odyssey as Romance*, *College Literature* 3. (1976), 228–236, 229. Továbbá lásd Steve MENTZ, *Romance for Sale in Early Modern England: The Rise of Prose Fiction*, Ashgate, Aldershot, 2006, 73–75.

¹³ Herbert George WELLS, *Preface to The Scientific Romances* = *H. G. Wells's Literary Criticism*, szerk. Patrick PARRINDER – Robert M. PHILMUS, Barnes & Noble, New York – Totowa, 1980, 240–245, 242. Lásd továbbá Brian STABLEFORD, *Scientific Romance in Britain, 1890–1950*, St. Martin's, New York, 1985, különösen a 2. fejezet.

ritkán veszik figyelembe, hogy amit gyakran a „fosszilis tüzelőanyagokhoz fűződő románcunknak” neveznek, az elsősorban irodalmi konstrukció. A románc toposzai már az ipari forradalom előtt is behálózták a szénről való beszédet, ahogy azt majd a Buffonra és kortársaira fókuszáló olvasataim megmutatják. Habár meglehet, hogy *A természet korszakaiban* tényleg fellelhető „a huszonegyedik század antropocén-fogalmának első valódi kifejeződése”, ahogy Zalasiewicz érvel, a mű nem kifejezetten a szénről „szól”. A szén ugyanakkor afféle médium-pozíciót kínál a földtörténeti és a történelmi idő között Buffon, Whitehurst, Cuvier és más kortársaik írásaiban: ebben a motívumban összpontosul a természeti erőforrások kinyerésének tágabb narratívája. A fosszilis tüzelőanyag képezte szubtextus meghaladja „a »kontextus« hagyományos felfogását”, miként azt Fredric Jameson fogalmazta meg, amikor a „szubtextus” kifejezés kritikai terminusként való bevezetését javasolta.¹⁴ De társadalmi ellentmondások olyasféle halmazának sem tekinthető, amelyek a „szimptomatikus olvasás” hermeneutikai lencséjén keresztül rekonstruálhatók, ahogy Stephen Best és Sharon Marcus meglehetősen szkepszissel írja le Jameson kritikai gyakorlatát. Mégpedig azért nem, mert a fosszilis tüzelőanyagok szubtextusa azt testesíti meg, amit Menely és Taylor „a társadalmi viszonyokon túllépő történetiségnek” nevez: magukat a viszonyokat csak a fosszilis tüzelőanyagok fogyasztása tette történetivé. A felvilágosodás geokronológiájának a szén motívumára irányuló olvasása olyan stratégia, amely profitálhat az Elaine Freedgood és Cannon Schmitt által felvázolt denotatív megközelítésmódból (akik mellesleg a szénbányászatot használják a legfontosabb példajukként), de magába foglal egy földalatti – egyszerre geológiai és más jellegű – utazást is azokon a nem karbonikus rétegeken keresztül, melyek a földtörténeti időt szemmel láthatóvá és már-már kisilabizálhatóvá tették.¹⁵ Ha a „fosszilis tüzelőanyaggal folytatott románcunk” paramétereit ekképp határozzuk meg, akkor olyan kortárs szövegek, mint Simon Lewis és Mark Maslin *Defining the Anthropocene*-je egy újabb megfordítás eredményeként úgy engednek rálátást a globalizációra, hogy nem az irodalom, hanem a geológia szubtextusaként olvashatók. A tudományos románc antropocén korabeli újraélése gazdag lehetőségeket teremt egy olyan irodalomtörténet számára, amely – Falko Schmieder szavaival élve – „az antropocén eltemetett történelmének” felszínre hozásában érdekelt.¹⁶

Ha a Föld régi románcai ma voltaképpen geológiként olvashatók, akkor vajon hogy fogadja majd a jövő olvasója az antropocén földtant? (Ebben az esetben csak a kövületeinket hagyjuk magunk után, nem a történeteinket.) Ami még fontosabb: vajon képessé tehet-e minket a földtörténeti időskála emberi és nem-humán kontextusának



¹⁴ ZALASIEWICZ, I. m., 20; Fredric JAMESON, *The Political Unconscious*, Cornell University Press, Ithaca, 1981, 81.

¹⁵ Lásd: Stephen BEST – Sarah MARCUS, *Surface Reading: An Introduction*, Representations 108. (2009), 1–21; MENELY – TAYLOR, ebben a kötetben; illetve Elaine FREEDGOOD – Cannon SCHMITT, *Denotatively, Technically, Literally*, Representations 125. (2014), 1–14.

¹⁶ Simon L. LEWIS – Mark A. MASLIN, *Defining the Anthropocene*, Nature 519. (2015), 171–180, 176–177; Falko SCHMIEDER, *Urgeschichte der Nachmoderne. Zur Archäologie des Anthropozäns*, Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte 3. (2014), 43–48.

Ha a Föld régi románcai ma voltaképpen geológiaként olvashatók, akkor vajon hogy fogadja majd a jövő olvasója az antropocén földtant?

megértése arra, hogy kritikusabban viszonyuljunk a népszerű ismeretterjesztő irodalomhoz, mely egyre fontosabbá válik az irodalomtudósok számára is? Ez

a fejezet a „geológiaként olvasás” programját vázolja fel úgy, hogy ismerteti néhány, a felvilágosodás geokronológiájában virágzó, a románc hatókörébe tartozó toposzt, felfeji a „románc” szó azon jelentéseit, amelyet ezeknek a narratíváknak az eredeti értelmezői számára hordozott, és bizonyítékot szolgáltat arra nézvést, hogy eme narratív forma reneszánsza már úton van. Jean-Étienne Guettard annak idején nagyon világossá tette, hogy véleménye szerint *A természet korszakai* nem geológiaként olvas (avagy geoelméletként, hogy Martin Rudwick pontosabb történelmi fogalmát használjuk). „Még több bolondozás, drága grófom, meddig fogja még Cyrano de Bergerac szerepét játszani?”, kiált fel Guettard, egyetlen dühös lélegzetvétellel utalva az angol és a francia irodalomra egyaránt.¹⁷ Guettard Buffon „hipotetikus elképzeléseit” idézi fel arról, ahogy a bolygók kialakulnak, majd lassanként, hosszú idő után elpusztulnak, és azzal vádolja őt, hogy „túlságosan magával ragadta a románc csábítása”. Maró gúnnyal azt is hozzát teszi, hogy Buffon *roman*jait végül „az előszobákban fogadja majd elragadtatás”, hogy a hölgyek öltözőszobájából kikerülve a szobalányok könyvéhségét elégítsék ki és az inasokat mulattassák.¹⁸ Forster *A természet korszaka*it „egy gyönyörű regénynek/románcnak” [den wunderschönen Roman] nevezi egy kevésbé negatív hangvételű, de szintén kételkedő bírálatban. Alig egy nemzedékkel később John Playfair még egy lépéssel továbbmegy, a földről szóló korábbi elméleteket egyenesen „az elmezavar egy fajtájának” nevezve. A jelen távlatából visszatekintve Buffon recepciójára, Zalasiewicz *A természet korszaka*iban „látomásos” és „melodramatikus” elemeket azonosít, de arra jut, hogy ezek a formális vonások nem ássák alá a mű „első, tudományosan megalapozott Föld-narratívaként”¹⁹ elfoglalt pozícióját. Azáltal, hogy kimutatja, *A természet korszakai* végső soron „a geológiaként történő olvasást” valósítja meg, Zalasiewicz Buffon-interpretációja olyan olvasásmódot modellál, mely az irodalmi trópusokat helyezi előtérbe a földtudományi szövegek elemzésekor, de nem azért, hogy ezzel aláássa igazságértéküket (ahogy azt Guettard és Forster teszi, az antropocén néhány más kritikusával együtt), hanem azért, hogy elősegítse a földtani idő koncepciójának történeti megértését. A Buffon és bírálói által jegyzett szövegek olvasása tisztázhatja számunkra azt, hogy milyen természetű az antropocén földtörténeti időskálába való közbelépése.

¹⁷ [Lefordíthatatlan szójáték: Guettard az eredeti szövegben az angol buffoon, buffonade kifejezésekre játszik rá, melyek jelentése bohóc – lásd pl. a Shakespeare-drámák udvari bolondjait-, illetve bohócjáték. – *A ford.*]

¹⁸ Roger az általa szerkesztett Buffon kritikai kiadás jegyzetei között teljes egészében közli Guettard kéziratos formában fennmaradt levelét. (*E*, cxxxix–xlvi)

¹⁹ Dr. Forster *Prof. Lichtenbergről*, Göttingisches Magazin der Wissenschaft und Litteratur 1. (1780), 140–157; Playfair, idézi Roy PORTER, *The Making of Geology*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, 1; Zalasiewicz, *I. m.*, 4, 17, 20. Playfairról és a diszciplináris fejlődés románcáról lásd még: Noah HERINGMAN, *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*, Cornell University Press, Ithaca 2004, 270–272.

A románcszerűség vádja mint narratív stratégia és úgy is, mint a bírálatok kiindulópontja ma is közkézen forog a Föld tudományos alapú narratíváiban. Ma már kevésbé sietünk elutasítani ezeket a történeteket csak azért, mert könnyen hozzáférhetőek vagy népszerűek, ahogy azt Guettard tette gyilkos hangvételű levelében (melyet valószínűleg sosem küldött el). Az antropocén tudományosságához való hozzájárulás szélesebb körű hozzáférést igényel, olyan cikkeket, amelyek a téma szakértőinek szűk közösségén túllépve a *Nature*-ben, a *Science*-ben és olyan új folyóiratokban jelennek meg, mint az *Anthropocene Review*. Lewis és Maslin pontosan felismerik, hogy az új korszak kezdőpontjának „kiválasztása” implicit módon máris a technológia „egy történetét mondja el” – olyan reflexív mozzanat ez, ami meg is magyarázza néhány bírálójuk spektikus hozzáállását.²⁰ És valóban, az a felismerés, hogy az antropocén támogatói hajlamosak ilyen módon instrumentalizálni a fogalmat, kritikus hangokat váltott ki, különösen talán az USA földtudományi közösségében. Hamilton és Grinevald (mások mellett) megkérdőjeleztek egy másik antropocén történetet, William F. Ruddiman „korai antropocén” elméletét is, arra hivatkozva, hogy az nem tesz mást, mint újramondja a holocén már ismert sztoriját.²¹ Hamilton máshol is kritizálja Lewist és Maslint, mégpedig azzal a kategorikusabb kifogással élve, hogy egy új kor kezdőpontja egyik korábbiéhoz sem hasonlíthat. Az Antropocén Munkacsoport tagjai ezzel szemben amellett érvelnek, hogy az új határvonal kiválasztása „tárgyilagosan kell, hogy végbemenjen, ugyanazt az eljárásmódot követve, mint a korábbi rétegtani határok kijelölése során”. Zalasiewicz Buffonról szóló tanulmányában Lewishoz és Maslinhoz hasonlóan foglal állást a történet fontosságának kérdésében, a munkacsoport interdiszciplináris összetételére hivatkozva (a tagok között akad egy újságíró és egy történész is, de nincs *romancier*), és amellett érvelve, hogy szükség van „az utolsó napok tudósaira”, akik az antropocén szélesebb körű társadalmi vonatkozásairól is beszélni tudnak.²² Az olvashatóság azonban továbbra is olyan kritérium marad, mely a specialisták számára szintén fontos: a radionukleidok, amelyek „puszta jelölő” voltát Hamilton magától értetődőnek tekinti, egyáltalán nem különböznek annyira a sztratigráfiai „szövegtől”, amelyet Whitehurst 1778-ban „egy olyan nyelv és írás rendszere”-ként képzelt el, mint ami „minden nemzet számára olvasható”.²³ Ez már pozitívabb értékelése annak a könnyen érthetőségnek, ami miatt Guettard Buffon *romanját* szobalányok és inasok ponyvairódként utasította el. Ahogy Jeffrey J. Cohen érvel ebben a kötetben, a „linearitás” annak a számos antropocén történetnek a közös gyengéje lehet, melyek módszertanilag és lényegüket tekintve is csupán arra összpontosítanak, hogy időben elhelyezzék annak a radikális szakadásnak a pillanatát, ami az antropocént



²⁰ LEWIS – MASLIN, *I. m.*, 177.

²¹ FINNEY – EDWARDS, *I. m.*; HAMILTON – GRINEVALD, *I. m.*, 4.

²² HAMILTON, *I. m.*, 4.; JAN ZALASIEWICZ és mások, *Colonization of the Americas, 'Little Ice Age' Climate, and Bomb-Produced Carbon: Their Role in Defining the Anthropocene*, *The Anthropocene Review* 2. (2015/2.), 117–127, 124; ZALASIEWICZ, *I. m.*, 23–24.

²³ HAMILTON, *I. m.*; JOHN WHITEHURST, *Inquiry into the Original State and Formation of the Earth*, Arno Press, New York, 1978, 257.

és egyúttal annak múltját teremti meg. Cohen (többek között) a középkori románcokat veszi górcső alá, hogy ehelyett az antropocén „melankólia” ciklikus idejét térképezze fel.

Buffon hetedik, új keletű korszaka, „az ember ideje” gyakorlatilag garantálja a faj hosszú távú jövőjét, melynek biztosítékát az ember kivételes képességei és a nyersanyagok elképesztő bősége nyújtják – két olyan feltételezés, amelyek nem képezték vita tárgyát a felvilágosodás idején. Jóval vitatottabb volt viszont a földtörténeti idő fogalma, amiben Buffon az emberi aktort is elhelyezte. Azokban a foratókönyvekben, amelyek ma születnek a távoli jövőről, már a nyersanyagok kimerülésének rémképe kísért, mindazzal együtt, ami a természet kizsákmányolásából következik. Az emberi aktor geológiai időben való elhelyezésének narratív szerkezete azonban ma egyáltalán nem vitatott, sőt ennek inkább az ellenkezője igaz. Buffon művének narratív íve újabb előzményként szolgál az antropocén számára, ahol „az [emberi] faj történelme” kitüntetett jelentőségre tesz szert.²⁴ Ami a túlárado bőséget illeti:

[a szénbányák] olyan kincsestárak, amelyeket a Természet előre felhalmozott, hogy elláthassa a növekvő emberi népesség jövőbeli szükségleteit; minél nagyobb mértékben szaporodnak az emberek, annál nagyobb mértékben fognak eltűnni az erdők; már nem lesz számukra elegendő mennyiségű fa, ezért eme hatalmas tüzelőanyag-készletekhez kell folyamodniuk, melyek használata a Föld fokozódó kihűlésével párhuzamosan egyre nélkülözhetetlenebbé válik. Mégsem fogják sosem kimeríteni őket, mert egyetlenegy szénbánya annyi tüzelőanyagot biztosít, mint amennyit talán egy hatalmas ország összes erdeje együttvéve. (E 96)

A túlárado bőség témája tér vissza a teljes könyvet lezáró, retorikailag igen hatásos konklúzióban is, mely „a kimeríthetetlen gazdagság kincsestárait” állítja szembe az idő sötét mélységével. (E 220) Ezek a kimeríthetetlen kincsestárak – csak a felelősségteljes gazdálkodás kezdetben szekularizált humanista ethoszával társulva – elegendőek ahhoz, hogy az emberi élet legalább annyi ideig – 76 000 évig – kitartson, amennyi ideje a Föld eddig létezett, ha nem tovább. (E 213) 76 000 esztendő kevésnek számít a geológiai időskála mai mércéjével, de a Sorbonne ezt akkor még botrányosan soknak tekintette. Ami még fontosabb: a buffoni időtávlat szédítően hosszúnak tűnik ahhoz a néhány évszázadhoz képest, amely már fel is emésztette ezt a kimeríthetetlen gazdagságot.²⁵

Az a helyzet, amelybe Buffon Földjének jövőbeli olvasójaként idő előtt kerültünk, részben a tudománytörténet következménye. A románc vádja, amellyel olyan fiatalabb

²⁴ Dipesh CHAKRABARTY kimutatta az emberiségről mint „fajról való gondolkodás” időszerűségét a *The Climate of History: Four Theses* című tanulmányában. *Critical Inquiry* 35. (2009), 197–222; vö. Fredrik Albritton JONSSON, *The Industrial Revolution in the Anthropocene*, *Journal of Modern History* 84. (2012), 679–696. „A” faj egyik legkiválóbb történész véleményem szerint Daniel Lord SMAIL, a *Deep History and the Brain* (University of California Press, Berkeley, 2008.) és más művek szerzője.

²⁵ A „felemésztés” kifejezés használata talán enyhe túlzásnak minősülhet, mivel a „fracking” technológia (hidraulikus törés vízszintes fúrásoknál) és más invazív módszerek a fosszilis tüzelőanyag-készletek ideiglenes fenntarthatóságát ígérik, és

természettudósok illették Buffont, mint Forster és Guettard, többek között azt implikálta, hogy természetfilozófiája már el is avult. Ugyanerre céloz Cuvier Jean-Baptiste Lamarck temetésére írott 1829-es beszédében, amikor az elhunyt elméleteit „régí románcaink bűvös palotái”-hoz hasonlítja. [A fordítást enyhén módosítottam – B. Á.] Az elavult tudomány romantikus jellege az idő múltán egyre inkább kirajzolódik: amikor Playfair tekint vissza Burnet és Whiston földelméleteire, vagy amikor Mary Shelley Krempe professzora elutasítja Paracelsus „ezeréves” „agyrémeit”.²⁶ Ennek ellenére az elavult tudomány meglepően helytállóan tud bizonyulni, a románcos küldetéstörténet valószerűbb formáit ihletve – ezt példázza az, ahogyan Kolbert narratívájának szerkezetét áthatja Cuvier elmélete a geológiai „forradalmakon” keresztül bekövetkező kihalásokról. Buffon hasonló szerepet játszik Claudine Cohen számára a *The Fate of the Mammoth*-ban. Kolbert figyelembe veszi Cuvier tudományos fejlődés melletti tudatos elköteleződését, de azt is, hogy az anatómus a kortársak körében „költői” hírnévnek örvendett. (54) Kolbert forrása ebben az esetben Honoré de Balzac, de az írók közül Lord Byron aknáztá ki legteljesebben a témában rejlő poétikai potenciált a *Káin*-ban és a *Don Juan*-ban. Byron átveszi Cuvier forradalmakról szóló historiográfiai téziseit vígeposzában, viszont vidáman figyelmen kívül hagyja azt, amit a francia tudós a forradalmak csökkenő erejéről állít, hogy elképzeljen egy jövőbeli fajt, mely „porunkból majd kiás / sokféle tárgyat” – például IV. György csontvázát –, mikor „belőlünk vált már »ősvilág«”.²⁷ Byron jövőbeli olvasójának helyzete ugyanabban az értelemben idő előtti, mint amilyen a miénk a természet buffoni „kincsestárhoz” képest: olyan bensőséges tudással rendelkezünk eme kincsestár kimerülésének történelmi okairól, amely nem hozzáférhető a Buffon által vizionált 78 000-béli olvasó számára. Utólag visszatekintve a földtudományok képviselői úgy is feltűnhetnek, mint a „felrobbant rendszerek” szellemi szerzői, és úgy is, mint akik már-már prófétai tehetséggel képesek megjósolni a Föld rendszerében beálló változásokat.



A nyersanyagok kimerülésének, illetve a destabilizálódó „planetáris határok” elképzelésének fényében, ami új előzetes becsléseket inspirált, a távoli jövő olvasójának viszatérő figurája az antropocén tudományokon belül pusztán spekulatívnak tekinthető. Az „emberi tevékenység” jövőbeli „kihatásainak” természeténél fogva még annak gondolatával eljátszani is túlzásnak tűnik, miszerint a „rétegtani adatok szintjén több milliós év múlva is megfigyelhetőek lesznek”, ahogy azt az idézett tanulmányok rendszeresen feltételezik.²⁸

Kolbert és Colebrook azok közé tartozik, akik ragaszkodnak hozzá, hogy szembenézzenek a faj túlélésének problémájával, melyet látszólag zárójelbe helyez a jövőbeli

azért is, mivel a szénkibocsátás súlyosabb problémát képez. Az energiaforrások kimerüléséről lásd JONSSON, *I. m.*

²⁶ Cuviert idézi KOLBERT, *I. m.*, 59.; Mary SHELLEY, *Frankenstein vagy a modern Prométheusz*, ford. GÖNCZ Árpád, Szukits Könyvkiadó, Szeged, é. n., 36.

²⁷ George Gordon Noel BYRON, *Don Juan*, ford. ÁBRÁNYI Emil, átdolg. GÖRGEY Gábor, Európa, Budapest, 1964, IX. ének, xxxvii – xxxix, 363–364. Továbbá lásd: Ralph O’CONNOR, *Mammoths and Maggots: Byron and the Geology of Cuvier*, *Romanticism* 5. (1999), 26–42.

²⁸ LEWIS – MASLIN, *I. m.*, 171.

geológus Don Quijote-i trópusa, mégpedig úgy, hogy nem annyira posztumán, mint inkább egyfajta inhumán olvasót tételeznek. Kolbert arra a következtetésre jut, hogy a jelenlegi kihalások „csodálatos” hatóköre még több figyelmet érdemel, mint „saját fajunk sorsa”, még ha rá is ébred arra, hogy konklúziója „emberellenes színben” tűnetheti fel. (345) Zalasiewicz egy felvetését kölcsönvéve arra mutat rá, hogy az antropocén „biosztratigráfiai jelzése” a jövőben „maradandóan” beleíródik majd a „túlélő [...] állomány” DNS-ébe – sőt nemcsak beleíródik, de talán olvasható is lesz annak „az egy-két nagyméretű, csupasz rágcsálófajnak” a számára, amely „barlangokban lakik”, elfoglalva az emberi nem után maradt üres helyet.²⁹ Hogy az olvasni tudást nehogy kizárólag a mi fajunk kiváltságának tekintsük, Cary Wolfe arra figyelmeztet, hogy a nyelv maga is, mint bármilyen más emberi képesség, „ahumán evolúciós folyamatok” és „rekurzív koontogenezisek” terméke.³⁰

Colebrook – inkább a poszt-antropocén jövőre, mint az evolúciós múltra fókuszálva – olyan „inhumán érzékelésmód” gondolatával játszik el, amely számára „az emberiség letűnte utáni Föld a faj történetének »egy olvasatát« kínálja fel”. Colebrook szerint ez egy geológiai jellegű olvasat lenne, mert „azoknak a jeleknek a hibrid gyűjteményével” operálna, „melyek mindenféle archívum” alapelemeit képezik.³¹ Ez az inhumán olvasási gyakorlat azért is a „geológiaként olvasás” módszerét alkalmazza, mert a geológia szintén olyan skálát használ, amely ellenszegül a narratívának – mint amikor Colin N. Waters és társai a technofossziliákra úgy utalnak, mint „az új fémek legnagyobb mértékű expanziójára” a 2,4 milliárd évvel ezelőtti „Nagy Oxigenizációs Esemény óta”. Colebrook megfigyelése szerint „az antropocén gondolat kísérellet [...] megváltoztatja a geológiai olvasás modalitását; nemcsak úgy utal vissza a múltra, ahogy az a számunkra létezik, de olyan idő távlatából mutatja fel a *saját* jelenünket, amikor mi már nem leszünk”³². A jövőbeli olvasó azonban inherens módon máris ott él a „geológiaként olvasás” modalitásában, úgy, mint egy olyan alakzat (általában, de nem szükségszerűen emberi alakot öltve), amelyet a geológiai időskála eredetével asszociálnak a Föld-elméletek és a tudományos románc más változatai.

Előre látni az inhumán percepció megjelenését persze nem olyan egyszerű. Mondhatjuk azt, hogy *Az időgép*, Wells egyik remek tudományos románca olyannak mutatja fel a jelenünket, „amilyen majd nélkülünk lesz”, az időjáró figurája révén, aki viktoriánus találmányokra bukkan egy elhagyatott (habár gyanúsán jó állapotban lévő) múzeumban, a zöld porcelán palotában, körülbelül 800 milleniummal később. A múzeum szétmáloló könyvei, noha a „betűknek nyoma sem maradt bennük,” az elbeszélőt a *Filozófiai*

²⁹ Talán valamiféle inhumán aspektussal bír a Freedgood és Schmitt tanulmányába ismétlődően beszúrt „olvasson többet” parancs is, amely éppúgy elidegeníti az olvasót vagy az olvasási teljesítményt, mint magát a szöveget. (*I. m.*, 12.)

³⁰ Cary WOLFE, *What Is Posthumanism?* University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010, xxii.

³¹ COLEBROOK, *I. m.*, 24, 34.

³² WATERS és mások, *The Anthropocene is Functionally and Stratigraphically Distinct from the Holocene*, Science 351. (2016. január 16.), 137; 1–10, 3; COLEBROOK, *I. m.*, 28. A technofossziliákról lásd még: JUSSI PARIKKA, *The Geology of Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2015, 5. fejezet.

értekezésekben megjelentetett tanulmányaira emlékeztetik, ami világosan mutatja, hogy a földtani és a történelmi idő fogalmai hogyan csúsznak egymásba ebben a jelenetben.³³ Celebrook hasonlóképp vetíti egymásra a kétféle időbeliséget a Danny Boyle filmjeiből vett példák esetében. Jóllehet csábító olyan színhelyekre gondolni, mint „a fagyos tarlóvá váló Sidney-i operaház”, melyet „a geológiai tekintet” hoz létre, ezek még mindig apokaliptikus látványelemek, és nehéz elválasztani őket azoktól a hasonló képektől (mint amilyen a homokban fekvő Szabadság-szobor *A majmok bolygójában* vagy Anna Letitia Barbauld londoni romjai), amelyek a kihalás költői romantikáját árasztják.³⁴ Colebrook rámutat arra a szorongásra is, ami a faj sorsától elválasztva az emberi minőség kihalását övezi, és bírálja az új vitalizmust mint a kihalás teoretizálásának elutasítását.³⁵

...az antropocén egy „anti-kopernikuszi forradalom”, ami egyetlen faj bomlasztó erejére hívja fel a figyelmet...

A kihalás románca a kezdetektől a faj túlélésre irányuló küzdelmével szemben nyert meghatározást, Buffon szén-alapú, messze nyúló jövőképétől kezdve az emberi faj „geológiai szuperhatalomként” való Lewis és Maslin-féle elképzelésig. Ez az alakzat

azt az állításukat hivatott megerősíteni, miszerint az antropocén egy „anti-kopernikuszi forradalom”, ami egyetlen faj bomlasztó erejére hívja fel a figyelmet, de ugyanez az alakzat ad súlyt „a faj történetének” is, amelyet Dipesh Chakrabarty – másokkal együtt – az antropocén jellegzetes narratív szerkezeteként tart számon.³⁶

A természet korszakainak olvasói Forstertől Kolbertig felfigyeltek annak feltevéseken alapuló elemeire: a feltételezett történelemről való spekulációkra, a fajok történetét tárgyaló felvilágosodáskori diskurzusra, amely lehetővé tette számára, hogy közvetítsen az emberi múlt és az általa elképzelt, nyíltan geológiai időskála között. Forster szembehelyezkedett Buffon azon radikális meglátásával, miszerint az emberi lények kései jövevények lennének az ősrégi múlt helyszínén. Buffon Forster szemében inkább románcszerzőként, mintsem természettudósként cselekszik, amikor kijelöli az ősi óceán határait, megteremti a mára már kihalt megafaunát, és szétválasztja a kontinenseket, mielőtt hagyná, hogy az emberek is színre lépjenek. Ahogy Forster megrovóan megjegyzi: „Nagy nehezen végül az emberi lények is eme Föld lakóivá váltak.”³⁷ Forstert az ókori



³³ H. G. WELLS, *Az időgép*, ford. RUZITSKA Mária = Uő, *A bűvös bolt és más elbeszélések*, Európa, Budapest, 1973, 5–85, 63–64.

³⁴ COLEBROOK, I. m., 26. Zoe CROSSLAND a disztópikus fenséges minőségét mint politikai problémát lépteti fel azáltal, hogy az antropocén archeológiáját olyan projektként ábrázolja, amely „elfordítja a tekintetünket a jövőbe vetített disztópiától [...], és azokra a jelenbeli és múltbeli körülményekre irányítja, melyek bizonyítékuak szolgálnak annak feltételezett kibontakozásáról”. Lásd: *Anthropocene: Locating Agency, Imagining the Future*, Journal of Contemporary Archaeology 1. (2014/1.), 123–128, 127.

³⁵ COLEBROOK, I. m., 36–40. Higgy Badiou-nak, Harmannek, Brassiernek; / Ne csinálj magadnak faragott bálványt Arendtből, Butlerből, Negriből.

³⁶ LEWIS – MASLIN, *Anthropocene: Earth System, geological, philosophical, political, and paradigm shifts*, Anthropocene Review 2 (2015), 1–9, 5; Uő, *Defining*, 177; CHAKRABARTY, I. m., 35.

³⁷ Dr. Forster an Prof. Lichtenberg, I. m., 148.

történezszekekről való tudása és főleg a terepmunka, amit a Resolution fedélzetén töltött három év során végzett a csendes-óceáni törzsek között (1772–75), gyanakvóvá tették az ember eredetének bármiféle olyan elméletével szemben, amely átlépte ezeket az empirikus korlátokat. Cuvier egy nemzedékkel később kigúnyolja azt, ahogy Buffon és más természettudósok a fajok és geológiai képződmények végérvényes datálására vállalkoztak, „egyetlenegy tollvonással több ezer évszázadot halmozva egymásra”, de a múltbeli kihalások szükségszerű következményeként elfogadta, hogy „az ember, akinek csupán egy pillanat adatott a Földön”, csak nemrégiben lépett színre.³⁸ Buffon hetedik és egyben utolsó korszaka, melyben „az Ember kisegíti a Természet működését”, már előrevetít néhányat az antropocén problematikus vonatkozásaiból, különösen azt, hogy egy mindenütt jelen lévő emberi aktor avatkozik be a földtörténet színpadán zajló túlkapásokba. Ugyanakkor a korábbi korszakai decentralizálják az emberi perspektívát. Habár (Forster engedelmével) felveti az emberi létezés lehetőségét a kontinensek szétválása előtt is (hátodik korszak), ez továbbra is a mamutok ideje, ahol az emberi jelenlét kérdése periferikus marad. Azaz Buffonnál „az Ember Korszaka” olyan korábbi időszakok meglétét feltételezi, melyekben nem az emberek játszották a főszerepet.

Kolbert kihalásnarratívája egyesíti ezeket a történeti modelleket a kihalást és az ember eredetét illető friss kutatásokkal, még súlyosabbként mutatva fel a kihalás fenyegetését, de továbbra is fenntartva valamennyit abból a bizonytalanságból, ami a mi fajunk történetének más fajokhoz való viszonyát övezi. Kolbert – felismerve azt, hogy Buffon kihalásmélete lehetővé tette az emberi faj fellépését a földtörténet színpadára – meglehetősen eltúlozza a francia szerző azzal kapcsolatos óvatosságát, hogy egy románcos felfedezéstörténetet alkosson meg: „Erős felindultságában Buffon nem zárta ki, hogy ez az utolsó faj – »a legnagyobb mindjűk közt« – mára eltűnt. Ez volt az egyetlen szárazföldi állat, vetette fel, amely valaha is erre a sorsra jutott.” (Kolbert 40) Buffon tapogatózó sejtése burkolt módon szembekerül a Cuvier által elsajátított magabiztossággal, aki a kihalások sorozatához Buffon „incognitum”-át (masztodon, vagy más néven „ohio-i állat”) követve még számos fajt adott hozzá.³⁹ Ennek megfelelően Cuvier fontosabb szerepet játszik a Kolbert-féle narratívában, amely újra és újra visszatér „az egész világra kiterjedő forradalom” [*a fordítást enyhén módosítottam* – B. Á.] cuvieri téziséhez. (220, 290) A „kihálás tudománytörténetét” (123) vizsgáló kolberti metanarratíva számos olyan epizódot érint, amelyek összefüggnek a tudományos románc történetével is, így például az 1980-as években folyó vitát az Alvarez-elméletéről, miszerint egy aszteroidabecsapódás okozta a kréta-tercier kihalási eseményét.

³⁸ *Discours préliminaire = Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes* (1812) = Georges CUVIER, *I. m.*, 228, 252.

³⁹ Buffon azonban igenis azt feltételezte, hogy a fosszilis rekord legnagyobb élőlényei akkorra már valószínűleg kihaltak. (Lásd pl. a hatalmas ammoniteszeket, melyeket a Föld „ősejeje” teremtett.) A kihalásra vonatkozó állításai pedig egyáltalán nem nevezhetők bátorlannak. (Kolbert talán arra gondol itt, hogy Buffon az időskála ötlete miatt a Sorbonne támadására számított.)

Kolbert saját jogán is hozzájárul „a fajok” „nem természetes”⁴⁰ történetéhez (maga a kifejezés ahhoz hasonló kivételességérzetet áraszt, mint „a nemiségről” szóló 18. századi közhelyek.) Minket, embereket olyan „cirkuszi mutatványosokként” ábrázol (261), akik utolsóként léptek színre (301), a „fausti gén” (322), a „szépérzék mutációjának” (330) hősie birtokosaiként, ami arra ösztönzött bennünket, hogy – szemben a Neander-völgyiekkel és más parahumán fajokkal, melyek az utóbbi időben szaporodtak el – átkeljünk az óceánokon. Kolbert azonban erősen szimpatizál a Neander-völgyiekkel, és a „barlanglakó ember” alakja – legyen az csak feltételezéseken alapuló, mint Buffon esetében, vagy DNS-adatok és fosszilis bizonyítékok által alátámasztott, mint Daniel Lord Smail „mély történelmében” [deep history] – továbbra is elengedhetetlen marad azokban a kísérletekben, melyek arra irányulnak, hogy a faj egészének történetét minél korábbra vezessék vissza, ily módon kiterjesztve azt a geológiai támasztékot (avagy lábnyomot), mely a kihalás fenyegetésével helyezkedik szembe. Az emberiség eredete az antropocén fikciós irodalomnak is jellegzetes témája.⁴¹ Az ohio-i Nagycsont-szikes (Big Bone Lick) sajátos vonzereje, ami Kolbert masztodon-fejezetének színhelyéül szolgál, abban rejlik, hogy az ott felfedezett maradványok pusztá mennyisége már azelőtt egyfaj-

Bizonyos kontextusokban az ősi voltunkhoz való visszatérés vagy az evolúciós emlékezet által sugalmazott regresszió a kihalás alternatívájaként tűnik fel.

ta szimbolikus súlyt biztosított a kihalás elmélete számára, mielőtt az még általánosan elfogadottá vált volna. A kihalások története az ember bennünk elfoglalt helyének történetével együtt tehát egy számos fajt szerepeltető románcot generál, melyet bizonyos

mértékben az az együttérző azonosulás alapoz meg, amit a tömeges kihalás miatt érzett növekvő aggodalom vált ki. A Cuvier által vont nyílt párhuzam az antik romok és az ősmaradványok között, melyeket „a nagy Herculanum óceán által elöntött romjaihoz” hasonlít, még egyértelműbbé teszi ezt az azonosulást.⁴²

A kihalás által uralt jövő képe mind Buffon, mind a kortárs írók számára az evolúciós múlt emlékét idézi fel. Bizonyos kontextusokban az ősi voltunkhoz való visszatérés vagy az evolúciós emlékezet által sugalmazott regresszió a kihalás alternatívájaként tűnik fel. Ahogy arról másutt írtam, az amerikai popkultúrát átható, mindenféle „paleo” jelenség iránti nosztalgia olyan jövőképet vizionál, amelyben az emberi faj a klímaváltozás ellenére is képes a túlélésre.⁴³ Buffon művében a masztodon sorsa összekapcsolódik az óriásoskéval, azzal az ősi fajéval, amely a földtörténeti és a történelmi idő határán helyezkedett



⁴⁰ Kolbert könyvének eredeti, a magyar kiadásból elhagyott alcíme „An Unnatural History”, amelyben a „natural history” [természettudomány] kifejezés fosztóképpzövel ellátott változata szerepel.

⁴¹ Kate Marshall a „pleisztocén homokdűnéire épített” atavisztikus „művészet” nyomait véli felfedezni az antropocén regényben, és Max FRISCH *Man Appears in the Holocene* (1979) című művét is érdemes ebben a vonatkozásban idézni. Lásd Kate MARSHALL, *What Are the Novels of the Anthropocene? American Fiction in Geological Time*, *American Literary History* 27. (2015), 523–538, 524.

⁴² Georges CUVIER, *Essay on the Theory of the Earth*, szerk. és ford. Robert JAMESON, Blackwood, Edinburgh, 1822, i.

⁴³ Noah HERINGMAN, *Evolutionary Nostalgia in the Anthropocene*, *The Minnesota Review* 83. (2014), 143–152.

el. Az ember eredetéről szóló románcának számtalan változata közül az egyikben arról ír, hogy annak az óriási emberszabású „nemzetnek” az utolsó túlélői durván ugyanakkor vándoroltak el a Beringnek nevezett szoroson keresztül, mint a hatalmas „elefántok”. De míg az elefántok végül elpusztultak Közép-Amerikában, mivel nem voltak képesek átkelni Panama hegyein, addig az emberóriások egészen Patagóniáig eljutottak. (E 193) Az együttérzésre való rájátszás itt visszafogottabb, de az Újvilág elefántjainak kimúlása kétségtelenül még meghatóbbá teszi a modern Óvilág elefántjainak túlélését. Mivel Buffon abban hitt, hogy „az emberi faj ugyanolyan ősi, mint az elefántoké”, biztosak lehetünk abban, hogy az elszakadást fájdalmasnak kell elképzelnünk – talán egyenesen könnyes búcsúvételként attól a „szabadságtól és nyugalomtól”, amelyet mindkét faj kiélvezhetett a meleg és párás Ötödik Korszakban. (E 193, 14) Azaz a természet domesztikációja mellett mélyen elkötelezett természettudós, akinek az alakjához jogosan társítják az európai kolonializmust, elég távolra elmozdul az antropocentrizmustól ahhoz, hogy a fajok sokaságának elveszett, vicói aranykora iránti nosztalgia leple alatt az ember megkésettiségen és kihalásán töprengjen. Másutt Buffon egy még korábbi evolúciós szakasz emlékét feltételezi egy fiatalabb, forróbb bolygóról, mely a földrengések és vulkánok látványa okozta babonás félelem formájában térhet vissza. (E 206)

A természet korszakaiban minden bizonnyal az „ismeretlen állatot”, a masztodont vagy a szibériai mamutot jelölő „elefánt” játssza a legfontosabb szerepet. Buffon egyébként maga is színre lép *A hatodik kihalás* masztodon-fejezetében Jeffersonnal és Cuvierrel együtt. Kolbert is kialakítja „a fajközi felismeréské” trópusát (287), amelyet az óriási „elefántról” szóló, együttérzéssel átítatott buffoni beszámolóból kölcsönöz, és amely a könyv borítóját díszítő, felfelé fordított mamutcsontváz képében is visszaköszön. [A magyar kiadás borítóját egy ammonitesz képe díszíti. – B. Á.] Claudine Cohen szerint „nem túl nagy merészség azt állítani, hogy a szibériai mamut és »az ismeretlen ohio-i állat« Buffon mesterművének kulcsfontosságú pillére, sőt talán maga a kulcs”.⁴⁴ A mamut figurája uralja *A természet korszakaiban* első, William Smellie által készített, jelentősen lerövidített 1785-ös fordítását is. Paolo Bacigalupi *A felhúzzhatós lány* című regényében (*The Wind-Up Girl*, 2009) még a genetikai tervezés sem tudja kitörölni azokat az evolúciós emlékeket, amelyeket a megodont, a regényíró által elképzelt poszt-karbonikus jövő gyáraiban dolgoztatott, „génhekkelt” állatfaj eme kihalt őstől örököl meg. A regény egyik fő helyszínül szolgáló gyárat akkor rombolják le, amikor az állatok között pánik tör ki, és visszatérnek őstermészetükhöz: „Emberi belek édeskés illata terjeng a levegőben. Beldarabok borítják egy részen a talajt, ahol a megodont a köreit róttá. Az állat megint felágaskodik; hegynyi génmanipulált izom, amint utolsó kötelékeivel küzd [...] egy másik megodont is felágaskodik és együttérzően trombitál.”⁴⁵ Míg Bacigalupi emberi

⁴⁴ Claudine COHEN, *The Fate of the Mammoth: Fossils, Myth, and History*, ford. William RODARMOR, University of Chicago Press, Chicago, 2002, 96.

⁴⁵ Paolo BACIGALUPI, *A felhúzzhatós lány*, ford. HORVÁTH Norbert, Ad Astra, Budapest, 2012, 34.

szereplői továbbra is kifejezetten történelmi aktorok, a regény egyúttal a mély időben helyezi el őket más fajok laboratóriumilag elősegített atavizmusa és a klímaváltozás katasztrofikus következményei révén. A „megodontokat” dolgoztató gyárak fantáziaképében megmutatkozik a regény kapcsolódása a tudományos románc hagyományához is.

A fosszilis tüzelőanyag-szubtextus ott lappang ennek a fajok sokaságát szerepeltető románcnak a hátterében. Bacigalupi gyárosai ugyanis fosszilis tüzelőanyagok híján a kihalt állatokban genetikailag tárolt energiát hasznosítják. A Buffon-mű thermal-maximum korszakokkal foglalkozó részében a megkövült csontok mérete által sugallt „primitív életerő” meglétét támasztják alá a szénrétegekben megőrződő lenyomatok, melyek a korai növényvilág nyüzsgő életét rögzítik. William Smellie *A természet korszakainak* csak egy erősen megkurtított változatát közölte Buffon *Természetrájának* (1785) kilenc kötetes fordításában, mert azt érezte, hogy ez az „elmélet talán túlságosan valóságtól elrugaszkodott ahhoz, hogy a hűvös és körültekintő britek helyeslését elnyerje”.⁴⁶ Ennek ellenére az a két rész, amely sértetlenül túlélte a mű megnyirbálását, a legelrugaszkodottabbak között van. Smellie ugyanis a kimeríthetetlen szén románcát, a hetedik korszakot ábrázoló Buffon-szöveget teljes egészében, az exkurzusokat tartalmazó jegyzetekkel együtt közli, arra hivatkozva, hogy az utóbbiak „érdekes tényeket” tartalmaznak, amelyek „túl fontosak ahhoz, hogy kihagyjuk őket”. Ezekben a jegyzetekben annak a fajok egyidejű sokféleségét rögzítő narratívának a nyomai lelhetőek fel, melyet – ahogy az a Jacques Roger által készített kritikai kiadásból kiderül – Buffon nagyrészt eltüntetett, amikor a nyomdába kerülés előtt nem sokkal átnézte a főszöveget. A szerző a három leghosszabb jegyzetet a gigantizmus elméletének szenteli, ez a kihalt „elefántok” mellett érinti a hatalmas ammoniteszeket és a szénlepek kövületeiben megőrződött trópusi faunát is. Ahogy a Smellie által készített angol fordításában olvashatjuk: „A természet akkor még őserejében volt. A Föld belső forrósága minden teremtményét a lehető legnagyobb erővel és nagysággal ruházta fel. Az első korok mindenféle óriásokat szültek.”⁴⁷ A hatalmas emberek és óriási elefántok közös korszakáról szóló, kihúzott szövegrész ugyanilyen összefüggést teremt ezek között az állatfajok és a növényi fossziliák között, amelyek egy a mai Guyana dzsungeléhez hasonló, erdővel borított bolygó „emlékműveként” funkcionálnak. (E 159)

Ezek a megkövesedett növények, akárcsak a masztodon örlőfogai, melyek egy *A természet korszakait* díszítő metszeten is szerepelnek, tehát múltbeli események „emlékműveiként” szolgálnak, de – szemben a fogakkal – kettős funkcióval rendelkeznek. Túláradó gazdagságukban a fiatal Föld energiáit konzerváló archívumként a természet folytonos áldásaira emlékeztetnek Amikor Buffon a harmadik korszaknál a szénképződést tárgyalja, a még ifjú bolygó „termékenységét” hangsúlyozza; ezt a bolygót a jóval magasabb



⁴⁶ *Facts and Arguments in Support of the Count de Buffon's Epochs of Nature = Natural History, General and Particular*, ford. William SMELLIE, London, 1785, IX, 258–410, 258.

⁴⁷ *Uo.*, 303.

hőmérséklethez alkalmazkodó állatok és növények népesítettek be. A jegyzetek számos olyan, szénbányákból származó őskori lenyomatot vizsgáló elemzésre hivatkoznak, melyek nem „az élő fajok közé tartozó” (E78) hal- és növényfajokat írnak le. A kézíraton végzett javítások azt sugallják, hogy Buffon nem annyira a kihalás elméletével, mint inkább az ember ez alól való kivételezettségével kapcsolatos vitákra készült fel, hiszen az emberiség sorsa veszélyeztetettnek tűnhetett a földtörténet kiterjedt időskálájának fényében. Ennek megfelelően az utoljára megírt, hetedik korszakról szóló kötetben hosszasan visszatér a szén témájához, hogy rámutasson: a harmadik korszak bősége továbbra is kitart, mintegy garantálva azt, hogy az emberi közbeavatkozás mindig is át fogja alakítani és „hasznossá” fogja tenni a nem emberi fajokat.⁴⁸ A fosszilis tüzelőanyagoknak köszönhetően ez a közbeavatkozás egészen a klímatervezésig kiterjed, hiszen a hatalmas „kincsestárak” pofonegyszerűvé teszik „a föld felfűtését”. (E 215) Cuvier ehhez hasonlóan amellet érvel, hogy „úgy tűnik, a természet a jelenkor számára tartalékolta [a szenet]”. Martin Rudwick úgy értelmezi ezt a mondatot, mint „annak a korabeli Nagy-Britanniában közkeletűen osztott nézetnek a szekularizált verzióját, hogy az ősi szénrétegeket a valamikori emberi használat számára őrizte meg az isteni gondviselés”.⁴⁹ John Whitehurst 1778-ban, azaz Buffonnal egyidőben, kissé óvatosabban beszél arról, hogy a fosszilis formában megmaradt növények „tudomásunk szerint a világ egyik részén sem léteznek eleven állapotban”.⁵⁰

A föld kialakulásának története Whitehurst értelmezésében egyértelműen a szénről és más ásványi forrásokról szól, ami Buffon művéhez hasonlóan jelzi azt, hogy milyen vezető szerepet töltöttek be a fosszilis tüzelőanyagok a Felvilágosodás geokronológiájában. Ilyen módon az emberi faj aktív közreműködése és a fosszilis fajoktól való függése már implicit módon jelen van a földtörténeti időskála eszméjében.

Ezek a lenyomatok a felismerhető trópusi növényekével együtt azonban „biztosan jelzik a szén jelenlétét” az alsóbb rétegekben. Whitehurst természettudományos teológiájának nyelvén a rétegek sorrendjébe beíródó bizonyosságok közelebről „a természet könyvének” felelnek meg, mely a jövő olvasójának íródott, aki tehát egyre olvasottabbá válik, ahogy a szén értéke megnő. A föld kialakulásának története Whitehurst értelmezésében egyértelműen a szénről és más ásványi forrásokról szól, ami Buffon művéhez hasonlóan jelzi azt, hogy milyen vezető szerepet töltöttek be a fosszilis tüzelőanyagok a Felvilágosodás geokronológiájában. Ilyen módon az emberi faj aktív közreműködése és a fosszilis fajoktól való függése már implicit módon jelen van a földtörténeti időskála eszméjében.

Az óriások kimeríthetetlen kincsestáraikkal együtt nyilvánvalóan románcos motívumok. A kihalás és a jövőbeli olvasó trópusai már nehezebben felismerhetőek, de mindkettő

⁴⁸ Ironikus módon Buffon arra irányuló próbálkozása, hogy ortodoxabbá tegye a rendszerét azáltal, hogy későbbre keltezte a fajok megjelenését, visszaütött – a Sorbonne a műnek pont ezt a részét utasította el.

⁴⁹ Georges CUVIER, *I. m.*, 124–125, 125, 34. lábjegyzet.

⁵⁰ WHITEHURST, *I. m.*, 203.

valamiféle skála meglétét feltételezi. Ahogy Benjamin Morgan kifejti, az emberi és a nem humán skálák közötti szakadás valójában műfaji probléma. Mind a fajok kihalásának eseményei, mind a jelen valamikor bekövetkező fosszilizációja olyan időskálán zajlanak le, ami végső soron összemérhetetlen az emberi nemzedékekével, míg az óriás és a románc hőse között megmutatkozó léptékbeli különbség, ha valamivel kevésbé extrém is, az óriás vereségét pusztá valószínűtlenségénél fogva még kielégítőbbé teszi. A buffoni fosszilis rekordot benépesítő hatalmas fajok hasonlóképp viszonyulnak a földtörténeti időskála tágabb problémájához. „Túlságosan rövid létezésünk”, jelenti ki, arra kényszerít minket, hogy ap-

Az emberi aktorok mozgatása a mély idő terében a tudományág megszületése óta a geológiai románcok közép-pontjában áll. Amennyiben el tudjuk helyezni az ember eredetét ebben a térben, szilárd határvonalat tudunk kirajzolni a geológiai és a történelmi idő között.

rólékosan vizsgáljuk meg „azt a számos évszázadot, mely ahhoz kellett, hogy a talajt megtöltő puhatestűek létrejöjjenek, és azt a még több évszázadot, amely azóta telt el, hogy vázaik arrébb kerültek és lerakódtak” a megkövesedés és az erózió folyamatai során. (E 41). Ezen példányok fokozatosan csökkenő méretei szintén egy olyan történelmi folyamat állomásait jelzik, mely

egyébként érthetetlen lenne számunkra. Látszólag tetszés szerint élve a felnagyítás vagy a lekicsinyítés eszközével, Buffon világosan bizonyítja, hogy a nem emberi fajok történetének értelmezéséhez elengedhetetlen a földtörténeti idő ama elképzelése, amely legalább kompatibilis „a mi intelligenciánk korlátolt képességeivel” (E 40), még ha nélkülözi is a geológiai idő valódi kiterjedését. Ha szembeállítjuk Buffon kimeríthetetlen szénkészletekre vonatkozó ígéreteit azzal a néhány évszázadnyi idővel, ami alatt ezek (majdnem) teljesen kimerültek, maga a geológiai és a történelmi idő közötti szakadás képződik újra: a fosszilis rekord azon része, amely Buffon nagy kiterjedésű földtörténeti időskáláját ihlette és az emberi faj ebben elfoglalt helyét biztosította, kibányászása miatt történelmivé lényegült át.

A földtörténeti idő tudományos románca azoknak az alakzatoknak a függvénye, amelyeket a skála problémája termel ki, és amelyek egy olyasféle közvetítést visznek végbe, amely természetszerűleg befejezetlen marad. Az antropocén új nyomást gyakorol ezekre az alakzatokra. Clive Hamilton helyesen jegyzi meg, hogy már maga az az elképzelés is veszélyezteti a GTS (földtörténeti időskála) alapjait, miszerint az ember megváltoztatja a Föld-rendszert. Hamilton és Grinevald (az új Buffon-fordítás munkatársai) az antropocén újszerűségét erre a szakadásra alapozva definiálják, amellet kardoskodva, hogy az nem alkotható meg olyan folyamatként, ami fokozatosan megy végbe „a mély idő során”.⁵¹ Ugyanakkor a hasadás eme gondolata megfelel annak az idő parallaktikus természetéről szóló, korábbi elemzők által felidézett elképzelésnek, miszerint az olyan változások, mint a kihalás (Kolbert) vagy a globális lehűlés (Buffon), „érzékelhetetlenül” lassúak az emberi idő távlatából. Az emberi aktorok



⁵¹ HAMILTON, *I. m.*, 5; HAMILTON – GRINEVALD, *I. m.*, 8–9.

mozgatása a mély idő terében a tudományág megszületése óta a geológiai románcok középpontjában áll. Amennyiben el tudjuk helyezni az ember eredetét ebben a térben, szilárd határvonalat tudunk kirajzolni a geológiai és a történelmi idő között. A szorongás, mely eme demarkációs pont elhelyezésére irányulva az emberiség előtörténetének számos buffoni változatát áthatotta, ma is tetten érhető abban, ahogy Lewis és Maslin azt a GSSP-t (globális sztratotípus szelvény és pont) vagy „aranszöget” kutatja, amely pontosan kijelöli az antropocén kezdőpontját. A kettő közötti különbségben az is feltárul, hogy az „emberi idő” fogalma sem homogén. A románcos forma történetileg számos lehetőségét kínálta fel az „üres, homogén idő” elképzelésével való szakításnak, és a GTS feltalálása óta alkalmasnak bizonyult arra, hogy megfeleljen a számos különböző időbeliség közötti közvetítés kihívásának.

A Buffon tudományos románca és az antropocén népszerű ismeretterjesztő irodalma közötti formai folytonosság azt jelzi, hogy egyfajta reneszánsz közeleg – olyan újraéledés, melyet *A természet korszakainak* Grinevald, Robin, Solin és Zalasiewicz által készített új fordítása szilárdít meg nemsokára. Zalasiewicz azzal indokolja az új fordítás létjogosultságát, hogy „a tudományok története immár teljes kört írt le” abban az értelemben, hogy a természetrajz ismét egyesül a kozmológiával, de abban az értelemben is, hogy a tudományterületek specializációja elért egy határt: „egyre világosabbá válik, hogy az embernek nemcsak az egész részeit kell megértenie (a lehető legaprólékosabban), hanem magát az »egészet« is”.⁵² A tudományos románc egy narratív, nem fikciós műfajként virágzott a természeti erőforrások intenzív kiaknázásának korában, most pedig új utakat nyit meg mind „a fosszilis tüzelőanyagokkal folytatott románcunk” kritikája, mind pedig az energiaforrások kimerülésével való imaginárius számvetés számára.

Fordította: Balajthy Ágnes

⁵² ZALASIEWICZ, I. m., 22. Zalasiewicz *A természet korszakait* jegyző Buffont kinevezi a „földtörténeti időskála megalapozójának” is (14).

Eva Horn

A holnapután időjárása

A klímakatasztrófa rövid képzettörténete¹

Egy férfi száguld sportkocsijával a napsütötte Manhattanen keresztül a Washington Square-től az Ötödik sugárúton át Midtown irányába. Nappal van, az utcák azonban üresek. Az út szélén parkoló autók, senki nincs az utcán. Gyanúsán sok ellenben az aszfaltrepedésekből kinövő fű. A kamera magasan Manhattan házai fölé emelkedik, így látható: a férfi az egyedüli ember a városban, autója az egyetlen, ami mozgásban van. A Times Square-en ember nagyságú fű, amelyben dámszarvasok legelésznek szenvtelenül. Az egykoron járókelők, reklámok, járművek zajától hangos utakat most sűrű növényzet borítja. Tökéletes csend uralkodik.

A *Legenda vagyok* (*I Am Legend*, 2007) című film kezdő képsorai mintha csak egy álom jelenetei lennének: üres nagyváros, a korábban örökösen zsúfolt utcákon és tereken túlburjánzó növényzet és e vadonban újra otthonra talált állatok. A kihalt városban élő utolsó embert (esetünkben Will Smith-t) hirtelen csend és nyugalom veszi körül, az ember nélküli térben szabadon járhat-kelhet, mentesülve az állandó szociális érintkezés nyomásától és egy olyan civilizáció terhétől, amely fákat már csak parkokban látott, az állatokat pedig csupán házikedvencei révén ismerte. A film tárgya azonban nem a kultúrakritika, és nem is a túlhajsztolt városi ember rejtett vágyaival kapcsolatos. A végső katasztrófáról, az emberiség végétől van szó. Will Smith egy olyan járvány egyedüli túlélője, amelynek következtében szinte az egész világ elnéptelenedett. Ő az utolsó ember, az emberi faj pusztulásának szemtanúja és áldozata egyben. A lassan enyészté váló, kihalt New York látványa azonban nem pusztán rémülettel tölt el bennünket. Egy titkos vágy kifejeződése is egyszerre: titkos vágyódás egy olyan posztapokaliptikus nyugalom után, ami csakis akkor következhet majd be, ha az ember végre újra eltűnt a Föld színéről.



¹ A fordítás a következő alapján történt: Eva HORN, *Das Wetter von übermorgen. Kleine Imaginationsgeschichte der Klimakatastrophe* = Merkur, Heft 12, Dezember 2012, 66, 1091–1105.

Mi, utolsó emberek

Napjaink szimptomatikus jelensége, hogy az ember nélküli Földről alkotott elképzelések fellendülő korszakában élünk. Thomas Glavinic a *Die Arbeit der Nacht* (Éjszakai műszak, 2006) című regényében egy olyan Bécs képét tárja elénk, amelyből egyik napról a másikra minden embernek és állatnak nyomavész; egyvalaki marad csupán, aki a kiüresedett, elnémult városban eltűnt embertársai után kutat kétségbeesetten. *A Föld nélkülünk* (*The World Without Us*) című bestsellerében a városok, illetve az építészet pusztulástörténetét Alan Weisman szintén azon fiktív előfeltevések mentén képzei el, hogy hirtelen, mintegy varázsütésre, vérontás nélkül minden ember eltűnik a földgolyóról. Weisman lakóházak és prominens épületek összeomlását vizionálja, amennyiben azok ki vannak szolgáltatva az természetnek anélkül, hogy valaki karbantartaná őket. A beton már néhány évvel az ember eltűnését követően összetöredezik, az acélkötelek elszakadnak és a hidak leomlanak; a panelekben elkezd nőni a fű, beléjük költöznek az állatok, míg végül a beáramló víz és a rozsdá hatására az emeletek is ledőlnek. Építésmérnököktől és archeológusoktól nyert információi alapján Weisman figyelmünket egy olyan világra irányítja, amely végre „mentesülne” az emberiség terhéért: „Vegyük szemügyre a világot, ahogyan ma létezik. Vessünk egy pillantást a kocsinkra, a házunkra, a telekre a ház körül, az utcákat borító aszfaltra és az alatta fuldokló talajra. Gondolatban hagyjuk ezeket a helyükön, és vonjuk ki a képből az embert. Seperjük ki magunkat, és nézzük meg, mi marad utánunk. Vajon miképp válaszolna a természet, ha megszűnne a rá nehe-

Mi magunk álmodjuk saját pusztulásunkat, illetve annak lehetőségét, hogy egyszer úgy eltűnjünk a Föld színéről, mintha sohasem léteztünk volna.

zedő súlyos teher, amit mi raktunk a vállára?”² A válasz: a természet visszahódítaná saját territóriumát. Weisman víziója egy ember nélküli jövőről a természet visszatérése, mégpedig annak az ember megjelenése előtti kezdeteihez. Az elképzelés különös módon vigasztaló: az emberi faj kihalása után idővel hátrahagyott nyomai is elhalványodnak, a világ visszanyeri természetes egyensúlyát, minden újra virágzik majd és zöldell. Betegség és rehabilitáció, szorongás és felszabadulás története mindez – amelynek elbeszélője nem más, mint a betegség maga. Mi magunk álmodjuk saját pusztulásunkat, illetve annak lehetőségét, hogy egyszer úgy eltűnjünk a Föld színéről, mintha sohasem léteztünk volna.

A történet azonban fordítva is elbeszélhető akkor, ha a közeli helyett a távoli jövőre tekintünk. Százmillió év múlva egy extraterresztriális civilizációból érkező, paleontológusokat szállító űrhajó landol a Föld „északi kontinensén”. Egy völgy mélyén a tudósok egy fémből és kőből készült artefaktumokat rejtő, egy letűnt civilizáció emlékéért őrző vastag kőzetrétegre bukkannak. Ugyanezen kőzetrétegben azonban egy olyan katasztrófa nyomait is felfedezik, amelynek döntő szerepet kellett játszania a bolygó életkörülményeinek

² Alan WEISMAN, *A világ nélkülünk*, ford. KOVÁCS Tibor, GABO, Budapest, 2009.

megváltozásában. A földönkívüli kutatók által analizált artefaktumok ugyanis az emberiség több millió évvel ezelőtti maradványai. Ezt a történetet beszéli el a geológus Jan Zalasiewicz *A Föld utánunk* (*Die Erde nach uns*) című könyvében, amelyben az ember földi jelenlétére utaló tartós archeológiai nyomokat vizsgálja.³ Zalasiewicz ezzel az „antropocén” napjainkban intenzíven tárgyalt, azon új földtörténeti korszakra alkalmazott fogalmának előfutára, amelyben jelenleg élünk, és amely az ember kitörölhetetlen geológiai lábnyomát viseli majd magán. Legkésőbb az ipari forradalom óta a Föld felszíne olyan mélyreható változásokat kényszerít elszenvet, amelyek minden bizonnyal globális méretűek, és amelyek lenyomata a Föld rétegébe is bevésődik. Az ember a Föld felszínének nem pusztán egy múló betegsége; nyomait, ahogyan a Paul Crutzen által javasolt „antropocén” fogalma is erre utal, semmilyen újabb kőzet- vagy növényi réteg nem képes eltüntetni.⁴ Szemben minden emberi alkotás tűnékenységével az éppen e nyomok Földre gyakorolt hatását hangsúlyozó fogalom maga is egy apokaliptikus történeten alapszik: az emberiség elpusztul, s nem marad más hátra belőle, mint egy kőzetréteg.

Mindkét narratíva figyelemre méltó: az ember visszatekint önmagára, ám csak saját pusztulása után. Leszámol önmagával – hogy lássa, mi marad belőle ezután. Az apokaliptikus vízió futurum perfectumban, a volt-tá-válás módusában manifesztálódik,

Az ember utáni Földről alkotott ezen elképzelésekben azonban különös ellentmondás rejlik: a katasztrófa vágy- és félelemképzet egyben.

tárgya pedig a bekövetkezett „katasztrófaként elképzelt jövő”.⁵ Az ember utáni Földről alkotott ezen elképzelésekben azonban különös ellentmondás rejlik: a katasztrófa vágy- és félelemképzet egyben. Erre a *Legenda vagyok* kifejezetten pregnáns példa:

a bukolikus kezds után a film a pánikszzerű menekülést és az útlezárásokat, valamint a halott és szörnyeteggé mutálódott emberek ezreit bemutató baljós képsoraival tipikus katasztrófathrillerbe fordul. A katasztrófa éppen azon idill szükségszerű előfeltétele, amelyben lehetővé válik, hogy a Times Square-en dámszarvasra lehessen vadászni. Egy ember nélküli világ – és ezt a blockbustert produkciók jobban értik, mint a regények vagy a szakkönyvek – elképzelhetetlen vérontás nélkül.

Napjainkban mind a katasztrófa, mind az azt követő állapotok képeit különös konoksággal szemléljük. Az „apokaliptikus hangnem”, amelyet Jacques Derrida a nyolcvanas években dokumentált,⁶ mostanra a legkülönbözőbb formákban tér vissza: (Roland Emmerichtől Lars von Trierig) a mozivásznzon, (Cormac McCarthy és Michel Houellebecq regényeitől Kathrin Rögglaig és Thomas Glavinicig) az irodalmi művekben, népszerű szakkönyvekben és számítógépes játékokban, (Ulrich Becktől Harald Welzerig, Peter Sloterdijknél vagy Bruno Latournál) a szociológia kordiagnózaiban,



³ Jan ZALASIEWICZ, *Die Erde nach uns. Der Mensch als Fossil der fernen Zukunft*, Spektrum, Heidelberg, 2009.

⁴ Paul CRUTZEN, *Geology of Mankind = Nature*, 2002. január 3.

⁵ Vö. Eva HORN, *Zukunft als Katastrophe. Prävention und Fiktion*, Fischer, Frankfurt am Main, 2014.

⁶ Jacques DERRIDA, *Apokalypse*, Passagen, Wien, 1985.

(a geológiától a klímakutatásig) a természettudományokban, valamint újabban még a megrögzötten haladás- és növekedésorientált ökonomia területén is vissza-visszaköszön. Jared Diamond esettanulmányai a történetileg és földrajzilag egymástól távoli társadalmak összeomlásáról éppúgy bestsellerekké váltak, mint Harald Welzernek a közeli jövőt fenyegető „klímaháborúkról”⁷ adott nyugtalanító prognózisa. Cormac McCarthy *Az út* (2006) című regénye, az utóbbi évek leghátborzongatóbb története két ember túléléséről a természet vége után, Pulitzer-díjban részesült és film készült belőle. A jövőre gondolva a katasztrófa és a pusztulás képeire asszociálunk, azokat prognosztizáljuk vagy anticipáljuk, amit az utóbbi évek számos munkájában címként visszaköszönő formula: *a világ vége, ahogyan ismertük*,⁸ kiválóan megragadott. Mi magunk is az utolsó emberként tekintünk önmagunkra.

A klíma mint katasztrófa

Az apokaliptikus hangnemet a 20. század ötvenes és nyolcvanas éveiből ismerjük: ezt akkoriban egy olyan atomháború miatti szorongás érzésével azonosították, amelynek következtében a világ jelentős része lakhatatlanná válhatna. Bár napjainkban aligha van kevesebb atomfegyver szerte a világon, mint a hidegháború idején, a nukleáris csapás után bekövetkező apokalipszist mára egy olyan katasztrófa képe váltotta fel, amely jóval diffúzabb egy atomrobbanásnál. A híres „gombnyomás”, amely az atomháborút kirobbantaná, egy döntés következménye, a robbantás pedig olyan esemény, amelynek pontosan megnevezhetjük az aktorait, lokalizálhatjuk a (bármily gigantikus méretű) helyszínét és kijelölhetjük időbeli cezúráját. Egy „atomháború” típusú katasztrófa eseményszerű és kontingens; mert ahol aktorok vannak, ott azokat meg is lehet állítani. A napjainkban „klímakatasztrófaként” vagy „globális felmelegedésként” tárgyalt jelenség azonban sem eseménynek nem tekinthető, sem pedig helyszíne vagy felelőse nem nevezhető meg egyértelműen. Egy nukleáris csapás egyértelmű voltával szemben az éghajlat lassú, fokozatos, alig észrevehető megváltozása ijesztő és titokzatos fenomén.

Hiszen maga az éghajlat sem valamiféle érzékelhető dolog, hanem csupán absztrakció. „Az éghajlat elvárható, az időjárást csak úgy kapod.”⁹ Az éghajlatot egy atomkatasztrófával ellentétben nem lehet képekben vagy jelenetekben kifejezni.

⁷ Jared DIAMOND, *Kollaps. Warum Gesellschaften überleben oder untergehen*, Fischer, Frankfurt am Main, 2005; Harald WELZER, *Klimakriege. Wofür im 21. Jahrhundert getötet wird*, Fischer, Frankfurt am Main, 2008.

⁸ Vö. Claus LEGGEWIE – Harald WELZER, *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten. Klima, Zukunft und die Chancen der Demokratie*, Fischer, Frankfurt am Main, 2009; Jared DIAMOND, *The Ends of the World as We Know Them* = New York Times, 2005. január 1.; Immanuel Maurice WALLERSTEIN, *The End of the World As We Know It. Social Science for the Twenty-First Century*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999; Daniel WOJCIK, *The End of the World as We Know It. Faith, Fatalism and Apocalypse in America*, New York University Press, 1997; Mark STEYN, *America Alone. The End of the World as We Know It*, Regnery, Washington, 2006.

⁹ „Climate is what you expect, weather is what you get.” Robert A. HEINLEIN, *Time Enough for Love. The Lives of John Lazarus*, Putnam, New York, 1973

Nincs eseményjellege, mint az időjárásnak, amely – vihar, jégeső, szökőár, aszály vagy fagy formájában – az „istenek színpadaként” kezdettől fogva összekapcsolódott az ember jövőre irányuló, félelemmel vagy reménnyel teli vízióival.¹⁰ Az éghajlat mindezzel szemben az extrapolációk, valószínűségek, általánosságok absztrakt terében mozog. Az éghajlatot nem látjuk vagy érezzük, hanem csupán számolunk vele. Mindezek mellett más fizikai jelenségekkel ellentétben mind az időjárás, mind az éghajlat hiperkomplex dinamizmusai a kísérleti kutatások számára is nehezen hozzáférhetők. A „meteorológus laboratóriumában”, amint azt August Schmauß már 1945-ben megjegyezte, „a bennünket körülvevő atmoszférában minden elem állandó változásban van; folyamatosan új képeket látunk, mint egy kaleidoszkópban, amely minden egyes forgatással új látványt tár elénk”.¹¹ Az éghajlattal kapcsolatos ismereteket nem laboratóriumokban szerezzük, hanem a megfigyelések legkülönbözőbb formáinak heterogén terében: lokális mérések alapján, az éghajlat történeti vizsgálatán, illetve a lehetséges klimatikus jelenségek számítógép-alapú szimulációján keresztül. Bármilyen absztrakt és komplex – mára teljesen átpolitizált – terület is azonban a klímatudomány, az irodalom és a film egy potenciális klímakatasztrófa következményeit mindig is a legérzékletesebb módon volt képes szemléltetni. A versek, regények, különböző gondolat kísérletek, illetve újabban a kedvelt blockbuster produkciók azok, amelyek a tudománynak az éghajlattal, illetve az éghajlati változások történetével kapcsolatos mindenkori eredményeit egyáltalán képekbe, jelenetekbe vagy történetekbe rendezik – lehetővé téve ezzel azt is, hogy ezek az eredmények az emberre vonatkozóan is alkalmazhatóvá váljanak. Segítenek feltárni egy katasztrofális éghajlatváltozás lehetséges individuális, szociális, etikai és politikai következményeit, illetve az ennek folytán kialakuló extrém és életidegen éghajlati körülmények között várható emberi magatartás különböző formáit. Ez az ember ellenálló képességének, erkölcsi állhatatosságának is egyfajta próbája, „felkészülés” a komoly esetekre: mi történne, ha a Föld hirtelen elsötétedne, és az egész bolygót jég borítaná? Hogyan reagálnának az emberek? Mi lenne, ha a Nap sugarai elvesztenék minden erejüket, és a teljes növényzet kipusztulna?



Romantikus elsötétedés

Figyelemre méltó tény, hogy a klímakatasztrófa ezen apokaliptikus, ám a megváltás minden reménységétől megfosztott első irodalmi adaptációi a modernitás hajnalán születtek. A klímakatasztrófa egy korai, de radikalitásában aligha túlszárnyalható költői vízióját olvashatjuk Lord Byron 1816-os *Sötétség* című versében. A költemény

¹⁰ Vö. Ulrike BRUNOTTE, *Die Bühne der Götter. Figurationen religiöser Meteorologie* = Petra LUTZ – Thomas MACHO (szerk.), *Zwei Grad. Das Wetter, der Mensch und sein Klima. Begleitbuch zur Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum Dresden*, Wallstein, Göttingen, 2008.

¹¹ August SCHMAUSS, *Das Problem der Wettervorhersage*, Akademische Verlagsgesellschaft Becker & Erler, Leipzig, 1945.

a Föld teljes elsötétedésének képét festi le – valamint egy olyan globális éghajlati katasztrófa történeti és lírai dokumentuma is egyben, amely erőteljesen kihatott az 1816 és 1819 közötti évek időjárására. 1816 júliusában vagy augusztusában, amikor Byron a Genfi-tó partján Mary és Percy Shelley társaságában e verset írta, egy svájci nyárhoz képest szokatlanul alacsony hőmérsékletet mértek, havazott, borult és szürke volt az ég, áradások voltak, és már régóta nem volt aratás. Mindezt a mai Indonéziában található Tambora nevű vulkán előző év áprilisában bekövetkezett kitörése idézte elő.

A vulkánkitörés a helyszínen mintegy hetvenezer ember halálát okozta, következményei azonban az egész világ éghajlatát tekintve sem voltak kevésbé aggasztóak. Az erupció folytán hatalmas mennyiségű hamu és kén-dioxid került a sztratoszférába, ami fátyolként az égboltra borulva évekre elhomályosította a nap sugarait az egész világon. Ennek következtében a Föld északi féltekéjén hideg, csapadékos nyarak és fagyos telek váltották egymást, áradások pusztítottak, nem volt aratás, a tenyészállatok elpusztultak, az éhezés miatt pedig Európa számos pontján felkelések robbantak ki, és megindult a kivándorlási hullám. 1816 a „nyár nélküli év” néven vonult be a klímatörténelembe. Ennek értelmében Byron verse nem pusztán költői fikció, hanem egy rövid idő alatt bekövetkezett éghajlatváltozás által előidézett valós krízis kiélezett lírai lenyomata, amelynek Byron bár tanúja volt, expliciten nem nevezte meg.

Álmod láttam, s nem álom volt csupán.
Kihúnyt a fényes nap, s a csillagok
Az örök térben vaksin tébolyogtak,
Út-vesztve, fénytelen, s a megfagyott föld
Feketén ingott a holdtalan űrben.
Reggel jött, ment, jött – s nem hozott napot.

A szöveg érzékletesen szemlélteti az embereknek a hirtelen elsötétedés által kiváltott reakcióit: pánik és kétségbeesés a megnyilatkozás egyetlen formái; a kölcsönös segítségnyújtás elmarad. Az emberiség ezután nekilát minden rendelkezésére álló tüzelőanyagot elégetni; az erdők és a házak is a lángok martalékaivá válnak. A tartalékok kimerítésével azonban egyúttal a szociális rend formái is felbomlanak, a királyi szék és a palota sem jelent már többet pusztá tüzelőanyagnál.

S az emberek feledtek szenvedélyt
A pusztá rettenetben, és szívük
Önző fényt kérő imává fagyott:
Örtüzek körül éltek, és a trónt,
Felkent királyok várát, házukat
És minden élő minden lakhelyét
Felgyújtották; sok nagy város kihamvadt.

A társadalmi rend felbomlását a mindenki mindenki ellen vívott háborúja követi. A kétségbeesett emberiség nekiesik embernek és állatnak, hogy élelemhez jusson. Nincs többé részvét és szolidaritás, megszűnnek a civilizációs szabályok.

S a Háboru, mely percre elpihent volt,
Új orgiát ült: minden falatot
Véren vettek, s mogorván félreült
Ki-ki koncával; szeretet kihalt,
Egy gondolat maradt csak: a halál, a
Gyors, dicstelen. Az éhség kínjai
Belekbe martak, halt az ember, és
Csontja, husa temetetlen feküdt.
Vézna a véznát emésztette el.

Az emberiség vége egyben a végső tabu, a kannibalizmus tilalmának feloldását jelenti. Byront a klímakatasztrófa és az emberi viselkedés közvetlen összekapcsolódása érdekli. Aprólékosan ábrázolja ama kétségbeesés fokozatait, amely az embereket és az állatokat egyaránt érinti. Látomása az antropológiai teherbírás lehetőségeinek feltérképezésére irányul egy olyan globális katasztrófa esetén, amely elől elmenekülni nem lehetséges, de megoldást találni rá is lehetetlen lenne. Az utolsó két embert végül az egymás iránt ébredt borzalmuk pusztítja el, amikor egy templom égő romjai között egymás szemébe néznek:

Felnéztek, s egymás arcát látva csak
Felüvöltöttek s holtan rogytak össze,
Meghaltak, meg, egymás irtózatától,
Nem tudva, ki az, kinek homlokára
Az éhség írta: „ellenség!” A föld,
A pompás, népes, kiürült.¹²



Az éhség mindenkit mindenki ellenségévé változtat. Az ember „rútsága”, amely az utolsó túlélők halálát okozza, ennek értelmében tehát nem fizikai, hanem morális természetű: a katasztrófában megmutatkozik az ember igazi arca. A klímaváltozás pusztító tapasztalata így Byron értelmezésében egyúttal olyan társadalmi katasztrófa, amelynek következtében az emberi összetartozás minden formája is felbomlik: a „szeretet kihalt”. A Föld byroni elsötétedése antropológiai próbatétel, amelynek során a 18. század optimista világképe szerint még együttérző, racionális és jóindulatú lényként elképzelt ember csúfos vereséget szenved. Byron vészjósló katasztrófaantropológiája felszínre hoz minden

¹² TÓTFALUSI István fordítása = *Byron, Shelley és Keats versei*, válogatta és szerkesztette FERENCZ Győző, Európa, Budapest, 2006, 37–40.

A Föld byroni elsötétedése antropológiai próbatétel, amelynek során a 18. század optimista világképe szerint még együttérző, racionális és jóindulatú lényként elképzelt ember csúfos vereséget szenved.

emberi gyengeséget, önzést és esztelenséget. Ez a radikalitás teszi a verset annak a tartalékokért folytatott „klímaháborúnak” az első lírai dokumentumává, amelynek célja már semmi egyéb, mint a pusztta vérontás a túlélés érdekében. A vers

azonban egyúttal azzal a komor hangulatú jövőképpel is párhuzamba állítható, amelyet Byron kortársa, Thomas Malthus 1798-as, *Tanulmány a népesedés törvényéről* (*Essay on the Principle of Population*) című esszéjében felvázolt. Malthus prognózisa ismeretes: mivel a népesség exponenciálisan növekszik, az élelmiszer-termelés azonban csak lineáris emelkedést mutat, az emberiség hamarosan olyan szituációban találja magát, amelyben a szegényebb néprétegek élelmiszer-ellátása drasztikusan romlik. Ennek következtében aztán megnő a gyermekhalandóság, eluralkodik az éhínség és elszaporodnak a járványok. Byron *Sötétségében* éppen ez a malthusi ínség az emberiség elkerülhetetlen sorsa: „Az éhség kínjai / Belekbe martak”. A hirtelen bekövetkezett katasztrófa tehát itt pusztán a Malthus által már prognosztizált lehetőségek kiélezése lírai formába öntve.

Byron e versével azonban egy másik olyan kortárs diskurzusba is bekapcsolódik, amelyben a klímakatasztrófa központi szerepet játszik: a természettörténet diskurzusába. Georges-Louis Buffon és Georges Cuvier paleontológiai felfedezései nem csupán arra mutattak rá, hogy a Föld néhány millió évvel idősebb, mint ahogyan azt addig feltételezték, hanem arra is, hogy olyan kataklizmákat is el kellett szenvednie, amelyek egész fajok kihalásához vezettek. Cuvier, aki a klímakatasztrófa elméletét a föld- és fajtörténetet is magában foglaló komplex teóriává bővítette, abból indult ki, hogy az ember feltűnése csak az utolsó nagy kataklizma után volt lehetséges; azt csak később fedezték fel, hogy az emberiségnek már több nagy jégkorszakot is át kellett vészelnie.

Lehűlés és devolúció

Byron vészjósoló képe csupán a nyitánya a klímakatasztrófa azon hosszú képzettörténetének, amely lényegét tekintve anno nem a Föld felmelegedését, hanem annak hirtelen vagy fokozatos lehűlését tekintette a legfenyegetőbb problémának. Míg Byron a Föld eljegesedését és elsötétedését hirtelen eseményként ábrázolja, addig a 19. század már a földgolyó lassú és fokozatos lehűlésének látomásától retteg. A Nap sugarai lassanként elhalványodnak, a Föld egyre jobban eljegesedik. A szociológus Gabriel Tarde 1883-as *Geschichte der Zukunft* (*A jövő története*) című fikatív elbeszélésében olyan társadalmat vizionál, amelynek a fokozódó lehűlés következtében vissza kell húzódnia a Föld felszíne alá.¹³ Tarde számára azonban az emberiség nagy részét elpusztító katasztrófa valójában inkább egy

¹³ Gabriel Tarde, *Fragment d'histoire future* (első kiadás: 1896), olvasható alább: <http://classiques.uqac.ca/classiques/>

új lehetőségként értelmeződik: a katasztrófa túlélői a Föld alá visszahúzódva felépítenek egy utópikus társadalmat, amely nem a termelésre, és csupán minimális mértékben a munkára épül, és amelynek polgárai mindezek helyett átadják magukat a vonzalom és az utánzás azon törvényeinek, amelyek Tarde szociálfilozófiai elméletének is központi gondolatai. Az emberek geotermikus energiával fűtött földalatti kamrákban élnek, fémből készült, kopásálló ruhát viselnek, a táplálékot pedig a föld felszínén szerteszét heverő megfagyott állatok tetemeiből nyerik. A borzalom megtestesülését idéző jelenet Tarde könyvében csupán egy (talán nem is egészen komolynak szánt) utópikus gondolat kíséret: a klímakatasztrófa imaginációja a szociológus társadalomelméletének próbája. Az emberiség ugyanis e történetben nem vall kudarcot, mint Byronnál, hanem – a szerző *Az utánzás törvényei* (*Gesetze der Nachahmung*) című munkájában megfogalmazott téziseit igazolva – éppen az bizonyosodik be róla, hogy csak akkor fejlődhet harmonikus társadalmi egészé, ha a földfelszín már lakhatatlanná vált a számára.

A jövő megváltozott éghajlati viszonyai között megteremthető életfeltételek tekintetében más szerzők jelentősen kevésbé optimisták. Az éghajlat lehülését ők minden földi élet, de különösen az emberi faj fokozatos elkorcsosodásával kapcsolják össze. H. G. Wells *Az időgép* (*The Time Machine*, 1895) című könyvének időjáróját a szerző a morlockokkal és az elokkal való kaland után egy olyan végtelenül távoli jövőbe küldi, amelyben a Nap sugarai már csak vörösen és erőtlenül pislákolnak, a Föld forgása pedig lelassult. Az élet egyhangú, szürke fényben bóbiskol; úgy tűnik, otromba óriásrákok az emberiség utolsó, végletesen eltorzult maradványai. Camille Flammarion asztronómus, spiritista, az asztronómia egyik legnagyobb 19. századi népszerűsítője is a Föld ehhez hasonló kihülését vázolja fel *A világ vége* (*La fin du monde*, 1894) című végtörténet-regényében. Ebben a hideghez a bolygó fokozatos kiszáradása társul, aminek következtében az emberiség is megtizedelődik. Még egyértelműbben, mint Wellsnél, az éghajlat megváltozása Flammarionnál is összekapcsolódik az emberi faj visszafejlődésével. A végén, a végső klímakatasztrófában az ember primitív őseihez hasonlóan újra bundában, a tábornút körül gubbaszt: „Úgy tűnik” – írja Flammarion komoran a jövő klimatikus viszonyaival kapcsolatban –, „az emberiség utolsó csökevényei visszatértek a barbárságba, vegetálnak, mint a vadak egy eszkimó-Földön, és hamarosan mindannyiukat elpusztítja az éhség és a hideg.”¹⁴

A késő 19. század meggyőződése szerint a Föld jövőbeli kihülése együtt jár majd az emberi faj visszafejlődésével annak eredetéhez, vagy éppen olyan primitív lényre való átalakulásával, amely az emberrel már semmiféle hasonlóságot nem mutat. Mindebből azon szemlélet belátására következtethetünk, hogy az éghajlat nem pusztán az ember környezetére, hanem magára az emberi fajra is kihatással van. Ha egy faj evolúciója, amint azt Darwin írja, függ annak környezetéhez való alkalmazkodási képességétől,



tarde_gabriel/fragment_histoire_future/fragment.html

¹⁴ Camille FLAMMARION, *La fin du monde*, Flammarion, Paris, 1894.

akkor e környezet alapvető megváltozásának a faj genomjára is befolyással kell bírnia. Az éghajlat, ezt már a 18. század is tudta, alakítja és formálja az embert, annak gondolkodását, intézményeit, kultúráját. Úgy tűnik, hogy a Darwin evolúciós elméletéhez kapcsolódó azon elképzelés, mely szerint az ember ki van szolgáltatva az éghajlati viszonyok változásának, mostanra a fajok és különbségeik elméletévé radikalizálódik. A Föld majdani kihűléséről szóló fikciók ezt az elgondolást konzekvensen továbbviszik. Az ellentétes éghajlati viszonyok között az ember visszatér egy korábbi állapotába vagy egy olyan életformához, amelyben már semmi nem emlékeztet az egykori emberre. Az éghajlat nem pusztán az emberi faj elpusztításának, hanem az emberi faj belső felszámolásának eszközévé is válik.

Hirtelen éghajlatváltozás

A 19. század éghajlati prognózisainak mindenesetre vigasztaló eleme, hogy a lehűlés fokozatos, és bekövetkeztét csak egy extrém távoli jövőre jósolják. A 20. század és a jelen kor elképzelt klímakatasztrófái ellenben oly hirtelenséggel törnek rá az emberiségre, ahogyan azt egykor malthusiánus elsötétetés-jelenetében Byron is leírta. Roland Emmerich *Holnapután* (*The Day After Tomorrow*, 2004) című filmjében a katasztrófa olyan időjárási csapások gyors egymásutánjaként következik be, amelyek hatására mintegy szempillantás alatt az egész bolygó átalakul: a Golf-áramlat néhány napon belül leáll, a Föld északi féltékén óriási hurrikán tombol, Los Angeles tornádók szagatják, Tokiót ökol nagyságú jégdarabok bombázzák, New Yorkot elönti az áradás, majd hirtelen jégtakaró nehezedik rá. Emmerich tudja, hogy tulajdonképpen mondanivalóját, az ember által előidézett klímaváltozást nem lehetséges másként bemutatni, csupán drámai természeti csapások képein keresztül. Ezáltal a kontinenseken át pusztító tornádók és a jéggé dermedt New York képei máig a klímapolitika világszerte legkedveltebb szimbólumai, még akkor is, ha mindenki tisztában van azzal, hogy Emmerich elmélete az éghajlatváltozás ilyen hirtelenségű bekövetkezéséről tudományosan nem tartható.

E tekintetben jóval megalapozottabb Cormac McCarthy regénye, *Az út* (2006). Ez a mű olyan világ képét festi le, amelyben egy pontosan meg nem nevezett katasztrófa után az ég elsötétül, és a teljes élővilág kihal. Valahol Észak-Amerika keleti részén, egy teljességgel kipusztult vidéken egy férfi zarándokol kisfiával. Délre, a part felé tartanak annak reményében, hogy ott melegebb van. A növények elégték, az égből hamu esik, minden sötét és hideg. A néhány túlélő bandákba verődve emberekre vadászik, hogy elfogja és megegye őket. Az apának csak fia védelme és túlélése számít. Újra és újra védekezésre kényszerülnek a kannibálokkal szemben, rejtőzködniük, menekülniük kell előlük; fia könyörgése ellenére újra és újra kénytelen megtagadni a segítséget másoktól. Apa és fia továbbá újra és újra megerősítik egymást abban, hogy ők nem válnak olyanná, mint

azok, akik az embereket mint az állatokat mérszázolják. A regény végén az apa meghal a kimerültségtől. A gyereket befogadja egy másik család – további sorsa nyitott kérdés marad. Melegebb mindenestre nem lesz.

McCarthy történetének sikere egyrészt az ökológiai és a szociális katasztrófa közötti párhuzam precíz ábrázolásának köszönhető. Honnan szerezzünk táplálékot, ha már semmi nem terem? Milyen magatartásformákat, milyen óvintézkedéseket tesz szükségessé a túlélés? S mindez az erőszak milyen formáját generálja? Az apa kisfia iránti gondoskodó szeretete által, ahogyan arra a recenzensek megkönnyebbült sóhajok közepette felhívták a figyelmet, még ebben az elembertelenedett világban is felvillan az emberség reménykeltő szikrája. Oprah Winfrey a regényt „szerelmes történetnek”¹⁵ nevezte. A könyv sikere másrészt abban keresendő, hogy magában rejt a félreértelmezés lehetőségének tudatos szerzői csapdáját: mivel McCarthy gondosan kerülte, hogy a világot elpusztító katasztrófa részleteire kitérjen, ezzel máris lehetővé tette az olvasó számára, hogy a történetet mint „minden idők legfontosabb környezetről szóló regényét” ökoparabolaként olvassa.¹⁶ A kérdés, hogy valójában mi történt a posztapokaliptikus világban, az elbeszélésben mindvégig nyitott marad: „Az órák 1 óra 17 perckor álltak meg. Hosszú fénycsóva nyílt szét ollószerűen aztán egy sor gyenge rázkódás következett. A férfi felkelt és az ablakhoz lépett.”¹⁷ A következmények ellenben jóval egyértelműbbek: dermesztő hideg, hó, fagy, homályos, fakó fény. Az ég olykor még délben is „olyan fekete volt mintha a pokol pincéiben jártak volna” (177). Mindenütt hamu, ami még évekkel a katasztrófa után is hullik alá az égből, a havat is szürkére színeztve. „Esővíz mosta lepusztított sivár táj. A kiszáradt vízmosások alján halott lények csontjai. Szemétdombok. Magányos épületek falaikról lekopott a festék külső deszkaburkolatuk megvetemedett és levált a lécezettől. Árnyékok és körvonalak nélküli világ.” (177–178) Hatalmas tüzek lehettek, amelyek az aszfaltot is megolvasztották. A növények nem növekednek többé, az állatok és az emberek nagy része éhen pusztult, még a folyókból és a tavakból is kivesztek a halak.

Noha magára a katasztrófára csak utalás történik a regényben, annak természete a következményekből világosan kiolvasható. A „nukleáris tél” elméletéről van szó, amelyet a Paul Crutzen és Carl Sagan köré gyűlt tudósok dolgoztak ki a nyolcvanas években azért, hogy egy nukleáris csapás lehetséges ökológiai és éghajlati következményeit pontosabban felmérhessék. A prognózis szerint egy nagyobb területet sújtó nukleáris támadás után a hatalmas tűz által keletkező hamu- és koromrészecskék még hosszú éveken keresztül a felső atmoszférában lebegnének, elhomályosítva ezzel a fényt és lehetetlenné téve



¹⁵ Vö. Sara L. SPURGEON (szerk.), *Cormac McCarthy. All the Pretty Horses. No Country for Old Men. The Road*, Continuum, New York, 2011.

¹⁶ „The most important environmental book ever.” George MONBIOT a Guardian 2008. január 5-i számában. A Guardian felvette McCarthyt az „50 ember, akik megmenthetnék a Földet” elnevezésű listájára / „50 people who could save the planet”. (www.guardian.co.uk/environment/2008/jan/05/activists.ethicalliving)

¹⁷ Cormac MCCARTHY, *Az út*, ford. TOTTH Benedek, Magvető, Budapest, 2006, 54. (A regényből vett magyar nyelvű idézetek helyét a továbbiakban a főszövegben, zárójelben jelöljük.)

minden növényi élet fejlődését.¹⁸ Egy ehhez hasonló elmélet referenciális esete egyébként az 1816-os „nyár nélküli év”. A regény szereplői ugyanezen hatalmas lángokat nézik a katasztrófa bekövetkezésekor. McCarthy, anélkül, hogy ezt nyíltan kimondaná, semmi kétséget nem hagy afelől, hogy a tél nála az emberi tevékenység következménye, hogy az hirtelen és globális méretű jelenség. A főszereplők ugyan megpróbálnak elmenekülni előle, „kilépni” belőle, ez azonban lehetetlennek bizonyul, az éghajlatnak nincsenek határai. A regény végén a hideg, kihalt tengerparton állnak, néhány száz mérfölddel délebbre – ahol az időjárás nem lett melegebb, és a körülmények sem jobbak. Itt ugyanúgy nincs vegetáció, nincs mit enni, itt is minden halott. A tél mindenütt jelenvaló.

Ebben a télben minden ember *túlélő*. Felmerül azonban a kérdés, hogy a nukleáris tél körülményei között tulajdonképpen mit is jelent túlélni. Egy atomháború túlélői azok – ezt a „nukleáris tél” elméletéről szóló úttörő írásukban már Crutzen és Birks is világossá tették –, akiket a többieknel valamivel később éri utol a halál. „Nehéz elképzelni, hogy egy nukleáris háború maréknyi túlélőinek java képes lesz megküzdeni a következő évben az éhínséggel és a betegségekkel.”¹⁹ Ha valaki a hő és a nyomás pusztító erejének még ellenáll, sőt esetleg a sugárzást is túléli, az elkövetkező hosszú tél során azonban életét veszti, joggal kérdezhetjük, hogy ebben az esetben mit is értettünk „túlélésen”. A főszereplő és a felesége közötti egyik utolsó dialógusból, amely nem sokkal a feleség öngyilkossága előtt zajlott, kiderül, hogy *Az út* telében tulajdonképpen már nincs értelme a „túlélés” fogalmának. „Túléltük – mondta a nőnek a lámpa lángján keresztül. Túléltük? kérdezett vissza a nő. Mi a francról beszélsz az isten szerelmére? Élőhalottak vagyunk egy horrorfilmben.” (57.)

A „túlélők” valójában élőhalottak csupán, akik – amint a férfi és fia – végtelen állhatatossággal és elővigyázatossággal ideig-óráig csak elodázzák végérvényes halálukat. Nincsen élet és nincsen világ, amelybe még menekülni lehetne, nincsen „Dél” és nincsen többé elgondolható jövő, és benne elkövetkező tavasz. Az ember most civilizációjának roncsértékére – vagy mondhatnánk: katasztrófaértékére – van visszavetve. Apa és fia kiegészítve vidékeken zárandokolnak, szakadatlanul táplálék vagy bármi más után kutatva, ami a túlélést biztosítaná számukra. A régi takaró, az idegenek ruhája, a csavarhúzó, a lejárt konzerv, a félig rohadt alma egyszerre életmentőnek bizonyul, a drága elektronikus eszközök érintetlenül maradnak. A világvége ezáltal nemcsak az emberre, hanem mindennapi dolgaira nézve is fenyegető fényt vet: miben áll ezek értéke a civilizáció vége után? A civilizáció, illetve az ember ezen McCarthy-féle analitikája ugyan nem annyira maró, mint Byroné, azonban nem kevésbé reményvesztett. A kannibalizmus képe itt az önfelszámolás kultúrájának metaforájává válik: miután az ember elpusztította a természetet, majd minden tartalmát kimerítette, nem maradt számára más táplálékforrás, mint az általa termelt szemét – és saját embertársai.

¹⁸ Paul J. CRUTZEN – John W. BIRKS, *The Atmosphere after a Nuclear War. Twilight at Noon* = *Ambio*, Nr. 2/3, 1982 (Nuclear War: The Aftermath).

¹⁹ „It is [...] difficult to see how much more than a small fraction of the initial survivors of a nuclear war [...] could escape famine and disease during the following year.”

Katasztrófa esemény nélkül

Beszédes, hogy napjaink nyilvánvalóan egyik legmeghatározóbb, klímakatasztrófával kapcsolatos regénye nem a globális felmelegedés elméleteire támaszkodik, hanem a tél ősi toposzához nyúl vissza. A tél a védtelenség, a szűkölködés időszaka, egy olyan helyzet, amelyben minden figyelem arra összpontosul, hogy kialakítsuk a melegség és a gondoskodás terét. A tél a társadalmi konkurenciaharc radikális kiéleződésének színtere, a regresszió, a barbár viszonyokhoz való visszatérés metaforája. A felmelegedést ezzel szemben – legalábbis saját mérsékelt éghajlati övezetünkben – nehezen tudjuk katasztrófaként elképzelni. Az utolsó két évszázadban tapasztalható lassú felmelegedés, a klímatudomány aktuális kutatásainak központi tárgya mindenesetre nem könnyen ábrázolható *eseményként*. A nukleáris téllal ellentétben a globális felmelegedésnek nincsen meghatározható időbeli cezúrája, nem hirtelen esemény, hanem lopakodó, diffúz történés világszerte a legkülönbözőbb kihatásokkal, történés, amelynek ábrázolása és anticipációja mindemellett absztrakt modellekre, előzetes számításokra és szimulációkra van ráutalva. A klímaváltozás felelőse nem egyetlen személy, hanem sokkal inkább mindannyian egyszerre vagyunk – noha a legkülönbözőbb mértékben – bűnösei, áldozatai és tanúi egy esemény nélküli katasztrófának, amelynek kiterjedésével a legkevésbé sem vagyunk tisztában. A „global warming”-nak ezért nincsen McCarthy-ja vagy Byronja – eltekintve néhány naivabb disztópiától, amelyek a kannibalizmus sötét és dermesztő jeleneteit még egyszer nappali fényben és perzselő napsütésben ábrázolják, mint például Tim Fehlbaum *Hell* (2011) című filmje.

A klímaváltozás komoly kognitív nehézségek elé állít bennünket. Erről árulkodik az a tény is, hogy az egyik legfontosabb regény, amely a tudomány aktuális kutatásait minden bizonnyal a legintenzívebben tárgyalja cselekményében, Michael Crichton *Félelmemben* (*State of Fear*, 2004) című műve, egyben a „klímaszkepticizmus” manifesztuma. Crichton a klímatudományt manipulált adatokon alapuló értelmetlen pánikkeltéssel vádolja. Crichton műve egy lábjegyzetekkel és illusztrációkkal tarkított, adatokban dús-káló fontoskodás és mozgalmas cselekmény elegye, amelyben elszánt tudósok és nyílt-szívű jogászok a jók, valamint aljas környezetvédő aktivisták a gonoszak megtestesítői, akik magánrepülőiken utazgatnak szerte a világban azért, hogy természeti katasztrófák mesterséges előidézésével hihetőbbé tegyék a klímaváltozásról terjesztett hazugságokat. A regény fontoskodó része hosszú értekezéseket tartalmaz a klimatikus mérések megbízhatatlanságáról, a klímapolitikusok állítólagos túlzásairól és célzott sematizmusairól, valamint metsző kritika tárgyává teszi a nyugati világ elbutítása és megfélemlítése miatt eluralkodó általános félelmet.

Túl a konzervatív gondolkodás tipikus figuráin, Crichton a globális klímakutatás egy fájó pontjára is rámutat: azon számítások hitelességének kérdésére, amelyek a lokális



mérések eredményeinek extrapolációján alapulnak.²⁰ A regény különböző helyi mérések szemléltető grafikojait prezentálja, amelyeken az utolsó száz év adatai láthatók: a hőmérséklet ingadozása, emelkedése, vagy épp szembeszökő csökkenése. De az éghajlat mindenütt más, és ez alapján arra a következtetésre jut, hogy az eltérő mérési eredmények nyomán a globális felmelegedés elméletét igazoló általánosítások nem megalapozottak. Bizonyos értelemben ez a konklúzió még csak tévesnek sem nevezhető.

Paul Edwards a klímakutatás történetéről írt tanulmányában épp azt az átmenetet vizsgálta, hogyan válik a lokális, nem mindig standardizálható mérési eredményekből a modern klímatudományok episztemikus dilemmájaként globális modell, úgynevezett „data friction”.²¹ Az adatok ellentmondásosak, a különböző standard mérések és skálák tükrében pedig hiányosak. A legnagyobb probléma ezzel kapcsolatban az, hogy olyan modellek függvényei, amelyek alapján egyáltalán kijelölhetővé válik egy szélesebb elméleti keretben betöltött szerepük. E dilemma által Edwards szerint azonban nem lesznek „hamisak” vagy „megbízhatatlanok” (amint azt Crichton sugallja), sokkal inkább a tudás komplex és hipotetikus természetéről való állandó, módszeres önreflexióra sarkallhatnak. A molekuláris biológiához vagy a fizikához hasonlóan a klímakutatás is szimulációkra és modellekre van ráutalva, amelyeket azonban mégsem lehet mint „puszta konstrukciókat” figyelmen kívül hagyni.²²

Crichton ellenvetései ugyanakkor szimptomatikusan jelzik, hogy a különböző ismeretek, mint például a klímakutatás eredményei bajosan válhatnak minden további nélkül politikai cselekvések és programok eszközeivé. A globális méretű, jövőbeli és hosszú távú folyamatokkal kapcsolatos bizonytalan ismeretek mindig is modellálásra és hipotézisekre lesznek ráutalva, és ennél fogva fiktív elemeket is magukban foglalhatnak. Miközben azonban ezek az elkerülhetetlen fikciók a biztonságtechnikában vagy a technikai kockázatfelmérésben elfogadott heurisztikus elvek – hiszen senki nem utasítaná el egy atomerőmű biztonságtechnikai elemzését azért, mert az *lehetséges* balesetekkel kapcsolatos *hipotetikus* feltevéseket tartalmaz –, addig az antropogén klímaváltozás tagadói számára a hipotézis és a fikció ezen aránya általános ellenérvként működik egy egész diszciplínával és annak eredményeivel szemben.

Crichton antikatasztrófa-szkepticizmusa – legyenek bármilyen tévesek is a végkövetkeztetései – fontos jelzés a lehetséges jövőbeli katasztrófákra vonatkozó ismereteink bonyolult helyzetét illetően. Úgy tűnik, hogy az a különös élvezet, amit a katasztrófajelenetek és posztapokaliptikus fikciók szemlélése okoz számunkra, szintén e sajátos helyzetre vezethető vissza. A globális felmelegedés egy látens, nem érzékelhető és nehezen ábrázolható katasztrófa, nem egy hirtelen bekövetkező, telt színekkel megfesthető

²⁰ Michael CRICHTON, *Félelemben*, ford. NITROVSZKI Stanislaw, Aquila, Budapest, 2005.

²¹ Paul N. EDWARDS, *A Vast Machine. Computer Models, Climate Data and the Politics of Global Warming*, MIT University Press, Cambridge, 2010.

²² Vö. Bruno LATOUR, *Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern* = Critical Inquiry, Nr. 2, 2004.

apokaliptikus esemény. A vele kapcsolatos ismeretek természete komplex és absztrakt, aminek következtében csak heterogén, helyi szinten jelentősen divergáló elméletek felállítására nyílik lehetőségünk, általános érvényű prognózisok megfogalmazására nem. E katasztrófában nehéz lenne egyes aktorokat megnevezni vagy tiszta kauzalitásokat megállapítani. Az éghajlat változására vonatkozó prognosztikus tudás Edwards szerint „vibráló” [„flimmernd”] ismeretekből tevődik össze: „általános képzetek örökké bővülő gyűjteménye, amely folyamatosan növekszik, sohasem válik azonban egyetlen végleges tudástárrá”.²³

Ezen episztemikus „vibráláshoz” való viszonyulásunk, amint Jean-Pierre Dupuy francia filozófus is megállapította, ennek megfelelően szintén ellentmondásos: „Tegyük fel, hogy bizonyosak, vagy majdnem bizonyosak vagyunk abban, hogy katasztrófa előtt állunk. [...] A gond az, hogy nem hisszük el. Nem hisszük el, amit tudunk. [...] Minden arra utal, hogy a jelenlegi fejlődés nem tartható fenn örökké, sem térben, sem időben. Mindazt megkérdőjelezni azonban, amit eddig megtanultunk kapcsolatba hozni a haladással, olyan rendkívüli következményekkel járna, hogy inkább nem vagyunk hajlandók elhinni azt, amiről pedig tudjuk, hogy az esete fennáll. Nincsen bizonytalanság, vagy ha mégis, legfeljebb nagyon csekély.

A katasztrófa szemlélése tehermentesít azon individuális és kollektív kötelességtől, hogy e katasztrófában cselekvőként fellépjünk...

A bizonytalanság legjobb esetben pusztán alibi. Semmiképpen sem akadály azonban, az egészen biztos.”²⁴ A katasztrófára, illetve az emberiség végére irányuló szinte megszállott figyelmünk, valamint a poszt-

humán elméletekben lelt különös élvezetünk számomra pontosan a tudni-és-nem-hinni ezen struktúrájával látszik összekapcsolódni. Tanulmányozzuk más társadalmak összeomlását, együtt reszketünk a katasztrófák áldozataival a moziban, borzongva olvasuk McCarthy regényét – és még a szemetet sem tudjuk ama hízog gondolat nélkül szelektíven gyűjteni, hogy ezzel (ahogyan egyes tanácsadók is sugallják) „megmentjük a világot”.



A tény, hogy a katasztrófák, valamint áldozataik sorsa – Byron reményvesztett hőseitől a kihalt New York utcáin bolyongó Will Smith-ig – képzeletünket intenzíven foglalkoztatják, azon tudás interpasszív közvetítésének [Delegierung] egy formája, amelynek létezésében nem vagyunk hajlandók hinni. Ilyenkor nem érezzük magunkat érintettnek, csupán mások pusztulásának szemtanúi vagyunk. A fiktív alakokra hagyjuk, hogy *higgyenek benne*. Ezáltal – miszerint ha eljön az ideje, már tudni fogjuk – a cselekvés elodázásával összefüggésben álló reflexiós előnyre teszünk szert. Bár (többszöri) szelektíven gyűjtjük a szemetet és (nem szívesen ugyan, de) energiatakarékos izzót használunk, melyikünk lenne képes arra, hogy örökre leparkolja autóját vagy lemondjon a repülésről?

²³ „an ever-expanding collection of global images that will keep on growing, but never resolve into a single definite record”

²⁴ Jean-Pierre DUPUY, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Seuil, Paris, 2004.

És egyáltalán, miben állna ennek értelme? Nem tudjuk. A katasztrófa szemlélése tehermentesít azon individuális és kollektív kötelességtől, hogy e katasztrófában cselekvőként fellépjünk, ami a tartalékok mértéktelen felhasználásának politikája elleni kollektív lázadástól a kerékpározás és a vízzel való takarékoság individuális erőnyein keresztül az áradásbiztos, élelmiszerrel felszerelt óvóhely teljesen privát kialakításáig terjedhet.

Nehéz meghatározni, hogy egy apokaliptikus jövőben mit jelentene egyáltalán a „cselekvés”. A cselekvésnek ugyanis egy kollektív katasztrófa kontextusában nincsen világosan megnevezhető szubjektuma: az „ipari nemzetek”, a „kapitalizmus”, a „kinetikus expresszionizmus” (Sloterdijk) vagy mi mindannyian, fűtő, utazó, fogyasztó szubjektumok? A feladat legelőször is egy olyan politikai egység kialakításában állna, amely képes lenne magára vállalni a felelősséget bolygónk változásban lévő állapotáért. Az antropocén hatalommal bíró emberének ki kell egyeznie ama veszély lehetőségével, hogy az utolsó, tehetetlen ember egyúttal ő maga – egy olyan szituációban, amelyben a cselekvés és az elszenvetés, a hatalom és a tehetetlenség, a katasztrófáról való tudás és nemtudás egymástól csak nehezen elválaszthatók. Éppen ezért rá vagyunk utalva a képzelet birodalmára, képzeleteinket azonban másként kellene használnunk. Ahelyett, hogy csupán szemléljük, ahogyan „másoknak hinniük kell benne”,²⁵ vagy ahelyett, hogy éppen egy ember nélküli Földről álmodunk, e fikcióknak is olyan heurisztikus értéket kellene tulajdonítanunk, ami a tudományos elméletek sajátja. Ezek a képzetek egészen gyakorlatias módon képesek felvilágosítani bennünket arról, hogy esetlegesen mivel kell majd szembenéznünk. Talán abban is a segítségünkre lehetnek, hogy végre hajlandók legyünk elhinni, amit már régóta tudunk.

Az antropocén hatalommal bíró emberének ki kell egyeznie ama veszély lehetőségével, hogy az utolsó, tehetetlen ember egyúttal ő maga...

Fordította: Csécsi Dorottya

A fordítást az eredetivel egybevetette: Sophia Matteikat

²⁵ A német eredetiben a klímaváltozásban való hit/tudás összefüggései közt a „daran glauben” („hinni benne”) szókapcsolat egyúttal azt is jelenti, a fiktív karaktereket hagyjuk meghalni e tudás oltárán (miként az előző bekezdésben a „higgyenek benne” formula a fiktív karakterek pusztulására is utal). – *A ford.*

Keresztes Balázs

Túlélőcsomag

Elavult tárgyak és túlélési gyakorlatok
Cormac McCarthy *Az út* című regényében¹

The transformation of waste is perhaps the oldest preoccupation of man.

– Patti Smith

Burned all my notebooks, what good are notebooks?

They won't help me survive.

– Talking Heads

Absztrakt



Jelen dolgozat két olyan elméleti jelenség hatására íródott, amelyek a kultúratudományokban kitüntetett szerephez jutottak az utóbbi két évtizedben. Az első irányzatot a tárgyak és dolgok elméletének különböző változatai képviselik, amelyek egy tágabb, „nem emberi fordulat” (*nonhuman turn*)² részét képezik: az antropológiától az irodalomtudományig újra érdeklődés mutatkozott a dolgok és a „tárgyi világ” iránt,³ emellett pedig egy „tárgyorientált” (*object-oriented*) vagy „realista” filozófia is szárba szökkent.⁴ A második korunk apokaliptikus hangnemére utal: a globális felmelegedéstől, a túlnépesedéstől és az energiaforrások kikapadásától való félelem miatt a világméretű katasztrófa különböző látomásai terjednek a politikában, az irodalomban és a hollywoodi filmipar termékeiben. Jelen esszé megkísérel néhány kapcsolódási pontot találni a két diskurzus között, és bemutatja, hogy a katasztrófahelyzet irodalmi megjelenítése különösen gyümölcsöző terepet szolgáltat a dolog-

¹ Jelen tanulmány „Survival Kit. Objects and Practices of Survival in Cormac McCarthy’s Disaster Scenario” című első változata előadasként elhangzott a berlini Freie Universitätén rendezett „Crossroads and Transgressions: Cormac McCarthy Between Worlds” konferencián 2016. július 7-én. A szerző a szöveg megírásakor DAAD ösztöndíjban részesült.

² Vö. Richard GRUSIN (szerk.), *The Nonhuman Turn*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2015.

³ Ehhez lásd Bill BROWN, *Thing Theory* = Critical Inquiry, 2001/1, 1–22.

⁴ Ehhez lásd Graham HARMAN, *Tool-Being. Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Open Court, Chicago, 2002, Uő, *The Quadruple Object*, Zero Books, Winchester, 2011, valamint Levi BRYANT – Nick SRNICEK – Graham HARMAN (szerk.), *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, re.press, Melbourne, 2011.

és tárgykoncepció vizsgálatához. Mindezt Cormac McCarthy Pulitzer-díjas regénye, *Az út* olvasása közben teszi, amelyet megjelenésekor egyesek „a legfontosabb környezetvédelmi könyvnek” neveztek.⁵

A dolgozat három részből áll: az érvelés első, bevezető része (amely a zárszóban is viszsza-köszön) a mindennapok képzetét a posztapokaliptikus forgatókönyvvel állítja szembe; a második pont a tárgyak katasztrófa utáni elavulását járja körbe; míg a harmadik a tárgyak utóéletét és a túlélési gyakorlatok során felszínre hozott túlélési értékét mutatja be. A gondolatmenet McCarthy regényének olvasatára támaszkodik, amelynek poétikája végül több ponton hasonlóságot mutat a katasztrófát követő „elavulás” és „nem rendeltetésszerű használat” jelenségeivel.

A mindennapok vége

A sötétség után című 2013-as amerikai-indonéz science-fiction thrillerben⁶ egy filozófiatagozatos osztály végzős hallgatóinak vizsgafeladatként egy gondolatkísérletben kell részt venniük. Annak érdekében, hogy megkapják a jegyüket, a tanáruk azt kéri a diákoktól, hogy képzeljék magukat egy posztapokaliptikus katasztrófahelyzetbe. Az a feladatuk, hogy egy éven keresztül életben maradjanak egy atombunkerben, míg odakint a nukleáris tél tombol, majd annak elültével újra benépesítsék a Földet. A kísérlet alapvető kihívása (amellyel az osztálynak három próbálkozás után sem sikerül megküzdenie) abban áll, hogy a menedék készletei csak tíz ember számára elegendőek, ezért dönteniük kell arról, hogy kit engednek be, és kit hagynak odakint a kezdeti húsz főből. Az egyértelmű, hogy mind a két nem tagjaira szükségük van. A helyzet akkor kezd bonyolulttá válni, amikor a szerepjátékban kapott képességeiket vagy bizonyos képességek hiányát is számba kell venniük, és választaniuk kell például egy földműves, egy tervezőmérnök vagy egy sebész között. Egy ács hasznos lehet, mégis kiszavazzák, amint kiderül, hogy meddő. Egy ingatlanközvetítőnek elsőre nem sok hasznát veszik, olyannak viszont igen, aki részmunkaidőben bábáskodik. A választási lehetőségek leszűkítése érdekében mind egyik kört azzal indítják, hogy lelövik a költőt.

A sablonkarakterekkel, konyhafilozofálással és néhol émelyítően giccses jelenetekkel teli filmet ugyan a legnagyobb jóindulattal sem nevezhetjük minőségi alkotásnak, ennek ellenére valószínűleg a legszemléletesebb demonstrációja annak, hogy a katasztrófa-forgatókönyvek elsősorban gondolatkísérletek, így közeli rokonságot mutatnak a fikcióval. Nem véletlen, hogy a film kevésbé piacképes munkacíme *A Filozófusok* volt. A katasztrófahelyzetek forgatókönyvei a fikciós kísérletezés vagy szimuláció különböző formáit

⁵ George MONBIOT, *Civilisation ends with a shutdown of human concern. Are we there already?*, The Guardian, 2007. 10. 30. (<https://www.theguardian.com/commentisfree/2007/oct/30/comment.books>).

⁶ *After the Dark* (2013), rendezte John HUDDLES.

képviselik, amelyeket azzal a céllal terveznek, hogy teszteljék az emberek és az őket körülvevő infrastruktúra krízishelyzetben megnyilvánuló gyengéit, legyen szó atomháborúról vagy ökológiai katasztrófáról.⁷ Egy olyan korban, amikor a nyílt jövő képét leváltja a közeledő veszély fenyegetése, a jövő biztos tervezhetőségét pedig kockázatbecslésekre és katasztrófaszimulációkra cseréljük,⁸ nem várt feladat hárulhat az irodalmi fikcióra, amelynek évezredes gyakorlata van abban, hogy miként juthat be más diskurzusok számára hozzáférhetetlen területekre.

Senki sem volt ezzel jobban tisztában, mint Immanuel Kant, aki a gondolatkísérletekben azt a rejtett lehetőséget értékelte, hogy segítségükkel hozzá lehet férni a tárgyilagosságot okozati érvelés számára leírhatatlan jelenségekhez is. A XVIII. századi felvilágosodásban azonban nem a jövő számított az igazán rejtélyes területnek, hanem a múlt: abban a *par excellence* modern paradigmában,⁹ amely az embert tekintette a cselekvőképesség (ágencia) kizárólagos birtokosának, a jövő alakítható és tervezhető volt, és leginkább a (természetesen emberközpontú) történelem *előtti* időszak számított misztikusnak. Míg Kant a történelmet a természettudományok kauzális logikájával elemezhetőnek tartja, az ezt megelőző állapot megragadásához „puszta kéjutazásra” merészkedik egy fikcióként kezelt szöveg, a Biblia segítségével.¹⁰ Ennek tükrében nem véletlen, hogy a felvilágosodás irodalmában az a *Robinson Crusoe* tett szert a legnagyobb közönségsikerre, amelyben a főhősnek, a modern ember archetípusának éppen egy ilyen „történelem előtti”, „történelmen kívüli” vagy „természeti” közegben kell küzdenie a túlélésért, amely egyet jelent e „vadon” különböző kultúrtechnikákkal¹¹ való (meg)művelésével.

Azon túl, hogy mindkét alkotás a koruk képzeletét leginkább rabul ejtő, és kizárólag a fikción keresztül megtapasztalható állapot megjelenítésére vállalkozik, a *Robinson Crusoe*-t az köti össze a spekulatív indonéz katasztrófafilmmel, hogy mindkettő kiemelt helyen kezeli azokat a túlélési *gyakorlatokat*, amelyek nélkülözhetetlenek ahhoz, hogy e fiktív tesztalanyok sikerre vigyék a gondolat- és egyben emberkísérletet: ilyenek a víz- és táplálékszerzés, az eszközök barkácsolása és az újránépesítés képessége. A valódi katasztrófafikció abban különbözik a témát feldolgozó számtalan hollywoodi filmtől, hogy a túléléshez, adott esetben a katasztrófahelyzet elhárításához szükséges cselekvőképesség nem a szuperhősök és tudószenik természetfeletti képességeinek tartományába van száműzve, hanem azokban,



⁷ Vö. Eva HORN, *Zukunft als Katastrophe*, Fisher, Frankfurt a. M., 2014, 21–26, skk. A gondolatkísérlet (*Gedankenexperiment*) képzetének jelentősége Horn érvelésében központi helyet foglal el.

⁸ Vö. Hans-Ulrich GUMBRECHT, 1926. *Élet az idő peremén*, ford. MEZEI GÁBOR, Kijarat, Budapest, 2014, 401, valamint kritikusabb szemléletben: HORN, *Zukunft*, 27.

⁹ A „modern” jelzőt itt a Bruno Latour által használt értelmében használom. Leegyszerűsítve: az emberi ágencia hegemoniája csak úgy jöhetett létre, hogy a természeti (nem emberi) létezőktől minden cselekvőképességet megvontak, illetve teljesen száműzték a kétféle ágencia keveredését (*hibridek*) a diskurzusból. Lásd *Sohasem voltunk modernek*, ford. GECSER OTTÓ, Osiris-Gond, Budapest, 1999.

¹⁰ Immanuel KANT, *Az emberi történelem feltehető kezdete = Vallás a pusztá ész határain belül és más írások*, ford. VIDRÁNYI KATALIN, Gondolat, Budapest, 1974, 90.

¹¹ A kultúrtechnika fogalmi hátteréhez lásd a Tiszatáj 2017/2 száma „A műveléstől a műveletig – kultúrtechnikák” című tematikus blokkját.

a mindennapokban is alkalmazott technikai és gyakorlati műveletekben kristályosodik ki, amelyek segítségével alkalmazkodni lehet a megváltozott közeghez. Más szóval, nemcsak azt demonstrálja, hogy a katasztrófa maga is a nem emberi ágencia visszavágásaként jelentkezett,¹² hanem azt is, hogy a katasztrófával való szembenézésben is a nem emberi létezők (tárgyak, technikák, gyakorlatok) jutnak kulcsszerephez.

Ennek a feltételnek azonban sem Defoe regénye, sem *A sötétség után* nem tud tökéletesen megfelelni, egy bizonyos ponton ugyanis mindkét történet elcsalja a téma valódi tétjeit. A kultúralétesítés elemi technikáin keresztül Robinson ugyan képes kiépíteni egy mindennapos körforgást a szigeten, és ezzel újraalkotja a „civilizáció” mását egy eltérő környezetben, ezt a regény azonban csakis annak árán képes megvalósítani, hogy a természetet – és más kultúrákat – passzív és leigázható entitásokként mutatja be, valamint mindvégig azt feltételezi, hogy a túlélés gyakorlatai ugyanúgy működnek egy lakatlan szigeten, mint ahogy otthon, Londonban. Más szóval nem Robinson az, aki megváltozik a találkozás során, hanem a környezete: a felvilágosodásban a túlélés elsődleges feltétele a „civilizáltság” megőrzése. Hasonlóképpen, *A sötétség után* sem veszi komolyan saját témáját, a gondolatkísérlet ugyanis érzélgős fordulatot vesz, amikor a film végén – hamisítatlan hollywoodi csavarral – az osztályelső diáklány alternatív megoldásként költőkkel, operaénekesekkel és autista hárfajátékosokkal próbálja átvészelni a nukleáris telet, és mint kiderül, a bunkerben eltöltött év így jelentősen elviselhetőbbé válik, a katasztrófával való tényleges szembesülés elmarad, ugyanis, miután előbújnak a menedéükből, a túlélők rádöbbennek, hogy „a bombák sohasem estek le”. Amikor pedig a tanáruk kifogásolja ezt a megoldást, és közli, hogy a szükséges túlélési képességek nélkül odakinn halálra vannak ítélve, azt a választ kapja a posztapokaliptikus túlélőktől, akik egy éven keresztül a művészeteknek hódoltak, hogy ez nem számít többé, ők ugyanis megtanulták többre becsülni az élet minőségét a puszta túlélésnél, és ezért „fel vannak készülve a halálra”.

Ha a katasztrófafikció csak ilyen naiv műveket állítana elő, akkor nagy bajban lennénk. A kortárs amerikai irodalom legapokaliptikusabb szerzőjének¹³ regénye azonban olyan modellt kínál, amelyben a korábbi utak járhatatlanná válnak. Cormac McCarthy *Az út* című regénye, az ökológiai katasztrófa irodalom emblematikus műve sokkal kevésbé megengedő a kísérletben szereplő tesztalanyokkal szemben. A regény anonim szereplői egy apa („a férfi”) és kislány („a fiú”), akik olyan világban küzdenek a túlélésért, amely egy meg nem nevezett katasztrófa következtében szinte teljesen elnéptelenedett, a maradék túlélő pedig az „ember embernek farkasa” elv szerint egymásra vadászik vagy egymás elől menekül. Míg a korábbi példákban a táplálékforrások és egyéb készletek hiánya nem, vagy csak érintőlegesen került szóba, McCarthy regénye azt az állapotot

¹² Vö. *Jelen számban*: Bruno LATOUR, *Ágencia az antropocén korában*, 3–20.

¹³ Harold Bloom McCarthy főművét, a *Véres délköröket* az „autentikus amerikai apokaliptikus regénynek” nevezi (Harold BLOOM, *Introduction = Cormac McCarthy [Bloom's Modern Critical Views]*, Infobase Publishing, New York, 2009, 1.), és az „apokaliptikus” jelző gyakran kerül elő McCarthy műveinek jellemzésekor.

jeleníti meg, amelyben a dráma mozgatórugója már a kezdetektől a források kiapadása. Nem tisztázott ugyan, hogy a posztapokaliptikus állapotokért atomháború, klímakatasztrófa vagy egy meteor becsapódása a felelős, a lényeg az, hogy a regény szereplőinek olyan világban kell boldogulniuk, amelyben a természetes ökoszisztéma nem működik: az állatok kihaltak, a földben többé nem teremnek növények. A halászat, vadászat és földművelés robinsoni kultúrtechnikái nem űzhetők tovább *Az út* világában. Az emberek visszakényszerültek a vándorlás és az alkalmi csoportosulás állapotába, azzal a különbséggel, hogy a színteret itt nem a korábbi ideológiák „érintetlen természete” adja, hanem azok a romok, amelyek valaha a „civilizáció” infrastruktúráját képezték. A posztapokaliptikus nomádok országutakon vándorolnak és konzervdobozokat gyűjtögetnek, míg egyesek hordákba verődnek, és kannibálként vadásznak a többi túlélőre. A férfi és a fiú ebben a világban próbál életben maradni, és az országutat követve délnek tartanak, abban reménykedve, hogy ott melegebb lesz.

A katasztrófa utáni állapotot leginkább az a hibrid jelleg határozza meg, amelyben egy elavult, rendeltetését veszített és omladozó infrastruktúra veszi körül azokat a túlélőket, akik azonban ezt az infrastruktúrát már nem tudják újra működésbe hozni, és új (a régi rendszer szemszögéből visszamaradottabb) gyakorlatokat kell alkalmazniuk. Ebben a hibrid közegben a tárgyak és gyakorlatok új alakjukat mutatják, következésképpen a *mindennapok* jelensége radikális változáson esik át. A témával foglalkozó legtöbb kultúratudós szerint a mindennapok lényegi vonása a kulturális gyakorlatok és a hozzájuk kapcsolódó tárgyak rutinszerű, reflektálatlan és ismétlődő végrehajtása, illetve használata. Rita Felski szerint „a mindennapi élet nemcsak viselkedésmódok és tevékenységek sorát foglalja magába, hanem egyben az öntudat sajátos magatartását vagy formáját. Gyakran azonosítják a megrogzott és figyelmetlen észlelésmóddal [...]. Anélkül cselekszünk, hogy teljesen tudatában lennénk cselekedeteinknek, és az alvajárók vagy automaták gondtalan biztonságával járunk a világban.”¹⁴ Henri Lefebvre elméletében pedig a mindennapok képzete nem más, mint fogyasztásra szánt termék, amely „a legáltalánosabb és a legegyszerűbb állapot, a leginkább társadalmi és leginkább individuális, a legkézenfekvőbb és a legjobban elrejtett”.¹⁵ Ezt az állapotot számolja fel a katasztrófa. A világ, amelyben a férfi és a fiú a túlélésért küzd, egy olyan világviszonyulást követel meg, amelyben a korábban öntudatlanul végzett gyakorlatok elveszítik rutinjellegüket, a figyelmet látszólag nem érdemlő tárgyak pedig a figyelem elsődleges célpontjává válnak. Az evés, az ivás, az alvás és a tisztálkodás, valamint – ahogy a regény számtalanszor hangsúlyozza – a ruhák és cipők hordása, a civilizált mindennapok triviális cselekedetei folyamatosan hangsúlyozzák jelenlétüket vagy jelenlétük hiányát, ugyanis a túlélés elsődleges tényezőivé lépnek elő. Ahogy a saját és a fia életéért aggódó férfiról megtudjuk: „Leginkább a cipők miatt aggódott. A cipők és az élelem miatt. Az élelem miatt



¹⁴ Vö. Rita FELSKEI, *Introduction* = *New Literary History*, 2002/4, 607–608.

¹⁵ Henri LEFEBVRE, *The Everyday and Everydayness* = *Yale French Studies*, 1987/73, 9.

mindig.”¹⁶ A civilizált mindennapok „alvajárásával” szemben a túlélői világviszonyulást folyamatos figyelem és feszültség jellemzi. Ez világos a regény cselekményében, az alábbi párbeszédben azonban tematikusan is előkerül, amikor apa és fia az állandó éberség létfontosságú szerepéről beszélnek:

Ha egyfolytában résen van az ember az azt jelenti hogy egyfolytában fél?
 Nos. Azt hiszem először is eléggé félősnek kell lennie az embernek ahhoz hogy
 állandóan résen legyen. Meg gyanakvónak. Ébernek.
 De a fennmaradó időben nem fél az ember?
 A fennmaradó időben?
 Igen.
 Nem tudom. Lehet hogy állandóan résen kell lenni. A baj mindig akkor történik
 amikor a legkevésbé tart tőle az ember ezért lehet hogy az a legokosabb ha mindig
 tart tőle. (151)

Az út posztapokaliptikus látomásában a mindennapok jelensége megszűnik létezni. A napok identikussága helyett az apának és a fiúnak *napról napra* kell küzdenie a túlélésért, mivel pedig a letelepedés nem választható lehetőség többé, örök vándorlásra vannak kárhoztatva, miközben a körülmények folyamatos változásban vannak. „Talán október lehetett de nem tudta biztosan. Évek óta nem számolta a napokat. Délnek tartottak. Itt nem éltek volna túl még egy telet.” (6) A napok számlálása helyett a regény eredeti szövegében „naptár használata” szerepel („he hadnt kept a calendar for years”): a naptár, az idő észlelésének és beosztásának elemi kultúrtechnikája, amely az időt a mindennapok tárgyiasított sorozataként írja le, mostanra a múlt rendeltetését vesztett, halott tárgyává vált. Az idő művi periodizációja, amely részben az évszakok váltakozásán, részben a kulturális intézményrendszeren alapszik, hasztalanná vált a mind az ökológiai körforgást, mind az arra épülő infrastruktúrát elpusztító katasztrófa után.¹⁷ „Az órák 1 óra 17 perckor álltak meg.” (54)

A továbbiakban azt vizsgálom, hogy a gondolatkísérletként értett katasztrófaregény az embereken túl hogyan jeleníti meg a korábbi, katasztrófa előtti világ tárgyait, hogyan ábrázolja az utóéletüket, és milyen agenciát tulajdonít nekik a túlélők kezében.

¹⁶ Cormac McCARTHY, *Az út*, ford. TOTTH Benedek, Magvető, Budapest, 2009, 18. A regényre vonatkozó oldalszámokat a továbbiakban a főszövegben tüntetem fel.

¹⁷ A természeti körforgás és a művi periodizáció egysége szorosan kötődik a mindennapiság képzetéhez. Lefebvre azt állítja, hogy „[a] mindennapok kétféle ismétlődés metszetében helyezkednek el: a természetben uralkodó ciklikusság, valamint a »racionálisnak« nevezett folyamatokban uralkodó linearitás között”. (LEFEBVRE, 10). Az ökoszisztéma és a társadalmi infrastruktúra elpusztulásával a mindennapi időbeliség is felbomlik.

A világ elavulása

A posztapokaliptikus fikció vizsgálatakor érdemes az apokalipszis szó etimológiájával indítani. A görög ἀποκάλυψις (*apokalupsis*), amely leleplezést vagy felfedést jelent, lehetséges megvilágító erőt tulajdonít az apokalipszisnek. „A katasztrófa minden dolog és ember valódi értékét és hatalmát hozza napvilágra. A világvége idején minden dolog lehullajtja álarcát, és kinyilvánítja valódi lényegét.”¹⁸ Azt ugyan nem tudjuk biztosan, hogy amit a katasztrófa felfed, a „valódi lényeg”-e, és nem csupán egy új állapot, az azonban biztos, hogy elszakítja az addig szilárd társadalmi kötelékeket, és egy alapvetően idegen világot hagy maga után. Míg Robinson Crusoe egy számára teljes mértékben új világba csöppen, *Az út* posztapokaliptikus színterének idegensége abban rejlik, hogy egy előzőleg jól ismert világot mutat teljesen más fényben. A férfi és a fiú kihalt városokon, elhagyatott benzinkutakon, szupermarketeken és országutakon keresztül vándorol: a régi világ díszlete még jelen van, viszont rendeltetését veszítve, lecsupaszítva és kiüresedve. McCarthy elbeszélői szölamával: „Minden leválik a támaszáról. [...] A mindenség törékenysége és múlandósága tárult fel végül.” (10/30)

A posztapokaliptikus leleplezés azon jelenség állandósult állapotaként érthető, amelyet Peter Sloterdijk *a világ kéznéllevőségeként* ír le. Míg a német filozófus megfogalmazásában ez azt jelöli, amikor „elhalványodik bennünk a világhoz tartozás érzése”,¹⁹ a katasztrófa utáni világ *maga* válik idegenné hajdani lakói számára. Néptelen városok, üres autóutak, kifosztott, elhagyatott házak. Megfosztva az egykori megszilárdult társadalmi kötelékektől, a civilizált világ maradványai *tolakodva* kerülnek a túlélők útjába. A heideggeri szókincs nem véletlen, ugyanis Heidegger ontológiájának ősjelenete maga is egy üzemzavart ír le. A kéznéllevőség és kézhezállóság két létállapota közötti különbséget Heidegger a törött kalapács híres példáján keresztül szemlélteti: munka közben megfeledkezünk magáról a kalapácsról, hiszen az kezünk meghosszabbításaként „kézhezálló” eszközként működik. Amikor azonban eltörik, a munkafolyamat megszakad, és figyelmünk hirtelen magára a kalapácsra irányul, amely kéznéllevőségében tolakodva lép elő elrejtőzöttségéből.²⁰ Ez a híres fenomenológiai példa azóta olyan sokat használt elméleti modellé vált, amely egyaránt meghihlette a művészetelméletet és a médiatudományt, ezenkívül pedig gyakran használják a tárgyak „dologiságának” leírására. A használatban lévő eszköz és a használaton kívüli dolog különbségét²¹ az elmúlt évtizedben



¹⁸ Eva HORN, *The Last Man: The Birth of Modern Apocalypse in Jean Paul, John Martin, and Lord Byron* = Andreas KILLEN – Nitzan LEBOVIC (szerk.), *Catastrophes. The History and Theory of an Operative Concept*, DeGruyter, Berlin, 2014, 55.

¹⁹ Peter SLOTERDIJK, *A múzeum – a megütközés iskolája*, ford. JUHÁSZ Emese = PALKÓ Gábor (szerk.), *Múzeumelmélet*, Ráció, Budapest, 2012, 17–18.

²⁰ Vö. Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály et al., Osiris, Budapest, 2004, 87–97. Graham Harman, Heidegger unortodox értelmezője szereti hangsúlyozni, hogy a *Lét és idő* ezzel a jelenettel kezdődik ténylegesen, és később sem tesz mást, mint ezt a logikát ismétli különféle jelenségek kapcsán. Vö. HARMAN, *Tool-Being*, 87 skk.

²¹ Megjegyzendő, hogy a *thing theory* Heideggertől csak a dolog/tárgy vagy tárgy/eszköz, tehát a kéznéllevő és kézhezálló megkülönböztetését vette át, a késői „Geviert” fogalmában rejlő potenciált pedig az *object oriented ontology* aknáztta ki. Vö. Martin HEIDEGGER, *A dolog*, ford. KORCSOG Balázs = Világosság, 2000/2, 59–77, valamint Graham HARMAN, *The Quadruple Object*. Zero Books, Winchester, 2011.

egy „dologelmélet” megalkotására is felhasználták. A *thing theory* első számú képviselője, Bill Brown így fogalmaz manifesztumában: „A tárgyak dologiságával akkor szembesülünk, amikor ezek megszűnnek számunkra működni: amikor a fűró eltörik, amikor az autó lerobban, amikor az ablak bekoszolódik, amikor a termelés és elosztás, a fogyasztás és kiállítás körforgásában való keringésük megszakad, történjen az akár csak egy pillanatra. A tárgyak dolgokként való tolakodásának története tehát az emberi szubjektumhoz viszonyulásuk megváltozott állapotának története, és egy meghatározott tárgy helyett egy sajátos szubjektum–objektum viszonyt jelöl.”²²

A tárgy természete szerint mindig valamilyen hálózat vagy viszonyrendszer része, legyen szó gazdasági körforgásban lévő árucikkről, technikai eszközről és technológiai környezetéről, vagy mikroszkopikus biológiai entitásokról, amelyek mégis „társadalmi kötelékekkel” rendelkeznek.²³ Amikor azonban tárgyként, tehát valamilyen adott összefüggésen keresztül viszonyulunk hozzá, sem a tárgy, sem a háttérben meghúzódó hálózat nincs közvetlenül jelen számunkra. Ez az oka annak, hogy használat közben „megfeledkezünk” róla vagy „szem elől tévesztjük” a kalapácsot. Üzemzavar vagy meghibásodás esetén azonban nemcsak a tárgy (*mint dolog*) nyilvánul meg, hanem a hálózat (amelyet Heidegger a kalapács viszonyában a „teljes műhely”-nek nevez)²⁴ is napvilágra kerül. Ez az összefüggésrendszer azonban nem csupán jelenlétként, hanem *hiányként* is jelentkezhet.

Az üzemzavar ugyan megtöri a munkafolyamatot, és éppen ezért leleplező erővel rendelkezik, mindez azonban különféle módokon ölthet alakot. A dologiság feltűnhet egy tárgy meghibásodásakor, de akkor is, amikor maga a környezet (amely lehet például történelmi, technológiai vagy ökológiai) illan el mögüle, a tárgyat árván és csupaszon hagyva maga után. Ez a dolog lehet egy használatból kivont eszköz, egy enigmatikus műalkotás vagy egy „önmagában álló” „természeti” jelenség is, mint Kant híres, „érdek nélkül tetsző” tulipánja. Egy megtisztítatlan talált tárgy.

Az *útban* elbeszélte katasztrófa-forgatókönyv is hasonló előfeltevések alapján szerveződik, hiszen a posztapokaliptikus vidék tárgyainak és maradványainak elszigeteltségét és elhagyatottságát helyezi előtérbe. A katasztrófa minden olyan összefüggésrendszert és hálózatot eltöröl, amelyeken belül ezek a tárgyak működni tudnának: az elektromosság és a benzin technológiai feltételei nélkül sem a háztartási eszközök, sem az autók nem indíthatók be, az élő bioszféra nélkül sem az állatok, sem a növények nem maradnak életben, a társadalomban intézményesült szemiotikai környezet nélkül pedig az olyan tárgyak, mint a közlekedési táblák, a naptárak és a bankjegyek hasznavethetetlen kacsatokká válnak.

²² Bill BROWN, *Thing Theory*, 4.

²³ A példák a tárgyméletek három meghatározó képviselőjének munkáira utalnak. Lásd Karl MARX, *A tőke. A politikai gazdaságtan bírálata*, ford. RUDAS László – NAGY Tamás, Kossuth, Budapest, 1984, Gilbert SIMONDON, *On the Mode of Existence of Technical Objects*, ford. Ninian MELLAMPY, University of Western Ontario, 1980, kézirat (az új angol fordítás 2017 tavaszán jelenik meg), illetve Bruno LATOUR, *The Pasteurization of France*, ford. Alan SHERIDAN – John LAW, Harvard UP, Cambridge, Massachusetts – London, 1988.

²⁴ HEIDEGGER, *Lét és idő*, 95.

McCarthy értelmezői a kezdetektől fogva kiemelt helyen kezelik azokat az elbeszélői technikákat, amelyek révén az amerikai szerző regényei a tárgyi világot tárják elénk: a technikai és kézműves folyamatok alapos részletezését, a kameraszerű közelítést, amelyeken keresztül a tárgyakat a középpontba állítja, valamint a listák, katalógusok és töredékes leírások iránti hajlamát. A McCarthy-szakirodalom egyik visszatérő motívuma a szerző leghíresebb regényéből, a *Véres délkörökből* vett, a benjamini „optikai tudattalanra” emlékeztető²⁵ „optikai demokrácia”²⁶ fogalma, amely a leírt főnevek (tehát a jelölt tárgyak) között nem feltételez hierarchikus viszonyt. Ahogy a McCarthy munkásságát bemutató, mértékadó kézikönyvben olvashatjuk: „McCarthy azzal kölcsönöz mondatjellegzet [hiányos mondatainak], hogy különböző töredékeket gyűjt össze nominális és prepozíciós szerkezetekkel, amelyeket melléknévi szerkezetekkel és mellékmondatokkal alakít át, és ezeket a töredékeket pontokkal jelöli. Ezek a töredékek a reprezentált jelenséghez hasonlóan ugyanazon a helyi értéken helyezkednek el [...] szavai tehát dolgokként működnek.”²⁷

McCarthy stilisztikai védjegye új szerepet kap a posztapokaliptikus romok világának leírásakor. A dolgok elszakadnak a megszilárdult társadalmi kötelékektől, elszigetelődnék és működésük megakad, majd teljesen leáll: a katasztrófa hatása összefonódik McCarthy írásmódjával, és poétikai eljárássá válik. Ez elsősorban azokban a jelenetekben tetőzik, amelyekben a szereplők (főként a férfi) különféle romokat vizsgálnak át élelem és egyéb készletek után kutatva. A fokalizáció az apát követi, aki kameraként pásztazza a színhelyet hasznos felszerelést keresve, az elbeszélés nominális tömondatai pedig listaként leltározzák a romok között található tárgyakat. Ezekből az a legemlékezetesebb jelenet, amikor a szereplők többnap éhezés után egy földbe ásott túlélőbunkerre akadnak:

Konzervek ládászám egymásra pakolva. Paradicsom, őszibarack, bab, kajsz. Sonka-konzerv. Sózott marhahús. Több száz gallon víz tízgallonos műanyag kannákban. Papír kéztörölő, vécépapír, papírtányérok. Takarók szemeteszsákokba csomagolva. (138)²⁸



Az elbeszélés ritmusa azonban jelentősen lassul, amikor a férfi elhagyatott házak használható felszerelésben kevésbé bővelkedő romjait kutatja át, és folyton olyan tárgyakba bukkan, amelyek elavultak a katasztrófa következtében:

Felmentek az egyik ház hátsó lépcsőjén a konyhába és nekiláttak átkutatni a szekrényeket. A szekrényajtók mind nyitva. Egy doboz sütőpor. Állt és bámulta. Végigmentek az étkezőben álló tálalóasztal fiókjain. Beléptek a nappaliba. A padlón heverő leállott

²⁵ Walter BENJAMIN, *A fényképezés rövid története*, ford. PÓR Péter = Uő, *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 693.

²⁶ Cormac MCCARTHY, *Véres délkörök. Avagy a vörös alkony a nyugati égen*, ford. BART István, Magvető, Budapest, 2009, 401.

²⁷ Philipp A. SYNDER – Delys W. SYNDER, *Modernism, Postmodernism, and Language. McCarthy's Style* = Stephen FRYE (szerk.), *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, California State University, Bakersfield, 2013, 34.

²⁸ A fordítást módosítottam. (K. B.)

tapétatekercsek, akár ősi okmányok [...] Végigment a komódokon és a szekrényeken. Nyári ruha egy drót akasztón. Semmi. (81–82)²⁹

Egy másik jelenetben pedig egy megfeneklett hajón:

A padlón halomban állt a rengeteg felszerelés meg tengerészruha. Az összes holmit kihurcolta és az egyik ferdén álló ágyra rakta. Pokrócok viharkabátok. [...] Spanyol nyelvű kézikönyvek és iratok. Néhány szappan. Egy iratokkal teli penész-foltos fekete bőr kézításka. A szappant a kabátja zsebébe tette és felállt. Spanyol nyelvű könyvek heverték szétszórva a priccsen lapjaik felpuffadtak és deformálódtak a nedvességtől. Egy kötet beszorult az elülső rekeszfal előtti állvány mögé. [...] Telepakolta a matrózzsákat mindenféle ruhával. Egy pár női tornacipő ami úgy gondolta jó lesz a fiú lábára. Egy fanyelű bicska. Egy napszemüveg. (225–226)³⁰

Egy McCarthy regényéről írt korai tanulmányban ezeket a jeleneteket (és végül magát a regényt) a műfaj szabályait és vonásait maga után vonó csendélettel hozzák összefüggésbe: „Az útban a csendélet-szövegrészek [...] a narratív jelentés konstrukciójának gyűjtőpontjaiként működnek, és előtérbe helyezik az apokaliptikus narratíva által a látványnak és feltárásnak, a regény központi metaforáinak tulajdonított fontosságát. E tekintetben *Az út* a vizuálist az elszigetelt képeken és anyagi tárgyakon keresztül hangsúlyozza, amelyek [...] tárgyatanulmányokként [object studies] jelentkeznek, ahol a regény központi feszültségei játszódnak le.”³¹

Jelen dolgozat ugyan nem foglalkozik behatóan a csendélet műfajával kapcsolatos érvekkel, azzal egyet kell értenünk, hogy ezek a leírászerű felsorolások kiemelt jelentőséggel bírnak. A metaforikus olvasat helyett azonban a hangsúly itt a fokalizáción van. A romok és kacatok között kotorászó férfi nézőpontján keresztül nem összefüggő belső terekről kapunk képet, csupán a hasznos tárgyakat és használhatatlan dolgokat egymás mellé helyező katalógussal szembesülünk. A tárgyak felsorakoztatása nem valamilyen „valóság effektusként” szolgál,³² az elbeszélés tehát nem oldja fel az egyes tárgyakat egy átfogó környezetben, hanem megtartja őket saját egyediségükben és elszigeteltségükben. Következésképpen a tárgyak *elavultságára*, vagyis dologiságuk egyik lehetséges megnyilvánulására közvetlen hangsúly esik. A lemállott tapétatekercsek ősi okmányokra emlékeztetnek, azok a néhány

²⁹ A fordítást módosítottam. (K. B.) Megjegyzendő, hogy az alapvetően jó magyar fordítás nem mindenhol közvetíti sikeresen McCarthy prózaritmusát, néhol ugyanis igékkel tűzdeli tele az egyébként nominális szerkezeteket. (Például: „The cabinet doors all standing open. A can of baking powder. He stood there looking at it.” Magyarul pedig: „A szekrényajtók mind nyitva voltak. Találtak egy doboz sütőport. A férfi csak állt és a fehér port bámulta.” Vagy: „Summer dress on a wire hanger.” helyett „Egy drótból készült ruhaakasztón nyári ruha lógott.”)

³⁰ A fordítást módosítottam. (K. B.)

³¹ Randall S. WILHELM, „'Golden chalice, good to house a god': Still Life in *The Road*” = *The Cormac McCarthy Journal*, Vol. 6, Special Issue: *The Road* (Autumn 2008), 130.

³² Roland BARTHES, *Reality Effect* = *Uő, The Rustle of Language*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1989, 141–148.

szavas töredékmondatok azonban még hatásosabbak, amelyek kommentár nélkül írnak le egyetlen tárgyat. „Nyári ruha drót akasztón” – milyen funkciója marad e tárgynak egy olyan világban, ahol többé nem létezik nyár? Mit lehet tenni egy „doboz sütőporral”, azon kívül, hogy „állunk és bámuljuk”? Ezek az elszigetelt és elidegenedett tárgyak *dolgokként* tűnnek fel, és tolakodva előtérbe helyezik az elavultságukat. Ezt leginkább az a jelenet fejezi ki, amelyben a hajón kutakodva a férfi egy régi szextánsba botlik:

Felpattintotta a rozsdamarta zárat és kinyitotta a ládikót. Egy réz szextáns pihent benne. Lehetett vagy száz éves. Kiemelte a tartóból. Lenyűgözte a szerkezet szépsége. A réz kifakult és néhány helyen zöld foltok látszottak – a foltok egy másik egykor a szextánsot tartó kéz alakját vették fel máskülönben azonban a szerkezet tökéletes volt. Letörölgette a rézrozsdát a talprész fedőlemezéről. Hezzaninth. London. A szeméhez emelte és forgatni kezdte a tárcsát. Hosszú ideje ez volt az első dolog ami felkeltette az érdeklődését. Óvatosan visszarakta a kék posztóval bélelt tokba és lecsukta a ládikó fedelét és visszakattintotta a zárat aztán visszatette a szekrénybe a ládikót és becsukta a szekrény ajtaját.³³ (228)

A férfit megigézi az elavult tárgy, nemcsak azért, mert egy olyan világra emlékeztet, amely annyira távoli és idegen a posztapokaliptikus valóságtól, hogy sohasem lehet már visszaszerezni, hanem azért is, mert a tárgy „szép” és „tökéletes”. Az, hogy egy kifinomult technikai eszköztől van szó, már önmagában is elavulttá teszi e tárgyat, részletes kidolgozása, vagyis esztétikai vonásai ezt azonban csak fokozzák. Míg a tárgyi világ, az idő és az esztétikum viszonyában a szépség hagyományosan a használati kontextusából kiszakadt lét, tehát az elavulás lehetséges terméke, itt ez a viszony mintha megfordulna: a posztapokaliptikus világban maga a szépség az elavulás egy formája.

A férfi csodálatát a melankólia megnyilvánulásának vehetjük. Ha a melankólia az az érzés vagy hangulat, amelyet az elveszett (vagy a megváltozott, tehát egykori identitását veszített) tárgyak iránt érzünk, akkor a melankólia az elavulás pszichológiai mellékhatása.³⁴ Azt mondhatnánk, hogy akkor érezzük magunkat melankolikusnak, amikor olyan, dolgokként megnyilvánuló tárgyakkal találkozunk, amelyek viszonyrendszere hiányként jelentkezik. A freudi fogalomhasználat persze nem tökéletes, hiszen a melankóliával járó „énvesztés” itt közvetve jelentkezik csak: a társadalmi kötelekeiket veszített tárgyak tükrében a posztapokaliptikus túlélők saját elveszett énjükkel



³³ A fordítást módosítottam. (K. B.)

³⁴ Itt Hanjo Berressem megfogalmazását hasznosítottam újra („az elavulás, vagyis a korszerűtlenség vagy használatvesztés a folyamatosan változó világunk veszteséges oldala, ugyanúgy, ahogy ennek a nosztalgia – a múlt tárgyai, emberei és helyei iránt érzett vágyódás – a pszichológiai effektusa”), és a nosztalgiát melankóliára cseréltem, figyelembe véve, hogy az utóbbi kidolgozottabb fogalmi viszonyban áll a „tárgyakkal”, elsősorban Freudnak köszönhetően. Vö. Hanjo BERRESSEM, *The Poetics of Patination in the Work of William Gibson* = Babette B. TISCHLEDER – Sarah WASSEMAN (szerk.), *Cultures of Obsolescence*, Palgrave Macmillan, New York, 2015, 173, valamint Sigmund FREUD, *Gyász és melankólia*, ford. BERÉNYI Gábor = *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*, Filum, Budapest, 1997, 129–143.

szembesülnek. Következésképpen a melankólia olyan állapot vagy hangoltság, amely folyamatosan veszélyezteti a túlélést.

A férfi tárgyorientált fokalizációja annak köszönhető, hogy „állandóan résen” van, és a túlélésüket segítő tárgyak után kutat. Mint megtudjuk azonban, ez a katasztrófa előtt is részét képezte beállítódásának. Egy katasztrófa előtti gyermekkori eseményre visszaemlékezve a férfi-elbeszélő egy olyan napot ír le, amikor nagybátyjával fizikai munkát végeznek: egy csónakkal a nagybátyja háza mellett található tó túlsó partjára eveztek, ott tűzifának való fatörzset forgatnak ki a földből, majd a fát a csónakhoz kötve hazaeveznek. A férfi így foglalja össze az emléket: „Nem beszéltek. Ez volt gyermekkorra legtokéletesebb napja. A nap, amely meghatározta az utána következő napokat.” (15)

Azzal, hogy a tárgyak társaságát előnyben részesíti az emberekénél, és könnyebben feltalálja magát a barkácsolás különböző gyakorlataiban, mint a beszédben, *Az út* apafigurája olyan, McCarthy korábbi regényeiből ismert cowboy- és banditaszereplőkre emlékeztet, mint például Llewelyn Moss és Anton Chigurh a *Nem vennék való vidékből*. Az amerikai kultúratudományban ezeket a karaktereket olykor példaként említik az úgynevezett „rugged consumerism” (*vad fogyasztás*) fogalmának elemzésekor: „A *Nem vennék való vidék*ben McCarthy gondosan leírja, ahogy Llewelyn Moss és Anton Chigurh könnyedén manipulálják a környezetükben található tömegtermelt árukat, hogy életben maradjanak az Amerikai Nyugat zord közegében. Ugyanakkor egyik karakter sem képes (vagy akarja) e cselekedetek jelentőségét megfogalmazni önmaga vagy mások számára.” Ez „a szereplők lakonikus megnyilvánulásai és összetett cselekedetei közötti szétváláshoz” vezet, ami a narráció szintjén „sűrű leírásokat” (*thick description*) és „gyér párbeszédet” (*thin conversation*) eredményez.³⁵

A tárgyakkal való interakció sűrű leírásaira bőven találunk példákat *Az út*ban is, például amikor a férfi a bevásárlókocsijuk kerekét javítja meg (18), egy gáztűzhelyt szerel szét (154) vagy néhány kacatból olajlámpást eszkábál:

Kimentek a házból és átvágtak az udvaron a szerszámoskamrához. Letette az üveget a padra keresett egy csavarhúzó és kilyukasztotta az egyik olajosflakont aztán még egy kisebb lyukat is ütött a flakonba hogy gyorsabban kiürüljön. Kihúzta a sörösvüegből a kanócot és nagyjából félig megtöltötte az üveget a hidegben besűrűsödött és megkocsonyásodott állott olajjal. Csak nagy sokára sikerült áttölteni. Letekerte a sapkát a marmonkannáról aztán az egyik vetőmagos zacskó papírjából kis tölcserít csinált és áttöltötte a benzint az üvegbe és befogta az üveget és össze-
rázta a keveréket. Aztán egy részét kiöntötte egy cserépedénybe megfogta és beáz-
tatta a rongyot aztán a csavarhúzóval visszagyömöszölte az üveg nyakába. Elővett a zsebéből egy darabka kovakövet a másik kezében a fogót tartotta és a kovakövet

³⁵ Raymond MALEWITZ, *The Practice of Misuse. Rugged Consumerism in Contemporary American Culture*, Stanford UP, Stanford, 2014, 41.

végighúzta a harapófogó recézett felületén. Néhány sikertelen próbálkozás után töltött még egy kis benzint az edénybe. Ez talán már belobban – mondta. A fiú bólintott. A férfi szikrákat pattintott az edénybe és egyszer csak halk lobbanással életre kelt a láng. Megfogta a sörösüveget és oldalra döntötte és meggyújtotta a kanócot aztán elfújta az edényben lobogó lángot és a fiú kezébe nyomta a füstölgő üveget. Tessék – mondta. Fogd. (135–136)

Ebben a példában a barkácsolás leírásának részletgazdagsága és türelmes hiperrealizmusa éles ellentétben áll a néhány szóból álló párbeszéddel, és ez az ellentét hasonló arányban vonul végig az egész regényen. A tárgyi listák és a barkácsolás „sűrű leírásai” a „gyér párbeszédekkel” azonban nem csak stilisztikailag és mennyiségileg térnek el: a két elbeszélésmód ütköztetése az a poétikai funkció, amelyen keresztül a narráció az apa és fiú nézőpontbeli eltéréseit érzékelteti. A katasztrófhelyzet ugyanis a regény populáris recepciójában kiemelt helyen kezelt apa–fiú viszonyt³⁶ sem hagyja érintetlenül. Míg a kameryszerű pásztázás és a tárgyak lajstromba vétele az apa nézőpontját közvetíti, a fiúé a regény párbeszédeiben érvényesül. Kettőjük nézőpontbeli eltérése az útjukba kerülő tárgyi világ elavulásának jelentőségét hangsúlyozza. Míg a férfi egyszerűen azonosítja a tárgyakat aszerint, hogy hasznosak vagy haszontalanok, a fiú rendre rákérdez e tárgyak rendeltetésére és jelentésére. Ahogy Rousseau gyerekeknek ajánlotta a *Robinson Crusoe*-t, *Az út* szintén tartalmaz *Bildungsroman*-összetevőket az apa–fiú viszony révén. Amikor a fiú a katasztrófa előtti letűnt világ után érdeklődik, a regény legtöbbször zsákutcába tereli a párbeszédet. Például akkor, amikor a fiú az állami utak (*state roads*) felől kérdezősködik:



Miért nevezik őket állami utaknak?
Mert régebben az államok tulajdonában voltak. Régebben még léteztek államok.
Már nincsenek többé?
Nincsenek.
Mi történt velük?
Nem tudom pontosan. Jó kérdés.
De az utak megmaradnak.
Igen. Még egy darabig.
Meddig?
Nem tudom. Lehet hogy elég sokáig. Nincs ami lerombolja őket úgyhogy egy darabig még biztosan nem lesz velük gond.
De többé nem járnak rajtuk autók meg kamionok.
Nem.
Jól van. [Okay] (44–45)

³⁶ A szerzővel készült első tévéinterjúban Oprah Winfrey a regényt az apa és fiú közötti „love story”-nak nevezte.

Az apa melankolikus nézőpontja (üresen mered a sütőporra és megbabonázva a szextánsra) nehezen illeszthető össze a gyermekével, hiszen a fiú – aki éppen a katasztrófa után született – semmiféle empirikus információval nem rendelkezik a katasztrófa által eltörölt infrastruktúráról. Más szóval képtelen a melankóliára, vagyis az elavulás észlelésére és azonosítására, hiszen sohasem látta ezeket a tárgyakat működés közben. A kérdései arra utalnak, hogy továbbra is dolgokként látja ezeket, és nehezebbre esik e dolgok komplexitását a tudás segítségével tárgyként feldolgozni, az apja pedig nem képes válaszokat biztosítani a naiv (vagy inkább: előítélet nélküli) kérdéseire. E tárgyak eltörölt társadalmi kontextusának felidézése azzal a veszéllyel fenyeget, hogy a gyereket egy olyan világhoz köti, amelyet, ahogy a regény végi híres pizstráng kapcsán olvassuk, „nem lehet újra rendbe rakni”. (286)

Megfordult és a fiúra pillantott. Ekkor hasított belé először a felismerés hogy a fiú szemében talán ő is csak valamiféle idegen lény. Egy hajdan volt világ lakója. A bolygót ahonnan érkezett csak néhány gyanús történetből ismeri. Nem lett volna képes a gyerek kedvére téve a képzelete segítségével újrateremteni ezt a letűnt világot anélkül hogy ne teremtette volna újra magát a világ elvesztését is és ekkor az jutott eszébe hogy a gyerek talán jobban tisztában van mindezzel mint ő. (153)

A *Bildung*, vagyis az elődöktől való tanulás lehetetlenné válik *Az út* világában, nemcsak azért, mert az apa képtelen beszélni a katasztrófa előtti valóságról, amely kontextualizálná az elavult tárgyakat, hanem azért, mert ez a múlt nem teremthető újra többé.

Mikorra érünk oda? kérdezte.
Két hét. Három.
Kék színű?
A tenger? Nem tudom. Régen az volt. (182)

Egy másik jelenetben, még drasztikusabban:

A gyerek néha arról a világról kérdezgette ami számára még emlékként sem létezett soha. Sokat törte a fejét hogy ilyenkor mit feleljen. A múlt nem létezik. Mit szeretnél hallani? (55)³⁷

Miként a tárgyak funkció nélküli dolgokká alakulnak a társadalmi kötelekeik nélkül, ez a folyamat a nyelvet sem hagyja érintetlenül. A világ bizonyos entitásainak pusztulásával az azokat ábrázoló nyelv is távolodni kezd:

³⁷ A fordítást módosítottam. (K. B.)

Mondani akart valamit de semmi sem jutott eszébe. Nem először szállta meg ez a dermedtségen és a zsibbasztó kétségbeesésen túli érzés. A világ szétdarabolható entitások nyers magjává zsugorodott. A dolgok nevei a dolgokkal együtt fokozatosan feledésbe merültek. Színek. Madárnevek. Ehető dolgok nevei. Végül minden igaznak vélt dolog neve. Törekényebbek mint valaha gondolta volna. Eddig vajon mennyi veszett oda? A szentnek hitt nyelv megfosztva referenseitől s ezáltal a valóságától. (89)

A jelölő jelöltről való leválásával a szavak kiüresedtek és elszigetelődtek, lehetetlenné téve a férfi számára, hogy a fiúval valós beszélgetéseket folytasson a letűnt világról. Ezért olyan szívszorítók azok a jelenetek, amelyekben apa és fia a barátságról (61), a kihalt állatokról (158) vagy a Marsra utazó űrhajósokról (157) beszélgetnek. A szavakon túl az egyszerű hangjelzések is idegenül csengenek. Amikor egy erdőben egy lerobbant és rothadó vonatra találnak, a „férfi a vonat hangját utánozta meg a dízelmozdony kürtjét de fogalma sem volt hogy mindez mit jelent a fiú számára” (180). A gyermeki játékokból ismert dallamok pusztá zajként zúgnak.

Ebből persze látható, hogy McCarthy híres stilisztikai védjegyei, a tőmondatok és nominális szerkezetek előnyben részesítése, valamint a hiányos központosítás miként lépnek működésbe poétikai stratégiaként a posztapokaliptikus állapot megjelenítésekor. A megszilárdult „társadalmi kötelékeit” elvesztett, darabjaira hullott világról csak olyan nyelv adhat számot, amely maga is töredékes, csupasz és tagolatlan.

Mindez azokban a „gyér párbeszédekben” jelenik meg, amelyek a korábban említettekhez hasonlóan zsákutcába vezetnek az adott gondolatmenetet azzal, hogy hirtelen berekesztik a beszélgetést. Ez gyakran magyarázat nélküli tagadásokban („Nem.”), visszaigazolásokban („Tudom.”), és még gyakrabban cselekvésre való felszólításokban fejeződik ki („Nyugodj meg.” „Fogd.” „Álljunk meg.” „Induljunk.” „Gyere.” „Menjünk.” „Tűnjünk el.”). Legerőteljesebben azonban annak a csupasz, tömör és nyers szónak a kitüntetett szerepeltetésében, amely, ha az amerikai angolnak talán nem is a leggyakrabban használt szava, a regényben mindenképpen a legfeltűnőbbben ismétlődik, és uralja a párbeszédet. Amikor már nincs miről beszélgetni, amikor már nincs mit mondani, amikor már maga a beszéd is nehézzé, a túlélést veszélyeztető erőfeszítéssé válik, a szereplők csak egyetlen szót ismételve: *Okay*.

Ez a retorikai minimalizmus erőteljesen szembetűnik már a regény első párbeszédében:

Are we going to die?
Sometime. Not now.
And we're still going south.
Yes.
So we'll be warm.



Yes.
 Okay.
 Okay what?
 Nothing. Just okay.
 Go to sleep.
 Okay.
 I'm going to blow out the lamp. Is that okay?
 Yes. That's okay.³⁸

Az „okay” szó (amely a magyar fordításban „rendben”, „jól van” és „jó” alakban is szerepel) McCarthy prózájában a tárgyi elavulás nyelvi megfelelője.³⁹ Míg alapvetően az egyetértés és a helyeslés nyelvi gesztusának a jele, *Az út* párbeszédeiben különféle ironikus jelentésekben is előfordul. Ez általában abból ered, hogy a szöveg a szó két alapjelentését („rendben lenni” és „rendben”) játssza össze (‘We’re okay. / Okay.’),⁴⁰ és ezzel a biztonság képzetét figurázza ki. Az apa nyugtatni szeretné a gyermekét („minden rendben”), azonban ez a gyermek már a posztapokaliptikus világban nőtt fel, túl sokat látott, és „valami véget ért [benne] amit soha többé nem lehet helyrehozni” (135): amikor egy „okéval” válaszol, azzal egyben elfogadja apja állítását, azonban egyben be is rekeszti a beszélgetést. Az „okay” tehát a levegőben marad, és az előbbi kijelentés visszhangjaként minden alkalommal kérdésként feszül a kijelentés ellen. A szó túlzott használatának és feltűnő ismétlődéseinek következtében⁴¹ pedig az „okay” önálló életre kel, amely tömörségében (két hang), elszigeteltségében (maga a mondat) ugyanolyan idegen és toakodó, mint a rendeltetésüket veszített tárgyak. Az „okay” a nyelv elavulásának ágensé, azonban éppen ez az elavulás teszi lehetővé használóinak – miként a következő részben látni fogjuk –, hogy visszaéljenek vele, és dologként használják különböző nem rendeltetészerű célokra.

Túlélési érték

A hibrid állapot, amelyben a civilizáció infrastruktúrája már nincs jelen, különböző tárgyai viszont igen, olyan kísértett atmoszférát hoz létre, amelyben a világ tárgyai a „leleplezett” és „felfedett” arcukat mutatják. A regény ugyan számos jelenettel szolgál, ahol

³⁸ Cormac MCCARTHY, *The Road*, Random House, New York, 2006, 10. Magyarul: „Meghalunk? / Valamikor. Nem most. / És továbbmegyünk délnek. / Igen. / Ahol meleg van. / Igen. / Jól van. / Micsoda? / Semmi. Csak jól van. / Aludj. / Jó. / Eloltom a lámpát. Nem baj? / Nem. Jól van.” (12)

³⁹ A szó regénybeli jelentőségére már mások is felhívták a figyelmet, azonban nem kötötték össze az elavulás jelenségével. Vö. Mark STEVEN, *The late world of Cormac McCarthy* = Julian MURPHET – Mark STEVEN (szerk.), *Styles of Extinction: Cormac McCarthy's The Road*, Continuum, London – New York, 2012, 78–87.

⁴⁰ MCCARTHY, *The Road*, 205 skk.

⁴¹ A regényben szereplő párbeszédtek túlnyomó többségét az „okay” rekeszti be. Lásd *uo.* 10, 24, 52, 55, 60, 67, 72, 77, 100, 105, 127, 129, 135, 137, 140, 141, 146, 159, 161, 165, 196, 198, 200, 203, 204, 205, 206, 217, 232, 238, 245, 247, 252, 253, 254, 267, 269, 284, 285.

ezek az elavult és tehetetlen tárgyak a melankólia kiváltói, legalább annyi példa akad arra is, hogy ezek a tárgyak a posztapokaliptikus nomádok túlélését segítik. A hagyományosan „kulturális értékkel” felruházott tárgyak, mint az órák, a naptárak, a könyvek és a bankjegyek a katasztrófa következtében elveszítették értéküket, míg a kulturális mindennapok észrevétlen semmiségei, a cipők, a ruhák és a konzervdobozok új jelentőségre tesznek szert. A tárgyakat többé nem a *kulturális* vagy *cseréértékük* alapján ítélik meg, hanem a *túlélési* értékük szerint. Az alábbihoz hasonlóan számos szövegrész demonstrálja az értéküket vesztett tárgyak és a „legfontosabb holmik” (7) közötti különbséget:

A férfi olyan rég hordta a zsebében bankótárcáját hogy szögletes lyukat koptatott a nadrágjába. Aztán egy nap leült az út szélére és kivette a zsebéből a tárcát és szemügyre vette a tartalmát. Néhány bankjegy meg hitelkártya. A jogosítványa. Fénykép a feleségéről. A tárca tartalmát kiterítette az aszfaltra. Mintha kártyázott volna. A bozótba hajította a verejték feketítette bőrdarabot és csak ült kezében a fényképpel. Aztán a képet is az útra tette és felállt és továbbmentek. (52–53)

A hitelkártyák, a jogosítvány és a tárcában tartott bankjegyek elveszítették eredeti rendeltetésüket, következésképpen az ezeket tartalmazó tárca is hasznavehetetlen kacattá vált. Hasznavehetetlenségében azonban a tárgy addig figyelmen kívül hagyott anyagi dimenziója kerül előtérbe. A „verejték feketítette bőrdarabként” leírt tárca pusztá anyagságában jelenik meg, és mint ilyen, tolakodóvá válik: nemcsak azért, mert egy felesleges tárgyat nem érdemes tovább cipelni, hanem azért is, mert egy másik, értékesebb tárgy, a nadrág anyagát roncsolja. Az anyagságukon keresztül előtérbe kerülő tárgyak legjellegzetesebb regénybeli példái azonban nem a tárcák, hanem a cipők.

A regényben a cipők a „legfontosabb holmik” közé tartoznak: a túlélők miattuk aggodnak a leginkább (18), hiszen tönkretelheti őket az eső (22) vagy a forró fekete masztixgyanta (50), és ezek az első tárgyak, amelyek után kutatnak a szemétnben.⁴² Az egyik jelenetben, amikor az apa és a fiú egy elhagyatott városba érkezik, mindenhol mumifikálódott holttestekre bukkannak: „Mezítlábasan mintha ugyanabból a szerzetesrendből való zarándokok lettek volna cipőjüket ugyanis rég lelopták lábukról.” (25) Ennek a párdarabja az a jelenet, amikor a férfi és a gyermek a posztapokaliptikus kannibálok hadiszállására érkezik, és miközben gyanútlanul bejárvák a régi villát, az egyik szobában egy baljós cipőhalomra bukkannak – csak később válik világossá, hogy ezek a pincébe zárt, húsállományként használt foglyokhoz tartoztak. A regény egyik legdrámaiabb



⁴² A filmváltozatban például, a korábban idézett részlet („Leginkább a cipők miatt aggódom. A cipők és az élelem miatt. Az élelem miatt mindig.” [18]) kisebb változtatással szerepel: „Leginkább az élelem miatt aggódom. Az élelem miatt mindig. Az élelem, a hideg és a cipőink miatt.” A cipőkre ezáltal kisebb hangsúly esik, ugyanakkor e mondatok narrációja közben a kamera a főszereplők lábára közelít, miközben azok egy szeméthalmon gázolnak keresztül és bankjegyeken taposnak. A szakadt, koszos, elrongyolódott (de még mindig értékes) cipők és az elértéktelenedett pénz közötti ellentét hangsúlyozásával a jelenet olyan inflációról ad számot, amely szélesebb körben fejti ki a hatását: a katasztrófa összezavarja minden dolog valaha biztosnak vett értékét. Vö. *The Road* (2009), rendezte John HILLCOAT, 00:05:14 – 00:05:27.

jelenetében pedig, amikor a felszerelésüket elrabló tolvajtól az apa még a cipőit is elveszi, egyértelművé válik, hogy a szerencsétlen alaktól a túlélés legalapvetőbb eszközét is megvonják: „A cipődet. // Ne már ember. // A cipődet. [...] Ne csináld már ember. Meg fogok döglenni”. (256–257) A cipőhordás, amely a kulturális mindennapokban egy észrevétlen, reflektálatlan rutinnak számított, a túlélés egyik legelemibb tényezőjévé vált. Miután a katasztrófa feltárta valódi értéküket, a cipők folyamatosan a túlélők figyelmének központjában állnak. Az elbeszélés olyan tárgyakként jeleníti meg őket, amelyek az anyagiságukon keresztül a túlélők testét óvják, és lehetővé teszik számukra, hogy folytassák a legalapvetőbb tevékenységüket: gyalog vándoroljanak az úton egy élhetőbb helyet keresve. A tárgyak anyagiságának előtérbe kerülésével a túlélők maguk is hangsúlyozottan testekként jelennek meg: fázó, éhes, fáradt, bűzlő és beteg testekként, amelyeket rongyokba lehet csavarni, vízhatlan ponyvával lehet védeni és – a kannibálok szemszögéből – pusztá húsként elfogyasztani.

A tárgyak meghibásodását és tolakódásuk előtérbe kerülését gyakran írják le úgy, mint azt a pillanatot, amikor a pusztá fizikai anyag előbukkan. Leegyszerűsítés lenne ugyan a dologelméleteket az anyagi és szellemi tartományok vitájaként értelmezni,⁴³ az azonban tagadhatatlan, hogy a tárgy- és dologelméletek prominens képviselői e meghibásodást gyakran az anyag előtérbe kerüléseként írják le: Heidegger a nyersanyagként értett természet „materiáléira” utal,⁴⁴ Bill Brown pedig a „durva fizikai állapotra” (*brute physicality*).⁴⁵ Ebben az összefüggésben az anyagiság az a dimenzió, amely az üzemzavar előtt láthatatlan marad. Az üzemzavar (jelen esetben a katasztrófa) azonban azt teszi világossá, hogy az anyagiság az ágenciának mindig is alapvető része volt. A kalapács nem tud eltörni, csakis a fa vagy a fém. A cipő nem tud kiszakadni vagy elrongyolódni, csakis a bőr vagy a vászon.

McCarthy aprólékos leírása, amelyben a cipők anyagi tárgyakként jelennek meg, azt hangsúlyozza, hogy a posztapokaliptikus túlélők világában a tárgyak *folyamatosan* előtérbe helyezik tolakodó jelenlétüket vagy dologiságukat. A tolvaj cipőit a „lábához kötözött rothadó bőrcapatokként” írja le (256);⁴⁶ a villám sújtotta túlélő „aszfalttól ragacsos cipőjét dróttal kötötte össze” (51), az öreg, félig vak öregember pedig mind közül a legnyomorúságosabb, ugyanis „nem volt cipője a lábfejét rongyokba meg kartonpapírba csavarta és zöld madzaggal átkötötte a rongy és papír sok helyen felszakadt és kilyukadt meg lehetett számolni hány ronggyal burkolta be a lábfejét”. (162)

Miután a benne tárolt tárgyak elavultak, a tárca elavulása elkerülhetetlen: anyagiságát előtérbe helyező dologként, „verejték feketítette bőrdarabként” tolakodó,

⁴³ Éppen azért, mert a „tárgyiságelméletek” újabb vonulatai mind a materializmussal szemben határozzák meg magukat. Lásd Bruno LATOUR, *Can We Get Our Materialism Back, Please?* = *Isis*, 2007/98, 138–142; Graham HARMAN, *Realism without Materialism* = *SubStance*, 2011/2, 52–72; illetve Christian BENNE, *Tárgyiságjelenetek*, ford. TÖTH-CZIFRA Júlia = KELEMEN Pál et al (szerk.), *Metafilológia 2.*, Ráció, Budapest, 2014, 744–759.

⁴⁴ HEIDEGGER, *Lét és idő*, 90–91.

⁴⁵ BILL BROWN, *A Sense of Things. The Object Matter in American Literature*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, 76.

⁴⁶ A fordítást módosítottam. (K. B.)

felesleges kacattá válik. McCarthy prózája látszólag tehát az anyag előbukkanásának negatív oldalát hangsúlyozza, miközben sohasem feledkezik meg az ebben rejlő kreatív lehetőségről sem.

A *material culture studies* előretöréseként a fogyasztói társadalmat vizsgáló kultúra-tudományi vizsgálódások gyakran foglalkoznak olyan problémakörökkel, mint a fogyasztás és a hulladék összefüggésrendszere, a szemét ágenciája vagy a tervezett elavulás kérdésköre.⁴⁷ A *Cultures of Obsolescence* tanulmánykötet szerkesztői felhívják a figyelmet, hogy az elavulás megfosztja az adott tárgyat a neki szánt funkciótól, „és az elavult tárgy nem »hasznos« többé, éppen ezért válhat újra hasznossá egy másik szempontból”. Más szóval, „mivel a tárgy elveszítette egykori használati vagy csereértékét, éppen ezért felkínálkozik más, kreatív folyamatoknak”.⁴⁸

E folyamat során a tárgy egyértelmű „rendeltetésszerű használata” elvész, miközben az anyagi *affordanciája* napvilágra kerül.⁴⁹ Amikor az ember „azonnal” azonosít egy tárgyat az előre meghatározott funkcióján keresztül, elvéti a dolog potenciális affordanciáját. Ez nem gyakran esik meg a posztapokaliptikus világ szereplőivel, ahol az eszközök és készletek hiánya, valamint az elavult és rendeltetésüket veszített tárgyak bősége arra készíti a túlélőket, hogy folyamatosan figyelembe vegyék környezetük anyagi affordanciáit. „Állandóan résen lenni” nemcsak azt jelenti, hogy mindig ügyelni kell a lehetséges veszélyre, hanem azt is, hogy a dolgok lehetséges használatát és affordanciáját sem szabad szem elől téveszteni. Ezzel egyidejűleg azt is mondhatnánk, hogy az elavult tárgy is „egyfolytában résen van” lehetséges, de nem egyértelmű használatok után.

Michel de Certeau mára klasszikussá vált, a mindennapok „vadorzóiról” szóló érvelésében hasonló logikát fedezhetünk fel.⁵⁰ Ezek az általában a társadalom peremén élő alakok szándékosan és leleményesen kihasználják a környezetüket, így kevésbé függenek a kapitalista társadalom intézményes szabályaitól, ellentétben az árucikknek „alvajáró” fogyasztóival. Ők egy sokkal gazdaságosabb utat járva szétszerelik és újra összerakják a kezük ügyébe kerülő tárgyakat, különféle „vadorzó” taktikákat követve. Könnyen észrevehető, hogy de Certeau érvelésének mélyén a túlélés problémája áll. Annak érdekében, hogy „túléljék” a mindennapokat, a peremen élőknek meg kell szegniük a játszma előre lefektetett szabályait.⁵¹ Ez gyakran a tárgyak affordanciájukon keresztül való újragondolásaként ölt alakot. A „nem rendeltetésszerű használat” (*misuse*) tehát a tárgyak *túlélési értékét* aknázza ki. Az előre megállapított kulturális vagy csereértékkel



⁴⁷ A kiterjedt nemzetközi szakirodalom példái helyett lásd például az alábbi, magyarul is olvasható cikket: Garnet HERTZ – Jussi PARIKKA, *Zombi médiumok*, ford. SMID Róbert – URBÁN Bálint = Tiszatáj, 2015/4, 93–103.

⁴⁸ *Cultures of Obsolescence*, 3.

⁴⁹ Az affordancia fogalmához lásd James J. GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Taylor & Francis, New York, 1986, 127–143.

⁵⁰ Lásd Michel DE CERTEAU, *A cselekvés művészete*, ford. SAJÓ Sándor – SZOLLÁTH Dávid – Z. VARGA Zoltán, Kijarat, Budapest, 2010, 11–23 skk.

⁵¹ Ebből látszik, hogy de Certeau a mindennapok cselekvőinek több ágenciát tulajdonít, mint Felski és Lefebvre. Nála tehát a mindennapok rendszere nem tűnik el a katasztrófa során, hanem a benne rejlő inherens hatalmi harc (és az azzal járó „vadorzás”) válik egyetemesé.

szemben a túlélési értéket sohasem lehet előre meghatározni, hiszen mindig a dolog anyagsága által felkínált, előre nem látott lehetőségekkel számol. Míg azonban de Certeau a vadorzók kreativitására fekteti a hangsúlyt, és ezzel a „tárgyi világot” újfent passzivitásra kárhóztatja, egy tárgyorientáltabb előfeltevéssel azt mondhatjuk, hogy a vadorzók csak azokat a lehetőségeket használhatják ki, amelyeket a tárgy (illetve dologgá válva: a tárgy és a folyton változó közege) eleve lehetővé tesz.⁵² A túlélési érték itt hozható összefüggésbe az Eva Horn által javasolt *Schrottwert* kifejezéssel, amely az autók karambol vagy elavulás utáni *ócskavasértékét* jelöli.⁵³

A túlélési gyakorlatok egyik vezérelve tehát, hogy a rendelkezésre álló tárgyakat mindig komplex dolgokként kell szemlélni és kezelni affordanciájuk kiaknázása érdekében. A posztapokaliptikus túlélőknél senki nem igazolja jobban az *object-oriented ontology* alapelvét: „egy tárgy lényege mindig több, mint viszonyainak összege”.⁵⁴ Ezen állítás igazát *Az út* oldalain szereplő számos, nem rendeltetésszerűen használt és újrahasznosított tárgy igazolja. Miután a katasztrófa következtében maguk mögött hagyták az egykori árucikként élt „társadalmi életüket”,⁵⁵ az elavult tárgyak új utóéletre tesznek szert a túlélők kezében. Szétszerelhetők, újrahasznosíthatók, átalakíthatók és olyan új kombinációkba rendezhetők, amelyek szokatlannak tűnnek a katasztrófa előtti világban. A tárgyakat olyan tulajdonságok alapján rangsorolják, mint a tartósság, az (újra)alakíthatóság, a tárolhatóság és a hordozhatóság, és ezek alapján dől el, hogy valami kacatnak vagy „legfontosabb holminak” számít-e. Anyagságában a kabátujj bélése és a vízhatlan ponyva burkolatként használható, megvédheti a cipőket a hótól (100), a vitorlavászon féltetőként használható a szél ellen (252), régi kanalakból nyílvezzőhegyeket (265), teherautórugókból lándzsahegyeket lehet kovácsolni (92), az elhagyatott bevásárlókocsi pedig a fogantyújára szerelt krómozott visszapillantótükörrel nemcsak a készletek praktikus szállítóeszköze, hanem a lehetséges veszélyt pásztázó eszköz is egyben (7).

Mint láttuk, *Az útnak* a férfi szemén keresztül közvetített csendéletei leggyakrabban melankolikusak, néha azonban a tárgyak felhasználhatóságát is magukban rejtik. Az alábbi jelenetben a férfit követjük, amint belép egy kerti kamrába:

A kamrában mindenféle kerti holmikat tároltak. Döngölt padló. Műanyag virágosládák fémpolcokon. Mindent hamu borított. A sarokban kerti szerszámok. Fűnyíró. Az ablak alatt fapad mellette fiókos fémszekrény. Kinyitotta a szekrényt. Régi katalógusok. Néhány csomag vetőmag. Begónia. Hajnalka. A zsebébe tette őket. De minek? (132)

⁵² HARMAN, *Tool-Being*, 20.

⁵³ Lásd HORN, *Zukunft*, 240.

⁵⁴ HARMAN, *Tool-Being*, 11. Megjegyzendő, hogy az *object-oriented ontology* nem tartja meg a heideggeri tárgy/dolog megkülönböztetést.

⁵⁵ Vö. Arjun APPADURAI (szerk.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge UP, Cambridge, 1986.

A felsorolás végén szereplő retorikai kérdés nem csupán az elavulás melankolikus mel-
lékizére utal. Az biztos, hogy az átokföldjébe nem lehet vetőmagot szórni – különösen
olyan derűs virágokét, mint a „hajnalka [morning glory].” Fordítva viszont, a kérdés szó
szerinti olvasatában ez arra is utalhat, hogy a végső bizonytalanság világában mindig van
remény a gyógyulásra, és azzal, hogy a férfi a zsebébe teszi őket, valamilyen latens opti-
mizmust fejez ki. Végső soron azonban a kérdés nem a magokra mint magokra, vagyis
nem előre meghatározott rendeltetéssel és értékkel bíró tárgyakra utal, hanem az elavult
tárgy rejtett lehetőségeire.⁵⁶ A „De minek?” kérdés azt teszi nyilvánvalóvá, hogy a dolog
túlélési értéke sohasem explicit, hasznosságát tehát sohasem szabad előzetesen elvetni.
Vetőmagokként talán sohasem működnek többé, a nem rendeltetésszerű használatuk-
ban rejlő lehetőségek, vagyis a túlélési értékük azonban még napvilágra kerülhet.

Zárszó

Posztapokaliptikus forgatókönyvként *Az út* egy lehetséges katasztrófahelyzet utáni láto-
mást mutat be, ahol a tárgyak – a túlélés egyedüli ágenseinek – jelenléte vagy hiánya je-
lentősen felerősödik. Irodalmi szöveggént pedig ezt a jelenséget a „sűrű leírás” és a „gyér
párbeszéd” kontrasztjával dramatizálja. Végül az maradt hátra, hogy megvizsgáljuk, a re-
gény miként viszonyul önmaga „forgatókönyvszerepéhez,” ugyanis a fikcionalitás kérdé-
se több ízben is problémaként merül fel a műben. Miként a bevezetőben, a zárszóban is
egy hollywoodi ellenpéldával indítunk.

Az *Éli könyve* című posztapokaliptikus neowesternben (2010) a főhős egy kataszt-
rófa sújtotta kopár vidéken vándorol, azzal a céllal, hogy a birtokában levő Bibliát (az
utolsó példányt) eljuttassa a végső archívumba. A különféle megpróbáltatások után si-
kerre viszi a küldetését, és egy magas falakkal és katonákkal védett erődbe érkezik, amely
belülről egy antikvárius boltjára emlékeztet. A könyvek, műalkotások és egyéb kulturális
artefaktumok között rejtélyes alakok szorgoskodnak, és vezetőjük, miután a főhős mú-
zeumnak nevezi a rejtekhelyüket, így reagál: „Ó nem, ez... ez a hely sokkal több annál.
Ezen a helyen újrakezdhetünk mindent. Van nyomdagépünk, hamarosan üzembe he-
lyezzük. Megismertetjük az emberekkel a világot, amit elvesztettünk. Segítünk az újjá-
építésben. Nézze! Shakespeare. Pár kötet híján a teljes Britannica. Csodálatos Mozart és
Wagner felvételeink vannak, méghozzá kitűnő állapotban. De Bibliánk nincsen, vagyis
idáig nem volt.”⁵⁷

Azt mondani sem kell, hogy a katasztrófa ökológiai aspektusai vagy a táplálék- és
nyersanyagkészletek hiánya említésre sem kerül a filmben, ugyanis mindenki, még az



⁵⁶ Ezeket a vetőmagos zacskókat használja végül a férfi tölcserként a benzin áttöltéséhez, amikor egy olajlámpát rögtönöz a kacatokból.

⁵⁷ *The Book of Eli* (2010), 1:37:25–1:37:59, rendezte Albert és Allen HUGHES, magyar szöveg: BOROS Karina és TÓTH Tamás.

utolsó posztapokaliptikus bandavezér is azzal tölti az idejét, hogy könyvekre vadászik a sivatagban. A film álláspontja alapján a „szellemi termékek” összegyűjtése, a múlt megismertetése és a vallási ideológia terjesztése visszaállíthatja a letűnt világot, és véget vethet a katasztrófahelyzetnek. Még Robinson is belátta, hogy talán célravezetőbb a földműveléssel indítani.

A katasztrófafikció szempontjából a naiv akciófilm legnagyobb hibája, hogy semmiféle ágenciát nem tulajdonít a tárgyaknak. A szimbolikus (vagy inkább: mágikus) tárgyakat leszámítva nem kapunk képet arról, hogy a katasztrófa miként befolyásolta a tárgyi világot. A film mindvégig azzal az előfeltevéssel dolgozik, hogy a tárgyak – kimondottan a „kulturális artefaktumok” – semmiféle funkcióváltáson nem esnek át a közegváltozás követően.⁵⁸ Az út esetében láttuk, hogy a tárgyorientált katasztrófafikció nem csupán nem ugorja át ezt a tárgyi ágenciát, de egyenesen a központi problémájává emeli. McCarthy regényében azonban nemcsak a mindennapi „használati tárgyak”, de a kulturális értékek gyakorlatok is átalakulnak a katasztrófa hatására.

Míg a férfi belső monológjaiban gyakran felszólítja magát a kulturális gyakorlatok végrehajtására („Készíts lajstromot. Mondj el egy litániát. Emlékezz.” [33] vagy „Mondj egy szót és add tovább.” [131]), egyre világosabbá válik, hogy (hasonlóan a tárgyak funkcióvesztéséhez és a jelölők jelöltjeiktől való elszakadásához) ezek a gyakorlatok már nem alkotnak vagy működtetnek semmiféle szimbolikus rendet: „Hát legyen. Idézzük meg a külsőségeket [Evoke the forms]. Ha nincs más levegőből alkotjuk meg szertartásainkat aztán beszennevezük őket.” (75) E felismerés a fiú neveltetésére is hatással van: a túlélés szabályai („sohasem kockáztatni”, „állandóan résen lenni” és „sohasem feladni”) elnyomják a „képzéshez” társított klasszikus gyakorlatokat: a fiú ugyan még le tudja írni az ábécét, de már nem vesznek új leckéket (245), az apja által faragott furulyát elhajította (158), és a regény vége felé már sem játszani, sem olvasni nincs kedve többé.

Az elértéktelenedett bankókhöz és naptárakhoz hasonlóan a kulturális artefaktumok legjellemzőbb képviselői, a könyvek is más arcukat mutatják a katasztrófa sújtotta világban:

Évekkel később egy porig égett könyvtár romjai közt állt megfeketedett könyvek hevertek a földön a tócsákban. Feldöntött polcok. Valakit nagyon feldühített a sorokba rendezett temérdek hazugság. Felemelt egy könyvet és forgatni kezdte a víztől felpuffadt súlyos lapokat. Nem hitt az eljövendő világról szóló jóslatokban. Meglepte ez a dolog. Már a könyvek pusztaság létezése is valamiféle várakozást jelentett [the space which these things occupied was itself an expectation]. A földre ejtette a könyvet még egyszer körülnézett aztán kísért a hideg szürke fénybe. (187)

⁵⁸ Nem véletlen, hogy a vak főhősnek semmiféle tárgyra vagy fegyverre nincs szüksége ahhoz, hogy megküzdjön a túlérővel, hiszen prófétaként rá egy „felsőbb hatalom” vigyáz. Mint a film végén kiderül, magának a könyvnek is csupán járulékos szerepe volt, hiszen a „prófeta” fejből ismeri a teljes szöveget.

A könyvek teljesen elértéktelenedtek, hiszen a világ, amelyről tudósítanak, nem létezik többé, a leírt szavak elveszítették referenseiket, maguk a könyvek pedig, megfeketedve és felpuffadt lapokkal, lassan teljesen megsemmisülnek, ahogy elavulásukban anyagiságuk teljesen eluralkodik rajtuk. Könyvek híján a fikció megtapasztalásának egyetlen megmaradt lehetősége az álmok formájában jelentkezik. A regényben számos álmajelenetet olvashatunk, amelyekben a letűnt világ újra megelevenedik, jellemző módon azonban ezt az apa nézőpontjából látjuk, hiszen a fiú nem tud mire visszaemlékezni a katasztrófa előtti világból. Az álmok (a „hazug” könyvekhez hasonlóan) az emlékezetet vagy a reményt hozzák működésbe, tehát a jelenből a múltba vagy a jövőbe utalják a túlélők figyelmét.

Az álmok olyan világról szólnak, amelynek tükrében a posztapokaliptikus állapot elviselhetetlensége válik világossá, a túlélés maga pedig okafogyottá. (Ahogy a visszaemlékezésekből megismert, a katasztrófa után nem sokkal öngyilkosságba menekülő anya/ feleség érvel a férfival szemben: „Mi a francról beszélsz az isten szerelmére? Nem éltünk túl semmit. Élőhalottak vagyunk egy horrorfilmben.” [57]) Éppen ezért azok a tárgyak, amelyek nem alakulnak túlélőfelszereléssé a posztapokaliptikus nomádok kezében, és így melankóliát kiváltva a régi világra emlékeztetnek, a túlélés legveszélyesebb akadályaiává válnak. A férfi nemcsak az elértéktelenedett tárcáját, pénzét és kártyáit hagyja maga mögött, hanem a felesége fényképét is: a melankólia, a gyász és az emlékezés, tehát a jelenlét megingása a halált jelentheti *Az út* világában.

A fényképekkel és könyvekkel ellentétben az álmokat nehezebb hátrahagyni. Ezek halálos csábításként mindvégig a túlélők körül ólálkodnak („És a színekben oly gazdag álmok. Másként mégis hogyan szólítana magához a halál?” [22]), figyelmen kívül hagyásuk a túlélés részévé és feladatává válik:



A férfi nem hitt az álmainak. Azt mondta a veszedelemben lévő ember egyedül a veszélyről álmodhat minden más a kimerültség és a halál kiáltása. Keveset és rosszul aludt. Álmában virágzó erdőben sétált ahol madarak cikáztak körülöttük és az égbolt fájdalmasan kék volt de megtanulta hogyan ébressze fel magát ezekből a csábító világokból. (19)

Levonva a szükséges következtetéseket, a férfi a lehető legkomorabb leckére tanítja a fiút:

Amikor olyan világokról álmodsz amelyek soha nem léteztek vagy soha nem fognak létezni és boldognak érzed magad akkor feladtad. Megértetted? De te soha nem adhatod fel. Nem hagyom. (189)

Az álmok és remények teljesen ellentmondanak a „légy résen” első számú túlélői elvének. A túlélés feltétele a folyamatos figyelem és készség, amely tilt mindenféle kikökenést

az (időbeli) jelenlétből. A túlélők léte a jelenre szűkül: „Nincsen semmi dolguk. A nap gondoskodik önmagáról. Az idő is. Az azután nincs többé. Ami most van az már az azután.” (55) [‘No lists of things to be done. The day providential to itself. The hour. There is no later. This is later.’]⁵⁹

A katasztrófhelyzet spekulatív forgatókönyve olyan világot mutat be, amelyben (a tárgyi és nyelvi elavulás, valamint a spekuláció kockázata miatt) éppen azok a gyakorlatok nem kivitelezhetők többé, amelyek a katasztrófa „innenső oldalán” egyáltalán lehetővé tették a katasztrófa szimulációját. Kant „kéjgazdasághoz”, Robinson túlélési útmutatójához és a hollywoodi katasztrófafilmekhez hasonlóan *Az út* is olyan gondolat kísérlet, amely egy rendkívüli állapotot tesztl. McCarthy „horrorfilmje” azonban azt mutatja be, hogy a katasztrófhelyzetben, a tárgyak és gyakorlatok átalakulásakor a fikció már nem segíthet, mi több, hátráltatja a túlélést. A gondolat kísérletek jövőorientációja a katasztrófa perspektívájában a jelen kizárólagosságává válik. Ez pedig a lehető legkomorabb belátás, ugyanis nem ad második esélyt: a katasztrófa elkerülhető (ha elkerülhető), de nem helyrehozható. A fikcióban rejlő potenciál kizárólag az előbbiben érvényesülhet.

⁵⁹ MCCARTHY, *The Road*, 54.

Sepsi László

Nézni és meghalni a Föld nevű bolygón

Mozi, katasztrófa, antropocéna



Danny Boyle *Napfény* (2007) című filmjének nyitójelenetében az Icarus II-re keresztelt űrhajón utazó pszichiáter egy megfigyelőszoba monitorján keresztül szemléli a napkorongot. Arra kéri a fedélzeti számítógépet, hogy mutasson neki többet a nap fényességéből, hiszen eddig csak két százaléknyit láthatott a teljes fényerőből. A számítógép a szervi károsodás veszélyére hivatkozva megtagadja a parancsot, végül a kért négy százalék helyett kiegésznek az orvossal három egész egytized százalékban, ami kerek harminc másodpercig biztonságos – de ez után megnő a retina sérülésének vagy akár teljes kiégésének kockázata. A pszichiáter feltesz egy Ray-Ban napszemüveget, arcán vallásos áhítat és gyermeki ámulat tükröződik, miközben a korábbinál erősebb napsugarak dicsfénybe vonják, majd szinte ledöntik lábáról. A nézőnek mindebből ennyi – szolid három egész egytized százalék – sem jut. Sosem láthatja teljes egészében a napkorongot, hol a kameramozgás leplezi le, hogy eddig csupán sötétített üveg mögül néztük, vagy maga a szereplő és a szoba berendezése takar ki egy darabot a nap teljességéből. Pár másodperccel korábban, a jelenet és a film intrójában mintha szabad szemmel nézhettünk volna a napba, a filmvásznat betöltötte az űr sötétje és az annak közepén ragyogó sárga korong, ám ahogy a kamera lassan ráközelített, majd egy hirtelen lendülettel perspektívát váltott, rá kellett döbbenünk, hogy amit a napnak véltünk, az csupán az említett űrhajó kör

alakban elrendezett napelemeiről visszaverődő fény: újabb másodlagos, közvetített kép, amely csak helyettesíti a valódi égitestet.

A napkorong és a gigantikus napelem összekeverését – és így a néző megtévesztését – nyilvánvaló alaktani hasonlóságokon túl az teszi lehetővé, hogy a képsoron mindkettő a fenséges esztétikai tapasztalatát hordozza. Ám míg előbbi a természet, utóbbi az emberi technológia terméke, és felcserélhetőségük, egymásba játszásuk vizuálisan is jól kifejezi az antropocéna egyik alapvető jellemzőjét: az emberi kultúra és technológia képessé vált arra, hogy egyike legyen a földgolyót befolyásoló, annak éghajlatát és egyéb tulajdonságait alakító erőknél, sőt, ezek közül is a legdominánsabbként emelkedjék ki.¹ A *Nappfény* első néhány másodperce nyíltan pozitivistá szemléletmóddal viszonyul ehhez, amely nem csak abban nyilvánul meg, hogy egy ember által épített technikai eszköz időlegesen látszólag a nap helyébe léphetett: az Icarus II ugyanis egy „Manhattan méretű bombát” szállít, amellyel az expedíció tagjai a haldokló napok kívánják újraéleszteni, kvázi megbikázni, mintha csak egy lemerült akkumulátor volna. De a vállalkozás pozitivistá hevületét – az ember a tudomány által képes feltárni bizonyos problémákat, majd az általa kifejlesztett technológia segítségével kijavítani azokat – már a nyitányban ellenpontozza a film főhősenek rezignált monológja, amely a hangzávon ismerteti mindezt. A néző gyanút fog: miért van szükség Icarus II-re? Volt Icarus I? És ha volt, mi történt vele? Miért nem sikerült végrehajtania a küldetését, és mi a biztosíték arra, hogy utódjának majd sikerült? Változott bármi az emberiség, a haldokló nap és az emberi technológia viszonyában, ami bizakodásra adhatna okot? A kamera előbb körbeszenkeli az űrben sodródó űrhajót, melynek ragyogó eleje mintha maga a napkorong volna, árnyékban maradt másik fele viszont fémfelületek és csövek szimmetrikus rendszere, akár egy pénzérme, ahol a fej a nap fenségessége, az írás az emberi konstrukció. Ám amikor a kamera tekintetével együtt mi is belépünk az űrhajó belső terébe, és megpillantjuk a filmvászonra emlékeztető kivetítő (ablak?) előtt álló férfit, ahogy a fedélzeti számítógéppel egyezkedik, a mesterséges fenséges és az általa ígért diadal újabb komor ellenpontot kap. A *Nappfény* hősei egy olyan jelenséget akarnak megjavítani – meggyógyítani – bombájukkal, amelyre még a tekintetüket sem képesek ráemelni. Ebben kirajzolódik az antropocénáról való gondolkodást meghatározó belső feszültség: egyik oldalon az egyén, akinek napszemüveg mögé kell bújni, ha ki akar nézni az ablakon, hogy láthassa egy természeti jelenség *három egész egytized százalékát*, a másikon annak lehetősége – mi több, ténye –, hogy az ember mint faj képes manipulálni az egyén számára szervileg (ha ránéz, kiég a szeme) és mentálisan (az Icarus I kapitánya beleőrült a nap közelségébe) is feldolgozhatatlan méretű létezőket.

Boyle hősei a cselekmény egy későbbi pontján már valóban úgy érkeznek a megfigyelőszobába, mintha moziteremben foglalnának helyet, és a *Nappfény* formanyelvét

¹ Az antropocéna definíciójáról, sajátosságairól és történetéről lásd például: Will STEFFEN – Jacques GRINEVAD – Paul CRUTZEN – John McNEILL, *The Anthropocene: conceptual and historical perspectives*, Philosophical Transactions of the Royal Society A 1938. (2011), 842–867.

a nyitánytól kezdve meghatározzák a karakterek szemgolyóiról bevágott szuperközelik, ezzel újfent a nézés aktusát hangsúlyozva. A science fiction, azon belül is a katasztrófákat ábrázoló sci-fik kapcsán már Susan Sontag rámutatott az erőteljes mediális ön-reflexióra, amikor *A pusztulás képeiben* azt írta: „Nézők vagyunk csupán, szemlélők”.² A fenséges látványa megbénít és tehetetlenné tesz, legyen az egy radioaktív óriáspók vagy maga a napkorong, ám nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy Boyle filmje – az ezredforduló után készült tudományos-fantasztikus katasztrófafilmek tömegével együtt – teljesen más kulturális kontextusba érkezett, mint azok az ötvenes években bemutatott amerikai sci-fik, melyeket Sontag elemez. *A pusztulás képeinek* első bekezdéseiben Sontag hasonló ellentmondásra mutat rá, mint amit a *Napfény* nyitójelenete is illusztrál, vagy amit Bruno Latour úgy fogalmaz meg, „[...] könnyen beláthatjuk, hogy a modernizmusban az emberek nincsenek felvértvezve a megfelelő szellemi és érzelmi repertoárral ahhoz, hogy megbirkózzanak az ilyen elképesztő méretű eseményekkel”.³ „A végletek korában élünk – írja Sontag. – Létünket minden pillanatban két, látszólag ellentétes, de egyként félelmetes veszély fenyegeti: az áradó banalitásnak és a felfoghatatlan félelemnek a végzete.”⁴ A két állítás kölcsönösen feltételezi egymást: az teszi lehetővé a groteszk, a banalitás, a camp létrejöttét ezekben a művekben – például azt a pillanatot, amikor a *Napfény* orvosa felvesz egy retró napszemüveget –, hogy a szereplők (és velük együtt talán az alkotók) *nincsenek felvértvezve a megfelelő szellemi és érzelmi repertoárral*. De még mielőtt azt feltételeznénk, hogy az ötvenes évek sci-fi-jének világát a korabeli kritika intellektuális (és ironikus) távolságtartása, illetve az azóta eltelt évtizedek során bekövetkezett óhatatlan avulás teszi naiv és banális kordokumentumokká, észre kell vennünk, hogy a műfajból máig sem vészett ki a témából (az általunk ismert civilizáció pusztulása) és az arra adott reakciókból fakadó feszültség és „esztétikai többlet” (Kristin Thompson). A *Napfény* orvosa felveszi a napszemüvegét, a *Holnapután* (2004) hősei elszaladnak a nyomukban terjedő jegesedés elől, majd becsapva hátuk mögött a könyvtár ajtaját kizárják azt; a *Melankólia* (2011) szereplői pedig botokból építenek szimbolikus menedéket, miközben egy kisbolygó csapódik a földre.⁵

Az ötvenes évek a civilizáció pusztulásával rémisztgető sci-fi horrorjait (*Világok harca, Them!, Beginning of the End, Tarantula!, Earth vs Spider* stb.) éppúgy egy történelmi trauma hívta életre, mint a hetvenes évek öko-horror ciklusát (*Az állatok napja, A farkas, Night of the Lepus*) vagy az ezredforduló után készült eszkatológiai katasztrófafilmeket (*Holnapután,*



² Susan SONTAG, *A pusztulás képei* = Uő, *A pusztulás képei*, ford. ZACHÁR Zsófia, Európa, Budapest, 1972. 238–261.

³ Bruno LATOUR: *Agencia az antropocén korában*, lásd jelen lapszámunkban, 3–20.

⁴ SONTAG, *A pusztulás képei*, 259–260.

⁵ Az apokalipszis mozgóképes ábrázolásának markáns trendjét jelentik azok a filmek, amelyek célzottan a banalitás és a világégés ellentmondásának kizsákmányolásából építenek maguknak esztétikai tőkét. Ide nem csupán egyértelműen szatirikus műfajparódiaként pozicionált műveket sorolhatunk, mint a *Haláli hullák hajnala* (2004) vagy az *Itt a vége* (2013), hanem az apokaliptikus groteszk képalkotását végletekig fokozó olyan trashfilmeket, mint az Asylum-stúdió *Sharknado*-sorozata vagy James Nguyen *Birdemic*-filmjei, melyek már a jelen tanulmányban később tárgyalásra kerülő akceleracionista esztétikát ötvözik a low-budget barkácsérkenységgel.

Melankólia, Snowpiercer, Csillagok között). Az ötvenes évek sci-fi gyártásának – ha nem is kizárólagos – katalizátora az atombombák ledobása volt a második világháború végén, ami először szembesítette azzal az emberiséget, hogy eljutott a technológiai fejlettség azon fokára, hogy képes elpusztítani önmagát vagy akár az egész bolygót.⁶ A hetvenes évek elején az ózonréteg elvékonyodásának híre és az energiaválság töltött be hasonló szerepet, az új évezred városrombolásaiban a 9/11-et követő politikai paranoia keveredik a mind nagyobb médiafigyelmet kapó ökológiai válság – a „hatodik kihálási hullám” – sokkjával. Mint az idézett képsorokból is kitűnik, a világvégét és az arra adott emberi reakciókat máig az abszurditás és a groteszk kísérti, gyakorta mintegy feltépve a patetikus katasztrofizmusba vont filmek szövegét, és felmutatva a hétköznapi banalitások meghaladhatatlanságát – még a galaktikus léptékű események árnyékában is. Ugyanakkor feltehető a kérdés, hogy ha a vonatkozó művek ilyen-én aspektusai tovább is öröklődtek, akkor mi az, ami változott? Az ötvenes évek filmjei annak traumájából indultak ki, hogy az ember akár fel is robbanthatja a saját bolygóját, ugyanakkor a saját maga által okozott kataklizmákat gyakorta szintén egy jókora robbantással oldja meg.⁷ Az antropocéna gondolata a bombakészítésnél és annak használatánál már jóval cizelláltabb kölcsönhatásokat feltételez az emberiség és otthona között, ahol az emberi tevékenység hatásai a földi ökoszisztémára jóval kiszámíthatatlanabb (és esetenként kevésbé látványos) következményekkel járnak. Annak érdekében, hogy rámutathassunk a két korszak filmjeinek különbségére abból a szempontból, ahogy ember és környezetének kölcsönhatásait ábrázolják, érdemes két – a vizuális kultúrától sem függetleníthető – motívumot kiemelni: a nézést és a cselekvést, illetve ezek egymáshoz való viszonyát.

A pusztulás képeiben Sontag tömören összefoglalja az ötvenes évek sci-fi-jei által használt narratív sémákat: a szörny érkezése/létrejötte, első incidens – további pusztítás, a rendőrség tehetetlen – nemzeti szintű összefogás az anomália ellen – az ellentámadások kudarcba fulladnak – az emberiség az utolsó pillanatban rájön, hogy fékezhető meg a pusztítás.⁸ Tehát az ötvenes évek katasztrófafilmjének hőse először *megszemléli* a kataklizmat vagy annak következményeit, amit több esetben ő maga okozott. *A Them!* című filmben például az első 1945-ös atomrobbantások hatására néhány hangyapopuláció egyedei gigantikus méretűre nőttek, és így az emberi civilizációt fenyegetik. A film nyitójelenetében egy rendőrautó és egy vitorlázógép egy vészjelzés nyomán összehangolt mozgással fésülik át az új-mexikói sivatagot: tekintetükkel uralják a természeti teret (itt még sem a szereplők, sem pedig a nézők nem tudnak a sugárzásról), és rá is találnak egy sokkos állapotban kóborló kislányra. A kislány már saját szemével látta a mutáns óriáshangyákat, és az élmény traumatizálta, a rendőrökkel (felnőtt férfiak mind) ellentétben

⁶ Az ötvenes évek amerikai sci-fi horrorjának társadalomtörténeti és kulturális kontextusairól lásd: Mark JANCOVICH, *Rational Fears: American Horror in the 1950s*, Manchester University Press, 1996.

⁷ A nukleáris hadviselés és az atombomba ellentmondásos ábrázolásáról a korszak filmjeiben lásd: Cyndy HENDERSHOT, *Darwin and the Atom: Evolution/Devolution Fantasies in "The Beast from 20,000 Fathoms," "Them!", and "The Incredible Shrinking Man"* = Science Fiction Studies, Vol. 25, No. 2 (1998), 319–335.

⁸ SONTAG, *A pusztulás képei*, 238–239.

már nem reagál a vizuális ingerekre – hasonló dolog történt vele, mint amitől a *Napfény* fedélzeti számítógépe óvta a kíváncsi orvost. De a *Them!* felnőtt szereplőit nem gyűri maga alá az iszonytató látvány, a gyermekkel ellentétben képesek ellenállni az emberiség tettei okozta lehengerlő következményeknek, és néhány jelenettel később újabb expedíció indul a sivatagba egy katonai helikopteren, ahol már a szereplők és a nézők is teljes pompájukban figyelhetik meg a napszíttá bordakosarakat csócsáló óriáshangyákat. Ezután megkezdődnek a próba–szerencse alapú ellencsapások, és a film záróképén a hősök már tetteik következményét szemlélik: az atommáglyaként hamvadó hangyakirálynőt. Ez a képsor – az életben maradt szereplők mintegy körbeállják az elpusztított monstrum lángoló tetemét – az ötvenes évek sci-fijeinek egyik visszatérő vizuális motívuma, melyet gyakran baljós, de nem túlságosan baljós kommentár húz alá. „Mikor az emberiség belépett az atomkorba – hangzik fel –, egy új világra nyitottunk kaput. Senki sem képes megjósolni, mivel találkozunk ebben az új világban.” A képsor azt sugallja, hogy borzalmakkal találkozunk, de az emberiség a technológia által képes felülkerekedni ezeken a borzalmakon. A tudós megállapítása mögött ugyanaz a tapasztalat munkál, mint az antropocénáról gondolkodó művészek és filozófusok esetében: az emberiség maga nyitott egy új érat, és az iszonyat forrása épp az újdonság, hogy nem ismerjük maradéktalanul az új korszak játékszabályait (és az óriáshangyák esetében: a játékosait sem). Mint arra tanulmányukban Will Steffen és kollégái rámutatnak, az antropocéna kezdőpontja az ezernyolcszázas évekre, az első ipari forradalom idejére tehető, és az elmúlt bő két évszázad valójában egy átmeneti időszak, amely során az ökoszisztéma újra egyensúlyi állapotba kerül – a jelenleg is zajló kihalási hullám, bolygónk éghajlati adottságainak változása az átmeneti folyamat szükségszerű velejárói.⁹ A *Them!* és az ötvenes évek hasonlórú katasztrófafilmjei azt sugallják: az emberiség képes irányítani ezt a folyamatot és végül győztesként kikerülni az átmenetből, mégpedig úgy, hogy szemlélődését hatékony cselekvés követi. Erről szól a korszak másik emblematis sci-fijének, Howard Hawks *The Thing from Another World*jének sokat idézett zárómondata: „keep watching the skies”, avagy figyeljétek az eget, legyetek résen, és cselekedjétek ennek megfelelően.



Az ezredfordulóra ez az optimizmustól sem mentes szigorú kauzalitás nézés és cselekvés között megbomlott. A *Napfény* orvosa nem tudja ráemelni tekintetét a napra, és azok a szereplők, akik Boyle filmjének cselekménye során megkíséreltek aktív ágensként viszonyulni az égitesthez, megőrültek és/vagy elpusztultak. A *Napfény* zárójelenetében ugyancsak azt láthatjuk, ahogy valaki az emberi technológia diadalát szemléli, ám ez a képsor radikális különbségeket hordoz a *Them!*-ben tapasztalathoz képest. Egy földlakó néz fel az égre, miközben a nap – az óriásbombának hála – újra felragyog. Ám ez a földlakó a cselekmény során passzív volt, csak várta, hogy a küldetés részvevői – ekkorra egytől egyig halottak – kiigazítsák a nap „meghibásodását”, és ezzel megmentse az emberi civilizációt. A hangsúly – szemben az ötvenes évekkel – átkerült az emberi

⁹ STEFFEN et al, *The Anthropocene: conceptual and historical perspectives*, 847–849.

egyénről az emberi fajra; utóbbi megmentésének érdekében előbbi gond nélkül feláldozható. Ugyanezt láthatjuk az egyébként jóval vidámabb hangvételű *Utazókban*, ahol a két főhős sorsszerű idő előtti ébredése a hibernációból azt a célt szolgálja, hogy megóvják az űrhajójukon utazó többi alvót, az emberiség maradékát. Az antropocéna tudatosításával a kihívás akkorára nőtt, hogy nincs értelme az egyéni szintű mikromenedzsmenttel törődni – ugyanerre a következtetésre jut Max Brooks a *World War Z* című regényében, amikor a globális járvány megállításában kulcsszerepet szán a gyengék és elesettek hátrahagyásának, mi több, annak, hogy csaliként használják őket a zombihordák elleni hadviselésben. De ez az antihumanista fordulat a globális katasztrófahelyzetek ábrázolásában nem csupán az aktív emberi szerepvállalás lehetőségének árnyoldalát tárja fel – általában az áldozathozatal motívumán keresztül –, de esetenként azt is megkérdőjelezi, hogy lehetséges hatékony és értelmes cselekvés a globális válsághelyzet megoldásában.¹⁰ Itt már egy könyörtelen csapdahelyzetet láthatunk: ha az egész emberiség csupán néző marad a kibontakozó kataklizmában, az szükségképpen kihaláshoz vezet, ám az aktív egyedek jó eséllyel elpusztulnak. Roland Emmerich *Holnaputánja* azzal igyekszik feloldani ezt az ellentmondást, hogy főhősei aktív, cselekvő karakterek ugyan, de az új jégkorszak beköszönte után nem tesznek kísérletet arra, hogy megváltoztassák a bolygó élővilágát és az emberiséget minimum súlyos populációcsökkenéssel, vagy akár teljes kihalással fenyegető helyzetet. Idejüket a mikromenedzsment köti le, menekülnek a hideg és az éhes farkasok elől, illetve egymást keresgélnek a világvégeiben. A *Holnaputánban* – hiába tudós az egyik karakter – nincs átjárás a privát és a globális szféra között, az egyének csupán az előbbiben képesek érdemben alakítani a körülöttük zajló eseményeket. Hasonló logikát követ Lars Von Trier *Melankóliája* is, azzal a különbséggel, hogy itt már az egyéni túlélés lehetőségei sem merülnek fel: a film nyitómontázsának köszönhetően a néző számára a teljes játékidőn át nyilvánvaló, hogy a címadó kisbolygó a Földbe fog csapódni, és elpusztít rajta minden életet. Ebben a filmben is megtaláljuk a szemlélés motívumát, ám szemben a *Them!*-mel, ez a szemlélés nem az ember uralmát jelzi környezete felett a nézés hatalmi gesztusa által, hanem épp a passzivitást, a közelgő katasztrófával szembeni tehetetlenséget hangsúlyozza. A *Melankólia* hősei – még abban bízva, hogy a bolygó elkerüli a Földet – kerti székekben ülve figyelik az eget, egy drótból hajlított szerkezettel mérve az égitest viszonylagos méretét, és ebből következtetve arra, hogy hozzájuk képest közelít vagy távolodik. De Trier filmjében még ez a kezdetleges technológia is csődöt mond,

¹⁰ Az itt leírt tendenciák természetesen a legjobb esetben is csupán dominánsnak, de nem tekinthetőek kizárólagosnak. Christopher Nolan *Csillagok között* című filmje például anélkül kecsegtet a Földet sújtó élelmezési válság megoldásával, hogy a főhősnek le kellene mondania saját integritásáról az emberiség érdekében, mi több, a filmben a személyes szféra és a globális üdvtörténet szétválaszthatatlanul egybeemosódik – a főhős ugyanis otthoni könyvespolca mögött talál olyan metafizikai teret, amely segítségére lesz fajunk kihalásának megakadályozásában. Hasonlóképp az ötvenes évek sci-fijeiben is fellelhetők olyan ellenpéldák, amelyek passzivitált főhőssel dolgoznak, aki csak elszenvedi az emberiség technikai fejlődésének következményeit. Ugyanakkor az olyan filmekben, mint *A hibetetlenül zsugorodó ember* vagy *The Amazing Colossal Man*, a *Them!*-mel és a többi óriásszörnyes katasztrófafilmmel ellentétben a változás nem a világban, az ökoszisztéma szintjén zajlik, hanem az emberi testben, vagyis ezen munkák főhősei nem szemlélői, hanem alanyai egy paradigmaváltásnak.

hiába nyugtatja magát a közösség, hogy a bolygó kisebb lett, tehát távolodik, hamarosan azzal kell szembesülniük, hogy irányt változtat, és mégis megtörténik majd a becsapódás. Az elkerülhetetlenre adott reakciójuk párhuzamba állítható azzal, ahogyan a *Them!* egy katatón kislány karakterén keresztül igyekezett illusztrálni az iszonyat hatását a felkészületlen emberi elmére: lelki összeomlásuk után a *Melankólia* hősei infantilizálódnak, gyermekükkel játszanak az erdőben, és a becsapódás előtti percekben gallyakból építenek sátrat egy dombtetőn. A gyermekké válás az antropocéna terhe előli menekvés kiskapuja, az ember megőrzi kognitív képességeinek egy részét, de nem vállal felelősséget abban, ami a bolygóval történik, nem vesz tudomást arról, hogy akár aktív, célirányos cselekvőként is felléphetne. Bruno Latour már idézett tanulmányában amellett érvel, hogy újra kell fogalmaznunk bolygónkkal való viszonyunkat a cselekvőképesség és az aktív/passzív dichotómia szempontjából; a *Melankólia* és a hasonló filmek viszont arra mutatnak rá, amit Latour csak érintőlegesen tárgyal, hogy az embernek egyáltalán nem evidens sajátossága az érdemi cselekvés.

Trier a *Melankóliában* a közelgő katasztrófából fakadó bénító tehetetlenséget a melodráma szolgáltatába állította, a címadó kisbolygóban kijelölve azt az elmozdíthatatlan akadályt, amelyen keresztül filmje elérheti a műfaj alapjának tekintett érzelmi hatást.¹¹ Ezzel szemben Bong Joon-ho *Snowpiercer* című disztópikus akció sci-fijében már a főcím az emberi cselekvés hiabavalóságáról tudósít: a bejátszott rádióhírek foszlányaiból a néző számára kiderül, hogy a globális felmelegedés hatásának ellensúlyozására egy nemzetközi összefogás keretében speciális vegyületet, bizonyos CW7-et permeteztek az atmoszférába azzal a céllal, hogy így újra normálértékre csökkentsék bolygónk hőmérsékletét. Az akció túlságosan is jól sikerült, a CW7 hatására újabb jégkorszak köszöntött be, kipusztítva az emberiséggel együtt az általunk ismert földi élővilág jelentős részét is. A *Snowpiercer* szatirikus, leginkább Terry Gilliam *Brazíliát* idéző hangvétele némiképp elleplezi a szituáció könyörtelenségét, amikor is az emberiség maradáka a viktoriánus Angliára emlékeztető társadalmi rendben vegetál egy gigantikus páncélvonaton, amely körbe-körbe száguld a jeges pusztaságban. A vonat motívuma több szempontból is szimbolikus: nem csupán egyértelmű kapcsolatot teremt a film cselekménye és az antropocéna kezdőpontjaként kijelölt ipari forradalom korszaka közt, de általa az emberi kultúra és a természet is kizárólagos ellentétpárba szerveződik (a társadalom a technológia páncélján belül, a rideg természet kívül), miközben kötött pályája a filmbeli szituációk determináltságára hívja fel a figyelmet, azt sugallva, hogy az emberiség által bejárt út nem lehetne másképp. Ezt a determinisztikus világképet később az is megerősíti, amikor kiderül, a vonaton utazó közösség osztályharca mind precíz társadalomtervezés eredménye, ahol a populáció fenntartása érdekében – hasonlóan a fentebb



¹¹ A melodramai hatásmechanizmusról lásd: Thomas ELSAESSER, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama* = Marcia LANDY (szerk.), *Imitations of Life – A Reader on Film & Television Melodrama*, Wayne State University Press, 1991, 68–91. Konkrétan a *Melankólia* műfaji kontextusáról: Steven SHAVIRO, *Melancholia, or, The Romantic Anti-Sublime*, Sequence 1.1 (2012). Online: <http://reframe.sussex.ac.uk/sequence1/1-1-melancholia-or-the-romantic-%20anti-sublime/>

leírtakhoz a *Napfény* vagy a *World War Z* könyvváltozata kapcsán – az egyén másodlagos, eldobható fogaskerek a rendszerben (erre mutat rá az a jelenet is, amikor a mozdony egyik elromlott alkatrészét egy hús-vér kisfiú munkájával pótolják). A *Snowpiercer* zárata nyitva hagyja a kérdést, hogy a forradalmakból és azok megtorlásaiból kirajzolódó determinált társadalmi körforgásból való kiszakadás a vonat kisiklásával valóban az emberiség javát, egyúttal a természetbe való üdvös visszatérését szolgálja-e. A hófödte vidékre kilépő túlélők a vonat roncsaitól alig néhány méterre egy jegesmedvével találkoznak, ám ennek a találkozásnak a jelentése, mint arra Selmin Kara is felhívja a figyelmet,¹² kettős: egyrészt nyilvánvalóvá teszi, hogy továbbra is lehetséges élet a bolygón, másrészt viszont napjaink ökológiai diskurzusában az olvadó jégsapkák miatt szorult helyzetbe került jegesmedvék a hatodik kihalási hullám emblematikus állataivá váltak a tömegmédiában, mintegy megtestesítve az emberi tevékenység káros hatásait az ökoszisztémára – így feltűnése a *Snowpiercer* záróképein legalább annyira baljós, mint örömteli esemény.¹³

Mindemellett a *Snowpiercer* narratív szerkezete is említésre méltó sajátosságokkal bír. A vonat hátuljából a vonat eleje felé tartó szereplők úgy haladnak keresztül az egyes vagonokon, ahogyan azt egy lineáris szerkezetű videójátékban a játékos teszi: minden vagon egy újabb kihívás, és csak akkor haladhatnak tovább, ha sikerült megoldani az előttük álló feladatot. Visszafordulni lehetséges ugyan, de értelme csekély, ahogy a már „megtisztított” pályákra a hasonlóképp kötött szerkezetű lövöldözős játékok (*Doom*, *Half-Life*, *Halo*) felhasználói is ritkán térnek vissza – igaz, sok esetben a gamedizájn ezt nem is engedi. A videójátékok esztétikájának megjelenését az ezredforduló utáni tömegfilmben McKenzie Wark és Selmin Kara is az antropocénához köti: Wark részletesen elemzi *A holnap határán* című film időkezelését, a *Gravitációt* pedig frappánsan „túlélő-szimulátorként” említi, amely arra készíti fel nézőjét, hogy nézhet szembe az antropocéna speciális kihívásaival – jelen esetben arra, miképp manőverezhetünk az űrszemét köré keveredve.¹⁴ Kara – Steven Shaviro nyomán – az említett filmek akceleracionista tendenciáira hívja fel a figyelmet. Shaviro szerint az esztétikai akceleracionizmus, a formanyelvűből, a vágások és események sebességéből fakadó érzéki túltelítettség, amely megfigyelhető olyan filmekben, mint a *Snowpiercer*, a *Mad Max* vagy a *Gamer*, ugyanúgy a kapitalizmusellenes ideológiát szolgálja, mint a hatvanas-hetvenes évek transzgresszív művészete. A határsértés gyakorlatait, állítja Shaviro, azóta már bekebelezte a fogyasztói kultúra, mára a hajdan normasértő szubkultúrák – legyen szó képzőművészetről, filmről vagy zenéről – megkapták a maguk niche-ét a piacon. Ehhez képest lehet új stratégia az

¹² Selmin KARA, *Anthropocenema: Cinema in the Age of Mass Extinctions* = Shane DENSON – Julia LEYDA (szerk.), *Post-cinema – Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: REFRAME Books, 2016, 750–784.

¹³ Az itt tárgyalt filmek közül talán a *Snowpiercer* foglalkozik a legtöbbet magának a kihalásnak a gondolatával, a filmbeli társadalom nyelvét mintegy megfertőzi a kihalás (extinction) szó, és a fogalom használata során természeti jelenségből kulturális jelenséggé válik: a cigaretták kihaltak, a puskagolyó kihalt – mondják több alkalommal a vonat utasai, a kihalás fogalmán keresztül egymásba omlasztva természetet és kultúrát.

¹⁴ McKenzie WARK, *Edge of Tomorrow – Cinema of the Anthropocene*. Online: <http://www.publicseminar.org/2014/06/edge-of-tomorrow-cinema-of-the-anthropocene/#.WNuhG2clHIU>

akceleracionizmus, amely mintha a fokozáson, a befogadó érzékszerveinek túltelítésén keresztül igyekezne elérni valamiféle szökési sebességet, ami kirobbantja a művészetet az árcímkek kelepcéjéből.¹⁵ Ennek a digitális kultúra térnyerésétől sem független tendenciának az egybeesése az antropocéna tematikájának népszerűségével csak részben tekinthető párhuzamosan zajló folyamatok véletlen együttállásának. Közös pontjuk a befogadó, az ember érzékszervi és kognitív határainak kikezdése, az akceleracionizmus *túl gyors*, mint maga a globális felmelegedés (amely a *Holnaputánban* a várt évszázadok helyett pár nap alatt elhozza a jégkorszakot), *túl sok*, mint az ökoszisztéma krízisének sűrű ok-okozati hálózata, és *túl látványos* – mint a *Nappfényben* látott haldokló égitest. De a sebesség és a probléma mérete mellett van egy másik közös pont a felturbózott képalkotás és az antropocéna alapproblémái között: az, ahogyan az időről gondolkodnak.

Azon túl, hogy a kortárs művészeti ágak közül a videójátékok róják a legnagyobb terhet a befogadó fiziológiai adottságaira – hiszen a teljes játékkélményhez bizonyos fokú reflexek, szem-kéz koordináció, vagyis a látás és cselekvés magas szintű összehangoltsága szükséges –, egyedi viszonyuk a narratívákkal, ezáltal az időtapasztalattal és ok-okozatissággal kiemelten fontos médiumává teszi őket az antropocén érának. A *Snowpiercer* a játékokra jellemző adatbázis-logikát – ahol a narratíva élesen elkülönülő egységekből (jelen esetben a vonat vagonjaiból) épül fel – egy sajátos térpoétika megteremtésére használja, mozifilmes verzióját nyújtva a videójátékokhoz kötődő eljárásmodnak, amit Henry Jenkins „narratív építészetnek” nevez.¹⁶ Bong Joon-ho nem bontja fel teljes egészében a filmteret, csupán egy vonattá rendezett adatbázis szellemében különálló epizodikus egységekre tagolja, ezáltal jócskán meglazítva a hagyományos elbeszélésekre jellemző oksági láncot – hiszen egy-egy vagonépizód akár kihagyható vagy áthelyezhető is lenne, ettől a narratíva egésze csak kismértékben sérülne egy kevésbé epizodikus struktúrához képes. Ennél messze látványosabb megoldás, amikor nem a két médium tér-, hanem időszervezési módja találkozik. Az olyan filmek, mint a *Forráskód* vagy *A holnap határán* a visszatöltés-újrakezdés által szétördelt elbeszélést ültetik át a mozgókép médiumába, minek során a filmbeli narratíva ugyanazon eseménysor alternatív változataiból áll össze. Az adatbázis-logikának ezt a mozifilmes felhasználását David Bordwell – Borges novellája nyomán – elágazó ösvények-narratívának keresztelte,¹⁷ amely híven tükrözi, ahogyan a digitális kor közgondolkodásában megjelenik cselekvő egyén és jövő viszonya: a determinisztikus szemléletmóddal ellentétben itt azt láthatjuk, hogy a jövő egyelőre realizálatlan valóságverziók sokasága, ahol amellet, hogy a legkisebb hibák is ok-okozati láncreakciókat indítanak el, szinte mindig van lehetőség a korrekcióra. Jean-Pierre Dupuy az *A Short Treatise on the Metaphysics of Tsunamis* című esszéjében viszont épp ennek a gondolkodásmódnak a veszélyére hívja fel a figyelmet: arra,



¹⁵ Steven SHAVIRO, *Accelerationist Aesthetics: Necessary Inefficiency in Times of Real Subsumption*, *E-flux* 46 (2013). Online: <http://www.e-flux.com/journal/46/60070/accelerationist-aesthetics-necessary-inefficiency-in-times-of-real-subsumption/>

¹⁶ Henry JENKINS, *A játéktérvezés mint narratív építészet* = FENYVESI Kristóf – KISS Miklós (szerk.), *Narratívák 7. Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, ford. KISS Gábor Zoltán, Budapest, Kijarat Kiadó, 2008, 175–192.

¹⁷ David BORDWELL, *Film-jövők*, ford. PORTÖRŐ Ágnes = Metropolis – Narratív komplexitás, 2012/1, 28–41.

hogyan az ökológiai válságban el kell felejtenünk, hogy van – lehet – második lehetőség. Az antropocénában az utólagos javítás – önámítás.

Bárki, aki továbbra is elhiszi, hogy az emberiség a tudomány és a technológia segítségével oldhatja meg azokat a problémákat, melyeket a tudomány és technológia okozott, ahogy eddig is tettük, az nem hisz abban, hogy a jövő létezik. Mivel a jövőt olyasvalaminek véljük, amit mi magunk teremtünk, ezért éppoly indeterminált, mint maga a szabad akart: és mivel mi alkotjuk meg, ezért nem létezhet a jövőt kutató tudomány. Miképp a teodicea, az antropodicea is úgy képzei el a jövőt, mint egy faágyszerű, többszörösen elágazó struktúrát, amely számba veszi a lehetséges kimenetek katalógusát. Azt a jövőt választjuk magunknak, amelyik majd bekövetkezik. De a jövő valóságosságának tagadása potenciálisan végzetes metafizikai akadályt rejt. Ha a jövő nem valóságos, akkor az eljövendő katasztrófa sem az. Túlságosan bízunk abbéli képességünkben, hogy elkerüljük a katasztrófát, ezért nem tekintünk rá valóságos fenyegetésként. A világvége felvilágosult hirdetése ezt az ördögi kört kívánja megtörni.¹⁸

Dupuy „faágyszerű, többszörösen elágazó struktúrája” nyilvánvalóan analóg azzal az időfel-fogással, amelyről Bordwell az „elágazó ösvények” kapcsán beszél, ám némiképp ellenkező következtetésre jut. Bordwell a vonatkozó filmek elemzésekor kiemeli, hogy ezek – Borges eredeti modelljével szemben – csak kisszámú variációit ábrázolják a lehetséges kimeneteknek, és azokat is igen leegyszerűsítve, csak néhány elágazásra korlátozva, mégpedig azért, mert a nézők kognitív kapacitása véges. Habár Dupuy technoszkepticizmusa szinte mindennel szembe helyezkedik, amit például az ötvenes évek itt tárgyalt filmjei sugallnak, azt nem kérdőjelezi meg, hogy az emberiségnek megvannak a szükséges elméleti képességei ahhoz, hogy megakadályozzák vagy enyhítsék az ökológiai katasztrófát. Dupuy problémája az elbizakodottság, annak paradoxona, hogy mivel azt hisszük, úgyis mindent helyre tudunk hozni, végül nem teszünk semmit. Bordwell – igaz, nem ökológiai, hanem narratológiai kontextusban – ezzel ellentétben azt sugallja, hogy felfogni sem vagyunk képesek egy ilyen időmodell összes lehetőségét. Innen nézve az antropocéna paralizáló ereje nem a természet fenséges nagyságából fakad – mint a *Napfényben* vagy a *Melankóliában* –, hanem a kimeneti lehetőségek tömegéből. Az akceleráció, ebben az esetben az antropocénához kötődő lehetséges jövő, ajánlatok, mesternarratívák, hitek és tévhitek egyre szaporodó sokasága, amelyek a természet- és humán tudományok mellett a tömegkultúrában is elterjedtek, valójában nem valamiféle kitörési pont felé tartanak, mint abban Shaviro reménykedik, hanem egyszerűen lehengerlik, majd bénultan magára hagyják befogadjukat. Aki Ray-Ban napszemüvegben vagy anélkül, de végül csak nézni lesz képes.

¹⁸ Jean-Pierre DUPUY, *A Short Treatise on the Metaphysics of Tsunamis*, ford. Malcolm B. DEBEVOISE, Michigan State University Press, 2015, 59. (A szövegrészlet a szerző fordítása az angol változat alapján.)

Nemes Z. Márió

Kacsacsőrű- emlős-várás Kenguru-szigeten

A kortárs fiatal költészet poszt-antropocentrikus viszonyai

Az alábbiakban a kortárs költészet egy specifikus trendjének az elemzésére vállalkozom, mely feladat ugyanakkor szükségessé teszi az ezredforduló után kibontakozó lírai törekvések szisztematizálását. Ennek során nem törekszem teljességre, a vázlatosan kifejtett koncepció a költészeti tér egy bizonyos – generációsan is meghatározott – szeletét próbálja „kimetszeni” és a választott módszertani szempontok alapján feltérképezni. Erre a kartografikus gyakorlatra azért is szükség van, mert a *poszthumán*, *non-humán*, illetve *az antropocén* egymással szorosan összefüggő kortárs diskurzusai még nem találták meg útjukat a magyar irodalomkritika nyelvébe, noha az ezekkel a fogalmakkal jelzett szemléleti és poétikai változások már évek óta érezhetőek a kortárs költészetben. Ennek a konfúciónak az egyik legismertebb példáját Borbély Szilárd *A Testről* című utolsó verseskötetének recepciója mutatja, melyben a poszthumanitás alakzata – részben a szerzői gesztusok ellentmondásossága miatt is – reflektálatlanul keveredik össze a transzhumanitás, illetve a keresztény antropológia eszkatológikus kódjaival.¹ Általános fogalmi tisztázásra és megalapozásra jelen keretek között én sem törekedhetek, ehelyett inkább azt vizsgálom, hogy milyen poétikai és antropológiai átrendeződések mentén vált lehetségessé a poszt-antropocentrikus esztétika megjelenése.



¹ Ehhez vö.: VÁRI György, „Idő kerül a Szóba” – Borbély Szilárd: *A Testhez* = Magyar Narancs, 2010/30 http://magyar-narancs.hu/zene2/konyv-_ido_kerul_a_szoba_-_borbely_szilard_a_testhez-74259; Szűcs Teri, *Antianyag gyilkosoknak* = Kalligram, 2010/10, <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2010/XIX.-evf.-2010.-oktober/Antianyag-gyilkosoknak>; KRUSOVSKY Dénes, *Hangot ad a hús* = Uő, *Kiméletlen szentimentalizmus*, L'Harmattan, Budapest, 2014, 47–54.

Németh Zoltán *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája* című kötetében a magyar posztmodern-recepció állítólagos homogenitását próbálja megtörni azzal, hogy az elméleti mátrixot három, egymással több ponton (el)keveredő „stratégiára” bontja föl.² A három stratégia a következő: (1.) „korai”, (2.) „areferenciális és (3.) „antropológiai posztmodern”, melyek implikálnak egy bizonyos történeti egymásra következést, ugyanakkor a kortárs irodalmi térben egyidejű és alternatív egymásmellettiességben jelennek meg. Engem itt és most az antropológiai posztmodern stratégiája érdekel, melyet Németh az areferenciális posztmodernre jellemző nyelvjáratkos-parodisztikus szövegalkotással szemben a következőképp határoz meg: „A harmadik posztmodernbe sorolható a nyolcvanas-kilencvenes évek nyelvi játékait felváltó, autobiográfiai meghatározottságú vallomásirodalom, s figyelmet érdemel a valóság problematikájának hangsúlyos megjelenése, amely az identitás és a szubjektum visszatérése nyomán az addig elhanyagolt társadalmi kérdések mentén értelmezhető.”³ Ennek a nagy ívű esztétikai tendenciának – melybe a szerző egyaránt belesorolja a történelmet újraértékelő aperegényeket, társadalmi drámákat, az identitáslíra és -próza önelemző változatait, illetve a szexuális vagy etnikai, marginalizált kollektív és egyéni identitásproblémákat és stratégiákat (posztmodern feminista, leszbikus és gay irodalom) színre vivő szövegeket – a kétezres évek költészetét érintő következménye az, hogy „[...] új hagyományképletek jelentek meg a kortárs magyar lírában, s a második posztmodernre jellemző nyelvjáték, rontott nyelv, parodisztikus-ironikus szövegalkítás fokozatosan átadja a helyét egy olyan költészetnek, amelynek meghatározó elemei az autobiográfiai kód, a test, az identitás és a szinte prózai szövegalkítás.”⁴ Vagyis olyan „identitáspoétikai” szövegekről van szó, melyek tétje a szubjektum nyelvi és nem-nyelvi komponenseinek újrendezése, a nyelviesülő Én „világra nyitottságának” hangsúlyozása antropomorfizáció és dezantropomorfizáció közös játéktérében. Az antropológiai posztmodern elméletéből származó következtetéseket látszik alátámasztani Balázs Imre

² A koncepciót számos kritika érte (lásd többek közt LAPIS József, *Stratégiai kérdések* = Műút, 2013/10, <http://www.muut.hu/?p=3656>; REICHERT Gábor, *Atrajzolt periódusos rendszer* = <http://kulter.hu/2013/02/atrazolt-periodusos-rendszer/>). Ezek közül kiemelném H. NAGY Péter *A negyedik: kiegészítés Németh Zoltán A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája című könyvéhez* című írását, mely nem spórolja meg a módszertani kritikát, ugyanakkor afirmatív módon egy negyedik stratégiával egészíti ki a koncepciót: „A könyvben több, hasonló jellegű utalás található, olyan gondolatmenet, amely konkrétan a popkultúra vagy a populáris irodalom megváltozott helyzetét elemezné a posztmodern kontextusában, azonban egy sem. Mivel ez a jelenség is olyan, amely akár maga köré rendezheti a többi releváns szempontot, érdemes »besegíteni« a szerzőnek, és megmutatni, hogy a három stratégia mellett ez lehet a negyedik, mivel bír legalább akkora felhajtóerővel, mint a másik három.” (H. NAGY Péter, *Alternatívák – A popkultúra kapcsolatrendszerei*, PRAE.HU, 2016, 283–302, 294.) A peremműfajok relevanciájának hangsúlyozása a kortárs magyar irodalom prózapoétikai tendenciáinak értelmezése szempontjából lehet fontos, hiszen jelenleg számos olyan szöveg születik, mely populáris zsánerkódok újraírásával (is) kísérletezik. [Ennek a tendenciának reprezentatív képviselője Bartók Imre *Gondolkodók-trilógiája* (Libri, Budapest, 2013–2015) és Havasréti József *Úrérzékeny lelkek* (Magvető, 2014) című regénye.] Ugyanakkor a negyedik stratégia a líra szempontjából is releváns, hiszen a hierarchikus kultúrastruktúra felaprózódása az irodalmi hatástörténet újragondolására ösztönöz, mert megjelennek olyan költői nyelvek, melyek a legkülönbözőbb kulturális-mediális szcénák kódjait sajátítják ki. Bognár Péter két kötetét [*Bulvár* (Magvető, Budapest, 2012), *A rodológia rövid története* (Magvető, Budapest, 2015)] is ilyen kisajátító stratégiák szervezik, de Sirokai Mátyás költészete szintén nagyban alapoz a sci-fi kódjaira, mely hatásréteget még mindig nem tudta érdemben rekonstruálni a kritika. De itt lehetne még megemlíteni az ún. *zsánerköltészet* kérdését is, vö.: GABORJÁK Ádám, *Horrorra akadva – Adaptáció, ismétlés, kísérteties* = Uő, *Megtalált helyed*, Pluralica-FISZ, Szeged–Budapest, 2013, 117–141.

³ NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája*, Kalligram, Budapest, 2012, 37.

⁴ Uo. 44.

József elemzése is, miszerint az új évezred első évtizedének közepére ledőlni látszik a kilencvenes évek kritikájára és irodalmára jellemző három (ön)korlátozás: 1. biográfiai tabu, 2. referencialitás tabu, 3. politikai-morális tabu.

Visszatér a regényirodalomba és költészetbe a biográfia, a referenciális olvashatóság, a morális vagy akár politikai kérdések felvetése, anélkül, hogy bármelyik kizárólagossá válna. Nem az irodalom egy korábbi állapotához való visszatérés ez természetesen, inkább egy újabb állomás, és ugyanakkor egyfajta normalizálódás jele. Az irodalom soha nem engedelmeskedik a tabuknak, s a valamivel merevebb kritika nyilván kénytelen követni az irodalom mozgásait, hozzáigazítani szempontjait a kortárs művekhez.⁵

Lapis József Németh Zoltán koncepciójáról írott kritikájában kiemeli, hogy a referencialitás–areferencialitás dichotómia nem alkalmas a két stratégia közti differencia láthatóvá tételére, ugyanis a dologi referencia sohasem eliminálható teljesen az értelmezés során, illetve a fikcionalitás nem áll szemben a referencialitással, hiszen minden esetben a fikciós mű különböző eljárásai teszik lehetővé a világra, társadalomra vagy egyéb mediális tartalmakra való vonatkoztatást.⁶ Lapisnak ebből a szempontból igaza van, ezért is mutatkozik szükségesnek a dichotómia antropológiai posztmodernen *belüli* átkonfigurálása. Ebben a kérdésben megvilágító lehet Wolfgang Iser irodalomantropológiai módszertana, aki a fentihez hasonló dichotómiák kizárólagosságát próbálja felbontani azzal, hogy az irodalmi fikcionalitás nyelvi termelését konstruktív és dekonstruktív impulzusok szimultán játékaként írja le. Ennek a működésnek a játéktere az úgynevezett antropológiai színrevitel, mely az irodalmi műalkotás „szerkezeti formulájaként” szolgál:



A színrevitelt mindig meg kell előznie valaminek, amit a színrevitelnek meg kell jelenítenie. Ez a valami sohasem fedhető le teljesen saját színrevitelével, mivel ebben az esetben a színrevitel saját maga eljátszása lenne. Másképpen fogalmazva: a színrevitel mindig valami másból táplálkozik, hiszen minden, ami benne megjelenik, valami távollévőt szolgál. Ez a távollévő nem jelenhet meg, habár egy másik, jelenlévő dolog révén jelenléthez jut. A színrevitel tehát a megkettőződés abszolút formája, nem utolsósorban azért, mert nem hagyja lankadni annak a tudatát, hogy a megkettőződés kitörölhetetlen.⁷

Az antropológiai posztmodern koncepcióját a kétezres évek költészeti mozgásaira vetítve azt láthatjuk, hogy kialakul egy *pszeudo-személyes mező*, melyen belül elkezdnek

⁵ BALÁZS Imre József, *Az új közép – Tendenciák a kortárs irodalomban*, Universitas Szeged Kiadó, 34.

⁶ Vö.: LAPIS, *Stratégiai kérdések*, id. hely.

⁷ Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 364.

artikulálódni az identitásköltészetek új formái.⁸ Ebben a mezőben a színrevitel tétje elsődlegesen az identitás potenciális szereplehetőségeiben való szétírása és formalizálása, ugyanakkor a szerepek „képalkotási tervének”⁹ forrásai között egyre nagyobb hangsúlyt kapnak a különböző (auto)biográfiai és extra-poétikai kontextusok. A mező többféle-képpen tagolható, én itt és most egy olyan kiterjedésként vázolom fel, melynek szélső pólusait az antropomorfizáció és a deantropomorfizáció mentén tudjuk elkülöníteni. Az egyik szélső pólus szimptomatikus képviselője lehetne k. kabai kóránt és Peer Krisztján¹⁰ önreflexív és „emberközeli” vallomásossága, míg a másik pólus talán Krusovszky Dénes dehumanizáló és tárgyias stratégiákat egyaránt alkalmazó, ám valamiféle „alak-szerűséget” mindvégig megőrző költészetével jellemezhető legkönnyebben. A különböző identitáspoétikák aztán beilleszthetőek ebbe a mezőbe a humanista szubjektum-felfogáshoz való viszonyuk mentén, miszerint a költői színrevitel során mennyiben és milyen módon szerkesztik (szét) ezt a mintázatot. A „pszeudo” kitétel az alanyiság azon komplikációjára utal, mely megkülönbözteti ezeket a beszédmódokat a tradicionális alanyi líra közvetlenségétől, hiszen a személyesség reflektált „valóság-effektusok” (Roland Barthes) formájában artikulálódik, miközben ez a közvetítettség mindig le is lepleződik a szövegszervezés különböző eljárásai által.

A szimulált alanyiság végül is minden fikció alapeleme, ám míg a szimuláció performativitása gyakorta csak alkalmi jegy vagy befogadói jelentéstudajdonítás, a kortárs fiatal líra egyik megszólalási rendjeként is működik, egy olyan koherens én-t hozva létre, melynek jelenléte mintegy uralja az adott kötet (életmű) egészét, ráadásul sokszor referenciális ént feltételez. A nyelv ennek a tendenciának rendelődik alá, s egy narrációs hálót kezd el szőni, mely nem túl dekoratív, sőt sokszor tudatosan

⁸ Lapis József a következő hangsúlyokkal regisztrálja a folyamatot összegző igényű lírapanorámájában: „A személyesség beszédmódjainak újra birtokba vétele és a kulturális idegenség kódjainak használata a fiatal líra két fontos elemének tűnik. Nem könnyű azonban a személyesség vagy közvetlenség alakzatait megfelelően körülírni, vagy egyáltalán megfogalmazni, hogyan kísérlék meg (megkísérlék-e) újraértetni az én versbeli megjelenését és megszólalását. Nyilvánvalóan nem valamiféle romantikus értelmű alanyi költészet nyelvének és szubjektumszerkezet visszaíródásáról lehet szó, de nem is a szerepként értett én próteuszi vándorlásáról. Fontos viszont a személyesség diszkurzív mintázata, a beszédmódként értett közvetlenség felmutatása, az identitás a kimondott szavak és mondatok nyomán épül és hasad.” (LAPIS József, *Líra 2.0. – Közelítések a kortárs magyar költészethez*, JAK+PRAE.HU, Budapest, 2014, 38–39.)

⁹ „Végeredményben a színészi akció felől úgy értjük meg az emberi életet, mint egy szerepnek a *képalkotás* többé-kevésbé rögzített *terve* szerinti megtestesítését. Amikor reprezentálunk, tudatosan tartanunk kell magunkat a tervhez. Nem mindenki fogja úgy érezni, hogy rendelkezik az ehhez szükséges eszközökkel; ezek a képességek nem mindig adóttak. Am kétségtelen, hogy hozzátartoznak az emberi egzisztencia feltételeihez. [...] A képalkotás terve, amelyben az előadóra hárul a szerep, hogy megtestesítse az embert, jelentősegteljesen hozza napvilágra az emberi létezés képi feltételezettségét.” (Helmuth PLESSNER, *A színész antropológiája*, ford. BESZE Flóra = Játéktér, 2015/ősz, <http://www.jatektér.ro/?p=18674>) – A képi feltételezettség itt arra az antropológiai meghatározottságra mutat rá, hogy az ember csak mediális megelőzőttségben tud önmaga vagy mások előtt megjelenni, hiszen ebbéli igyekezetében mindig rá van utalva a képalkotási tervekre.

¹⁰ Peer Krisztján sok szempontból jelentős hatásközpontja az antropológiai posztmodern lírai terének, hiszen első munkája, a *Belső Robinson* (JAK, Budapest, 1994) a Telep-csoportra is jellemző magánmitologikus titokköltészet egyik fontos referenciapontja Gál Ferenc, Marno János és Kemény István munkássága mellett. Ugyanakkor Peer későbbi kötetinek deretivizált privátbeszéde, illetve a *42* (Libri, Budapest, 2017) traumaköltészete az önreflexív vallomásosság alakzataiban gondolja újra az intimitás kódjait, vagyis lírája egyszerre jelent(ett) inspirációt a pszeudo-személyesség különböző formáinak kialakításához.

alulstilizált, ugyanakkor a vallomásosság és az objektív távolságtartás dinamikájának analizisére épül.¹¹

A vallomásosság és az objektív távolságtartás dinamikája az egész pseudo-személyes mezőt áthatja. Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy a „személyes” és a „személytelen” csupán viszonyfogalmakat jeleznek ebben a rendszerben, melyek számos hibrid formában és színezésben megjelenhetnek az egyes költészetekben.¹²

A pseudo-személyes mező lírai formációinak egyszerre több hagyománykomplexumhoz képest kellett meghatározniuk magukat. Az ekkor induló generáció nagy része számára már evidenciaként jelenik meg a költészeti tér nyolcvanas-kilencvenes évek óta tartó ideológiai megtisztulása, mely elhitteleníti a képviselői költészet(ek) által felkínált – társadalmilag és közéletileg kódolt – beszédmódokat, illetve létrehozza a „történelem utáni nemzedék” új ideológiáját. Mindez a kétezres évekbe is áttolja a Balázs Imre-féle „politikai-morális tabu” problémáját, noha itt már nem egy irodalomelméletileg kondicionált tiltásról van szó, hanem inkább arról, hogy a politikai-morális komplexum és az ehhez társuló – anakronisztikusnak vélt – poétikai kínálat nem nyújtott kellő „nehézkedést” az identitásalakzatok színreviteléhez. A történelem utániség ott és akkor egyfajta tematikus és poétikai felszabadulást jelentett, mely a közéleti-politikai (ellen) beszéd hagyományának aktív felejtésére és negligálására invitált.

H. Nagy Péter az ezredforduló perspektívájából ír arról, hogy a ’70-es évek költészetében jelentős szerepet játszottak a közvetlen vallomásosság poétikájának megújítását célzó kísérletek.

Természetesen több példát lehetne hozni arra, hogy a vallomásosság miként él továbbra is az olvasói elvárásokban, illetve hogy jóllehet meginog centrális pozíciója, mégis nyomokban érzékelhető reflektálatlan hatása jó néhány kortárs alkotónál. Ennél azonban fontosabbnak bizonyulhatnak azok a kezdeményezések, melyek átörökítik ugyan a vallomásosság némely komponensét, mégis kimozdítják annak egyedüli versképző potencialitását. A 90-es évekből visszatekintve ezek közül minden bizonnyal azok az eljárások őrizték meg beszédképességüket, melyek az avantgarde tradíció felől tették kérdéssé a vallomásos líra zárt formáit.¹³



¹¹ CSEHY Zoltán, *A poszthumánról az alternatív rítusig – Irányulások, labirintusok, sugárutak az ún. fiatal magyar lírában* = Parnasszus, 2015/nyár, 6–24, 9.

¹² A Krusovszky-lírára nagy hatást gyakorló Sziij Ferenc szubjektumkonstrukciója például tekinthető egyfajta személytelenül személyes struktúrának, ahol csak egy „retorikus összeállításban adott alaksejtelme” (Tóth Ákos) jelentkezik, ugyanakkor itt sem érkezőnk el a személyesség nullfokára, hiszen mindig bekapcsolódik egy posztapokaliptikus háttér, mely segít antropomorfizálni az alaksejtelmet.

¹³ H. NAGY Péter, *Töredékek a kortárs magyar líra paradigmáiról* = Uő, *Kánonok interakciója*, Fialat Írók Szövetsége, Budapest, 1999, 45–63, 54.

H. Nagy helyzetértékelése a kétezres évekbeli pszeudo-személyes mező szempontjából is releváns, hiszen a (neo)avantgárd „atopikus” (Dánel Mona) hagyománya épp az alanyiság művi (de)konstrukcióiban talál magának új poétikai funkciót, miközben depolitizálódik és elveszti ellenbeszéd jellegét. Ebben a folyamatban olyan közvetítő figuráknak van jelentős szerepe, mint Marno János, Szijj Ferenc és Tolnai Ottó, akik abban is hasonlítanak egymásra, hogy a szövegeik figurái, alakmásai és beszélői egy magánmitologikus színrevitel keretei között jelenítődnek meg.

A történelem utániság ideológiája tehát eltéríti a költői érdeklődést a társadalmi tértől, méghozzá az *intimitás rétegeibe* való visszahúzódnak irányába. A pszeudo-személyes mező egyfajta lírai privatizálás során jön létre, melyben az antropológiai „valóságigény” kielégítését az intimitás terei, a magánmitológiák és a privát történetek személyes referenciái ígérnek. A kisajátítás ebben az értelemben a saját (újra)előállítását jelenti az (ön) idegenséggel való közös játékban, miközben ennek az önartikulálódásnak a horizontjáról a történelem/társadalom nagy nyelvjátékai és konszenzuális jelentésrendszerei hiányoznak, illetve kísérteties módon *lappanganak*. Ez a jelentéslappangás az ún. privát „titok-költészetek” (Lapis József), illetve a „para” (Bodor Béla) költői fenomenológiájának meghatározó irodalomantropológiai előfeltétele.¹⁴ Ezzel párhuzamosan a költői fókusz beszűkül, aminek azonban nemcsak tematikus, hanem a lírai alany önreflexióis lehetőségeit, az önmagáról-való-tudás bázisát tekintve is fundamentális következményei vannak. A szűkülés nem csupán veszteséget, hanem intenzifikálódást is eredményez, hiszen a jelentéslappangásból merített energetika tartja össze a magánmitologikus privátnyelveket, melyek az Én pozícióját nem valamiféle tiszta jelenlét, hanem a „közvetített közvetlenség” (Helmuth Plessner) performatív rendszerében artikulálják – természetesen a nyelvi történés mindenkori alkalmiságára ráhagyatkozva. Vagyis ez a visszahúzódnak egyben begyűrődést és sűrűsödést is jelent(het), hiszen az intimitás rétegeibe való megtérés az otthonosság tűnékeny tapasztalatával kecsegtet.

Gaston Bachelard szerint az intimitás otthonos tértapasztalatát a bensőségesség vonzása határozza meg. Az ember ilyenkor az „anyag földi paradicsomába süpped”

A pszeudo-személyes mező egyfajta lírai privatizálás során jön létre, melyben az antropológiai „valóságigény” kielégítését az intimitás terei, a magánmitológiák és a privát történetek személyes referenciái ígérnek.

¹⁴ A titokteljes idegenség rejtélyköltészetét Lapis József Kemény István lírájára mint hatásközponttra tekintettel a következőképp jellemzi: „A titok ugyanis a *költészetben* nem valami olyasmi, amit meg kell fejtenünk ahhoz, hogy megértésményhez, avagy esztétikai tapasztalathoz jussunk – a líra érzéki potenciálja épp ahhoz képes hozzájuttatni minket, hogy a titok közelében maradjunk, érezzük annak delejét, jelenlétét. A vers megőrzi, az olvasás galvanizálja a rejtélyt, amelynek éppenséggel nem árt, ha nem jut – allegorikus vagy egyéb módon – megragadható jelentéshez. Lényeges azonban, hogy úgy kapjuk az információkat és költői hatáseffektusokat, hogy azok kellő otthonosságérzetet teremtsenek ahhoz, hogy legyen honnan értelmezhetővé tenni az idegenséget – másképp fogalmazva, legyen mód megtapasztalni benne a sajátot.” LAPIS József, *A néma K – a Kemény-poétika néhány vonása és a fiatal magyar költészet* = BALAJTHY Ágnes – BORSIK Miklós (szerk.), *Turista és zarándok – Esszék és tanulmányok Kemény Istvánról*, JAK+PRAE.HU, Budapest, 2016, 253–268, 263. (Kiem. az eredetiben.)

A családban-lét, illetve az elemi társas-lét tapasztalata olyan nukleáris színpadot kínál az antropológiai színrevitelnek, mely egyszerre termeli és megvonja a prezencia lehetőségét...

bele, melynek „meleg és lágy” materialitását nem zavarja meg semmilyen taszító erő. Vagyis itt egyfajta materiális topofiliáról van szó, térbeliség és anyagság olyan összjátékáról, mely a benne-lét *óvásával*

segíti felhalmozódni és „megszemélyesedni” a szubjektivitás nyelvét.¹⁵ Az intimitás rétegei nem különíthetők el élesen egymástól, hiszen olyan egymást keresztező, egymásra lapított struktúrákat képeznek, melyek a bensőségesség archeológiáját alkotják. Az intimitás első rétege a párkapcsolati szféra, míg – ezzel szoros összefüggésben – a második réteget a családi tér interszubjektív és interkorporális viszonyrendszere képviseli. „A családi traumák és a legintimebb környezetben zajló identitáskeresés vagy hiányköltészet számos fontos kötet tematikus ihletője lett, s olyan alanyiságon alapuló mintázatok termelt újra, melyek nem csupán az én versbeli pozícióját hozzák játékba, hanem a személyesség és személyiség viszonyrendszerét is sikerrel gondolták újra.”¹⁶ A családban-lét, illetve az elemi társas-lét tapasztalata olyan nukleáris színpadot kínál az antropológiai színrevitelnek, mely egyszerre termeli és megvonja a prezencia lehetőségét, hiszen az otthonosság problematikus „távollévő” és/vagy traumatizált, amit az egyes kötetek¹⁷ középpontjában megjelenő betegség- és gyásztematikák is jeleznek.

Az intimitás harmadik rétegét a saját és idegen test közti interakciók testfenomenológiai zónája jelenti. Ez a zóna szorosan kapcsolódik a párkapcsolati és családi térhez, hiszen a kollektív családi test és a saját test egymásra utaltsága az intimitás rétegeinek központi bensőségesség-tapasztalata. Fontos hangsúlyozni, hogy a pseudo-személyes zóna a válságjelenségek felmutatása közben is megpróbálja őrizni az emberi test humanista kódjait, miközben ez az „óvás” a beszélő emberi arcának/hangjának a kiküzdéseként artikulálódik. A testköltészeti stratégiák áthatják a pseudo-személyes mező egészét, noha – a mezőben elfoglalt hely és betöltött funkció mentén – számos eltérő formát öltenek. Az anatómiai tekintet létrehozása szolgálhat egy szélsőséges dehumanizációs projektet, mint Krusovszkynál, a kísérteties testiség alakzatai Bajtai András *Betűemberében* (JAK, 2009) a személyesség (ön)elidegenítését célozzák, míg a sportoló test Sopotnik Zoltán futóverseiben szorongás és fantázia ikermédiума. Ezekben a példákban a testiség „elemi tényeire” való koncentráció a lírai beszédmód elementarizálására törekszik, és az „új komolyság” (Pollágh Péter) azon programját támogatja, mely a testbe vetett emberi létező morális-egzisztenciális drámáját próbálja újratematizálni az areferenciális posztmodern iróniakultuszával és a metafizikus-patetikus giccsel való többfrontos küzdelemben.¹⁸ Ugyanakkor a szubjektum materializálhatóságának problémája a kortárs



¹⁵ Vö. Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, ford. BEREZKI Péter, Kijarat, Budapest, 2011.

¹⁶ CSEHY, *A poszthumántól az alternatív rítusig*, 13.

¹⁷ Ennek a vonulatnak reprezentatív példái Simon Márton: *Dalok a magasszíntről* (L'Harmattan, Budapest, 2010), Ayhan Gökhan: *Fotelapa* (JAK, Budapest, 2010), Toroczky András: *Napfényvesztés* (Magyar Napló, Budapest, 2010), Szöllősi Mátyás: *Aktív kórterem* (Parnasszus, Budapest, 2010) Deres Kornélia: *Szórpa* (JAK, Budapest, 2011) Ughy Szabina: *Külső protézis* (Orpheusz Kiadó, Budapest, 2011) Závada Péter: *Mész* (Jelenkor Kiadó, 2015).

¹⁸ A kortárs fiatal lírára vonatkozó „új komolyság” fogalmát legdifferenciáltabban Mohácsi Balázs dolgozta ki több szövegében.

digitális kultúrával is összefüggésben van, hiszen a „képek üres helyeként” (Hans Belting) megjelenő ember képanthropológiai válsághelyzete az érzéki (ön)észleléssel kapcsolatos szorongásokban is megfogalmazódik.

Ezen a ponton elérkezünk a poszthumán líra kérdéséhez, melyet többen reflektálatlanul összemossnak a homogénnek tekintett testpoétikákkal. A pseudo-személyes mező antropomorfizáció és dezantropomorfizáció kettős erőterében jelenik meg, de minden komplikációja mellett őrzi az emberi hang és alakszerűség emlékezetét. A poszthumán líra nem függeszti fel a mezőt, és nem szünteti meg az emberről való beszéd lehetőségét, csupán konstruktív „szökésvonalakat” (Deleuze–Guattari) kínál az antropocentrikus humánideológiával szemben. „A poszthumán nem az Ember evolúciója vagy devolúciója, hanem a differencia és identitás újraelosztása.”¹⁹ A humanideológia ebben az összefüggésben egy eurocentrikus, maszkulin és antropocentrikus univerzalizmust jelent, mely az ember fogalmát normatív konvencióként alkalmazza, hogy kizárási és marginalizálási gyakorlatok segítségével teremtsen meg a „normalitás” hatalmi konstrukcióját.²⁰ A pseudo-személyes mező több fronton kikezdi ezt a diskurzust, hiszen a demaszkulinizáció,²¹ illetve szubkulturális identitáskonstrukciók színrevitele mentén a heteronormatív „valóságot” (white realness) problematizáló alternatív emberfogalmakat is termel.²² A poszthumán líra ennek a termelésnek a túlajtásaként értelmezhető, amikor olyan hibrid szubjektumok jönnek létre, melyek szerves és szervetlen, emberi és állati, természeti és technológiai közti határok felülírása és kimozdítása mentén szerveződnek.

A pseudo-személyes mező antropomorfizáció és dezantropomorfizáció kettős erőterében jelenik meg, de minden komplikációja mellett őrzi az emberi hang és alakszerűség emlékezetét. A poszthumán líra nem függeszti fel a mezőt, és nem szünteti meg az emberről való beszéd lehetőségét, csupán konstruktív „szökésvonalakat” (Deleuze–Guattari) kínál az antropocentrikus humánideológiával szemben.

„Az új komolyság nagyjából a Telep generációjának, tehát a 2005 környékén indultaknak és az azóta indulóknak a – mára jóformán köznyelvesült – lírája volna, akik Tandori Dezsőtől, Petri Györgytől, Marno Jánostól, Takács Zsuzsától, Szijj Ferencről, Borbély Szilárdtól, Kemény Istvántól, Varga Mátyástól, Peer Krisztiántól (stb., a sor még hosszan folytatható) tanulták-tanulják a kíméletlen önanalízis nyelvét. [...] Nem állítom tehát, hogy az új komolyság hagyománya vagy akár az új komolyság nem értelmezhető a nyelvkritikusság felől, hogy képviselőik ne szembesültek volna, ne szembesülnének a nyelvi megelőzöttségnek, a nyelv uralhatatlanságának, a nyelvbeszélések megszűnésének stb. problémájával. Ezekben a költészetekben azonban a nyelvi eseményeknél fontosabbak a posztmodernség antropológiai-etikai problémái, és ilyen módon a nyelvi, nyelvkritikai események is ezeknek rendelődnék alá, vagy talán még pontosabb, ha úgy fogalmazunk, ezeket a problémákat jelzik – nem oly játékos vagy humoros – tünetekként.” (MOHÁCSI Balázs, *El nem mesélt történetek – Turi Tímea: A dolgok, amikről nem beszélünk* = Jelenkor, 2015/1, 96–101, 96–97.) Az új komolyság fenti értelmezése több ponton kapcsolódik az antropológiai posztmodern koncepciójához, ugyanakkor főként a nyelvkritikai stratégiák, illetve az ironiához való viszony mentén próbál differenciálni, míg a jelen dolgozat perspektívájában az identitáspoétikai színrevitelek állnak előtérben.

¹⁹ Judith HALBERSTAM – Ira LIVINGSTONE, *Introduction: Posthuman Bodies* = Uő (szerk.), *Posthuman Bodies*, Indiana University Press, 1995, 1–22, 10.

²⁰ Vö.: Rosi BRAIDOTTI, *The Posthuman*, Polity Press, 2013, 26.

²¹ Vö. a Kabai Lórántnál és Peer Krisztiánnál megjelenő deheroizált „gyöngéd maszkulinitással” (Kérchy Anna).

²² Vö.: Németh Zoltán: *A perverzió méltósága* (Kalligram, Pozsony, 2002) vagy Rosmer János: *Hátsó ülés* (Kalligram, Pozsony, 2010)

Ebből a perspektívából újrakódolódnak az intimitás rétegei is, hiszen az önmagába visszagyűrődött bensőségesség dehumanizálódik és decentralizálódik. Mindez egy „újranyílást” jelent,

...nem a humanista kozmosz egysége állítódik vissza a történelemvesztett lírai érzékenység számára, mert a tisztátalanság, sokasodás és metamorfózis energiái egy poszt-antropocentrikus világot nyitnak meg, melyben az Ember exkluzív klubja az állatok, gépek, ásványok és baktériumok ontológiai anarchiája mentén forgácsolódik szét.

ugyanakkor nem a humanista kozmosz egysége állítódik vissza a történelemvesztett lírai érzékenység számára, mert a tisztátalanság, sokasodás és metamorfózis energiái egy poszt-antropocentrikus világot nyitnak meg, melyben az Ember exkluzív klubja az állatok, gépek, ásványok és baktériumok ontológiai anarchiája mentén forgácsolódik szét. „A nyugati kultúrát nem veszítjük el és nem is mentjük meg, hiszen identitása sose volt

más, mint szelektív fikció.”²³ Ebben a poszt-antropocentrikus világban a magánélet, család és a test konstruktív fikciói nem tűnnek el, csupán a képalkotási tervek szelekciós kódjai változnak meg, hiszen reprodukció, genealógia és higiénia lehetőségei robbanásszerűen kibővülnek. A nem-emberi ökológiákkal zajló kontamináció új együttélési formákat hoz létre, ami az élet és természet fogalmainak nem-antropocentrikus újragondolását követeli meg.²⁴

Ebben az átkódolásban a bensőségesség szerves élete, vagyis a bachelard-i intimitás antropokozmikus otthonossága egy operátor nélküli hálózatstruktúrára cserélődik. Ezen a nyitott és dinamikus struktúrán belül saját test és idegen test kölcsönviszonya prosztetikus jelentések viszontfertőzéseként jelenik meg. Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy ez a kölcsönviszony túllép a topofília és a topofóbia Bachelard-féle dichotómiáján is, hiszen az „idegen” beíródása nem kísérteties intervencióval fenyeget, mint a pszeudo-személyes mező szorongásköltészetében, mert a poszthumán intimitás nem óvandó begyűrődés, hanem a „kint” és „bent” polaritását meghaladó „sérvszerű” köztesség. „A kiborg elszánt elkötelezettje a részlegességnek, az iróniának, az intimitásnak és a perverzitásnak. Ellenzéki, utópista, és teljességgel hiányzik belőle az ártatlanság. Mivel már nem a közzsféra és a magánszféra polaritása strukturálja, a kiborg egy technikai poliszt definiál, amely részben a társas viszonyok egy forradalmán alapul, ami az oikoszban, a háztartásban megy végbe.”²⁵ Donna J. Haraway klasszikus szövege szemléletesen mutatja be az oikosz poszthumán változatát, mely egyszerre intim és perverz, vagyis egyfajta topológiai csavarodás mentén tárja fel és leplezi önmagát. A technikai polisz azonban nemcsak a közzsféra és a magánszféra pólusait zavarja össze, hanem a természet és kultúra, természet és technológia modernista demarkációs vonalait is átrendezi, mely szempont a poszthumán természetfelfogás, illetve az antropocén-horizont szempontjából lesz jelenté-



²³ Judith HALBERSTAM – Ira LIVINGSTONE, *Introduction: Posthuman Bodies*, 9.

²⁴ Ilyen nem-antropocentrikus – biopolitikai hangsúlyokkal is bíró – életfogalom Braidotti *zoéja* (BRAIDOTTI, *The Posthuman*, 13–54.), de Clare Colebrook Deleuze alapján kidolgozott inorganikus vitalizmusa is ebbe a kontextusba illeszkedik. (Clare COLEBROOK, *Deleuze and the Meaning of Life*, Continuum, New York, 2010, 99–108.)

²⁵ Donna J. HARAWAY, *Kiborg kiadvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*, ford. KOVÁCS Ágnes = Replika, 2005. november, 107–139, 109.

„Bonyolult emberpár várja / hogy fölbukjon valami bonyolult.” – kezdi *Kacsacsőrű-emplős-várás Kenguru-szigeten* című versét Harcos Bálint 2002-ben megjelent első kötetében.²⁶ Ez a pozíció remekül jellemzi a poszthumán antropológia azon alaptételét, miszerint lehet, hogy soha többé nem leszünk *egy* faj, de akkor is együtt élünk a közös természettani háztartásban. A Kacsacsőrű-emplős és a bonyolult emberpár bizonyos értelemben egymás hasonmásai, hiszen mindannyian kiborgok a „Kenguru-sziget” poszt-antropocentrikus világában. A humán reflexió nem tüntet érzelmi és/vagy kognitív komplexitással, nem áll „kívül” a természeti miliő struktúráján, ami a megfigyelt eseménysor – a szövegműködés során automatikusan beinduló – allegorizálását is kisiklatja. A bonyolult emberpár „bonyolultsága” (mint a „világképzés” humán monopóliuma) ebben az önmagát felfüggesztő allegorikus folyamatban relativizálódik, hogy a kacsacsőrű emplős reflexió nélküli viselkedésmintájával elkeveredve feloldódjon a természettani tablóban.

A kacsacsőrű emplős behunyja szemét, fülét,
úgy halászik. Kis rákokat gyűjt
a kavicsos aljzaton. Áll az áramlásban,
kiöblíti csőrét, és a
fészkéhez úszik.
(*Kacsacsőrű-emplős-várás Kenguru-szigeten*)

Harcos Bálint munkássága (*Harcos Bálint Összes*, Palatinus, 2002; *Naiv növény*, Ulpius-ház, 2006) fontos megelőlegezője a kortárs poszthumán kísérleteknek, hiszen már a kétezres évek elején számos formáját kidolgozza a szubjektum dehumanizációs színrevitelének. Ezek a dehumanizációk legtöbbször a metamorfózis alakzatával élnek, ilyen például a Harcos-féle „naiv növény”, aki-ami egy rizomatikus struktúrát mutató „kontaminációs gépezet”,²⁷ olyan poszthumán entitás, mely a növényi, állati, emberi kódokból szabadon gazdálkodik, hogy nyelvének radikalitását egyre jobban „gyorsíthassa”. Természetesen a poétikai „előképek” és genealógiák keresése mindig problematikus, hiszen fennáll a veszélye annak, hogy az analogizáló tekintet dekontextualizálja az egyes líratörténeti fenoméneket. Harcos Bálint költészetét a radikalitás/szubverzió felől közelítette meg a kétezres évek kritikája, de ezt a működést még Németh Zoltán is egy döntően referenciális kontextusban értelmezte.

Harcos szövegei olyan tükörként funkcionálnak, amelyben önmaguk működését figyelik, amelyekből a textus és a benne elrejtett olvasó mentális struktúráinak összefüggései tükröződnek. A szövegnek csábító perspektívát nyújt saját nárcizmusa: önmagában szemlélni önmagát. Radikalitása éppen abban rejlik, hogy kénytelen

²⁶ HARCOS Bálint, *Kacsacsőrű-emplős-várás Kenguru-szigeten* = *Harcos Bálint Összes*, Palatinus, Budapest, 2002, 65.

²⁷ Vö. Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Kafka – A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Qadmon Kiadó, Budapest, 2009, 17.

felmondani minden konvenciót, hiszen azt játssza, hogy egyedül van, hogy magában látszódik. A posztmodern radikalitása értelmeződik ezzel a narratív állítással, s Harcos szövegeinek tértjévé az így felfogott radikalitás válik.²⁸

Ha ezt a radikalitást a hibriditás és a poszthumanitás irodalomantropológiai kontextusa mentén olvassuk újra, akkor lehetségessé válik egy olyan alternatív hálózat megképzése Harcos művein keresztül, mely Hajnóczy Péter egyes szövegeit, Hajas Tibor *Szöveg-káprázatát* és Oravecz Imre korai köteteit összekötve alkotja meg a kortárs szökésvonalak egy lehetséges háttérbázisát.²⁹

Jelenleg több formáját tudjuk azonosítani a pszeudo-személyes mezőt antropológiailag újrakódoló szökésvonalaknak. Ezek egyike az *állatpoétika*, mely a kortárs animal studies

Az állatpoétika kisebbségi nyelve imaginárius dinamikát alkot, mely nem metaforikus és/vagy szimbolikus archetípusokban gondolkodik, hanem a metamorfózis energetikájában.

diskurzusokkal összefüggésben kutatja az ember és állat közti határok átjárhatóságának kérdését. Mindenekelőtt Németh Zoltán *Állati férj* (Kalligram, 2016), Kele Fodor Ákos *Echológia* (PRAE.HU, 2017) vagy Zilahi Anna *A bálna nem motívum* (Magvető, 2017) című kötete említhető

ebben a kontextusban.³⁰ Az állatpoétika kisebbségi nyelve imaginárius dinamikát alkot, mely nem metaforikus és/vagy szimbolikus archetípusokban gondolkodik, hanem a metamorfózis energetikájában. Ez azt jelenti, hogy olyan deterritorializált intenzitások termelődnek, melyek az „állat tagadásának” (denial of the animal) modernista dogmáját³¹ próbálják felülírni. Az állat tagadása olyan humanista hermeneutikai beállítódás, mely a szövegben megjelenő állatot egy allegorikus redukció segítségével integrálja az



²⁸ NÉMETH Zoltán, *A radikalitás mint jelentésképzés* (Harcos Bálint Összes) = Uő, *A széttartás alakzatai – Bevezetés a „fiatal irodalom” olvasásába*, Kalligram, Pozsony, 2004, 292–300, 300.

²⁹ Hajnóczy és a kortárs lírai mozgások összefüggését Gaborják Ádám elemzi az *Embólia kisasszonynak – Hajnóczy és a kortárs „fiatal” költészet?* című szövegében (GABORJÁK, *Megtalált helyed*, 163–184). Gaborják szerint Hajnóczy felé tájékozódva természetesen értelmezhetővé válnak olyan metaforikus entitások („alakmások”), mint pl. Bajtai András Betüembere, melyek az Én- és testhatárokat felbontó szimbiotikus idegenség beiródásának tekinthetők. Ez az értelmezés még a pszeudo-személyes mező szorongásköltészete szempontjából kezeli a problémát, de a „Valamit, ami élő, organikus, ábrázolni képtelenség – Hajnóczy Péter nem-higiénikus művészete” (Holmi, 2012. augusztus, <http://www.holmi.org/2012/08/nemes-z-mario-%E2%80%99Evalamit-ami-elo-organikus-abrazolni-keptelenseg%E2%80%99D>) című saját tanulmányomban már egy nem-antropomorf életfelfogás mentén elemzem a Hajnóczyra jellemző „élőhalott szubjektum” (Alexa Károly) kísérteties elevenségét. Ezzel a nem-higiénikus és nem-humanista poétikával szorosan összefügg Hajas Tibor – Harcos által sok ponton megidézt – militáns neovantgárdja, mely az erotikus határsértések mentén darabolja és emészt fel a humánideológiát. Oravecz Imre lírája ambivalens helyzetben van ebben a kontextusban, hiszen míg az *1972. szeptember* a pszeudo-személyes mező intimitásköltészete számára jelentkezhetett hatástényezőként, addig az *Egy földterület növénytakarójának változása* a dehumanizációs alakzatok széles skáláját mutatja fel, mely többek között a poszthuman természetértelmezés szempontjából válhat fontossá.

³⁰ Hosszan lehetne még sorolni a példákat. Tolvaj Zoltán több szempontból jelentős *Szerelem* című verse a *Fantomiker* (JAK, 2016) című kötetből, de Závada Péter *Nyesje* [Závada Péter: *Mész* (Jelenkor Kiadó, Pécs, 2015, 47.) vagy Pollágh Péter *Vörösróka*] [Pollágh Péter: *Vörösróka* (PRAE.HU, Budapest, 2009, 10–11.) is revelatív lehet ebből a szempontból, noha a két utóbbi esetben inkább a magánmitológikus szimbólumképzés áll az előtérben. (Závadához vö.: LAPIS József, *A néma K – a Kemény-poétika néhány vonása és a fiatal magyar költészet*, 253–268.)

³¹ Vö.: STEVE BAKER, *Picturing the Beast – Animals, Identity and Representation*, Manchester University Press, 1993.

antropocentrikus jelrendszerbe, miközben az ember transzparens jelölőjeként olvassa/olvastatja. Ezzel szemben állattá-lenni azt jelenti, hogy „mozgásba lendülni, szökésvonalat rajzolni, annak teljes pozitivitásával, átlépni egy küszöbön, olyan intenzitásra tenni szert, amely már csak önmagában ér valamit, rálelni a tiszta intenzitások világára, amelyben a formák, de a jelentések, a jelölők és a jelöltek is felbomlanak, nem formált anyagot, deterritorizált áramlatokat, nem-jelentő jeleket keltve”.³² Ezen feszültség mentén válik értelmezhetővé Zilahi Anna kötetcíme is, hiszen a „tautologikus bálnatestbe”³³ való belevettség tapasztalata metamorfózis és metaforizáció között oscillál.

Az *Echolalia* a nyelvfilozófia és a technológiaelmélet kontextusában gondolja újra az állatpoétikát, hiszen az állati és emberi hang, illetve a technikai effektus viszonyrendszerét vizsgálja, azt az összefüggést, hogy a jelentés nélküli és animális phoné milyen sterilizálások mentén válik humán logosszá.³⁴

Ugyanakkor a kötet metaverse, a *Kacsa-embriót bont a nyuszi, aki vagy*, a poszt-humán oikosz irányába is elmozdul, hiszen az intimitásrétegek állati kódokkal való megfertőzése a családtörténeti trauma nem-antropocentrikus színrevitelét szolgálja.³⁵

Németh Zoltán *Állati férje* ugyancsak a bensőségesség archeológiáját forgatja fel az állatá-válás koncepciója felől. A szerelmi költészet („hitvesi líra”) posztumán megszállása a „tisztaság” és „lelkiség” kategóriáinak antihigiénikus átírását eredményezi, ugyanakkor a fajok közti erotika nyelve nemcsak naturalizál, hanem sok esetben megnyit egy immanens transzcendenciát is a nem-antropocentrikus életfogalmon belül, melyhez az átváltozás eseménye vezeti el a beszélőt.

...egy másik nagyobb sűrűsödési pont is megjelenni látszik az irodalmi térben, nevezzük ezt antropocén-poétikának, ugyanis az idesorolható szerzők a természet(líra) fogalmának áthangolására tesznek kísérlet.

De aztán új test nőtt körém.
A természet új húst varrt csontjaimra,
és megdöbbenve tapasztalták,
hogy az összetákolt képződmény
nem érez fájdalmat, nem öregszik,
nincs állandó hőmérséklete, és
megél a saját ürülékén.
Igen, ez lettem én.

[*Vakondpatkány (csupasz turkáló, földikutya) – Heterocephalus glaber*]

³² Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Kafka – A kisebbségi irodalomért*, 26-27.

³³ ZILAHÍ ANNA, *A bálna nem motívum* = Uő, *A bálna nem motívum*, Magvető, Budapest, 2017, 40.

³⁴ Vö. Akira MIZUTA LIPPIT, *Afterthoughts on the Animal World*, MLN, Vol. 109, No. 5, Comparative Literature (1994, 12), 786–830, 816.

³⁵ Kele Fodor Ákos második kötete nem csupán az állatpoétika miatt jelentős, hiszen hipermediális jellegéből fakadóan is úttörő teljesítmény, illetve rendkívül fontosak a különböző neoavantgárd hagyományok (képvers, hangvers) revitalizálására tett gesztusai is.

Az állatpoétikán túl számos individuális szökekvonal említhető, ilyen például Tóth Kinga feminista kiborgesztétikája, mely az ember–technológia–betegség jelenségeit olvas-sa össze egy multiplatform poétika keretei között, de Komor Zoltán líra és próza között ingázó neoszürrealista *bizarro fiction*-je is számos ponton használja a nem-humán esztétikák eszközkészletét. Ugyanakkor egy másik nagyobb sűrűsödési pont is megjelenni látszik az irodalmi térben, nevezzük ezt *antropocén-poétikának*, ugyanis az idesorolható szerzők a természet(líra) fogalmának áthangolására tesznek kísérlet.

Az antropocén-poétika fogalmának kontextualizálást érdemes afelől kezdeni, hogy a poszthumán kondíció kiépülése mennyiben és hogyan alakította át azt, ahogyan a természetről gondolkodunk. A kortárs kultúraelméleti diskurzusokban visszatérő toposz a „természet halálának”, illetve a „természet végének” gondolata. Ez a toposz az endizmusok eszkatologikus diskurzusába tartozik, és a „történelem vége” alakzat pandant-jaként olvasható, mely a kortárs kultúra azon krízistapasztalatát tükrözi, hogy a történelem és természet antagonizmusaként megértett modernitásprojektum immár nem hozzáférhető. A „biogenetikus kapitalizmus” (Rosi Braidotti) és a technotudományok előretörése olyan átalakuláshoz vezet a kulturális-társadalmi szemléletben, mely nem a „természet”, hanem a humanizmus és az újkori természettudomány statikus, prediskurzív és eredendő természetfogalmának az eltűnését eredményezi. Jutta Weber szerint³⁶ poszthumán kondíciók között a természet dinamikus és nyitott, identikus mag vagy középpont nélküli önmenedzselő rendszer, melyben a fizikai és a nem-fizikai, illetve az organikus és a nem-organikus közti határok folyékonyak. Ebből ugyanakkor az is következik, hogy a természet és a kultúra elkülönítése is problematikussá válik, hiszen a kultúra naturalizálódik, miközben a természet konstrukciós jelleget ölt.³⁷

Véget ért a holocén, és átléptünk az antropocén korszakba, ami azt jelenti, hogy az ember vált domináns geológiai ágenssé, mert a planetáris bioszférába való gazdasági-technológiai-ipari behatás nemcsak ökológiai, hanem földtani dimenzióval is rendelkezik.



Az antropocén fogalma a geológiából érkezik ebbe a kultúratudományos kontextusba. A Paul Crutzenhez és Eugene Stoermerhez köthető, de egészen a felvilágosodásig visszakövethető elképzelés szerint egy új földtörténeti korszakfogalomra van szükség, hogy kifejezhessük azt a geológiai változást, melyet az emberi civilizáció fejlődése és a hozzá köthető ipari forradalmak sorozata indított el. Véget ért a holocén, és átlép-

³⁶ Jutta WEBER, *Vom Nutzen und Nachteil posthumanistischer Naturkonzepte* = Gernot BÖHME - Alexandre MANZEI (szerk.), *Kritische Theorie der Technik und der Natur*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2003, 221–247, 226.

³⁷ Mindez több szerzőnél egyfajta melankolikus „elhangolást” (Verstimmung) is eredményez, hiszen a (re)naturalizációt az auflklärta haladásgondolkodás hanyatlástudatba való átcsapásaként is felfoghatjuk, mely esztétikai gyász formájában artikulálódik. Vö.: Ludger HEIDBRINK, *Die ästhetische „Trauer” der Moderne als Kritik des naturgeschichtlichen Denkens* = Jörg ZIMMERMANN (szerk.): *Asthetik und Naturerfahrung*, Frommann-Holzboog, Stuttgart – Bad Cannstatt, 1996, 355–368, 356.

tünk az antropocén korszakba, ami azt jelenti, hogy az ember vált domináns geológiai ágenssé, mert a planetáris bioszférába való gazdasági-technológiai-ipari behatás nem-csak ökológiai, hanem földtani dimenzióval is rendelkezik. Az antropocén-tézis Bruno Latour szerint megfordítja Galilei híres mondatát, miszerint a Föld nem önmagától mozog, hanem mozgatják, mégpedig nem isteni, hanem emberi hatalmak. Ugyanakkor kétséges, hogy ez a következtetés egy újfajta antropocentrizmushoz vezetne, hiszen inkább arról van szó, hogy el kell felejtenünk az autonóm természet- és ember-történetet, hogy egy heterogén antropocén-diskurzusban gondolhassuk el emberi és nem-emberi planetáris viszonyrendszerét. Mindez új etikát, politikát és – több szerző szerint – új esztétikát is igényel.

Az antropocén-diskurzusnak számos költészeti következménye van, de az európai kontextust szemlélve a legdinamikusabbnak a német szcena mutatkozott, hiszen a kortárs fiatal líra egyik legfontosabb műhelyeként számon tartott kookbooks kiadó Anja Bayer és Daniela Seel szerkesztésében egy több mint háromszáz oldalas, esszéket is tartalmazó antropocén-antológiát adott ki 2016-ban *All dies hier, Majestät, ist deins* címmel. A fiatal és közepgenerációs német líra színe-javát felvonultató antológia rendkívül sokszínű és heterogén, ugyanakkor ki kell emelni Daniel Falb nevét, aki az antropocénhullám központi alakjának tekinthető, hiszen egy külön megjelentett nagyesszében,³⁸ illetve *CEK* (kookbooks, 2015) című kötetében programszerűen fogalmazza meg egy lehetséges antropocén-líra kereteit. Falb szerint az antropocén-líra konceptuális és nem-érzéki líra, abban az értelemben, hogy adattopológiák, territóriumok közegeiben mozog, melyben egyedül a technotudományok által generált antropocén mutatkozik meg. Vagyis az ún. *terresztriális redukció*, földtani jelenünkbe való bezártságunk és transzcendencia-hiányunk egy olyan költészetet követel meg, amely a természet és technológia antimetaforikus hibridjeként értelmezett információs valóságunkat kutatja, mindeneke előtt az internet kaotikus fenomenológiáját. Falb rendkívül technoreflexív koncepciója mellett természetesen számos más alternatíva is elképzelhető. Axel Goodbody a *Naturlyrik-Umweltlyrik-Lyrik im Anthropozän – Herausforderungen, Kontinuitäten und Unterschiede* című tanulmányában épp ezt a történeti-poétikai sokszínűséget hangsúlyozza, és Peter Geist egyik cikkére utalva a fiatal német költészet három főbb irányát különíti el a természethez való viszony tekintetében.³⁹ A természet szolgálhat (1.) jelraktárként, (2.) egy leírás építőelemeinek forrásaként, illetve (3.) a fenséges képarchívumaként. Ezek a stratégiák ötvöződhetnek is, ugyanakkor a kortárs antropocén-líra szempontjából döntő jelentőségű a nem-emberi ágensek aktív versképző szerepe, mely mozzanatot Goodbody líratörténeti szempontból W. G. Sebald *Természet után* című hosszúversére vezeti vissza.

³⁸ Daniel FALB, *Anthropozän – Dichtung in der Gegenwartsgeologie*, Verlagshaus Berlin, Edition Poeticon, 2015.

³⁹ Axel GOODBODY, *Naturlyrik-Umweltlyrik-Lyrik im Anthropozän – Herausforderungen, Kontinuitäten und Unterschiede* = Anja BAYER – Daniela SEEL (szerk.), *All dies hier, Majestät, ist deins – Lyrik im Anthropozän*, kookbooks, Berlin, 2016, 287–305, 300.

A kortárs magyar kultúra- és irodalomelméleti térben az antropocén-diskurzus még ismeretlennek számít, ugyanakkor poszt-antropocentrikus perspektívából érzékelhető az a folyamat, ahogy a humanista-modernista tájesztétika – miszerint „a táj az érző és érzékeny szemlélő számára a látványban esztétikailag jelen lévő természet”⁴⁰ – megbomlani látszik. A hagyományos tájesztétika feltételezi a természet és kultúra distanciájában megképződő humanista szubjektum önreflexióját, ami az esztétikai jelen-valóvá-tétel előfeltétele. A táj így válik a természet domesztikációjának eszközévé, miközben az uralást végrehajtó szubjektum a tájban önnön természetiségét rögzíti és gyászolja egyszerre, vagyis különböző érzelmi és/vagy politikai jelentések allegorikus felületeként használja. Sirokai Mátyás, Mezei Gábor, Lanczkor Gábor egyes szövegei felbontják a táj és természet ezen dichotómiáját, hogy a természet- és embertörténet „formátlanságát” egy közös poétikai térben – melyet nem ural többé a humánideológia esztétikai gyásza – próbálják újragondolni.⁴¹

Sirokai beatverseiben az emberiség alternatív eredettörténete(i) egy spirituális technológiaként értelmezett, sci-fi utalásokat mozgó⁴² líranyelvben kerülnek színrevitelre. *A beat tanúinak könyve* (Libri Kiadó, 2013) tekinthető egyfajta alternatív természetrajznak, mely a bioszféra rétegződését, a különböző állati, növényi és materiális miliókat egy poszthumán módon kiterjesztett életfogalom mentén próbálja átírni. Ebben a dinamikus és nyitott természetrendszerben egyfajta technovitalizmus uralkodik, melyet a „beat”, a pulzálás, a ritmikus oszcilláció tart működésben, a sejtek azon metazeneje, mely a makro- és mikroszinteket egyaránt összefogja. A szövegek ebbe a beatbe avatnak bele, vagyis a deszubjektivizált és dehumanizált versbeszéd a bolygó tudatába való beletanulás médiumaként működik. Mezei Gábor *natúr öntvény* (Kalligram, 2016) című kötete az anyagi létezés fizikai-kémiai processzusait vizsgálja analitikus módszertannal. Ennek a vizsgálatnak a középpontját az intimitás rétegeinek és a monstrumok anyagtörténetének egymásra olvasása képzi, mely a privát történeteket is egyfajta személytelen/tudományos deskripció tárgyává avatja. A kötet *tájelegytan* című záróciklusa felfogható tájdestrukciónak is, hiszen itt már semmiféle „érző és érzékeny szemlélővel” nem találkozunk, a tájalakzat nem egy antropomorf szubjektum felől kapja meg jelentését. A természeti látvány anyagszerűsége válik itt „ember nélküli” jelenlétté, melyet a fizikai-kémiai processzusok nyelvi lejegyzőrendszere közvetít.⁴³



⁴⁰ Joachim RITTER, *A táj – Az esztétikum funkciója a modern társadalomban*, ford. PAPP Zoltán = RITTER, *Szubjektivitás*, Atlantisz, Budapest, 2007, 113–144, 127.

⁴¹ Ebben a tendenciába illeszthető Szálinger Balázs *360 fok* (Magvető, Budapest, 2016) című új kötete is, mely sok ponton kapcsolódik Lanczkor Gábor, illetve Bognár Péter egyes törekvéseihez, de Szijj Ferenc *Agyag és kátránya* (Magvető, 2014) is olvasható lenne ebben a kontextusban.

⁴² Itt mindenekelőtt az ökológiai-ezoterikus sci-fi mesterének, Frank Herbertnek a *Dűne*-ciklusára kell gondolni, de Dan Simmons poszthumán űroperái is fontos háttérkontextust jelentenek. A beatversek hungarofuturizmusát és szerveségképzeteit ugyanakkor Juhász Ferenc kozmikus szürrealizmusa is nagyban befolyásolta. (ehhez vö. Nemes Z. Márió: *Térérzékeny avantgárd = A filozófus a műteremben – Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2016, 263–270.) A Juhász-költészet hatása a poszt-antropocentrikus esztétika kontextusában több szempontból is releváns lehet, hiszen ezt Borsik Miklós Kele Fodor Ákos állatpoétikája kapcsán is regisztrálta. Vö.: BORSIK Miklós, *Penetráns radikalizmus – a Juhász Ferenc-olvasás néhány tendenciája a kétezres években* = Tiszatáj, 2011/11, 39–48.

⁴³ Ez a „személytelen materializmus” Nemes Nagy Ágnes tárgyas költészete – például az *Egy pályaudvar átalakításának*

Zárásképpen Lanczkor Gábor költészetével kicsit hosszabban foglalkozom, mert azt gondolom, hogy a *Hétsarkúkönyv* (Kalligram, 2011) első része (az ún. „első kötet”) mindmáig az egyik legerőteljesebb természetlírai dokumentuma a pseudo-személyes mező és a poszthumán esztétika találkozásának. Egy olyan „forrpontról” van itt szó, mely belátást enged a különböző – lírai köznyelvet is befolyásoló – stratégiák megképződésébe. Turi Tímea a kötetéről írott kritikájában a személyesség és személytelenesség bonyolult antagonizmusáról beszél, melynek kódjait a líratörténeti mozgások⁴⁴ újra meg újra elmozdítják:

Amikor „új személyességről” beszélünk, véleményem szerint nem csak arra kellene gondolnunk, hogy a személyes hang, a személyes történet hogyan jelenik meg újszerűen a versben (bár nyilván erről is beszélhetnénk, főleg eddig elsőkötetes szerzők, például Deres Kornélia, Ayhan Gökhan vagy Simon Márton esetében). Ha az új személyességen pusztán ennyit értenénk, ebben a vonatkozásban nem lenne mit mondanunk az életművét egyre inkább eruditívan rejtőzködő módon megalkotó Lanczkor Gábor szövegeiről. Ám engem mégiscsak jobban érdekel az „új személyesség” fogalmának értelmezhetőségével kapcsolatban az, hogy a költészet – mondjuk így: a mindenkori költészet – hogyan változtathatja meg a személyesség – mondjuk így: mindenkori – koncepcióját. Azt, hogy hogyan gondolkodunk egyáltalán arról, micsoda, miből áll és hogyan tudja magát kifejezni a személyiség, mi az, amit személyesnek gondolunk, és mi az, amit már személytelennek.⁴⁵

Lanczkor költészetének alappozíciója – az „eruditív rejtőzködés” – egy olyan antropológiai színrevittet tesz lehetővé, mely a személyesség és személytelenesség kódjait folyamatosan mozgásban tartja, mert az intimitásrétegek humanista stabilizálódását a nem-emberi természetformák beírásával előzi meg.

A *Hétsarkúkönyv* középpontjában a Ság-hegy természettörténete áll, ugyanakkor ebben a történetben valóban az ember lesz az egyik domináns ágens, mert a bányászati beavatkozás radikálisan átalakította a hegy struktúráját. Lanczkor számára ezért a Ság-hegy „technológiai táj”, vagyis olyan konstrukció, mely egyszerre számol be a magyarországi ipartörténet és a dunántúli természettörténet egy adott korszakáról. A két

egy-egy szövegei – felől is értelmezhetőnek tűnik.

⁴⁴ Erről az irodalomtörténetileg és -szociológiailag is meghatározott antagonizmusról beszél Lukács György Stefan George kapcsán, amikor az impassibilité („hidegség”) és a konfesszió közti átjárhatóságot taglalja. „Olyasvalami ezeknek a fogalmaknak ingadozása, mint a klasszicizmus és a romantikáé, amiről már Stendhal feljegyezte, hogy minden romantikus volt, és minden klasszikussá lesz; a klasszicizmus a tegnapi romantikája, a romantika a holnap klasszicizmusa. És éppen így impassibilité és szubjektivitás, hidegség és melegség között is csak időbeli különbségek lennének; más szóval: csak fejlődéstani, csak történelmi kategóriák volnának, nem esztétikaiak.” LUKÁCS György, *Az új magányosság és lírája – Stefan George = Uő, A lélek és a formák – Kísérletek*, Napvilág Kiadó – Lukács Archivum, Budapest, 1997, 111–126, 112.

⁴⁵ TURI Tímea, *Vulkán vagy bánya – Lanczkor Gábor és a (nem)személyes vers* = Jelenkor, 2012/1, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2411/vulkan-vagy-banya>

narratíva összefügg, de nem békíthetők ki egymással, hiszen a poszthumán természet-fogalom nem szintetikus, hanem skizoid törésekkel terhelt.

1907 május 12.-én kezdték a Ságot
nagyüzemben bányászni. Egy kis pozsonyi cég vette bérbe
a vépi gróf Erdődy Sándortól a hegyet ötven évre.
1945-ben a családi részvénytársaságot

megszüntették. Aztán 1957-ben
az államosított vállalat is bezárt,
betartva épp az ötven évet.
Amikor elfogyott a hegy gyomrából a tömör bazalt.

Úgy robbantgatták le a megbontott falból a tömböket.
Csillék, sikló, saját iparvasút.
Szegélykő, kockakő. És még zúz-
Alék. Eredményképpen egy új kráter született

napi ötszáz tonna kő hűlt helyén.
Kisajátítanánk magunknak e monumentálisan nyitva maradt,
kollektív és anonim kívágásokat
ezekből az alvó vulkánokból: Szabolcs meg én.
(*Kollektív és anonim*)



A technológiai táj hozzáférést jelent olyan metanarratívákhoz, melyek a pszeudo-személyes mező történelemvesztettségét kompenzálhatják, ugyanakkor itt nem egyszerűen arról van szó, hogy a történelem természetbe csap át, hiszen a két perspektíva kontaminálódik, vagyis egyik sem „olvasható” tisztán a szubjektum(ok) számára. Ennek ellenére a tisztátalan színpad mégiscsak megnyílik a személyesség számára, hiszen a beszélő és „Szabolcs” kisajátítanak a „kollektív és anonim kívágásokat”, vagyis a technológiai tájat önmaguk „konstruálására” és színrevitelére is használják. Az Én tehát rögtön Másik is, vagyis a Ság-hegy tapasztalata a sokaság termelődését hívja meg, híven a kötet nyitó verséhez:

Én és négy másik, akinek egymás
kilétéről legföljebb sejtéseik lehetnek,
és egyedül abban lehetnek
mind a négyen biztosak,
hogy kettőnkön kívül vannak
még hárman
(*Négyüknek*)

Ez a sokaság kollektív és anonim, akár a vulkánok kivágásai, noha Lanczkor a beszédpozíció személytelen kimerevedését is gátolja fikciós és valóságseffektusok állandó egymásba írásával. A *Tájsebzett színház* című versből megtudhatjuk, hogy „Szabolcs” valójában Varga Farkas fotóművész, aki a Ság-hegyen készült land art fotóperformanszok társalkótója. Ezek a fotók meg is tekinthetőek a kötetben, ugyanakkor a beszélő és „Szabolcs” pozíciója mégsem különíthető el világosan, illetve a fotókból – melyek egyfajta geológiai absztrakciók – sem rekonstruálható valamiféle medialitáson „túli” evidencia. A Ság kisajátítása tehát egy land art színpad megkonstruálását jelenti, melyen a szubjektumsokaság saját természetté-válását celebrálja. Ennek a poszthumán metamorfózisnak a sajátossága, hogy a kiindulási állapot sem értelmezhető a humanista szubjektumautonómia alapján, hiszen a hasonmásosság játéka állandóan megtörik a koherenciát, ugyanakkor a természet sem bír rögzített kontúrokkal, mert a technológiai táj hibriditása kizárja a homogenizálódást. A kollektív sokaság így utazik természet és történelem „között”, miközben a személytelen anonimitás a beszélő saját Énszerűségével való játéka során fel- és leépül.

Bartók Imre

Jerikó épül

(részlet egy készülő regényből)

Talán le lehet rázni magunkról mindent, gondolom a kádban, zubog a víz, a szellőző mögötti lichthofban bagolycsalád fészkel tikkadt kis könyvtárában. Lassan erjed a gomba a mosógép tetején, melyre egykor a mózeskosarat tették, hogy megnyugodjon a gyermek. Üzenet Gomorrából, a kén, a bolyongó kemikáliák, az időjárás idegletes rohamai a szőrtüszők ellen. Minden bántóan ismerős, a vízcso bogás lázcsillapítás, Elízium igazi zenéje, amelyet majd később is tízórásra húzva hallgathatok a fülhallgatóból. Elegendő megpenderíteni bundánkat, átmenni rajta egyszer a tujakefével, nemet mondani a módszeres szennyezésre, és megbékélni azzal a testtel, ami adatott, mely barátunk, és állandóan üzeni kíván. Ki itt belépsz, hazatérsz, avagy közös, ahonnan indulok, ugyanoda érkezem, a lefolyó fölé, nézem peregni a vízcseppeket, nézem, ahogy kijönnek a Fekete-erdei rézcsapocskából. Nézem a vizeletet, tetszetős, ahogy megfesti az átlátszó fürdővizet, azon gondolkodom, mikor színtelen, mikor sárga, honnan ez a szag, és mit kell ennem ahhoz, hogy toxikus legyen, mint egy macskáé.



Közeleg a napfogyatkozás, az évezred utolsó csúcsteljesítménye, örült tempóban fogy-nak az egyszeri használat után eldobható védőszemüvegek. Sosem látott népcsoportok burjánzanak elő otthonaik mélyéből, ismeretlen tévéadók csuklóbuszai vonulnak ki a helyszínre, noha az egész világ helyszín, hogy elsőként számoljanak be a ritka, nálunknál felfoghatatlanul nagyobb összefüggésekbe ágyazódó jelenségről. Merthogy minduntalan ezen a hangúly, ami történik, nem csupán egyszeri látvány, de kozmikus esemény is, valami, aminek, talán, alapvető hatása lesz a Föld tudattalanjára, és azon keresztül a rajta hemzsegető milliárdok jövőjére is. Esély ez mindannyiunknak, továbbá örömdetes, hogy a 17. század óta először élnek át háromnál több főt számláló csoportok, hogy közvetlen viszonyban vannak az asztrofizikával. Pompás látvány, ahogy a nagycsaládok megszállják a köztereket, ahogy hömpölyögnek a polgárok az utcákra, igaz, ebben a pillanatban ők is sejtik, a pulyától az aggastyánig mindenki azt mondogatja maga elé, hogy *számomra az élő emberek már csak kísértetek, egy másoknak a kísértetei, aki többé nincs jelen*. Mert Artaud él még, rácsaiba kapaszkodva ő is figyel, és tudja, hogy a Nap eltűnése csupán egy haláltapasztatlat-pótlék pótléka, valami, amit mindenkinek látnia kell ahhoz, hogy aztán meg nem történtté tehessük. Mint bármi mást. A dinókat, például, a mindenség

fossziliáit, akikről annál kevésbé veszünk tudomást, minél zajosabban roppannak csontjaik lábunk csontjai alatt.

Mielőtt azonban meg nem történtté tehetnénk a Nap ijesztő perspektívákat nyitó elbujdosását, előbb várni kell feszületen, hogy megtörténjék. Nem szabad elmulasztani, szerencsére délután egykor fog rá sor kerülni, a város mindaddig visong, a döntő pillanat előtti percekben azonban baljós némaságba burkolózik. Sűrű csönd honol az utcákon, embervakondok törnek a felszínre, hogy megbizonyosodjanak niktofil létezésük értelméről. Esély ez valamire, ezt ismételteti mindenki. A pápamobil, a napfogyatkozás, később a tűzijátékot és hét emberéletet elsöprő vihar, ezek mind a sors ajándékai, pompás lehetőségek arra, hogy végre az igazán fontos dolgok felé forduljunk, hogy félretegyük mindazt, ami jelentéktelen, és rossz, mert elterel. Vannak persze, akik ekkor is bezárva sínylődnek, az agyalágyultak nem értik, hogy nekik is ott kéne lenniük, egy hólyagos utcán, két legyalult galambtetem között. *A gonosz és a démonok elűzéséhez rendes táplálkozásra van szükség, megfelelő mennyiségű nikotinra, és bizonyos ideig nagy dózisban heroint kell juttatni a visszataszító aljassággal megfertőzött, a rossz, a nélkülözés, a szorongatás, a sérülés mindenféle okkult módja, az ártó kezelés által éltető érzékenységeiben a szélsőségeikig megebezett szervezetbe.* A várakozással töltött percek nem hordoznak más jelentést, mint magát a várakozást. Az ég csonka arc, az egyre terebélyesedő árnyék valójában nem egy csillag, hanem a szemhéjak fogyatkozása. Minden álommá lesz. Megszólalnak a légvédelmi szirénák. Az ég, mint egykor Thalész jósolta, elsötétül, de ahogy az ebédjüket váró kíváncsiak felsorakoznak a rakparton, úgy tűnik, az éj is csak egy másik nappal, *la nuit est aussi un soleil*, egy másik, talán felszabadultabb étkezés lehetősége, pillanatnyi védőernyő a közös megbánás bábja fölött. Mintha mindannyian láthatatlanná válnánk, úgy takargatjuk magunkat Gügész szemüvegével. Legalábbis ezek a benyomásaim az ablakból, a párkány és a rácsok mögül, miközben minden korábbinál erősebb késztetést érzek arra, hogy kimásszam. Miért maradtam itthon, hogy történt, hogy nem vagyok odalent a többiekkel? Engedek a kísértésnek, ráhelyezem mellső lábam a párkányra, szétnézek, fél kézzel kapaszkodom a mögöttem lévő ablak lepattogzott festékébe. Honfitársaim élnek és lélegeznek. Az éj lehull.

Bárcsak tovább tartana pár másodpercnél, de nem tart tovább. Mások is vannak, máshol, pincékben, másféle gondokkal, védőszemüveg nélkül, szemgolyók nélkül, elektródákkal a halántékukon. *Kegyetlen dolog, Ferdière doktor, egy sebesült és szerencsétlen embernek rosszindulatból a szemére vetni, hogy nem mos fogat, miközben a fogait balszerencsés módon veszítette el.* A napnak erre a kegyetlenségére gondolok, az éjszaka második kegyetlenségére, mintha a sötét elrejtene bármit is, pedig többet mutat, mint a nappal, éppen azt mutatja meg, amit nappal elrejtünk, a sötét hazudik, az éjszaka a lelkiismeret kettős ügynöke, éppúgy érdekelt a nyugalomban, mint a nyilvános megalázásban, magának a nyilvánosnak a megalázásában. A tömeg lassan megmozdul, mászik a kígyó a rakparton. Elvonaglik megannyi száraz kiflivel az ujjai között. Körömnymi sószemek

virítanak a kiflikén, ez a luxus a délutáni éjszakákhoz, perecnek hívják, anyám, ki tudja, hol van, apám alszik, túl sok kávé ivott, mint a felnőttek lefekvés előtt szoktak, én viszont átértem a nappaliba a tévé, a fotel, a számítógép és a könyvespolc paralelopipedonjába, néhány perc az egész, mindenki tanácstalan, és a mindenki lassan semmivé, meg nem történtté lesz. A délutánról már senki sem mondhatná meg, hogy titkot őriz, a semmi titkát, az éjszaka titkát. *Egyetértek Önnel abban, hogy túlzottan elhanyagoltam magam.* Másnapos minőségellenőrök porciózzák ki maguknak szerény ételmaradékaikat, beton-tömböket raknak a helyükre a munkások, mert az ő éjszakájuk, tudják, valódi.

Aztán a sarki fény felragyog, akár Keresztelő Szent János kifakadt aortája. Az Akadémia előtt úszkáló gazdátlan stégek a komornyikok szobái. Hullámlemezek tartják benn a levegőt ősszel, később, a fagy beálltával, megnyílik az atombunker, fűtsd magadnak, ha akarod, vigyél be csipszet, kirakóst, barátokat, hol is lehetne társasozni a cimborákkal, ha nem egy süllyedni képtelen mólón. Nézed a döglött pisztrángokat fel-felbukkanni az árból, ami folyvást hazudik, mert erősebb annál, mint amilyennek mutatja magát, nézed a mocskot, miközben nagyjából hatvan méterre innen éppen megkoronáznak egy filozófiadoktort az észleléselemélet legújabb irányzatait taglaló székfoglalója után. Mindannyian üdvtörténeti jópontokat gyűjtünk, de hiába. *Kinek kéne szólni? Beteg vagyok, és ő nem kezel. Véres tenezmussal párosuló szörnyű hasmenés gyötört múlt vasárnap, hétfőn és kedden, és ő nem vette észre. Sokkal inkább aludni volna kedvem, mintsem énekelni, hiszen a szívem nem elég gondtalan.* Látni az Akadémia vöröstéglái előtt elvánszorgó alakokat. Korlátoztságukról híres mecénások, néma szabadgondolkodók, hamarosan megtöltik a várost, most még csak szervezkednek. Ők is a saját javukra igyekeznek fordítani a váratlan éjszakát, a sötétség leplét azonban képtelenek rendesen magukra teríteni, belegabalyodnak, és ezzel csak felhívják magukra a figyelmet, ahelyett, hogy álcaként használnák. Lábuk tompán puffan a roskatag macskaköveken. Az ellenkező irányból autók érkeznek. A szobor továbbra is néma, fénytelen. Az indigókék fűszálak végén kicsordul az injekció. Észvesztő volt ez a nap, tele meglepetéssel, ahogy az értelmetlenség tűnő napfogyatkozás után mégis megváltozik valami, hiszen a dolgok nem a régi kerékvágásba térnek vissza, hanem valami másba, egy új kerék új vágásában sodródnak tovább, noha éppúgy kötött pályán. Érzem, hogy jobban kellett volna figyelnem, noha azt is tudom, hogy megengedőbbnek kéne lennem magammal, hiszen *a hamis hitek bennünk csak igaz érzések és benyomások mértéktelen megnagyobbodásai és eltorzulásai, amelyek aránytalan értéket nyertek, s mindezt azért, mert a tudat bennük megtévesztően leragadt.*

Talán nekem is ott kellett volna lennem az utcán, hogy részese legyek az eseménynek, hogy engem is megérintsen a kozmosz csekély, ámde emberi lépték szerint felfoghatatlanul hatalmas rezdülése. Ismét elmulasztottam valamit, egyúttal újabb bizonyítékot nyert a világ közömbössége. Nem vagyok csalódott, nem vártam mást. Jó itt, van ágyam, kis székem, asztalkám, rajta tintatartó, papír. Az előszobában még mindig nem takarított fel senki, de az asztalom takaros, alig néhány bogár perceg a korhadt fában. Ki kellett



volna mennem az utcára, akár egyedül is, meg kellett volna mozdulnom, de nem tettem. Maradtam itthon, könyököltem a párkányon, mintha fogoly lennék, és beértem azzal, hogy a szemközti házfalon figyeltem az egyre terebélyesedő árnyékot. Flóra árnyékát. A Sötét Nap visszfényét.

Amikor később, este, a mólón ülök, csatlakozik hozzám a nővérem, ő is idejár. Leül, hozott valamit, nézi a vizet, a habokat, egy óriás mos fogat valahol Óbudán, Artaud helyett, azt sodorja idáig a víz, ezek az ő habjai. A nővérem elmondja, hogy látta a szüleinket gyilkolni. Én még nem éltem, amikor történt. Látta, hogy felcipelnek valamit, valakit a lakásba, megnyúzzák, és belövik a lichthofba a baglyok közé. Mindig, ha bűzt érez maga körül, arra gondol, hogy a bűz onnan jön, abból az évek óta oszladozó hullából, amiről senki sem tud, amit senki sem visz el, mert a lichthofba nincs belépés. Nem lehet bejutni, ott hever valami a mélységes mély kút alján, és egyre csak áztatja testét a gyér csapadék. Már minden gázt kiadott magából, kiszáradt, úgy fest a magasból, mint az összelapátolt gyomnövény. Alighanem egy macska lehetett. A baglyok vajon hogy bírják ki, úgy, hogy olvasnak. Talán ezért kezdtek el olvasni.

A nővérem előveszi a kekszet, megkínál, édes vagy sós, nem tudom eldönteni, feláll, a korláthoz lép, nézi a hullámokat. Most is érzem a bűzt, mondja. Mosakodni szeretnék, de nincs mivel. És egyébként is, hogy lehetnél tiszta egy tisztátalan lakásban. *I-ten Apokalipszise sajnos addig nem születhet meg, amíg a Gonosz végleg fel nem éli a lopott fényt.*

Korpa Tamás

Blatnica potok

ropogtat siettet belevész fakul pártfogol helyesel elnagyol
ring lóbál terel kanyarodik birtokol idéz nyafog fölülmul búcsúzik sérteget
bánt fohászkodik árad lappang bujtogat bővelkedik epedezik araszol
ázik küzd örvénylik elhidegül fenyeget befolyásol billen bír
kavarog hajszol csendesül bolyong visszhangzik bankodik zökken
árnyékol zúzódik csavar marad bűnhődik jutalmaz fojt apad
nemz ármánykodik ömlik odébbáll foglal szökken ragyog
cuppog makog feszít jajveszékel érez
siettet megkaparint kinyilatkoztat idomul émelyeg álcáz keresgél
magyarázkodik haboz fontolgat csodál beszemetesedik áztat
napozik sajnálkozik lábadozik hadakoz célozgat ás
gyűrődik altat szunnyad burkol ereszt borít meghazudtol dereng
nyájaskodik bolondoz csöng irigyel mozgósít árnyal züllik cirógat tettét csíp
emlékezik esteledik
csüng gyötör szűr bátorít fájlal ágazik díszít rajong óvakodik fecseg
mártogat darál elreped apaszt csomagol gőzölög lejt irgalmaz egyenget
irtózik ámít neheztel becézget béméskodik árul csalogat
bizalmaskodik csacsog bírál buzdít esküszik liheg felejt alkudozik csúszik
didereg biceg dong emleget döbben elhidegül csendesül
csillapodik dohog kerülget bennragad puffan esedezik izzad részletez
morzsolódik gyorsul csitít ballag ringat halványodik bitangol süpped
hibáztat ont ízesít hiányzik durvul kényszerít bálványoz
gyözköd settenkedik cserbenhagy zajong elles csuszamlík
gerjed megkönnyebbül árkol csábít eszményít értetlenkedik zeng
nyalogat féltékenyekedik adódik ível morajlik cáfol elnehezül lökdösődik



követel rábíz cincog csattan üvölt csapódik lágyul bong fülel halogat
 hűsöl ingadozik ropogtat bélel döcög rezzen görbül elvetemül
 egyezkedik bajlódik ellenez türtőztet győzedelmeskedik puhul
 kárpótol megkönyékez hallgat
 sóhajt
 fukarkodik gyűlöl gúnyolódik ácsorog fetreng támaszkodik borzol
 kuncog szabadkozik elkél őriz biztosít zsúfol kifürkész
 zuhan zaklat húzódozik álmélkodik ödöng búcsúztat
 cseperedik magasztal békül átér sóvárog
 halmoz éhezik ízlik szendereg mormol álmosít havazik
 csilingel sodródik gyűlik áld zabál faggat jótáll bódul
 hánykolódik dajkál suddog gyengélkedik megles lopakodik
 oszlik alakít ingáz csiszol enyhül agonizál fárad javasol ébreszt
 vádaskodik tisztogat sajog duzzad ólálkodik cselleng kóstolgat törtet
 boldogul mélyül bizakodik csonkít pezseg árt dúdol fészkelődik
 alvad árulkodik villan aggaszt óv állít saccol alábbhagy
 robog érint dulakodik hajnalodik dadog késleltet
 loccsan csurran fakad csepegtet folytat facsar domborodik hadar
 elkeskenyül hűvösödik füllent deresedik dermed
 képzelődik az olvadás a Blatnicán.

Komor Zoltán

Felgyújtott delfinek

egy ideje már a csipkebokrokat
is nekünk kell felgyújtanunk és belekiabálni
a tűzbe a próféciát
alkotószabadság díszkoporsóban - a jószomszédság
alapja hogy nem pletykálunk a felettünk lakóról
még dicshimnuszokban sem

partra vetett delfineket mosunk
kírúszozzuk őket és némi parfümöt lötytyintünk rájuk
hogya a szív kopolyút kapott volna
nem kellene folyton a felszínre bukkannia levegőért
folyton csak azt látni hogy türemkedik ki valami
a bordarácsok közül és alig van idő kimérni
valami házilag barkácsolt randidrogot



jönnek-mennek a szigetek ezen a bolygón
a felgyújtott kórista fiúk mindig más dalokat énekelnek
a főbérlet pedig sohasem láttuk még
olykor-olykor lehúzza a vécét a felhők között
délután bezúzzuk a zuhanyfülkéket amikben valaha szeretkeztünk
darabjai majd pont azokba a résekbe illenek
ahol lepotyogott az ég vakolata

a híradások szerint egy csipkebokor felgyújtotta magát
a bevásárlóközpontban és ocsmányságokat kiabált a bamba
tekintetű vásárlóknak mielőtt hamukupaccá vált

a híradások szerint a magukat partra kivető olajjal lelocsolt
delfinek öngyilkos merénylők és celebek
a híradások szerint minden elhangolt zongora merénylő a rosszul
játszott beethoven rákot okoz az agyban
a híradások szerint minden híradás merénylő
a verseny hogy ki látja jobban kívülről magát
még mindig csupán néhány négyzetcentiméteren zajlik

lángba borult buszok rohannak az utakon a próféták kísérteteivel
folyton csak turnéznak haláluk után írt könyveikkel
persze egy bestsellerhez több kell mint kínhalált halni és
rózsaillatot eregetni a máglyán
hallod
az elásott hangverseny zongorák még a föld alatt is muzsikálnak
pedig a kottalapok már szelektívbe kerültek és rányomtatták
a tűzvédelmi szabályt amely bemutatja hogyan kerüljük ki a megfelelő
pillanatban
néhány egyszerű tánclépéssel a poklot

- valamiért azt hiszik az emberek, hogy miután meghalnak,
minden normálisan kezd működni - rázzák a fejüket ezek a kísértetek
- pedig halál után még nagyobb a káosz a túlvilágon sincs igazság!
lesújtó hír ez
az ember nem is kaphat rosszabbat vidéken
talán csak azt hogy még meg sem született és ami ezidáig történt vele
csupán valami előjáték volt ahhoz hogy döglött halként reinkarnálódjon
talán nem is rossz döglött halnak lenni
végülis szépen el vannak az asztalon
nem háborognak pedig sok igazságtalanság történik velük

partra vetett delfineket mosunk benzinnel
kirúszozzuk őket és némi parfümöt lötytyintünk rájuk
majd várakozunk talán most már baszni fognak
vagy csinálnak valami érdekeset
a national geographic izzítja is kameráját
néhány ökobuzi izgalmaiban a tengerbe folytja magát
kivéve amelyiknek túl olajfoltos most a víz
ez is fentről csoroghatott ide - kurva egy főbélő
lakik fölöttünk de legalább nem csöngetett még a lakbérért

bezúzzuk a zuhanyfülkéket amikben valaha szeretkeztünk
darabjai majd pont azokba a résekbe illenek...
persze semmit sem lehet rendesen eltervezni
itt ezen a szinten - a darabkák túlságosan aprók lettek
láthatod micsoda kis puzzle-t gyártottunk
ha még egyszer összeállnának
kirakhatnánk belőle egy ablakot amin átnézve
végre megpillanthatnánk a szelektívgyűjtőt
amibe szívünket dobhatjuk aztán henteregnénk csak az égen
fanszörzetünkben megülne a felhők tusfürdőhabja

állunk tehát a parton és várjuk a holnapi jóslatot
felgyűjtjük az olajba pácolt delfineket és rázoomolunk tátogó szájukra
fejtegetjük mit is mondhatnak épp nekünk az égő hús bűzében
amikor valaki elkiáltja magát és a horizont felé mutat
egy hatalmas szív emelkedik ki a tenger habjaiból
egyetlen pillanatra - dobban egyet
majd visszasüllyed a mélybe



Kéz

A Double Negative

Című műalkotás

A Moapa-völgyben,

Nevadában van.

Egy természetes kanyon

Két oldalába

Szemközt egymással egy-egy

Kilenc méter széles, tizenöt méter mély, négyszázötvenhét méter hosszú

Bevágást ejtettek, a kétszáznegyvennégyezer tonna homokkő és riolit

Java részét a kanyonba termelve bele.

A papirusz-

Sás szárának egymásba simuló rétegeiből

Csíkokat hasítottak,

Vízzel átitatva

Több rétegben

Rácsozatosan egymásra rakták

Őket, és fakalapáccsal addig ütögették

A lapot, amíg az teljesen össze nem tapadt.

Ha kiszáradt,

Lecsiszolták,

És ahogy az állatkert fölött húz el egy sólyom,

Úgy siklik el az írnokek fölött.

Triple Negative

Tüzek égnek lenn a tónál,
Idelátszanak; a férfiak nem,
Akik a nádat égetik.

A Hegyestű megbontott oldalában,
A bazaltorgonák mélyedéseiben
Fényesen fehérlik
A szél-tapasztotta hó.

Három kihűlt vulkán,
Három megbontott vulkánkúp:
A Hegyestű, a Ság, a Badacsony –
Akár a Lánchíd vagy a Parlament:

A bemetszés rajtuk elemi.
Mintha ollóval lenne megcsonkítva

Épületesek.

A sziluettjük.

A Hegyestű megbontott oldalában,
A bazaltorgonák mélyedéseiben
Fényesen fehérlik
A szél-tapasztotta hó,
S tüzek égnek lenn a tónál,
Idelátszanak; a férfiak nem,
Akik a nádat égetik.



Anya vonulása

A házi por lényegében halott emberi hám; apanya, tele van veled a szoba. Hiába az összetett szem, nem tudom, hol vagy igazán, mert rengeteget nyeltem belőled. Bolygónk anyagkészlete viszonylag zárt. A csillagok kilöködő pora örvénylik a Földön, mint te a fogaim között, és nem terem új anyag, csak alkatelemei váltják egymást az élőben. Úgy hordoztál magadban, hogy nem tudad, testi részeidben ott van egy Quetzalcoatlus, kapor, mezei ugróka, három szil, és egy fitos csőrű gulipánmadár. A testeddel belakott teret a lápokban elkorhadt toportyán tetemén virágzó rekettyefűz hamujával táplált tártika bomlásából evő rovarok bagolyköpetbeli hulladékán nőtt zöldséges ebédek és más ükök, zsurlók és ősgyíkok százai birtokolják. Anyapa, én a fajokban nem hiszek, de már a szememnek sem, hiába nézlek, a halmazállapotod sem tudom, különösen most, hogy a csontjaid közt nevelkedett férgek is elpusztultak már szebb rowarevők begyében. Nem világlik, ami él, csak az oszlót járja át a fény; téged pedig az erők széthordtak és nem lehet kirakni. Nem ismerem fogalmi határaid; én, a tengeri csillag is csak áteresztő vagyok, nincs is kicsoda, aki kérdez; testtájaimban a jércét a pajoron át megjárt csicsókán keresztül sodródó melyik elem kérdezhetne rá kategóriára, aki pusztán a csomóstér góca voltál az anyag vonulásában?

Kustár György

Bélyeg

I.

Az ökörszántás málló göröngyei
vért forgatnak ki és be a múltba.
Kevés a szó. És az eke szarvára tett kéz
megbillen, mint az igát vonó marha álla.
Szarvai közt a napkorong serceg,
mint az áldozati állatot sütő fényes
serpenyő.

II.

A Kert emléke lassan elomlik, mint a megcsaló
mindent büntudat nélkül tudomásul vevő biccentése.

III.



Már nem érez semmit. Egyszer majd
megnyugszik a föld rideg ölén, amit szigorról
művel ki, mint a vadászatra szokott ebet,
dudvázva kicsapongásait, melyeket maga szórt szanaszét
éles szögekbe, vonalakba rendezve földet, tudást
mentő érveket, vágyak tömegét mérve,
sűrűségét boncolgatva, vadat szelídítve,
ahogy a belül lévővel keresztül-kasul küszködik.

Maklári Judit

Nem funkcionális anatómia

Kustár György / Maklári Judit

Involúció – thymus¹

A csecsemőmirigyem napról napra megy össze.
A szíveddel egy térben van a jó érzésekkel együtt.
A babákban még sok immunsejtet termel,
felkészít az eljövendő idők betegségeire.
De ha már elmúltál harmadnapos, elkezd összemenni,
holmi zsír tölti ki az üres perceket is.
Ezzel be tudjuk kenni a hazugságainkat,
így jobban lecsúsznak a torkodon.

Systema nervosum centrale²

Olyan szép az íve a vezetékeknek,
ahogy egy hosszú gyöngyfüzérbe rendeződnek,
narancsszínű utcalámpák.
Régen azt mesélted, ezek összekötnek minket
a világ bármely pontjain, és ha rád gondolok,
az érzéseim majd áramszerűen átúsznak az éterben,
végig a nátriumizzós neuronokon
egészen az agyadig.

Uterus³

A hely, ahol már mindenki megfordult.
Ott is szerettem eltakarni az arcomat.
Lágy hullámokkal próbáltak megnézni,
de én törökülésben vártam a végét az egésznek.
Sokszor elaludtam, anyámnak lépcsőznie kellett.
Éreztem, hogy a következő szakaszra rá kell pihenni.

Organum visus⁴

Van, amit csak a szememmel akarok látni.

Cor⁵

Excentrikusan vastagodik a szívem,
nem szimmetrikusan,
itt csak az fizioiógiás,
amit az Isten elképzelt.
Szférikus elipszoid formája közönséges gömbbé torzul,
majd mint egy luftballon, arra tágul a nyomástól,
ahol a fala a leggyengébb.
Aztán a szabálytalan, itt-ott vékonyabb szívem
egyszer csak megszakad az istentelenségben.



Vesica fellea⁶

Ezt mind neked csináltam,
pirosak és feketék, barnák,
van sima felszínű, vagy barázdált,
ez olyan, mint a hegyikristály.
Nem értem, miért rándulsz tőle görcsbe.

Ren⁷

Kezébe vette a kelyhet,
fejjel lefelé megfordította,
majd azon keresztül átszűrte a bűneinket,
hogy kiválasztódjanak.

Derma⁸

A sugárkezelés hetedik napján
a gerincoszlop két oldalán
jelentek meg a gyulladásos jelek.
Hámlanak, mintha már most
kinőnének a fehér szárnyak.

- 1: csecsemőmirigy (kakukkfű)
- 2: központi idegrendszer
- 3: méh
- 4: látószerv
- 5: szív
- 6: epehólyag
- 7: vese
- 8: bőr

Szabó Balázs

kívánni a dinoszauruszok kihalását

el akarlak vinni oda,
ahol kiszúrt kerekű biciklik
abroncsaiba réved a rozsdá,
ahol megmássza peremüket
a beton,

ahol egy elrepedt szempár
fájdalmak közt exponál,
ahol guggolnak a földön
a derékba vágott fák,

ahol szénfekete felhőkből
óceánokba törnek a balsejtelmek,
ahol a halak kiúsznak az égre,
s ikrájukat nem érik el az emberi kezek,



hogy meteorként
csapódj a bolygót rejtő
mellkasomba,
ahonnan millió év múlva, ereimre
telepített olajkutak hideg csövein át
szívod vérem, kívánva újra s újra.

Isten így csinálhatott csillagot

beszéd közben faforgácsok hulltak
a szádból
üreged mélyén fény lüktetett egyik
szemed betört ablak és most
először látlak olyannak mint egy
éjszakai gyárépület
féltem hogy felhasíthatsz
de mégsem volt olyan mint ahogy a vas
szikrázott
Isten így csinálhatta azt a
millió csillagot
mikor megsejtette hát kiköszörülte
magából az Ördögöt

de te nem vagy fém
csontjaidat szú ette
s hogy ne lássák a kialudt csipke
bokrot azért hordasz kalapot

Jézusnak nem volt
szíve
mert az igazi kereszt az ember lelke
azt meg nem szokás kívül hordani
ahogy rád néztem nem tudtam nem a
bezáródó gyár munkásaira gondolni

nem vagy fém a patológus
a boncjelentésbe végül is ezt írta: feltártam
bordáit, a szív a halált megsejthette és a
lelket magából kifűrészelte

Magolcsay Nagy Gábor

Óceántisztító

Van egy mérnök Koreában.
Nyakig ül a munkájában,
mert azt hiszik az emberek,
a tenger is szeméttelép.

Nos, a mérnök kiszámolta,
tavaly nyolcmillió tonna
műanyag került a mélybe
– öt óceán fenekére.

Ezt a dzsuvát eddig kézzel
gyűjtögette nyárbán-télben
hétsházhetvenhét grínpíszes –
hősies de túl felszínes,

mert a mérnök Koreában
– nyakig érő szorgalmában –
kitalált egy tuti tervet,
amivel a sok szemetet



sikerülhet tíz év alatt
eltüntetni úgy, hogy halat,
tengeri vidrát s tehenet
ne bántson ez a szerkezet:

van egy úszó fal a mélyben
– be is vetik jövő héten.
Abba akad a sok kacat,
majd eléri a partokat,

ahol előbb összegyűjtik
a sok vackot, a sok küblit,
aztán szétszedik a réten,
újrahasznosítják szépen.

Molnár Flóra

Macska

Egyébként tragédia, de nem most,
mert most csak csodálkozás.
A macska mint feje nem húzott kapucni
hever az úton,
szemei helyén hunyori gödör.
A környezet része.
Mint ahogy én változom a földben át.
Engem homokká gyúrnak majd az éjszakák,
őt kátránnyá keverik ki,
és elnyújtózik a lábaink előtt.

Ad acta

I.

Huszonhárom éves volt anyám,
véres kezekkel csüngtem nyakán
visítva.

És huszonhárom éves vagy te is.
A kulcsontod anyámé,
és úgy csüngsz a nyakamat szorítva,
hogy vérem combomig folyik.

II.

Ablakban ült, a szőke, szép.
Tördelte két kezét,
és testem is megtört,
vízzel sodorva
ráhullámozott egy égő bokorra.

III.



Madaras ruháját felvette.
Kék volt a szeme, arca is.
Körmét kifestette,
kényelmetlen cipőt vett,
és úgy gondolta,
elél még reggelig.

És reggelre nem maradt,
csak egy paca a köveken,
nem is vérvörös, inkább kék.
Ibolya kabátja úgy elterült ott,
akár drótok közt a halott nyitnikék.

IV.

Futja házunkat a szeder
Önti a víz a kisszobát
Kimossa tévénkéből a színt,
a ruhákból életünk hó-porát.

Tükörszemét takarva
szundít a háló redőnye,
vagy meghalt? Szürkül a kék szoba
Szeder telepszik a tetőre.

És tudom a szék, melyben ülök,
egy nap majd roskadozni óhajt,
szolga kövön keményszik talpam,
nem érek magam egy lehetlenyi sóhajt.

Bundáskenyér

Bundáskenyér nyújtózkodik,
hasa alatt orra bukik egy U-betű.

Állítólag ő egy keverék,
féligen, féligen olyan
– pont, mint a zöld szín –.

Anya szerint a tigristől származik,
apa szerint a szomszéd nénitől.

Szerintem, ha féligen szomszéd néni volna,
lenne káposztaszaga,
és hordana a zsebében savanyúcukrot.

Néha azt képzelem egészen tigris,
és a lábamnál lépked,
csöndes vizekhez terelget engem,
ahol szétfutnak előttünk a szarvasok.
Ilyenkor, ha a ruhásszekrény árnyékában járok is,
vagy talán a padláson, nem félek,
mert ő velem van.

Apa óriás lett

Egy szombat után történt.
Apa óriás lett,
megnyúlt a lába, keze,
benne a táska a földig ért,
még az árnyéka is megnyúlt.

Már nem érdekelte, ahogy a cica fürdik,
elfelejtette, hogy a meggybefőtt üvegből kanalizva a legjobb,
– az ilyenek már nem érdeklik azt, aki óriás –
és magasabban volt, mint a fenyőfa csúcsa,
majdnem felért a plafont is,
és nagyon messzi került idelentről.
Rálépett a gombolyagra,
mintha ott se volna.
Én azt játszottam,
hogy bele tudok bújni a lehúzott cipőibe,
amikben medvék laknak
és nyusztok meg nyestek bújnak ki a fűzőlyukból.
Elbújtam, de úgy voltam, mint a gombolyag,
meg a medvék, talán ott se.

*

Egy hétfő előtt apa óriás lett.
Hiába rántom le az abroszt, nem emel fel.
Távolabb lett tőlem, mint a Hold.



Különleges repülő

Nagymama felhőt horgol,
és kilyukasztja a hold közepét, porcukrot szór rá,
csak nekem.
És csillagforma linzereket lógat az ablak elé,
majd elsikálja szépen az estét, és liszttel behinti,
csak nekem.
És becsipkedi a dombtetőket, úgy, mint az arcomat,
amit már nem csipked, mert felszállt.
Elvitte egy különleges repülő, azt mondták.
És most fentről néz,
a kis kör alakú ablakot behuhukkolja,
majd pulóverujjával tisztára törli,
és az arcát teljesen az üveghez nyomja.
És látom is, ha anya rámutat,
és sosem felejttem el, hogy fekete volt a szeme,
vagy kék.

Simon Bettina

Simon Bettina

Látogatás az otthonban

anyámat ismét meglátogattam
immár 15 éve vagyok nála látogatóban
előtte ő látogatott engem

az utazást szeretem de félek a végétől
amikor majd megérkezek

mivel fényképeinket szétépték
általában sétálunk és megbeszéljük a dolgokat
például mi a munkám és mi lesz ezután

anyám megmutatja ilyenkor hogy merre
van a temető ahová utoljára fog költözni
szeretné ha inkább magamhoz venném
amint nyílik rá lehetőség

ilyenkor a cipőmet nézem és bólogatok
aztán a versekre gondolok amiket neki
írtam vagy róla
nem számít melyik
úgyse mutatom meg neki

anyám jókat mond
fel kéne vennem de félek akkor hallgatna el
inkább figyelem és elfelejtem amiről beszél

amikor meglátogatom néha verset írok
illetve a vers ő maga
mindent tőle másolok

például ahogy egymás mellé kerülnek a dolgok
vagy kettéválik ami egy
ez az anyám
akit mégsem láthatok

történet



felkelt, háromszor megvert, aztán elindult dolgozni.
másnapra elfelejtettem, amiről magamban beszélgettem
jövőbeli önmagammal, hogy öljem meg az anyámat,
ha addig nem tettem volna meg, és kínozzak meg egy gyereket,
úgy, hogy ne tűnjön fel, ne tudja meg soha senki.

hazaért, felmosta az előszobát és vacsorára elmesélt egy történetet.
nekem kellett kitalálnom a szereplők sorsát, anélkül,
hogy kiszínezzem volna. ha sírtam, háromszor megvert,
hogy legyen miért, aztán lefeküdt aludni, hogy legyen miért.
sírtam, volt miért. nem aludtam el, csak megszűnt az ébrenlét,
utoljára még arra gondoltam, hogy ne legyen holnap, de másnap újra felkelt.

Lars Reyer

Der lange Fuß durch die Stadt bei Nacht
című kötetből

Lars Reyer

Menekülési terv (Fluchtprotokoll)

Méhkaptár az orommező alatt.
A folyosók konganak, a lépcsőházban
pereg a mész. A bejáratnál a házból menekülő
szomszéd lomjai egymáson: kifeküdt, mocskos
matracok, egy szófa kiontott rugóbelei, egy
etetőszék & porcelán (márkajele *royal*
five stars), sápatag magnóliák. Az orommező alatt
méhkaptár. A falakban eltárolt
élet (fotótapéta, Tahiti), közös sírbolt, emlékek,
amíg porrá nem lesznek a csontok: táplálkozás,
közösülés, egy Bajnokok Ligája-meccs, robaj
(az orommező),
gyerekek a folyosón, egy szomszédos
(méhkaptár)
felkiáltás, egy szürke férfiarc, nevetés
(méhkaptár),
egy hölgy az & akkortól & mikortól
(az orommező)
gyilkossági szándék.

Ezüstkéssel szétvágott

(Von einem Silbermesser zerteilt)

Egy kósza papírokra ráfénymásolt
1983-as Barbara Sichtermann-esszével
egy lódarazsat, amely a szobámba
betévedt és kiútja – talán vissza
nagyzüleimhez – az ablaküvegen át kilátástalannak
tűnt, agyoncsaptam. Mielőtt megszabadultam volna
a gyilkos fegyvertől, két, a darázsmaradványoktól
összemázolt gondolatot még elkaptam:
„A tárgylét felfüggesztése”, „de akárcsak a szavak, a versek
is jótállnak magukért”.



Szonár (Sonar)

Ciripel az este: össze-
tömörül a veranda teteje alatt (a lakk
lepattogzik; az évek, a szél...)
A beszélgetések, a poharak csordul-
tig teli. Szájak záródnak
szájakra & kezek
ügyködnek. A fejek felett

a levegő némán szerterebben. „Denevérek,
de édesek!” Úgy tűnik,
nem tudnak lehorgonyozni, apró karmaik
sehol sem találhatnak fogódzót.

Emberekkel találkozol

(Du triffst Menschen)

amikor cigiért mész, vagy
amikor leviszed a szemetet, akik
lábuk elé szegeznek tekintetüket. Öreg

nénikkel, kezükben cekkerek, cipelik
a (vörös fodros & jég) fejeket &
egy-két üveg sört, hogy este
a megmaradt éhséget csillapítsa. Vagy

férfiakkal a lomtanítóbrigádból, hatalmas
taglejtésekkel vonszolnak fel egy pincéből
mindenféle kacatot, megértik egymást
megkérgesedett mimikájukból, némán,
egy-egy bagós köhögésből. A

zöldségesnél egy pillanatra, amikor
pénzedet a pultra teszed, az eladóra
nézel, ismered arcát, vizenyős
szemét, szakálla alatt a sömört, ráncos
homlokát
(akárcsak a pénztárgép énekét)
& tudod, érted is virágozik
sárgán fogsora.

Magische Maschinen című kötetből

Térképészet (Kartographie)

Emlékből idézett irány: nyugat felé
szédelgő varjúcsapatok. A térképen itt
nincs semmi feltüntetve, kivéve szántó,



parlag, bányavidék. A színezés halálsápadt
gondolatmintákból merít. Szögesdrót, valaha
erre haladhatott az ösvény, határvilágítás, a

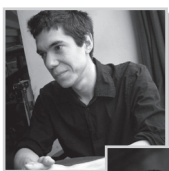
földbe verve: veszélyre figyelmeztető
táblák („Most aztán benne vagyunk”), nyugatra
szédelegtek a vándorok kormosképű csapatai. Egy

régi dalban éneklik, *meddig tűrik még
vajon távollétünk,** & feljegyzik az alagsori
hőközpontban, a felfalazott egek alatt
agygtörzsüket, *nem, nem hiányzunk senkinek.**
Este fénylenek a színekbe mártott erdők
a horizonton. A varjak a vonatokat követik. Egy üres,

a vidék emlékezetben megtartott térképén („Látod a
főnevek rétegződését”) kiradírozódnak lassan
a sorompók. A száj (a fej) kinyitásakor

a hang szokásos ingere & vaskosabb panasz-
ének a kunyhókból, hangások, elhagyott ipartelepek
kivájt termei, az erdő gyönyörű pusztulása.

*idézetek Wolfgang Hilbig 1979-es első, *abwesenheit* (távollét) című kötetének
címadó verséből.



Bartók Imre (1985, Budapest): író. Legutóbbi kötete: Láttam a ködnek országát (2016, Jelenkor)



Bájer Máté (1986): Sajószentpéteren él, a Slam Poetry Miskolc tagja. Szereti a rock 'n' rollt, a kortárs lírát és a gyermekirodalmat. Horgászik.



Kele Fodor Ákos (1983, Karcagon): intermediális író, szerkesztő. Legutóbbi irodalmi multimédia-műve: *Echolília* (PRAE.HU+Palimpszeszt; 2017) (Fotó: Bach Máté)



Kerber Balázs (1990, Budapest): A József Attila Kör tagja, az ELTE olasz doktori programjának hallgatója. Első verseskötete *Alsom rendszertelenül* címmel jelent meg a JAK-füzetek sorozatban, 2014-ben. (Fotó: Szarka Károly)



Komor Zoltán (1986, Debrecen): író, szerkesztő. Legutóbbi kötete: *Turdmummy* (StrangeHouse Books, USA, 2016)



Korpa Tamás (1987): költő, irodalomkritikus, szerkesztő. Új kötete *Insomnia* címmel látott napvilágot a 2016-ban, a Kalligram Kiadó gondozásában. (Fotó: Szócs Petra)



Kustár György (1980, Nyírbátor): teológus, lelkész. 2014-től a Sárospataki Református Teológiai Akadémián az Újszövetségi Tanszék tanársegédje.



Lanczkor Gábor (1981): tizenegy önálló kötete jelent meg eddig: versek, regények, gyerekkönyvek és egy tanulmánykötet. Egy Balaton-felvidéki zsákfaluban él családjával. Füst Milán- és József Attila-díjas.



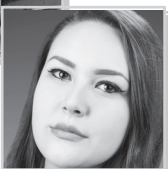
Magolcsay Nagy Gábor (1981, Miskolc): költő. Legutóbb megjelent kötete: *Második ismeretlen* (Ambroobook, 2015). Logo-mandalákat, vizuális költeményeket és versprózákat ír, zenei és összművészeti projekteken vesz részt. A LitOs alkalmazott művészeti vállalkozás, a Metanoia Park multimédiális költészeti projekt és a MAPoetry alapítója, alkotója és művészeti vezetője. *Ashes of Cows* név alatt az ambient és a pszichedelikus rock határterületein kísérletezik.



Maklári Judit (1994, Kiskvárd): a Debreceni Egyetem Általános Orvostudományi Karának hallgatója, a *Medikus Lap* cikkírója. A LÉK és a Debreceni Egyetem Irodalmi Kör tagja.



Mohácsi Balázs (1990): költő, kritikus, a *Versum* és a *Jelenkor Online* szerkesztője, Pécsen él.



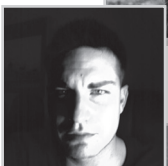
Molnár Flóra (1997, Kiskvárd): középiskolás éveit a kiskvárdai Bessenyei György Gimnáziumban töltötte, úgy érzi, hogy az irodalom és a művészet olyan dolog, ami miatt és amiért érdemes élni. Idén érettségizik, verseivel a lapszámban debütál.



Lars Reyher (1977): német költő. Filozófiát, anglisztikát és etnológiát hallgatott Münsterben. 2006-ban sikeresen végzett írókurzust a lipcsei Deutsches Literaturinstitutban. Versei számos rangos folyóiratban és reprezentatív válogatásban, antológiában jelentek és jelennek meg. Két kötete van, a 2006-ban megjelent *Der lange Fußmarsch durch die Stadt bei Nacht* (A hosszú menetelés a városon át éjszaka) és a 2013-as *Magische Maschinen* (Mágikus masinák). Személyes hangvétellő szövegvilágát nagymértékben határozza meg a (nagy) városi lét: ambivalens módon a mikro- és makrokörnyezetként egyaránt rideg, személytelen, természetellenes várost végül elidegeníthetetlenül a beszélő otthonaként ismerjük fel.



Simon Bettina (1990, Miskolc): költő, művészettörténész. Az ELTE-n diplomázott, a József Attila Kör tagja. Első verseskötete megjelenés előtt áll.



Szabó Balázs (1983): a közelmúltban kezdett költészettel foglalkozni, az Instagramon @poetogramm címen található meg.



Seps László (Szolnok, 1985) – Író, kritikus. Legutóbbi kötetei: *Pinky* (Libri, 2016), *Ördögcsapás* (Tilos az Á Könyvek, 2017).



Keresztes Balázs (1990, Budapest) az ELTE Általános Irodalomtudományi Doktori Programja és párhuzamosan a WWU Münster Graduate School Practices of Literature doktori hallgatója. Disszertációját a késő viktoriánus irodalom és a designelmélet összefüggéseiről írja. Legutóbb a *Tisztatáj* folyóiratban (2017/2) szerkesztett egy médiatudományi különszámot a kultúrtechnika fogalmáról.



Nemes Z. Márió (Ajka, 1982) – Költő, kritikus, esztéta. Legutóbbi kötetei: *A preparáció jegyében* (JAK–Prae.hu, 2014), *Képkötő elevenségek* (L'Harmattan, 2015)



Bruno Latour (1947), francia filozófus, antropológus, szociológus. A Sciences Po Paris professzora. Legutóbbi könyve: *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique.*



Eva Horn (1965), irodalom- és kultúratudós, az Universität Wien professzora. Legutóbbi kötete: *Zukunft als Katastrophe. Fiktion und Prävention.*



Noah Heringman (1969), tudománytörténész, a University of Missouri professzora. Legutóbbi kötete: *Sciences of Antiquity: Romantic Antiquarianism, Natural History, and Knowledge Work.*

A PRAE.HU könyvei

Udvariatlan szerelm – A középkori udvariatlan szerelm antológiája, PRAE.HU, 2006

A modern brazil elbeszélés – ANTOLOGIA do moderno conto brasileiro, PRAE.HU, 2007

Európai nyelvművelés (szerk.: Balázs Géza és Dede Éva), PRAE.HU – Inter, 2008

Európai helyesírások (szerk.: Balázs Géza és Dede Éva), PRAE.HU – Inter, 2009

A magyar reneszánsz stílus (szerk.: Balázs Géza), Inter – Magyar Szemiotikai Társaság – PRAE.HU, 2009

Bizarr játékok. Fiatal irodalomtörténetesek fiatal írókról-költőkről, JAK – PRAE.HU, 2010

A pillangók nyelve. 20. századi galego próza (antológia), PRAE.HU 2010.

Add ide a drámad! – Hat fi atal szerző drámái, JAK – PRAE.HU 2011

Friss dió – A Műhely Kör antológiája (JAK – PRAE.HU) 2011

Add ide a drámad! AID 2., JAK – PRAE.HU, 2013

Áfra János: *Glaukóma*, JAK – PRAE.HU, 2012

Th. Arbau: *Orchesographia* (ford.: Jeney Zoltán), ARBEAU Art Kft. – PRAE.HU, 2009

Árvai Ferenc Ödön: *Mint vitorlás a tavon*, PRAE.HU, 2008

Jorgosz Baia – Demeter Ádám: *Angyal üdvözlét*, PRAE.HU, 2007

Bajtai András: *Betűember*, JAK – PRAE.HU, 2009

Balázs Géza – Takács Szilvia: *Bevezetés az antropológiai nyelvészetbe*, Paz-Westermann – PRAE.HU – Inter, 2009

Balázs Géza: *Sms-nyelv és -folklor*, Inter – PRAE.HU, 2011

Barok Eszter – Illés Emese: *Csak a madarak*, PRAE.HU, 2008

Bencsik Orsolya: *Akció van!*, forum – JAK – PRAE.HU, 2012

Benda Balázs: *Kalandos történet*, Podmaniczky Művészeti Alapítvány – PRAE.HU, 2011

Benyovszky Anita: *Péterke hallani fog*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012

Bicskei Gabriella: *Puha kert*, JAK – Forum – PRAE.HU, 2013

Aaron Blumm: *Biciklizésünk Török Zolival*, JAK – Symposion – PRAE.HU, 2011

Alexis Bramhook: *Harc Atlantiszért*, PRAE.HU, 2008

Cristovam Buarque: *Földalatti istenek*, PRAE.HU – Palimpszeszt, 2008

Csobánka Zsuzsa: *Belém az újját*, JAK – PRAE.HU, 2011

Deres Kornélia: *Szörépa*, JAK – PRAE.HU, 2011

Luis de Camões 77 szonettje, PRAE.HU – Íbisz, 2007

F. Caroso: *Nobilità di dame* (ford.: Havasi Attila), ARBEAU Art Kft. – PRAE.HU, 2009

Deák Botond: *Egyszeri tél*, JAK – PRAE.HU, 2010

Deák Botond: *Zajló*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012

Evellei Kata: *Alombunker*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2013

Farkas Arnold Levente: *A másik Judds*, JAK – PRAE.HU, 2013

Farkas Tibor: *Pártmobil*, PRAE.HU – JAK, 2008

Fenyvesi Orsolya: *Tükrök állatai*, JAK – PRAE.HU, 2013

Fodor Péter – L. Varga Péter: *Az éhínség könyvei – Bret Easton Ellis*, PRAE.HU, 2012

Gál Ferenc: *Ódák és más tagadások*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012

Gál Ferenc: *Az élet sűrűjében*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2015

Ayhan Gökhan: *Fotelapa*, JAK – PRAE.HU, 2010

Görömbölyi Dávid: *Diplomata-ütlevelem a hátizsákban*, PRAE.HU, 2015

Gyáni Levente: *N. A. O. – Népszerű ajánlatok az övölyhírlé, JAK – PRAE.HU, 2013*

Hartay Csaba: *A jövő régiségei*, PRAE.HU, 2012

Hegyi Balázs: *Kitakar a pillanat*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012

k. kabai lóránt: *klór*, JAK – PRAE.HU, 2010

Kele Fodor Ákos: *Textolátia*, JAK – PRAE.HU, 2010

Keresztesi József: *A Kardsondi út*, JAK – PRAE.HU, 2009

Lázár Bence András: *Kedődjön ezzel*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2015

Lázár Bence András: *Rendszerez bonctan*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2011

Lesi Zoltán: *Merül*, JAK – PRAE.HU, 2014

L. Varga Péter: *A metamorfózis retorikái*, JAK – PRAE.HU, 2009

Mán-Várhegyi Réka: *Boldogtalanság az Auróra-telepen*, JAK – PRAE.HU, 2014

Marno János: *A semmi esélye*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Milián Orsolya: *Átlépések*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012

Milián Orsolya: *Képes beszéd*, JAK – PRAE.HU, 2009

Ariane Mnouchkine: *A jelen művészete*, Kréta Kör – PRAE.HU, 2010

Mohai V. Lajos: *A múlt koloritja*, PRAE.HU, 2011

Mohai V. Lajos: *Az emlékezés melanokódiája*, PRAE.HU, 2009

Mohai V. Lajos: *Centrum és periferia*, PRAE.HU, 2008

Mohai V. Lajos: *Egy szín tónusai*, PRAE.HU, 2009

Mohai V. Lajos: *Kilazult kö*, PRAE.HU, 2007

Nagy Márta Júlia: *Ophélia a kádban*, JAK – PRAE.HU, 2014

Nagypál István: *A fiúkról*, JAK – PRAE.HU, 2012

Nemes Z. Mária: *Bauxit*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Németh György: *A József Attila Kör története*, JAK – PRAE.HU, 2013

Emma Ovary: *Hatször gyorsabban öl*, PRAE.HU – Palimpszeszt, 2008

P. Horváth Tamás: *Tündérvadás*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2014

Pál Dániel Levente: *Ügyvezető költő a 21. században*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Pál Sándor Attila: *Pontozó*, JAK – PRAE.HU, 2013

Fernando Pessoa/Álvaro de Campos: *Versek*, PRAE.HU – Íbisz, 2007

Petrencé Sándor: *Fagyott pacirta*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2013

Pollágh Péter: *A Cigarettás*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Pollágh Péter: *Vörösróka*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2009

Sírokai Mátyás: *Pohárutca*, PRAE.HU – JAK, 2008

Szabó Marcell: *A szorítás alakja*, JAK – PRAE.HU, 2011

Szávai Attila: *Hetedik emelet*, JAK – PRAE.HU, 2013

Szil Ágnes: *Tangram*, JAK – PRAE.HU, 2013

Tóth Kinga: *Zsúr*, Palimpszeszt–PRAE.HU, 2013

Váradai Nagy Pál: *Urbia*, Korunk – JAK – PRAE.HU, 2012

Eddigi számaink

1999. 1-2. sci-fi

2000. 1-2. (poszt)apokalipszis

2000. 3-4. Peter Greenaway

2001. 1-2. cyberpunk

2001. 3-4. számítógép

2002. 1-2. média

2003. 1. fantasy

2003. 2. varázslat

2003. 3. édes anyanyelvünk Weöres Sándor

2003. 4. pszichoaktív nyelvészek

2004. 1. horror

2004. 2. Bret Easton Ellis

2004. 3. devla

2004. 4. Amerika

2005. 1. magyar sci-fi

2005. 2. tetszetek volna forradalmat csinálni

2005. 3. pop history

2005. 4. obszcn középkor

2006. 1. Hajas Tibor

2006. 2. GameZone

2006. 3. Pop-szöveg

2006. 4. Bada Dada

2007. 1. Hífel-e ifient?

2007. 2. biológiai sci-fi

2007. 3. őszi zavarások 2006

2007. 4. Vámpirizmus

2008. 1. Kocsmák

2008. 2. Mémek

2008. 3. Kortárs magyar költészet

2008. 4. Szentkuthy

2009. 1. Patrioska

2009. 2. Generation X

2009. 3. Japán

2009. 4. Japán médiumok

2010. 1. Pynchon

2010. 2. Kosztolányi

2010. 3. Észtország

2010. 4. e

2011. 1. Dark Fantasy

2011. 2. Budapest

2011. 3. Párhuzamos univerzumok

2011. 4. Hálózatok

2012. 1. Adaptációk

2012. 2. Könyvtrailer

2012. 3. Vagány históriák

2012. 4. Gaiman

2013. 1. Vagány históriák 2. – Költők szeretteikkel

2013. 2. Hans Ulrich Gumbrecht

2013. 3. Hans Ulrich Gumbrecht 2.

2013. 4. (cim nélkül)

2014. 1. JAK-tábor Szigleten

2014. 2. Fénypecázás

2014. 3. Popkult

2014. 4. Friedrich Kittler

2015. 1. Gaga

2016. 1. Kartográfia

2016. 2. Giger

2016. 3. Zaj

2016. 4. Rosa

Prae irodalmi folyóirat – Megjelenik évente négyszer

<http://www.prae.hu>

Főszerkesztő: L. Varga Péter (kultikus@gmail.com)

Szerkesztők: H. Nagy Péter tudományos szerkesztő (h.nagyp@gmail.com)

Mezei Gábor tudományos szerkesztő (gmezeig@gmail.com)

Lapis József szépirodalom (lapisjosef@gmail.com)

Szerkesztőbizottság: Balogh Endre, Pál Dániel Levente

Korábbi szerkesztőink: Barta András, Máté Adél, Pollágh Péter, Ruttikay Veron (vers és próza); Sopotnik Zoltán (próza); Vaskó Péter (középkor-reneszánsz-kora újkor); Kő Boldizsár (kép); Köves Gergely, Vécsei Márton, Molnár Zsolt (borító); Fodor János (web)

A szerkesztőség levélcíme:

2092 Budakeszi, Rákóczi u. 103.

Telefon: (20) 310 25 40

Hirdetésfelvétel: 31 562 31 vagy (20) 310 25 40

Kiadja a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó: a kuratórium elnöke

Levélcím: 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/c

Layout és nyomdai előkészítés: Székelyhidi Zsolt (szekelyhidizso@gmail.com)

Borítóterv: Bihari Eszter

Nyomdai munkálatok: Konturs Nyomdaipari Kft.

Web: PRAE.HU Kft.

ISSN 1585-5112

A beküldött kéziratokat nem őrizzük meg és nem küldjük vissza.

A megjelenést a Nemzeti Kulturális Alap támogatja.