

TARTALOM

SZÉPIRODALOM

Nagypál István – AYAHUASCA	3
Bánóczy Beáta – HŐRE DERMED	4
Tatár Sándor – DELEJÉT VENNI... LEHET?	7
Kovács Előd – NOVEMBER, ÉNEK / COEAMUS!	12
Nyilas Atilla – POGÁNYLÁZADÁS	14
Juhász Róbert – ÍGÉRET / NÉMÁN	15

QUASIMODO KÖLTŐVERSENY 2025

Kugler Viktor – PINOKKIÓBŐR	18
Szentirmai Mária – TÚLFÉLI IDEGEN	19
Pál Dániel Levente – FELÉD INDULTAM MINDEN FOLYÓ PARTJÁN	20
Ayhan Gökhan – GYEREKKOR	22
Balogh Róbert – DÉL-DÉLNYUGAT FELE	23
Endrey-Nagy Ágoston – REPÜLÉSI GYAKORLATOK	25
Gál Csaba – VERSBONTÓ	26
Lázár Balázs – ÍME, HÁT A VERS	27
Nagy Tímea – GYÁSZNAPLÓ A TENGEREN	28
Nyilas Atilla – JAPÁN VESZÉSE	30
Végh Attila – MÁTRAFÜREDI ELÉGIA	31

JÓKAI TÁRCANOVELLA-PÁLYÁZAT

Felszeghy Ildikó – A LÁTOGATÓ	35
Mán Éva – ELFELEJTETTEK VISSZAMENNI!	35
Balogh Gábor – MIÉRT ÉDES A PROLETÁR?	37



AVANTGÁRD ZENE 2

AVANTGÁRD > „A ZENE: NEM ZENE” 2	40
Triceps – SZUPERMARKET KALIFORNIÁBAN > THE RESIDENTS	41
Aleksandar Zograf – INTERJÚ EGY LAKÓVAL	44
Triceps – TINÉDZSER DZSÉZUSZ > LYDIA LUNCH	47
Marton László Távolodó vs Triceps – BUDAPEST BOMBÁZÁSA > EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN	49
Billy Bergman & Richard Horn – TALK NORMAL > LAURIE ANDERSON	51
Triceps – KALANDRA LE! > A BIZOTTSÁG	55
Gasner János – ZENE VAGY SZÍN?	58

POSZTHUMANIZMUS

Bordás Máté – POSZTHUMANIZMUS ÉS POSZTHERMENEUTIKA A KÖLTÉSZETBEN – LÍRA A TECHNOLOGIA FELŐL	64
China Miéville – M. R. JAMES ÉS A KVANTUMVÁMPÍR	77
Horváth Márk – Lovász Ádám – A TRANSZHUMANIZMUS OLVASATA A POSZTHUMANIZMUS FELŐL	90

NEMES JUDIT

Ébli Gábor – GEOMETRIA A LÓISTÁLLÓBAN	109
---	-----

Lapszámunkat Nemes Judit munkáival illusztráltuk. A címloldalon a 20-ALFA, a hátsó borítón a 14-ALFA-2, a belső borítón a 04-OMEGA-TAU-125 című mű látható





Nagypál István

AYAHUASCA

Azt hiszem, tizenegy. Csonkok.
Egyiket se tudom biztosra, hogy
az időt, avagy a gyertyákat jelzik,
mert van egy elviselhetetlen zaj,
zúgás irányodból. Nem látlak,
mindenhol hosszú és sűrű levélzet
és egy hatalmas folyó. A madarak
hangja, legyen az csivitelés, sivítés,
kárógás: megnyugtat, mert téged
vesznek körül, téged kísérnek
az ismeretlenben. Talán este van,
nem tudom eldönteni, mert a jelent
csak te ismered. Hiába a vibráció
és a hullámok zöreje. Suttogások
követik a zarándok utadat, de már
zarándok nélkül. Egyedül vagyunk.
Mert bezuhan a levegő. Csupasz
világban vagyunk. Nyárfolt. Szívzörej.





Bánóczi Beáta

HŐRE DERMED

1.

Itt ülök téled egy autópályányira.
Lillafüred lombjai beúsznak,
mint fél perc múltán a képernyőkímélő,
gondolataimba.
Nincs szép emlék az elmúlt tíz évből,
de az a késő tavaszi vasárnap délután
prepubertás koromból feldereng,
ahogy arcon csókolt egy szélbukfenc, langymeleg,
akkor tudtam utoljára azt érezni,
ha mondani nem is:
jó, hogy ott vagy velem.

2.

Sinus ritmusom mintájára szaporáztam lépteim
a mohalette hegyoromnál balra,
majd ahol pillangó pihen a sziklafalban,
ott bizony újabb bal kanyar van,
és máris rozsdás rácsait mereszti
felénk az Anna-barlang.
Mögötte úgy gőzölgött a forrás felszínén a pára,
mint hintőpor száll a
pelenkázóasztal légterében.
Én meg csak állok ott csodálattól torpantan,
ahogy vattaszerű gomolyát ontja
közös küldetésünk indulópontja.

3.

A képzeletem pókfonálként szötte be a tájat,
ahol visszhangért kellett, kiabáljak
a Szinva medrének meghódítása előtt.





Elindultunk hát a patak kitüremkedő kövein,
„bal-jobb-bal-jobb”
– csobogta a ritmust a talp alatt,
„te tartasz, én tartalak”
– pancsolta fehér tajtékba
a roskatag fahíd.

Radírszürke felhők árnyékolták be az eget,
a félhomályban talán meg se
látszott, hogy rettegek
sasszézás előtt a felhabosodott sziklákon.
Lengedező csissz-csussz
a peremről rugaszkodást megelőzve,
katapultot indító slusszkulcs
volt a fülemben toluló vér.
Elhibázott ugrás a Nap felé,
az érkezés sikamlós, mohás nyák,
dőlés közben elharapott hozsánnák
és sikolyok közül ragadtad meg a kezem,
voltál támaszték.

4.

Aznap este hosszan égtek a panel lámpái,
egy nyomozó keresett, korábban is járt már itt.
Vibrált a kapucsengő, nőtt a lajstrom:
álnéven tett feljelentés,
eltitkolt garázsok, kusza alibik,
adóellenőrzés, abuzált nyugtatók,
indulatkezelés labilis.

Anyám torkában gombócot dagasztott
a szerelem. Az ajtó nem szigetelt
el engem töletek, sőt pont az a
néhány ki nem szűrődő mássalhangzó riasztott.
A nyugalomnak nem volt otthonzaga,
altatódal helyett zengett
a „már megint” és „mi az hogy”.





5.

Ennyi a vágyam: éles metszőfoggal
vájni egy-egy emlékbe gyerekkoromból,
és mikor dorombol a nosztalgia fülemben,
akkor amputálni.
Bebalzsamoztam ezt a foszlányt
és fölneveltem
másképp, mint ahogyan engem fölneveltek,
nem lett nagyravágyó, makacs és dühös sem,
kipofoztam úgy, hogy nem ütöttem,
csak egy melegszóke emlék maradt,
ami hőre dermed,
egy, amikor tudtalak szeretni és te szerettél
úgy, ahogy tőled tellett.





Tatár Sándor

DELEJÉT VENNI... LEHET?

A sziklafal még csillámolhat,
de mi lecsüng, hol az a kéz?
Reményt mi adhat holnapodnak?
...egy őz, talán, mely erre néz...
Pont az kéne, talán nem is több:
vacsoraszellő, langymeleg,
mint gyógyulással kecsegtető hírnök,
s mi: jöttét leső nagybeteg.

Hegyek sörényét ritkán látni,
nevetés helyett vad kacaj;
bár balzsamozna langy nyár csendje,
de az nem jut, csak harczsivaj.
Fondor magány... hogy juthat szóig?
Rég legyintésbe fúlt szitok;
mi fojtogat s fáj, a *való* itt,
csak akkor szép, ha lóditok.
(Költő mit persze sohasem tesz –
valónál fontosb az igaz;
szeszt adagol az értelemhez,
s – hogy másképp? – az arcán grimasz.)

Mint robaj üldöz vízesést ott,
butaság lohol, fenyeget;
hit helyett már rég ő mozgatja
a zöldsörényes hegyeket.
Kegyek osztója süt itt napként
arra, kiben gerinc helyett
jó ha gumi, de megtalálja
mindig a jó kilincseket
– boldogítja földön s égbolton





a csicskákat s a cselből-ostobákat;
e hazát de nehéz (én mondom)
szeretni édes mostohának.

Anyját a gyermek... szép is lenne!
tudnánk ringatva tartani
egymást, de csak önzésünk szennyét
látják hömpölyögni
haldokló folyóink partjai.
Hallgatag vermek hűse bennünk:
indulat-elnyelt sírverem,
melyből (példáért nem kell messze mennünk)
fájdalomolyhos rím terem:
a mélyből az hoz hírt, nem újat,
s már dehogyis zeng vagy sikolt;
bezsebel pénz és koszorúkat,
ki minden rendnek tapsikolt.

Mint föld a hulló tárgyakat vagy
mint kőzetek fossziliát,
őriznénk híven a reményt még,
mint titkos tant, alkímiát,
de mi lehet itt még lényeg-kitöltő
és állandó, miként bazalt,
hogy képzelhetné azt a költő:
savnak az elme visszamart?
Föl-földereng, mint szép érháló,
egy kedves kézen délután,
tavasz vagy nyár: szép és világó –
csak hát mibennünk tél van ám!

Lenne, hazám, termékeny, lankás tested,
dajkálhatnának tájaid,
de mind, kiket eladtak, -árvereztek,
csak megdermedve állnak itt.
Rózsabokor-vérkörök? Tüskék!
öledtől távortartani;
hogy betüskésedj – haj! baj! – túrték
a jelen bús magyarjai.
Gyomrod, lombos tüdőd, veséid: birtok-kérdés;





csak ó s szelíd versekben szép a szó,
és aki itt, napban, homályló északfényben
sürög, csikorgó gép a gépben:
öntudatlan (de „örökkévaló”?).
Homlokom fényét visszavillantja homlokod:
a sík, melyet nem redőz, amit
hűtlen vámszedőidről gondolok.

Míg csipke-árnyak remegnek az úton, és
mosolyt idéz patak futása,
kikalászosodik a költőben a szóvetés,
s benne az élet bölcs lelassulása
(tanúja vagy csak óhajtója
boldogabb koroknak?) –
és őrt állnak kint tölgyek, bükkök,
bent mohó urak fundálnak ki s gyakorolnak
ezer új-régi trükköt,
s keresnek bársonyszéket alfelükhöz,
böhöm házakban bölcsen diszkutálva,
milyen jövő vár(jon) a
kétszázézer biciklis futásra.

A lecsüngő kéz hogy mozduljon –
erő, mi még van: vedelni törkölyt,
s belerévedni, mintha múlton;
tudja a látszat, mit hazudjon:
fagylaltosdobozban pörkölt.

A kegyetlenség és a jóság –
benned, bennünk szomszédok ők,
dalok születnek, könyvek, ódák,
helyettünk váltig örködők.
Hit és szerelem mint élhet túl
e sárrá tiprott térfelen –
mindent (*amibe bele nem fül*)
átvészel hűség s értelem(?)
Mit tehetnék, ha már az Úr
rabodnak, bábnak idecsent?
Országom, Te (hervadt leány) –
ízted, mint barlangban a csend.





Hullatjuk éveinket
alvadt vérdarabokként,
az elmúlás ecsetje
festhet már rólunk portrét.
Maszat-beszéd a „törvény”,
csak cinkos, leigázni,
ha magadért pörölnél,
a tromf: „jobb lesz vigyázni”;
mint szervek, elnémulni,
föladni mind az álmot,
torozni vagy lapulni
– ki mást tesz, az számár most
(most kit nevezünk szorgos szervnek,
ki előtt jobb a némaság,
kit túl nagy kíváncsisággal vert meg
a „sors”,
s figyeli mindönk arcát, végszavát?)

(Mily súlyos ez az ólomég!
Sehol sem csillogás, sereg.
Felnőtt fejjel csak áll az ember,
mint egy elár(v)ult kisgyerek.
Egy idilli táj már abúzus
lenne, hiszen takargatás –
felejtsd csak el, mit elszenvedtél;
ne mondhasd ki se te, se más.
S tapasztalás arról ne szóljon,
hogy szabadon a jó milyen;
érc-ég nyomja le, mint az ólom,
fölottem csattogó szívem.)

Semmi sem az, minek szeretnénk.
Nem dajkaszó az utcazaj...
nem szűnünk kívánni meleg fényt,
s jó, ha eltakar hullt avar.
Volt: kopár udvar tűzfalakkal
– szavakkal hazáddá szeretted;
így hozta szárnyán képzelt angyal
illatát nyári reggeleknek – – –
Ez bizony furcsa fennköltség lett...





No de legalább semmi giccs
(nem mindig szép hazugság a költészet).
Szódaköltősors, jer, s boldogíts!

(Kellésdal)

Nincs vonat. Éj van és tapsikoló jázmin.
És gyaloglás. Vagy akár otthon ülj a sámlin,
lelked magyarnak, meglásd, úgyis megriad,
bevallani e kapcsot hiába nem divat –

Pedig hát: „langyos víz” ..., s a hús sem neked sül,
ám dajka-nyelvedé vagy mindenestül:
eléri, hogy őnéki mindent megbocsáss
valami perverz és abszurd ragaszkodás.





Kovács Előd József

NOVEMBER, ÉNEK

Imavers

mert halálig gyűlölöm magam
rejts el Uram magam elől
és adj erőt szeretnem

Ováció

Szélsusogással körbekiáltják,
egészen a Kálvin tértől
az Astoriáig.

fognak a lapok,
Borult barna
oszlopaid közt
berreg a projektor.

A III/320.¹

	ÖT UTÁN		JÓ, DE	NEM IS
	HÁROM MÉTERRE		ÉRTELMETLEN	PONT JÓ
			SZÉPEN ÉS JÓL	DE SZÉP
			VILÁGOS, TEHÁT	ÉPP Ő
			ÉRTHETŐ	
EGY KÖVET FÚJ (valakivel)				
ÚGY ÉJFÉLTÁJT 'körülbelül'				
LÉPRE CSAL 'rászed'	SZÉTTÖRTE A POHARAT		A KÖNYVTÁRBAN / EGY KÖNYVTÁRBAN	
SZÁJÁBA RÁG (mindent)				
		A KÖNYVTÁRBAN VÁRLAK		
		VÁRHATTÁL VOLNA		

1 Talált vers





Coeamus!

itt nem lehet
és nem is kéne

Reggel még üde voltam
most mint a táj összeesve

hiába húzni,
húzni, verni

üres meder

Akár a táj

Altair

nem felejtelek talán eszembe se jutnál

ha rólad kérdez másodpercek fojtásában

Boldog születésnapot





Nyilas Atilla

POGÁNYLÁZADÁS

Sürgölődnek a hittérítők,
alakulnak az egyházmegyék,
szaporodnak a kötelezettségek,
emelkednek a templomok,
meggyőzéssel, jutalmazással,
parancsszóra, fenyegetéssel,
kényszerítéssel, átveréssel
terjed az új vallás, mint a gáz,
minél erőszakosabb,
annál biztosabban,
megfosztanak a múltunktól,
szokásainktól, otthonosságunktól,
lemondanak a szabadságunkról,
meghasonlásba kergetnek,
és amikor már úgy néz ki,
hogy minden elveszett,
lelkünk vörösen lánggra lobban —
csak akkor szánjuk el magunkat
a tényleges ellenállásra,

zászlót bontani a régiért,
indulni keserű küzdelembe,
amiért nagy árat kell majd fizetni:
jószágainkat elkobozzák,
székhelyünket fölégetik,
családunkat széjjelszórják,
ha ugyan ki nem végzik őket,
szemünket kitolják, felkoncolnak,
karóba húznak, megégetnek,
arccal lefelé temetnek,
a város négy kapujára szögeznek
vagy megégetnek társainkkal,
még az a jobbik eset,
hogy ne csináljanak mártírt belőlünk,
ha csak kényszermunkára küldenek,
vagy egyszerűen örökre száműznek,
és az emlékünket is
igyekeznek eltörölni.





Juhász Róbert

ÍGÉRET

Hát ezek vagyunk: egy bódé, fölöttünk
a palán, alattunk a vízen hullám, ruhádon
a fodrok, oszlopokon akácpallók, hézagokba
kapaszkodó ölelkező moha, szemeinkben
tükröződő apró világ, imbolygó ágak
közé szorult nyugalom.

Csípések bőrünkön, tonnányi, vízbe
fúlt ragadozó hal könnyű lebegése,
az értékét vesztett part csalódott mosolya.

Nem fér más közénk, csak ez a kegyetlen
csiriz, ragadunk tőle, és a hurokban
végtelenségig vergődő vad megadó
tekintetével nézzük egymást.

Most kellene ígérnem valamit, de
még saját bőröm sincs. Mi mögé
bújjak, mikor a deszkák közti résen át
lezuhan ez a nap is?

NÉMÁN

csendes nyári eső akartam lenni
csupán villámok mennydörgés nélkül
beszivárogni hisz semmi
sem teljesen vízhatlan

elnehezüljön tőlem amit átitat
permanens szemerkélésem





hólyagokat ébreszteni a festéken
mezei virágokat rajzolni penésszel

apró réseken át megtalálni utamat
vászoningen át a meleg bőrhöz

összegyűlni langyosan meztelen
talpad alatt a mélyedésekben

kopogni válladon figyelj rám s mikor
végre tényleg felém fordulnál
olyannak látni hogy
egyetlen szó se jusson
eszembe





Kaptafa 14, 15





Kugler Viktor

PINOKKIÓBŐR

apa, mintha ezzel a túlméretezett
töviskoszorúval kellene örökre
hullahoppoznom, mégis mozgásképtelen
maradok, szobám ingerszegény falának
támasztva várom, hogy megteremtődjek,
vagy legalábbis megmozduljon bennem
bármilyen, apa, a megváltásnak csak a helye
van itt, a hiány végtelenje, mintha körém
nőtt volna az ember, akit viselnem kell,
úgy állok, mintha kifogyott volna
lábaimból a séta, ez szenvedéstörténet,
én mégis túl boldog vagyok hozzá.
tölgyfa, kereszt, madárijesztő, máglya,
ez a lista lesz az életrajzom.
szétgombolom a testem, nincs mi össze-
fogjon. szellőztetem a lelkem, kiömlök
saját magamból, telemegy bordáim köze
ezzel az ürességgel, a hallgatás nehezékeivel,
visszagombolom a bőröm, sőt össze is varrom,
hogy legyen hova ütnöd a feltámadás szögeit, apa.
élni annyi, mint két korbácsütés között lenni.

A 2025. évi Salvatore Quasimodo Nemzetközi Költőverseny és Költőtárlalkozó Emlékdíjas verse





Szentirmai Mária

TÚLFÉLI IDEGEN

El kellett hagynod a Városod, tizenkilenc éves voltál,
ANYÁM!

A cséza azon a hídon vágtatott át, ami most határ,
bújtál az ülés alatt, hogy majd ott,
hol nem tilos a magyar szó,
levizsgázz.

A dobogó-híd leégett a szabadságharc alatt,
az új, felnyithatón sétáltál Jókai kedves szigetére,
nagyra nőtt fák alól nézted a kerteket, a Dunát.

Hol ültél a hatalmas templomban, nem tudom.
Vártad a harmadik harangszót, majd a hirtelen csöndet,
mit maga után húz a prédikátor, mint hús fuvallatot.

Őseid, a szekeresgazdák, fuvarozták ide Boszniából
a gerendának való vörösfenyőt, hogy épüljön
a TEMPLOM,

mert hiába a kőszűz, a nec arte nec marte a várfalon,
kell az ima, az ének, a kilencvenedik zsoltár,
ne pusztítson tovább tűz, földrengés, gyarlóság.

Istentisztelet végén, kifelé menet, megérintetted a leghátsó padot,
az író anyjáját. A Jókai család sírboltja apai nagyszüleidéhez közel áll.
Búcsúmondatok és a korán meghalt testvéred, Bözsike neve a fejfán,

s ha *túfélre*, a református temetőbe mentél halottak napján,
mint páncélos katona, kiről lecsúszik a vágás, mereven álltái,
koszorú a kezében.

A Megyercsi utcában éltél, ahol a hajókormányos,
Fabula János szép háza állt, macskáddal a válladon





nézel rám ezen a képen. Őt is elhoztad magaddal?
Nyávogott a karodban? Feltartottad?
Hadd lásson ki a vagon ablakán?

Távolodott a sziget, a vár, a Szent András kettős tornyán a kereszt.
Nem vártak tárt karokkal ideát, maradtál emlékeid közé űzött,
túféli idegen.

A 2025. évi Salvatore Quasimodo Nemzetközi Költőverseny és Költőtalálkozó Jókai emlékdíjas verse

Pál Dániel Levente

FELÉD INDULTAM MINDEN FOLYÓ PARTJÁN

(szonettfűzér)

Feléd indultam minden folyó partján,
a száraz medrek alján állt a mocsok,
hiába válogatták szét asszonyok,
összekavarodott polgár és patkány.

Nem hittem, vársz-e, de nem is érdekelt,
én voltam a szél s szélben a vitorlás,
így mentem tovább, és várt rám a forrás,
felém halottak emléke énekelt.

Miközben a kultúrharc fölélénkül,
nem fordulok el, de vért iszom,
arany kupába köpöm ki lelkemet végül.

Kerestem Európát, s bizony magam
se hagytam volna önismeret nélkül,
nem lebegnék már tovább, bizonytalan.





Nem lebegnék már tovább, bizonytalan.
Kiszáradt folyómedrekben a mocskok
sem úszik, sem lebeg, és nem is mozog –
mint magányos cédrus, áll haszontalan.

Nemeset vágytam, pátoszt, szívdobogást!
Verset írni, hogy majd buzgó imádság
legyen! Mégis hagytam, hogy az ország
átértelmezzon hazát és haladást!

És e színevesztett kontinens hasán,
mint űzött vad és zöldkártyás hontalan,
bolyongok a bűzös folyamok partján,

keresem, ki lennék: okos/oktalan?
Egyszerre vagyok embertelen magány
és valami emberire szomjasan.

És valami emberire szomjasan
egy sörgyár irányába kanyarodok,
ott sűrűsödnek, mint baljós atomok
világégés után másnap oly sokan

az emberek, rongyos szerencsétlenek
gyülevész söpredéke, kiknek haza
és haladás már nem népek tavasza,
és kikben vak hitek már nem fénylenek

se rád, se rám se – csak a propaganda.
Na, a sörgyár kapujában itt bambán
ők állnak, és parancsra szót fogadna

mind: talpuk alatt a föld nem a Balkán,
se kelet vagy nyugat, mi példát adna,
mindegy, hogy vagyok – de már félbehagynám.

*A 2025. évi Salvatore Quasimodo Nemzetközi Költőverseny és
Költőtálalkozó Térey-díjas verse*





Ayhan Gökhan

GYEREKKOR

Vajda János, mint Pilinszky János később,
pontos leírást ad az elveszettség, a gyermekkor,
mint állapot, Paradicsomkert kiüresedéséről,
a kiűzésről, hogy utána a fegyveres kerub,

a felnőttkor vaksága, bekötött szemű törvénye
álljon őrt, ne engedjen vissza. Ez az illúzió,
a kép érinthetetlen ereje, kerete közt termékeny,
termő létezés az én gyermekkoromból kimaradt, s ez

a hamisság alól felmentést ad, nem befolyásolja
az emlékezést. Egy kilincs, egy ajtó, ösvény, óvatos
visszalépés, angyal nem őrzi, széttöredezett,
ápolatlan, vad, nincs benne idill, szeretet részben,

sötétségre született, szúrós boggyót termő
növények zárják el az egyikéé ágazó, levágott
végtagokként heverő utakat, egyik út, mint a másik,
a sötétségből ered, és a sötétségben vész el. Elveszetten

az úton, szúrós növények árnyékában, nem a Paradicsomban.
Egy ház (szanatórium) emelkedik ki, párkánya sérült
a leugrott gyerekek cipőjétől, önmaga felett érzett
szomorúsága, gyásza: miért nem a Szent Péter székesegyház

részeként született, miért ezt rendelték neki az istenek?
Sajnálom a párkányt.





Balogh Róbert

DÉL-DÉLNYUGAT FELÉ

Egy majdnem ötvenéves fényképet megtalálni öröm.
Sem a fél udvart beárnyékoló diófa,
sem a lécekből eszkábált kapu,
de a kerekeskút sem létezik már évtizedek óta.
Anyukám fotózás előtt kifésülte a haját,
dzsörzérúhában, gyermeki mosollyal
néz egy bepólyált kis testet, engem.
Apám tüsténkedik a kis smenával,
keresi a megfelelő helyszínt a képhez,
magyaráz, mi hogy legyen, majd kattint.
Mi minden megváltozott azóta!
Egyedül az odavezető út maradt ugyanaz.
A zúzott kővel kevert kátrány tartósabb, mint a pólya.
Tartósabb, mint a hús. Tartósabb, mint az emlékek?
Ki tudja, hol végezte az a virágmintás, csipkés pólya?
A fotón látható arcomra még alig néhány sor íródott,
egy hónaposan jobbra befele figyelnek a babák.

Anyukám éppen ma, tizenöt éve röppent el.
Már számolgatni kell az éveket.
Hogy nem tizennégy vagy tizennyolc?
Mi, mikor történt, miután és mielőtt.
Úgy rakódnak egymásra rétegek,
mint csípőre a zsír, mint az idő, percről percre,
mint hasonlatban a képek, mi mihez hasonlított:
egy gyereken néha naponta látható a különbség,
felnőttként évek múlnak el, miután feltűnik valami
az egymásra utalt egymásutániségben.
Egy heg az arcon, foltok a bőrön, valami.
Ideje megtanulni: a dolgoknak sorrendje van.
A relativitás csak az égben működik.





Szégyllem, hiába voltam ott mindvégig,
mégsem emlékszem minden részletre.
Láttam, hogy lesz valakiből angyal.
Előbb a háta fáj, a lapockánál, ma már értem:
a bőre alatt nőttek a szárnycsontok.
Majd egy este, ahogy segítettem, elcsodálkoztam,
*Te anya, ez egy nevetségesen kicsi szárny,
ha megsimogatom, mintha pihés is lenne!*
Ha gondolod, megmutatjuk az orvosnak.
Erre már másnap reggel, anyukám,
ki felkelni nem tudott egyedül hónapok óta,
a virágos hálóingében megmutatta,
hajnalban megtanult bukfencezni az ágy fölött,
s amíg szellőztettem, kiszökött egy próbakörre,
s aggódva futhattam utána az erkélyre.
Elmondta, mindig is fullasztotta a gond,
a hazugság, a napi kényszerek,
például nem akar felhúzni több otthonkát,
nem akar csibeaprólékból levest főzni már,
nem akar megfelelni a hazugságoknak.
– *Apádat üdvözlöm!* – mondta búcsúzásképp,
még mosolyogva megsimogatta az arcomat,
és a halovány kora nyári derengésben tűnt el,
amíg követni tudtam szemmel, láthattam,
dél-délnyugat felé indult, átlebegett a falakon.





Endrey-Nagy Ágoston

REPÜLÉSI GYAKORLATOK

Az idő sűrűsödni kezdett,
a fény bomlani, keringésed lelassult.
Zihálásod és az oxigénpalack bugyborékolása
tagolta a félhomályos órákat, hárman
néztünk, én és két tükörképem
az ívelt ablak üvegtábláin.

A szélsőkön alig olvasható felirat,
Ezeket a szárnyakat..., fekete filccel
vékony fénymásolópapíron, a kórházudvar
reflektorai átsütöttek rajta, áttetsző volt,
akár bőröd, a nyirkos hártya, ha néha
elengedtem a kezéd, ragadt hozzám.
Mint pünkösdi rózsáid szirma a kertben,
ahova másnap mentünk kitakarítani.
Négy napig feküdtél a padlón, mielőtt
megtaláltak volna, azalatt tested
mindent kiadott magából,
szennyezett ruháid az ágy körül heverték.
Morzsolgattam a bőrszirmokat,
a bodzabokor fehérén lobogott,
seregélyek izegtek a kert végében,
a legszebb hónapban haltál meg,
zöld illatok keveredtek az ágyadból
párolgó vizeletszagba, a halállal
megbékélő test párájában feküdtél,
lélegzeted lassult, menekülni próbáltam,
arra gondoltam, milyen verset írnék ebből,
tessék, ezt, nem mond sokat, szinte semmit,
csak menekülök rajta át, ha belenézel,
ott futok a taxihoz, a belgyógyászat folyosóján,
a kórteremig, a kórteremtől a hantosi kertig,
ott megállok,
elolvasom az ablakra írt feliratot,
Ezeket a szárnyakat ne nyissa ki!





Gál Csaba

VERSBONTÓ

Egyszer lejár minden költemény szavatossága.
Minél több vers születik, annál nagyobb az igény
a professzionális, költséghatékony versbontásra.
Közepes költő ön? Sohase bánja!
Megunt, vagy eleve hasznavehetetlen műve
alkatrészeinek teljes körű újrahasznosítása,
meglepően alacsony áron megoldható.
Ön egy korszakalkotóan zseniális poéta?
Akkor is fog még a mi utcánkba jönni!
Patetikus himnusza az utókor szemében ömlengés.
Szerelmi óda? Kétes bizonyíték a régmúlt libidóra.
Hősi eposza túltengő fantáziájának torzszüleménye.
Avantgarde, forradalmi szabadverse kínos zagyvaság.
De ne keseredjen el! Formabontó újításunk,
szó szerint megoldás, minden ilyen problémára!
Szolgáltatásunk garantáltan diszkrét,
szégyenlős művészeknek különösen ajánlott,
nincs szükség személyes találkozásra sem,
látogassa meg online felületeinket!
Referenciáink számosak, böngésszen bátran köztük!
Ha meggyőztük, hozzon egy bátor döntést,
amely előnyös mind önnek, mind nekünk,
mellesleg megmenti a bolygót vele.
Küldje el nekünk roncskölteményét,
ígérjük, hogy alaposan meg fogjuk vizsgálni,
s döntünk a lehető legrövidebb időn belül,
hogy egyetlen szó vagy betű se vesszen kárba,
hanem valamennyi megtalálja méltó helyét,
s végre-valahára hasznos (szó)tagja legyen
a használati utasítások fontos, apróbetűs világának.
Szolgáltatásunk díját részletekben is megfizetheti,
havi kétszáz is lehet a törlesztő, ennyi biztos telik!
Bónuszként ajánljuk a költemény-utánkövetést,
minimális pluszköltséggel, csak most, akciósán!





Számtalan megelégedett korábbi ügyfelünk
számolt be arról, hogy a legnagyobb megnyugvást
jelentette neki, amikor látta, hogy kedves műve,
amitől oly nehezen vált meg, immár újjászületve,
inkarnálódott mondjuk egy kenyérpirító,
vagy egy benzinmotoros láncfűrész,
de akár egy halogén sütő kínaiból magyarra fordított
használati utasításának vagy garancialevelének
megnyugtatóan áradó, homogén textusába.
Egyedi jellegét ugyan elvesztette,
de minden porcikája visszaolvadt abba
az örökké hömpölygő betűóceánba, amelyből vétetett.
Feledésbe merült költő ön? Ne feledje!
Egyszer lejár minden költemény szavatossága!

Lázár Balázs

ÍME, HÁT A VERS

Íme, hát a vers, ami nincs.
Sosem volt, sosem lesz.
Nemlétezésével tölti ki a lapot.
Akár a csend, ahogy felfüggeszti a teret.
Az idő a tökéletes illúzió.
Minden üresség ígéret. Szédülés. Születés.
Mindig lehet jobb verset írni annál, amit épp.
Végül a lemondásban jutni el
szavak passziójából a szó passiójába,
a kimondás keresztjét cipelve a papír-Golgotára.





Nagy Tímea

GYÁSZNAPLÓ A TENGEREN

Visszaesek minden tükörről,
ami a te arcodat őrzi. Nem tudom partra húzni a verset,
amit tegnap vízbe ejtettél.

//

Az utolsó éber hárs forgolódó ágai tartják össze a ház falát.
Ahogy a csened a szentestéket.

Megajándékozol egy magadra nyíló szobával.

A búcsúzás félszeg architektúrája messzebbre vezeti a vizet
az eresz alól.

//

A költöző madarak nem köszönnek el.

Csak a kitakart nádas, egy virágba borult hárs az arcodon,
és az alkonyati főverőér.

//

Lett este, és lett reggel.

A hajnal szilánkjai átvágták a tenger szegycsontját.

A sebész, aki a szíved hozzáférhetővé tette, sirállyá változott.

Hogyan lehet leszállni egy fényből font fészekre, ami csak tükröződés.

Csak azért kéredeztem volna be a műtőbe, hogy láthassam, ahogy az orvos
nyitott mellkasodból kiemel egy kisebb nagyapát,
aki még maradhat.

//

Elcsuklott a hangja, és ő belezuhant torkodba, ha tehetne volna,

kigyomlálja az orvosi műszereket felégetett kertedből,

a szíved fölött szürkölő pipacsok közül.

Kétoldali tüdőgyulladás.

Letettem a telefont, hirtelen tél lett.

De amíg fejemben a két szó bongott,

a járókelők lehelete

nem látszott a hidegben.

//

Megrebben egy fényfolt, az ablakkeret kivirágzik.

Mintha felébredhetnél.

//





Haláloed első évfordulóján dédunokád három hónapos.

//

A gyerekkorom türkizkék,
gyerekkorom máglyáján hibiszkuszok égnek,
a kórházi ablak engem néz.

//

Haláloed második évfordulóján a magzati ultrahangon egy százhuszat verő szív.

//

Búcsúzunk, mégsem megyünk sehová.
Csak a félbehagyott tűz, ahogy felém fordulsz, de nem látsz,
és az emlékezés sokismeretlenes egyenlete.

//

Haláloed után egy héttel a csőtörés eláztatta a falakat,
vitte az olajágot, amit nekünk hoztál.

//

Miért a születésnapodon.

//

Azt álmodtam, hogy kimentünk a sírodhoz, és többször elestünk.
Átázott a cipőnk. Mikor megérkeztünk, nem jutott eszembe jobb,
mint hogy megkérdezzem, milyen színű a rózsza, amit ültetett.

//

Mint az estikék a konyhaablak alatt.
Ahogy minden ruhád összehajtottad, mert tudtad.
Az ismeretlen x te vagy.

//

(A Százhuszat verőszív-et én vittem el, ne haragudj, amiért nem kérdeztem meg, hogy szabad)

//

Megérkezni egy sírhoz nem lehet.
Odakint a kerítés ölelni tanulja a kertet nélkülöd.

//

Hogy elültesse a rózsákat a sírod mellé, le kellett segíteni a földre.
Hogy ne maradjon ott éjszakára, fel kellett segíteni a földről.
Hazavinni, mint egy lázas kisgyereket.

//

Nem voltak félbehagyott mondatok, semmit sem hagytál elvarratlanul.
De a létra a gyümölcsösben.

//

Az, hogy az estikék utánad haltak, tulajdonképpen jó.
Nagymama belehalt volna, ha érzi az illatukat.

//





Sűrű fehér hajában fénylő földbogáncsok. Te mögé állsz és fésülgeted.

//

Akkor is, ha kiskorában a diftéria után megműtötték –
nem érezhetett illatot.

//

Miért a tengeren, ha nincs tenger, ahol vagyok.

Nem lehet tenger ott, ahol te nem vagy. A nedves fűvön
lassan mállanak az almák, gyászolnak, ahogy tudnak.

A gyász az, hogy a gyümölcs levében fuldokló apró legyeket
egyenként mentjük ki, majd megvárjuk, amíg az utolsó is megszárad,
és elrepül a nap felé.

//

(Azért vittem el, mert tudtam, hogy szabad)

//

Lávaborította hegyoldalainkon

a gyász virágtenger.

Vers a víz alatt.

Nyilas Atilla

JAPÁN VESZÉSE

Ha japán lennék, mint Mijoko,
aki ezerkilencszáznyolcvankilencben
csodálta nálunk a szabadság fokát
— fél évig laktak a jegyesével
barátoméknál, aztán hazautaztak —,
és a tektonikus lemezek mozgása miatt,
talán emberi ténykedés közrejátszásával
a Japán-szigetek túlnyomó többsége
vagy az összes, akár egy filmben,
a tengerszint alá süllyedne,
ám előtte sokunkat kitelepítenének,
a szétszóratás után
szerencsés esetben egy *japanopolis*ban





őrizném nyelvemet, szép szokásainkat,
szellemi értékeinket,
halottaink és országunk emlékét,
az összetartozást a többi japánnal,
bárhol éljenek is a világon,
és utódaimat igyekezném úgy nevelni,
hogy ők szintén ezt tegyék majd,
így menjen nemzedékről nemzedékre,
és ha egyszer valami csoda folytán
egykori hazám földje,
mint kagylóhéjon szerelem istennője,
újra kiemelkedne a habokból,
népem maradéka nagy áldozatok árán is
visszaköltözzön a felkelő naphoz.
Nem vagyok japán,
a hazám fizikailag nem süllyedt le,
de nemhogy a kivándoroltak
vagy leszármazottaik visszatérnének,
hanem inkább még növekszik is
a menekülés irama,
mintha az immár elkerülhetetlen
alámerülés küszöbön állana.

Végh Attila

MÁTRAFÜREDI ELÉGIA

Ilonka néni valamikor régen
boszorkányt látott a mátrafüredi
temetőben. Egy sír mellett állt
a félelmetes nő, és csak nézett.
Közben a kopott sírkövet simogatta,
mint egy szürke macskát.
Ilonka oda akart menni,
hogy elolvassa, ki fekszik ott,





de nem mert. Majd holnap, ha
tiszta a levegő, visszajövök, gondolta,
miközben tudta, nem lesz holnap.
Hazaszaladt. Másnap hajnalban
Visonta felé véres tejhab úszott az égen,
de semmi több. Ilonka hazudott valamit
a szüleinek, és elment ahhoz a sírhoz.
Az ő neve volt a kőbe vésvé.

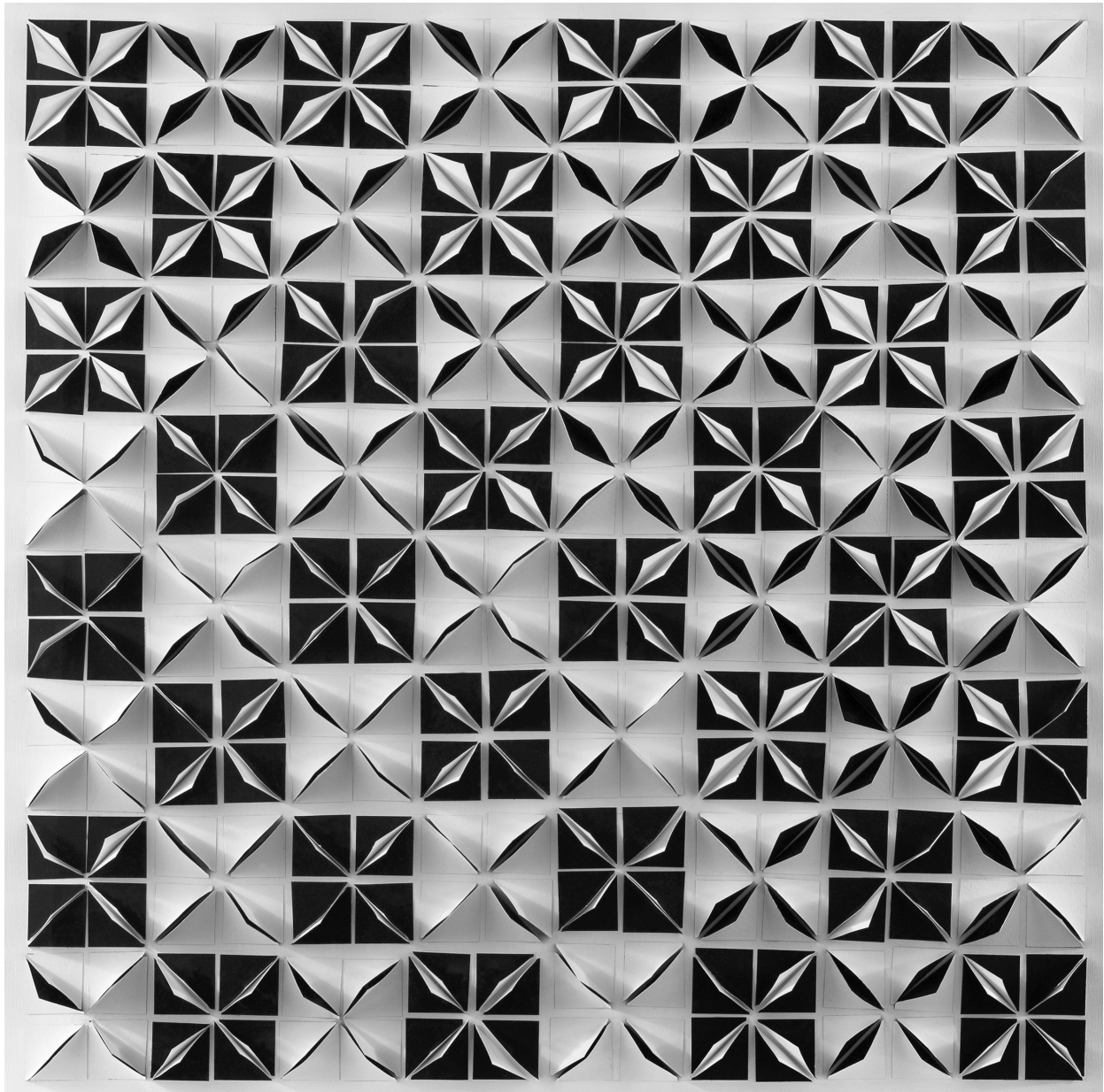
Akkoriban mindenhova
vittem magammal magnót,
a kis lengyel kazettást, amit
nagyapámtól kaptam karácsonyra,
fölvettem ezt a történetet is,
Ilonka nénivel visszahallgattuk,
azt mondta, szerinte boszorkányság,
hogy egy masinából önmagához beszél,
mi lesz ennek a vége;
Ilonka álmából most én ébredek,
már nincs meg a régi vízimalom, ahol élt,
és a kert sem, ahol elmesélte nekem
a szörnyű látomást, ő is rég halott,
már csak én emlékszem rá, senki más,
Mátrafüred turistacentrum lett,
a Mátra erdeiről meg ne is beszéljünk.
Én sem az a gimnazista vagyok,
minden sejtem kicserélődött azóta
elég látványosan, családom van,
házam, kertem, és volt egy szürke macskám,
hunyorított, ha rám nézett, náluk ez a
barátság jele, vagy a szereteté,
nem tudni, hogy éreznek a macskák,
de amikor meghalt és a szemében
megfagyott a kert, a cseresznyefa alatt
Ilonka néni állt, elmesélte megint,
de most szavak nélkül, hogy is volt
az a látomás vagy álom a boszorkánnyal.





Mindenkiben van egy kert,
itt érnek össze hajnalok,
és az ember földbe gyökerezve
áll egy látomás előtt: hát ilyen
az egymásba csomagolt emlékek élete,
bontogathatod, mint egy isten,
egy boszorkány, egy Ilonka néni,
de végül úgyis fölnézel a hajnali,
tejvörös égre, és bár pontosan tudod,
hogy nincs adás, mégis, mint egy
mikrofonba, belemondod valaki emlékébe:
megnyugtató, hogy ennyire üres.





Polka II. (2009)





Felszeghy Ildikó

A LÁTOGATÓ

Felnyitotta a laptop tetejét. Pár pillanatig szemezett a kódot kérő ablakkal, aztán szándékosan rossz számsort pötyögött be. Mintha ezzel húzhatná az időt. Vicces, gondolta, régen csak fogta az ember a tollat vagy befűzte a gépbe a papírt, és már írt is. Most meg engedélyt kell kérnie egy elektronikus szerkezettől, hogy hozzáfoghasson a munkához. Megpróbálta újra becsapni, de a hibás jelszót megint elutasították.

Hát, legyen meg az öröme, s beütötte a helyes kombinációt. Tárcát kell írni, holnapra, maximum hatezer karakterben. Nézte az üres dokumentumot, de csak annyi jutott eszébe, milyen jó lenne inni egy kávé. Kiment a konyhába, benyomta a kapszulát, már csörgött is az illatos, fekete lé. Visszaült a laptopához.

Nem tudott ellenállni a kísértésnek, és megnyitott néhány weboldalt. Megnézte a sporteredményeket, elolvasta a legfontosabb belföldi és külföldi híreket, rákattintott a csodakeblű bombázót ígérő linkre is, de csak egy felöltözött, plastikázott arcú nő nézett vissza rá.

Kíváncsiságból kijelölte az egyik cikket, megnézte a karakterszámot. Négyezeröttszáz. Pedig milyen hosszúnak tűnt! Szerencsére nem baj, ha egy kicsit rövidebb lesz. Nem kell beférnie az újság meghatározott helyére, mint régen, csak görgetünk lefelé a telefon kijelzőjén vagy a monitoron.

Még mindig nem tudta, pontosan miként is vágjon bele, amikor csöngettek.

Jókai Mór állt az ajtóban; a festményekről, fotókról jól ismert fizimiska; az osztályterem falán egymás mellett lógott Balassi, Csokonai, Petőfi, Jókai, József Attila, Ady, mintha egy csapat lennének. Pedig évszázadok választották el őket egymástól. Vagy mégsem? Hiszen minden szavukat, gondolatukat, érzésüket ismeri, kötődik hozzájuk. Sokkal inkább, mint a fekete macskájával a gangon napozó undok szomszédasszonyhoz.

Mán Éva

ELFELEJTETTEK VISSZAMENNI!

1962-ben nyílt meg az ungvári egyetemen az idegen – angol, francia és német – nyelvszak. Addig csak orosz és ukrán nyelvszakon tanulhattak a nyelveket szerető diákok. Az első évfolyamra 70-en nyertek felvételt: többségében oroszok, ukránok, néhány ruszin és nyolc magyar anyanyelvű. A tanárok is főleg oroszok és ukránok voltak, valahonnan az ország belső területeiről helyezték át





őket. És csak 5 magyar anyanyelvű tanár tanított. A francia szakon csak egyetlenegy, aki a prágai egyetemet végezte el még a II. világháború előtt. Ő beszélt a legszebben franciául, akcentus nélkül. Számos francia nyelvű tantárgyat a leningrádi vagy más szovjet egyetemeken végzett, később tanító tanár adott elő. Összesen 20 diák tanulta ezt a nyelvet, köztük két magyar anyanyelvű.

Az orosz–ukrán háború kitörésekor az egyik diáknak eszébe jutott a magyar anyanyelvű tanárnő első órája a csoportban. A beszélgetést a tanárnő kezdeményezte, kérdéseket tett fel a diákok terveiről, motivációiról, otthonaikról, arról, miért éppen a francia szakot választották, és miért éppen Ungvárra jöttek. A beszélgetés franciául folyt. A legtöbb kérdést egy bakui diáklány kapta, ő jött a legtávolabbról. A beszélgetés a következőképpen zajlott:

- Natasa, miért választotta az ungvári egyetemet? Nincs túl messze az otthonától?
 - Ebben semmi különös nincs. A nagynéném itt lakik Ungváron és náluk lakhatok. Bakuban nem tanulhatok, mert nem tudok azeri nyelven beszélni, és ez követelmény ott.
 - Kárpátaljaiak a rokonai?
 - Ó, nem, mi szibériaiak vagyunk.
 - Szibériaiak? Ilyen messze kerültek a szűkebb hazájuktól?
 - A hazánk a Szovjetunió, nem? A nagynénémet a férjével ideküldték egy évre a kárpátaljaiak szovjet életének szervezésében, a szocializmus felépítésében segíteni a szovjetté lett Kárpátalján.
 - És nem kellett visszamenniük egy év múlva?
 - Kellott volna, de nem mentek vissza. **Elfelejtettek visszamenni.**
 - És hogy került az önök családja Bakuba?
 - A szüléimét is ilyen céllal küldték Azerbajdzsánba, és ráadásul édesapám katonatiszt.
 - Nincs honvágycuk Szibéria után? Hiszen Bakuban minden más volt: a nyelv, a szokások, a természet...
 - Nem volt soha. Mi, gyerekek már korán megtanultuk, hogy a szovjet hazánkat ott kell szolgálnunk, ahol éppen vagyunk, ahol a hazánknak szüksége van ránk. És nincs jobb, szebb és biztonságosabb ország, jobb és nagyobb lehetőségekkel, szabadsággal, mint a Szovjetunió!
- Így mutatkozott be a bakui diáklány az ismerkedéskor. Jól tanult, főleg az általános tantárgyakat szerette, és talán az egyetlen volt, aki el is olvasta Lenin kötelező műveit. Az egyetemet vörös diplomával végezte, az általános tantárgyakból a legjobb jegyeket ő kapta.

Az egyetem befejezése előtt áprilisban egy bizottság előtt kellett a végzős diákoknak kiválasztani az iskolát, ahol majd tanítani fognak, és aláírásukkal megerősíteni a választásukat. A helyekről már februárban tudomást szereztek. Voltak helyek szibériai iskolákban, más orosz területeken is, és nagyon kevés hely Kárpátalján. A munkahely kiválasztására és aláírásra ABC-sorrendben hívták be a végzősöket, de Natasát elsőnek hívta be a bizottság, bár a családneve szerint a végén kellett volna bemennie. Egy Huszt környéki ruszin lakta kis falut választott. Csupán egy évet taníthatott ott, mert a falu mindent megtett, hogy megszabaduljon tőle. Problémái voltak az albérlettel, tanulók magaviseletével, a szülőkkel, akik okkal-ok nélkül panaszkodtak rá az igazgatónak. A fő okuk az volt, hogy nincs szükségük arra, hogy egy „muszka” tanárnő tanítsa a gyermekeiket. Végül maga Natasa mondott fel és visszament Bakuba.





1991-ben Bakut is el kellett hagyniuk az oroszoknak, mert Szovjetunió szétesése után Azerbajdzsánban az oroszok hátrányban lettek. Így Natasa is a családjával visszament szülei „házába”, és ott tanított iskolaigazgatóként nyugdíjba menetelig. A legjobb barátnője – egy volt ruszin évfolyamtársnője – akkor hősnék tartotta őt ezért, pedig csak menekült Azerbajdzsánból! A háború kitörésekor már elítélte, mint minden orosz, őt is hibáztatta a többi oroszral együtt.

A háború kitörésig a kárpátaljai évfolyamtársak többször beszélgettek Natasával telefonon a nézeteikről, arról is, hogy jó, igazságos volt vagy se a kényszerszovjetté szervezés a Szovjetunió különböző területein. Egyszer bevallotta, hogy ő mindig a Szovjetuniót tartotta a legbiztonságosabbnak, a legjobbknak. És most szégyellni kellene? Nem, válaszolták, de nem a politikáját kell szeretni, hanem a kultúrájára, irodalmára, művészetére, nyelvére, tájaira kell büszkének lenni, mert azok öröktörvényűek.

A háború kitörése óta már nem lehetséges a telefonbeszélgetés. Nem tudni, mit gondol Natasa az eseményekről, kit hibáztat, kit nem, mivel ért egyet. Több ilyen évfolyamtárs is volt, akik úgy maradtak Kárpátalján és más felett szovjet területen, hogy „elfelejtettek visszamenni” a régi otthonukba. Hol vannak most? Mit gondolnak, mit éreznek? Mi a véleményük az eseményekről? Nem tudni. Együtt éreznek-e a kárpátaljaiakkal, amikor kényszerítik a férfiakat részt venni ebben a háborúban, amely csak halált és veszteséget hoz a családoknak? Tudomásuk van-e az elesettek sírjairól, amelyeknek száma egyre növekedik Ungváron, abban a városban, ahol fiatalok voltak, tanultak, szerelmesek voltak és békésen éltek, tekintet nélkül arra, hogy ki milyen anyanyelvű? Fájdalmas látni a sok orosz és ukrán menekültet, az egyszerű embereket, akik kénytelenek elhagyni az otthonaikat és menekülni Kárpátaljára, külföldre! Mindenki a háború befejezésére vár! Mikor térhetnek vissza otthonaikba azok a férfiak, akiknek sikerült elmenekülniük? És mikor és ki épít fel újra mindent, amit a háború tönkretett?

MINDEHHEZ BÉKÉRE VAN SZÜKSÉG!

Balogh Gábor

MIÉRT ÉDES A PROLETÁR?

Fekete fellegként féléd feszülő fenyegető, felfoghatatlan hatalom. Dölyföl, uralkodik a lelke- den, működése megismerhetetlen mechanizmus, ép ésszel fel nem fogható, megtanulhatatlan. Így láttad fiatalon mindazt, ami körülvett. Nem vigasztalt, hogy voltak így rajtad kívül mások is. Kinek az írott szó, kinek a számok birodalma jelentette a Nagy Ismeretlent. Neked legfőképpen a fizika, az anyagok milyensége és viselkedése, meg a bürokrácia működése volt érthetetlenül kusza.

JÓKAI TÁRCANOVELLA-PÁLYÁZAT | 37





Mindez a diszharmónia az egész világot egy félelmetes univerzummá tette, amihez nem táltál használati utasítást.

Szavak. Érthetetlen szavak és mondattöredékek hozták rád a kétségbeesést.

Eszterláncicéma?! Az világos, hogy ki is az az Eszterlán. Na de a cicérna???

Mi az a földnek fogsarka? És mi a ménkéért fog kidőlni?

És miért édes a proletár?

Miért csak a márciusnak van idusa? A novembernek miért nincs?

Ha egyszer a repülőgép fekete dobozát mindig sértetlenül találják meg a lezuhanás után, akkor miért nem fekete dobozból építik az egész rohadt repülő?

Az meg aztán végképp érthetetlen, miként is létezhetnek olyan agyament nőszemélyek, akik állandóan körültekintés nélkül mennek át az úttesten, és szinte hetente üti el őket az autó. Mint például azt a hülye Fekete Krónikát!

Így telt az ifúságod. Örök harcban értelmetlen szavakkal és a megfejthetetlenül működő anyaggal, melynek egy része azért ment tönkre, mert nedvességet kapott, míg a másik része azért, mert kiszáradt.

A lelkedet is eladtad volna, hogy megértsd ezt a feletted uralkodó szürke, átláthatatlan ködöt.

Csalódások, tévedések, kudarcok kísérték a megismerés útját. Ámulva figyelted azokat a kortársakat, akik számára mindezen dolgok magától értetődőek voltak. Te viszont nem értettél semmit.

Így telt el az első harminc éved, melynek végére érve tán észre sem vetted a köd feloszlását. A helyére áradó fényt úgy hívták, hogy tapasztalat. A szavak értelmet nyertek, az anyag elfoglalta helyét elméd polcrendszerén.

Királyságod évtizedei következtek. Magabiztosan jártál-keltél, a világ barátságossá vált, precízen rajzolt térképpé, melynek minden völgyét, félszigetét és hegyszorosát jól ismerted.

Ebben a megelégedett jártasságban ért utol a hatodik évtizeded. A felhalmozott rutin birto-
kában, ha nem is magabízó, fiatalos lendülettel, de kételyek nélkül tekintettél a jövőbe.

Mikor elkezdett újra visszaereszkedni a köd, először azt gondoltad, csak a szemed romlik.

Pedig ez másfajta köd ám, mint az a szélfuvalomtól, napfénytől oszlatható! Ennek a ködnek immár súlya van, ereje, sőt rémisztő hangja is. És a köd oltalma alatt különös, nem várt dolgok történnek. A félszigetek víz alá kerülnek, a hegyszorosok megcsúsznak, és a völgyekben kiszámíthatatlanul viselkedő ismeretlen anyagok kerülnek újból felszínre.

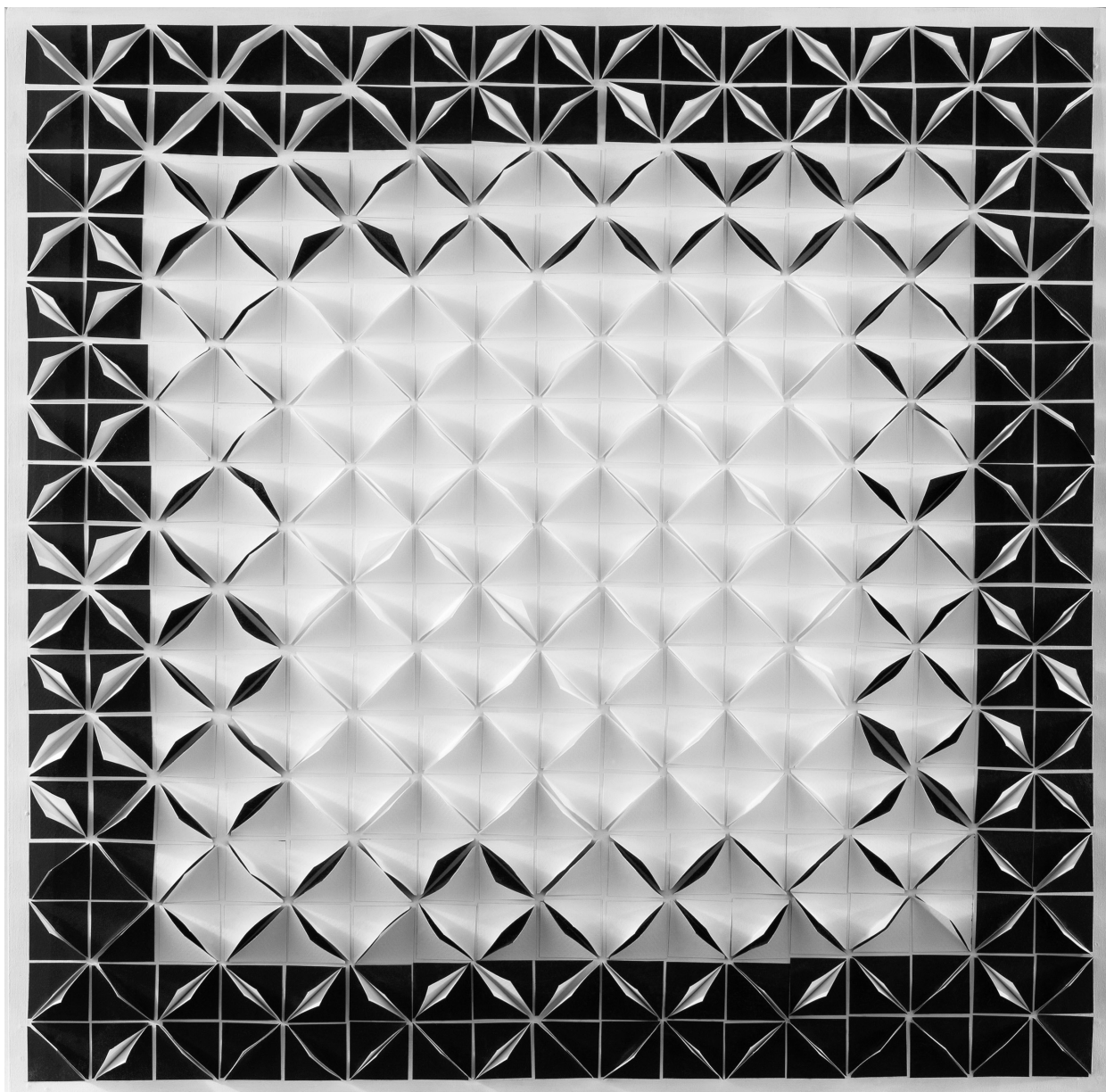
Visszatért a különös szavak dölyfölő uralma. Vigyorogva dabelnek ramok és hashtagek, mikor látják elveszettségedet. Családod ifjai meredten maguk elé bámulva kékes fényben fürösztik kőarcukat, ujjaik motollaként járnak, és meg sem hallják, ha szólsz hozzájuk. Oda lett a munka becsülete, influenzerek mondják meg a tutit, öt másodpercig tudunk figyelni a másokra, tanácsot elfogadni ciki, sőt szégyen. Bakancsok taposnak megingathatatlanok hitt elvek felett, oda a türelem, a bölcsesség, világvallássá lett a carpe diem, nemes eszmék hullanak ki a jelen műanyagból nyomtatott rostáján.

Te pedig csak állsz döbentén, és mintha ifúságod jött volna vissza, nem érted ezt a világot.

Egy valamiben viszont nagyon különbözik a mai életed a fiatakoritól. Akkor minden görcsös igyekezetteddel azon voltál, hogy megértsd azt a kiismerhetetlenek tűnő univerzumot.

Ezt a mait, ezt viszont már nem is szeretnéd érteni.





Blues IV. (2010)





AVANTGÁRD > „A ZENE: NEM ZENE” 2

Nótára, Magyar!

Tematikus blokkunkat az avantgárd zene fenoménjének szenteljük. Mert enomenálisan rthetetlen, elfoghatatlan, évezhetetlen. Na, gye. Mert, rthető, elfogható és lvezhető. Csak, gyalni kell róla, iatta, rte. Miféle zene ez, ördögök? Hát, nem a Bananarama. Hát, nem a Ramones. Nem kell hallgatni, nem csak hallgatni kell. Lehet fogni, simizni, ütni. Vagy nézni, kukkolni, hunyorogni, mint a moziban. Mint Ladik Kati bölcs költeményében.

minden azon múlik

ahogyan a moziból jössz ki és hónod alá veszed
hegedű jön ki langyos tojás mellé teszed
pacsirtát veszel és hegedűbe teszed
s a tojás elsírja magát



Szombathy Bálint: Hangköltészet-02 (1978)



Un passaggio del 4° Capriccio di Paganini: un esercizio di tecnica violinistica
:he solo pochi virtuosi sanno eseguire impeccabilmente

Triceps: Un passaggio (1987)





Triceps

SZUPERMARKET KALIFORNIÁBAN > THE RESIDENTS

Szupermarket Kaliforniában – mosóporok, grillcsirke, konzervsör. Az árutól roskadozó polcok között négy, tűzálló azbesztruhába öltözött, libasorba rendeződött alak megrakott bevásárlókosztol. Az első keze a fogóra feszül, a többieké egymás vállán nyugszik. Tekintetük az átlátszatlan füstüveg mögül az eladók és vásárlók „tarka tömegét” pásztázza: ők a „helytartók”, a „küldöttek”, a „lakók”, a San Franciscó-i Residents együttes. A legendás arcnélküli fantom-zenekar, amely 45 éves ténykedése alatt egyszer sem adta fel anonimitását: a négy törzstag és az ötödik Snakefinger (Kígyóujj) valódi nevét, arcát és személyét katatón titoktartás fedi.

Kik ők? Honnét jöttek és merre tartanak? Elrejtöztek önnön halotti maszkjuk mögé – megfosztva a rajongókat, a business és tömegkommunikáció intézményeit a sztárolás: istenítés és porba tiprás minden átkától és áldásától. Még kiadjuk, a kitűnő alternatív bandeket felsorakoztató Ralph Records sem ismeri őket: strómanokon és telefonon keresztül kontaktál velük. „Virágok ők. Áthajlanak a lét / vizén üdén, de csokruk már nehéz / és hervatag lesz, hogyha földet ér.” – ahogyan azt egy távolba látó költő mondaná.

A Residents a 20. század legkülönösebb és legkülönlegesebb kísérletezője, a modern (archaikus? dzsessz? rock? kortárs?) zene destruktív megújítója. Pánkulturális és etnozenei munkáikban nem törekcszenek eredetiségre, valamennyi szerzeményük „szerzemény”: átdolgozás, kollázsozás, montázs, deformálás. Stílusuk bizarr, triviális, eklektikus és excentrikus: a populáris és progresszív zenei-irodalmi irányzatok stílusának keveréke, a totális elitizmustól a giccsig. Átírták a zenetörténet összes fellelhető irányzatát: nomád népzene, barokk opera, klasszikus requiem vagy rock'n'roll egyenrangúan szerepel repertoárjukban. Ők – akár a nagybetűs Élet – újrahasonosítják a *brand new* terméket, és vidám hulla/déket készítenek belőle. Szétszedett és átöltöztetett Rolling Stones- és Beatles-számokkal kezdték, majd eljutottak a nagy amerikai komponisták (Gershwin, Souza, Williams stb.) interpretálásához. Első európai turnéjukon, 1989-ben felléptek Ljubljanában is, ahol country dalok, spirituálék és Elvis-hitek tarka puzzle-ját rakták ki.





„A Residents útja messze elkerüli a népszerűségi listákat, de aki rátér, az végképp belefeledkezik, vele sodródik, annak ez lesz egyedüli – az Út maga. Felette távolról ragyogó, tompa és mégis súlyos fény, mint a narkózis, mint a láz, mint az eufória. A Residents megfoghatatlanságával és időtlenségével van jelen. A végtelenített tegnap, a visszhangzó ma s a balsejtelmektől deformált holnap hangja. Szeretném nem tudni, hogy elektronika, és akkor azt mondanám, a szférák himnusza.” (Marton László Távolodó)

A misztérium, amelyet Residentsnek (a „lakóknak”) neveznek, a hetvenes években jelent meg a kaliforniai San Mateo városkában, alig 40 kilométerre északra San Franciscótól. Őt nem-zenész fogott itt neki egy közös idea megvalósításának: kísérleteztek a kedvenc hangszereikkel, furcsa hangzásokat produkáltak, és ezeket később többcsatornás lejátszókon mixelték és montírozták. Első szerzeményük, a ma már legendásnak számító *Santa Dog* (a „szent kutya”) volt, amit 1972-ben jelentettek meg, karácsonyi üdvözlésként.

E rég elmúlt tél óta a band harmincöt albumot és számos kislemezt jelentetett meg. A zeneművészet új, még ismeretlen területeinek felfedezése a legtöbb zenekarnak elégséges kaland lett volna, ám a Residentsek eredendő lendülete, ötletgazdagsága és kísérletező kedve távoli utakra vitte őket. 1976-ban első pionírjai a vizuális médiának: *The Third Reich ,n’ Roll* (a „harmadik birodalom ,s forgás”: a náci világállam-elv és a rock ,n’ roll lefordíthatatlan szó/kapcsolata) című videósorozat az új művészeti ág fejlődésének radikális fordulópontja. Néhány évvel később a New York-i Modern Művészetek Múzeuma a zenei videósorozat innovátorát fedezte fel bennük, és *One Minute Movies* („egyperces mozik”) című munkájukat felvette állandó gyűjteményébe. Tíz év aktív zenélés és videózás után újabb váltás következett: a színházi muzsika és performansz kifejezési formái felé fordultak. Kísérleteiket a *Mole Show* („vakond felvonulás”) című ambiciózus trilógia koronázta meg, amellyel nagy európai turnét is tettek. Ezután furcsa és különleges film- és videósorozatot készítettek az MTV és a Discovery Channel tévéadók részére.

1991-ben a *Freak Show* („szörnyszülött mutatvány”) című új albumuk bemutatójára Jim Ludtke kompjúteres animátorral közösen megkomponálják a *Harry the Head* („Ördögfej Harry”) című szám fantasztikus 3D videósorozatát. Ludtke látványos animációja és designja adta az ösztönzést, hogy később létrehozzák a *Freak Show* teljes anyagának CD-ROM-ját. Az interaktív mesére, zenére, videóra és digital art-ra alapozott mű forradalmi változást hozott a kreatív kifejezés történetében – „minden idők legjobb műalkotásának” kiáltották ki.

Az ezredfordulót megelőlegező, 1995-ös munkájuk: a *Bad Day on the Midway* („rossz nap félúton” vagy „rossz nap, félúton” vagy „félúton a rossz nap” stb.) című CD-ROM interaktív játékként van felépítve, amely az óriási New York-i vidámpark, a Coney Island területén játszódik. A karneválon történő, misztikus és bizarr gyilkosságok szövevényében tíz – Ludtke által kreált – főszereplő jelenik meg. A hősök hangját több élő színésztől kölcsönözték, akiknek személyisége mintául szolgált a karakterek kialakításánál. Hogy elkerüljék a realisztikus ábrázolást, a színészek szemét





és száját digitalizálták, és a számításteren generált képeket beillesztették a hősök háromdimenziós alakjára. A játékot, amelybe attraktív kontra zoommal lehet belépni, a Residentek zenéje, és az eredeti mese ezer részlete kíséri. A *Rossz nap...* minden szereplőjének külön története van, amelyek nincsenek kapcsolatban egymással. Timmy – a kisfiú, Oscar – a patkány, Dagmar – a tetovált szépség és szenvedélyes kutya barát, azután IRS Man, Lottie, Oto, Jocko, Ike és Ted. Aki belép a játékba és átveszi valamelyik „harcos” szerepét, hirtelen az egyik kifejező tekintetű és éles nyelvű, dilis 3D-karikatúra fejében találja magát. A részletektől hemzsegő, misztikus környezetben azután, a saját ítélőképességére és ügyességére hagyatkozva, idejének letelte előtt, ki kell kerülnie a találkozást a sorozatgyilkossal. A nap szépsége vagy rúttsága, „félúton” szórakozás és halál között, nagyban az emberi játékostól függ. Miközben a nap lassan halad a maga megszozott medrében, különböző végkifejletek felé, amelyeket a játékos előidézett vagy elszalasztott, amelyekben a hősökkel megtörténnek dolgok vagy sem, percről percre szűkülnek a játékos lehetőségei. Nem más ez, mint egy – a játékos választásainak és döntéseinek következményeitől függő – vízió életre hívása a tudatban, a digitális karma egy fajtája. Az előre nem látható, furcsa és bizarr események forgatagának meséjében minden mesét újabb mese követ, és ellenállhatatlanul sodorja a játékost magával. És végül, talán nem is fontos, ki a szériagyilkos...





Aleksandar Zograf

INTERJÚ EGY LAKÓVAL

A Residents együttes zeneformáló tevékenységét (annak kísérleti szakaszát) már a '60-as évek végén, '70-es évek elején kezdte – kreatív útkeresésük még ma is tart, nemcsak inspiráló zenei videók kiadásával, hanem élő fellépésekkel, amelyek a koncert és a színház, időnként más médiumok kombinációi. Munkájuk állandó, újra átgondolásának köszönhetően, ők a populáris kultúra világának egyik legérdekesebb jelensége. Néhány ritka interjún kívül, amit időnként, közvetítőkön keresztül adtak, nem nyilatkoztak, és azt beszélték róluk, hogy a közvetítők tulajdonképpen személyesen ők, ami csak még jobban felkeltette irántuk az érdeklődést. Mindenesetre, e misztikus társulat Belgrádban adott koncertje¹ előtt, turnéjuk szerb szervezője felhívott, és felajánlotta, hogy tegyem fel kérdéseimet a Residents Szóvivőnek, jelentsen ez bármit is.

Vojislav Koštunica, a szerb állam egykori elnöke, az újságírókkal való beszélgetésében bevallotta, hogy három Residents CD-t is meghallgatott, és kifejezte szimpátiáját „antiglobalista hozzáállásuk” miatt. Hát, lehet ezt kommentálni? Vajon Koštunica az egyetlen államelnök a világon, aki meghallgatott (legalább) három Residents CD-t, vagy Önök ismernek más esetet is?

Ez érdekes történet. Hallottam valamit az esetről, de a Residentsek csak közel tíz órát töltöttek Szerbiában, mielőtt folytatták volna turnéjukat Görögországban. Erősen kétlem, hogy sok államelnök van (ha van, egyáltalában), aki hallgatja a Residenteket. Ha létezik is ilyen, nyilvánosan még soha nem ismerte be!

A csoport egyik újabb CD-je és turnéja a Bunny Boy címet viseli, ami valamiféle zenével kifejezett történetírás. A meséje, a sorok között, az apokalipsziszról is szól – ez azért érdekes, mert az események furcsa közjátéka folytán, az album megjelenése egybeesik a világ nagy gazdasági válságának bejelentésével. A Balkánon és Közép-Kelet-Európában élő embereknek nagyon érdekes, hogy Harvey, az egyik főszereplő (a narrátor testvére) éppen a görög Patmosz szigeten tartózkodik, mikor eltűnik. Amikor a narráció egy, a Balkánon elveszett személy történetére épül, felvetődik a kérdés – van-e valami szimbolikus ebben?

A Residenteket különösen érdekli a Biblia és a Balkán ősi kultúrájának fejlődése, különösen az antik görög dráma. Patmosz szigete, az újszövetségi Jelenések Könyvének, egy különleges horror történetnek

1 Dom omladine (Ifjúsági otthon), Belgrád, 2009. március 26.





a helyszíne, biztosan magára vonta a társulat figyelmét. A Bunny Boy-t nagymértékben a görög dráma inspirálta.

Ha már a Balkánról beszélünk, itt az emberek szeretnek szórakozni. A Residentsek meglátogatták-e már Szolún központjában, a róluk elnevezett bárt?

Én személyesen nem ismerem ezt a bárt, de nem is utazom mindig a Residentsekkel.

A Residentsek mélyen az undergroundból indultak. Mi okozta a vágyukat, hogy „kilépjenek a felszínre”? Vagy, mondhatjuk-e azt egyáltalán, hogy elértek a felszínre? A hetvenes évek közepén, amikor a populáris kultúra irányában bálványromboló és apologetikus álláspontot képviseltek, megjelent a Third Reich 'n' Roll című albumuk, ami a rutinos pop szellemes szatírája. Ma, amikor médiasztárokká váltak, mint a sok kókler és pózör, van-e bennük némi keserűség? Vagy csak nevetnek rajta?

Fogalmam sincs, mit értesz „mély undergroundon” és „felszínen”, ha-ha. A Residentsek nem reakcióként léteznek arra, amit más emberek csinálnak. Ők, egyszerűen csak teszik, amit kívánnak... Csak az érdekli őket, ami jó ötletnek tűnik nekik. Nem létezik underground és overground. Mindig csak a követőik szűk köre létezett, és ez így van ma is.

Éppen a humor volt az egyik tartós minőség, ami a Residentsek minden munkájából sugárzott. Szemben az általános hangszínnel, ami nem tartalmaz valami túl nagy komolyságot, a mai világból mintha éppen a humor hiányozna... Már a TV-komédiák sem olyan nevetségesek. Mi történt, ez lenne az utolsó idő?

Azt gondolom, hogy csak túl vagyunk terhelve a médiákkal és az ismeretekkel, ezért érzéketlenné váltunk az élet némelyik, egyszerű iróniájára. Amikor körbevesznek a korszerű médiák, és lehetetlenné válik nem hallani valamiféle zenét, ami megszakítás nélkül szól, akkor a zene szinte már teljesen érdektelenné válik.

Hallgassuk meg a '76-os Third Reich 'n' Roll (Harmadik birodalom és rock) című albumukról – aminek tetőlapján egy Goebbels-típusú, SS-egyenruhás, vigyorgó alak sárgarépat szorongat a kezében – három számot: a horogkeresztek parádéját, a vegetáriánus Hitlert és a mono szetiszfeksönt.

Feltételezem, hogy a turnék fizikailag fárasztóak. Milyen zenét hallgatnak a Residentsek az autóbuszban? (Ezt a kérdést azért tettem fel, hogy összehasonlítsam a válasszal, amit a belgrádi Džuboks rockzenei magazin újságírói kaptak 1983-ban, Bécsben. Penn Gillette, aki akkor fellépett a Residents koncertjein, és valamiféle konferanszié szerepét töltötte be, elárulta, hogy zenekar tagjai az autóbuszban Michael Jackson, Morricone és különböző diszkósztárok számait hallgatják.)

A Residentsek többé már nem hallgatnak zenét az autóbuszban. Elég nekik, hogy a koncerteken zenélnek. Főleg filmeket néznek, vagy alszanak.





Tekintettel arra, hogy a társulat identitása még mindig titok, nehéz-e rejtőzködve utazni a világban? Mi lenne, ha a Residentsiek eldöntenék, hogy végre felfedik a személyiségüket?

Rajtuk múlik, hogy közösen elhatározzák, mit tegyenek. Egyszerűen nem tudom elképzelni, hogy különálló személyek csoportjaként működjenek. Ez soha nem volt vita tárgya, így hát, nem mondhatok róla semmit.

Amíg a Residentsiket az avantgárd popzene úttörőinek tekintették, ők egy időben, a többiektől gyorsabban befogadták az új médiumokat – az elsők között voltak, akik művészi videoklipeket készítettek, és ma mesterként bánnak az internettel... Mi változott meg, amióta aktívan használják az internetet?

Ők egyszerűen imádnak vásárolni az amazon.com-on keresztül. A számítógép megjelenése után szinte minden megváltozott náluk, és mivel szeretik a változásokat, gondolom, nem fognak megválni ettől a médiumtól. Mint köztudott, a Bunny Boy internetes projektként kezdődött, az album és turné csak tovább építették az eredeti ötletet.

A Bunny Boy licenc kiadása, áttervezett borítóval és cirill betűs feliratokkal, nemrég megjelent Oroszországban. Hol ismerik jobban a zenekart: Amerikán kívül vagy a hazájában?

Valószínűleg ismertebbek az USA-n kívül. Hogy az orosz CD valóban létezik-e, nem tudom, soha nem láttam.

Még mindig emlékszem rá, amikor a brit zenei sajtóból, talán 1978-ban, először hallottam a Residents-ekről. Már a cikk alapján, ami a zenekar koncepciójáról szólt, tudtam, hogy nekem tetszeni fog. Sokszor elvarázsoltak a Residents-kiadványok borítói, úgy tűnik, a design ugyanolyan fontos a számukra, mint maga a zene. Néha fölmerült bennem a kérdés, hogy ők a zenével kísérleteznek, vagy inkább nézeteket és eszméket jelenítenek meg? Egyértelmű, hogy muzsikálnak, de vajon zenészek-e?

Ők zenészek a szó tradicionális értelmében, de talán, hiányzik náluk az a mesterségbeli tudás, ami másoknak megvan. Ők, azonban, eszméssel foglalkoznak. Törekcsenek rá, hogy szélesebb sávban gondolkodjanak, mint amit a zene egyszerű létrehozása kínál.

Végül, ha a Residentsiek lennének Isten, mit szeretnének a többi emberrel tudatni?

A Residentsiek valójában Isten, mint ahogyan mindenki más is az.

Triceps fordítása





Triceps

TINÉDZSER DZSÉZUSZ > LYDIA LUNCH

Most Lydia Lunch szívja ki a nyakunkat, akit én csak „löncsnek” hívok, mert olyan kemény és ehetetlen, mint a Jugoszláv Néphadseregben faszolt, 14 éves marhahúskonzerv, amit a hajnali éleslövészetre kaptunk.

Az alterock sztárok közül az '59-ben, New York-ban született Lydia zenéiben és filmjeiben szerepel legtöbbször a *halál* motívuma. Az ő sokkoló, brutális imidzse nem szokatlan a poszt-punk forgatagában, mégis megdöbbentő, hogy megjelenése, gesztusrendszere mennyire azonos a szemléletével, életvitelével és művészetével.

Tizenhárom éves, és már eléggé visszataszítónak találja a világot ahhoz, hogy a tagadást és az elszigetelődést válassza. Elviselhetetlenül idegen számára minden, ami körülötte van. Undora azonban – mint életérzés és állapot – nem elégti ki, művészi programmá keményedik. Tizennégy évesen elkötelezett – útjára lel, nyoma van. És, ha paradoxon is, igaz: a kilépés nyoma ugyanaz, mint amellyel beleavatkozik a világ sorsába. Próbál együtttest alapítani, de hamarosan kiszáll, a srácokat is ostobának, használhatatlannak tartja.

Első jegyzett zenekara, a Teenage Jesus and the Jerks (tinédzser Jézus és a faszfejek) 1976-ban alakul. Lydia dühödte, támadó és gyűlöletes: visító az ének, a gitárját korbácsolja. Rövid, dallamtalan számaikkal (Arto Lindsay DNA-ja mellett) a no-wave első képviselői. Egyedülvalóságát azonban a siker ellenére sem tudja feladni, újabb bandákat alakít, jön a Beirut Slump (bejrúti pangás), a 8-Eyed Spy (a nyolcszemű kém), a 13.13, de egy-egy lemez után otthagyja őket is. A '82-es *The Agony is the Ecstasy* féloldalmi szólója után már nemigen lehetett elképzelni bármiféle folytatást. Ebben az iszonyú vízióban „zeneinek” csak a visszafogott monotóniával pulzáló dob tűnik. Lydia sem „énekel”, a kezdeti sikoly után inkább sirat, kommentál, recitál. Az organizmus bomlásának ilyen kegyetlen és magával ragadó megjelenítését rock lemezeiről azóta sem hallottam. Hallgatása közben a lét/nemlét margójára érünk, és nem tudható, a pokol vagy a menny következik-e ezután.





Ebben az évben a Birthday Party vendégeként turnézik Európában. A zenekar gitárosához, Rowland S. Howardhoz szerelmi viszony fűzi, és egy öreg, érzelmes slágert lemezre vesznek a maguk brutális változatában, ez lesz a feledhetetlen *Some Velvet Morning*. Ezután már nem alakít zenekart, a koncerteket a költői estek, performanszok váltják fel. Dolgozik a Sonic Youth, a Swans, az Einstürze Neubauten, a Haut, a Clint Ruin tagjaival.

Már '78-ban felbukkan amatőr punk-filmekben, és azóta több mint harminc kőkemény, szélsőséges, erotikus filmben játszik vagy rendez. „A *Fingered* durvasága, közönségessége helyenként elérte a Super 8-as hardcore pornók kategóriáját. Lunch-asszony mint főszereplő maga mutatott be néhány támadó szexpraktikát. Sok fiatal hölgy felállt a helyéről és otthagya a termet” – írta az egyik megértő kritikus. Hm.





Marton László Távolodó vs Triceps

BUDAPEST BOMBÁZÁSA > EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN

Az ipari rockzene még mindig marginális területe az alternatív rocknak, bár nem hagyomány nélküli: elődei a törzsi szertartások, a bécsi iskola atonalitása, a futurista Luigi Russolo kompozíciói. John Cage 1961-ben *A jövő zenéje* című manifesztumában fejezi ki a zajok iránti elragadtatását, és koncertjein robbanómotort, sörösüvegeket, virágvázát, autógumit, tányérokat használ hangszerként.

Az ipari rock az iparosodás romjain találja meg otthonát és hangszereit, képi világát is ebben a romhalmazban leli fel. A gitár és elektronika megszokott eszköztára kötörmelékekkel, autógumikkal, kiöregedett kazánokkal, kiégett roncsokkal, vaslemezekkel, kalapácsokkal egészül ki. Ez a zene a totális zaj szélén hajózik, olyan hangot és ritmust szülve, amit a vert vas rezgése és a felhasznált ütőhangszerek súlya diktál.

Az angol Throbbing Gristle és Psychic TV nyomán a '80-as években kiszélesedő irányzatnak három markáns képviselője koncertezik ma is: a német Einstürzende, az angol Test Department és a szlovén Laibach. A karakteres nyelven kívül azonban jól elkülöníti őket az, hogy az utóbbiak alapvetően politikus természetűek, az Einstürzende pedig kimondottan lírai, személyes.

„Szeretném kifacsarni magam, mint egy citromot, és mindannak, ami kijön belőlem, jónak kell lennie, mivel olyan anyaggal dolgozom, amelynek Blixa a neve. Saját személyemet használom kísérleti tárgyként és az egész életemet egy kísérleti esetnek tekintem.” – nyilatkozta Bargeld, az együttes vezetője és teoretikusa.

Nick Cave *King Ink* című kötetében esszét írt róluk: „Amit az Einstürzende Neubauten csinál, az a szememben épp olyan nagy, mint Johnny Cash vagy a Velvet Underground, John Lee Hooker, Suicide, Elvis, Dylan, Leadbelly, Stooges. Valamennyien a zene megújítói, de ami elkülöníti Hank Williamst a kortársai tömegétől, ugyanaz választja el az Einstürzendét attól az arctalan masszától, amivé a modern *new wave* vált. Kemény, állhatatos, kompromisszum-mentes munkájukkal, az önkifejezés fájdalmával és a médiumuk iránti őszinte szeretetükkel olyan hangzást teremtettek, ami hiteles és kimondottan önálló. De nem az elkülönülés szándéka az elsődleges cél. Az Einstürzende egy olyan zenekar, amelyik kifejlesztette a saját, speciális nyelvét azzal a szándékkal, hogy megszólaltassa a lelkét.”





Az Einstürzende Neubauten 1980-ban alakult Nyugat-Berlinben. Tagjai Blixa Bargeld (szólóénekes, gitár), Mark Chung (basszusgitár, vokál), Mufti Einheit (ütősök, vokál), Adruh Unruh (speciális ütőhangszerek, vokál) és Alexander Hacke (bőgő, gitár, vokál) voltak. Nevük „összedőlő panelházakat” jelent, és a társadalmi felépítményt szimbolizálja. Logójuk egy sematikus emberfigura, az időszámításunk előtti 10–12. századi, közép mexikói tolték kultúra barlangrajza. Ezt a banda rajongói és tisztelői, közöttük Henry Rollins is, a bőrükre tetováltatták.

Blixa lakás- és munkanélküli punkként lődörög Berlinben, mielőtt zenekarát megalapítja. A „zene” fogalmával azonban vigyáznunk kell: Blixa tagadja, hogy tud zenélni, tagadja magát a zenét is, a felkészülés és a próba jelentőségét. „Az élet szar – az életet tükröző zenének is szarnak kell lennie” – mondja, paradox módon kapcsolódva a szerb body art performer Marina Abramović optimista kijelentéséhez: „A művészet gyönyörű – a művésznek is gyönyörűnek kell lennie.” Zenekarát a „zseniális dilettánsok” között tartja számon, melynek munkásságában egyaránt érvényesül a klasszikus avantgárd tézise, miszerint bármiből teremthető művészet, és az a neoavantgárd újraértelmezés, miszerint bárkiből válhat művész...

Az Einstürzende tagjai nem zenészek, de kitűnően tudnak zenélni. Új zenefelfogást és új anyag/ eszközhasználatot képviselnek. Blixa sem a konvencionális értelemben gitározik, talán úgy nem is tudna. Hangszerét egyedien hangolja fel, ezáltal minden segédeszköz nélkül is specifikus, földöntúli effektusokat tud kicsalni belőle. „Alapvetően nem hiszek a hangnak abban a képességében, hogy megváltoztassa bárkinek is a véleményét. A legjobb esetben is csak megfelelni, azonosulni tud. A zene azonban briliáns pillanataiban fel tud téged építeni, és megerősíti az én-tudatodat azt az érzést sugallva, hogy nem vagy egyedül.” (Blixa)

A vaskalapács hangzavara csak az első két sorlemezre érvényes, a többinél a zajnál lényegesebb a felkavaró dallam, az elcsukló suttogások, csendtörmelék. Ne felejtsük el: a Richter-skála ötödik foka feletti földrengés esetében összedőlnek a modern vasbeton épületek... Mint ahogyan Blixa dalaitól (az örület, a szerelem, a halál és öngyalázás költészetétől) is összeroppannak a modern műanyag személyiségek: „A pusztító szerelem vagyok / A másik nem / Sérülésekből élek / Szét-roncsolódtam már / Teljesen bemaszatólódtem vérrel / Sírni kezdtem a taxiban / Pedig csak azt álmodtam / Két órán belül meghalok / Felőrlődik a testem / A bálványoknak veszni kell...”

Igen, a bálványoknak veszni kell, talán. Ennek a „félőrült senkinek, részeges csontváznak” is, akinek Blixa képzelet magát. Mikor kijött a *Silence is Sexy*, csak azt hallgattunk: a leggyönyörűbb szerelmi dalok minden házibuli hajnalán. Hiszen a „szexsi csönd”, mint ahogyan azt Cage megjósolta, a „jövő zenéje” lett: „A kortárs zene nem a jövő zenéje és nem is a múlté, hanem az a zene, ami velünk van: most, ebben a pillanatban, pontosan ebben a pillanatban.”





Billy Bergman & Richard Horn

TALK NORMAL > LAURIE ANDERSON²

Laurie Anderson³ darabjai, amiket ő „operaféleségeknek” nevez, közvetlenebb kölcsönhatást biztosítanak az előadók és a nézők között. Kezdetben nem költséges, fenomenológiai gondolatokat élénken kifejező performanszokkal próbálkozott: például jégbe fagyott korcsolyával a lábán hegedülte az utcai járókelőknek Lenin forradalmi beszédét mindaddig, amíg el nem olvadt a jég. Konceptuális produkciókat is készített, összevegyítve a nyomtatott szót, a fényképet, a mozgást és a magnószalagra rögzített zenét (főleg saját egyszerű dalait) úgy, hogy ezek az elemek egymásra utalnak, és asszociációk láncolatait indítják el a nézőben, illetve hallgatóban. A ’70-es évek végén Anderson, mint performer, fontosabb szerepet kezdett játszani saját alkotásaiban, és a hangsúly az installációról az élő előadásra került. Diák, filmek, szintetizátorok és egyéni találmányú hangszerei bevonásával darabjai mind összetettebbekké váltak. Az *Egyesült Államok I–IV* (*United States, Part 1–4*) valójában antológiája ezeknek az alkotásoknak.

Ez a két estét betöltő, nyolcórás mű (ami tartalmazza az *O Supermant*, az Angliában slágerré vált, a világon pedig 150 ezer példányban elkelt kislemezén található dalt – és amivel megalapozódott az új énekes sztárként ünnepelt Anderson karrierje) egy komikusszínész sablonos alakítására emlékeztet. Viszont, jobban ki van dolgozva és sokkal látványosabb síkon mozog, tele diavetítéssel, izgalmas fényhatásokkal és persze Anderson félig énekelt, félig szavalt dalaival, amiket egész sereg hangszer és műszaki szerkentyű kísér.

Bizonyos tekintetben Anderson zenés ’színdarabjai’ hasonlítanak Meredith Monk⁴ és Philip Glass műveire. Nincs bennük cselekmény, sem szereplő, és rövid, komikus jelenetekből állnak össze,

2 Billy BERGMAN, Richard HORN, *Experimental Pop. Frontiers of the Rock Era* [tanulmánykötet, részletek], London, Blandford Press, 1985.

3 Laurie Anderson (1947) amerikai multimédiális előadóművész és zenész. Fontosabb lemezei (korai korszak, válogatás): *Big Science* (1982), *Mister Heartbreak* (1984), *Home of the Brave* (1986), *Strange Angels* (1989). Ld. még: https://en.wikipedia.org/wiki/Laurie_Anderson +TILLMANN J. A., *Egy szívárvány hangtartománya*, <http://www.c3.hu/~tillmann/irasok/muveszet/anderson.html>

4 Meredith Monk (1942) amerikai zeneszerző, előadóművész, énekes, rendező és koreográfus. Rendezései (korai korszak, válogatás): *Education of the Girlchild: An Opera for 6 voices* (1972–73), *Quarry: An Opera for 38 voices* (1976), *The Games for*





amelyek között inkább költői, mint logikai összefüggés áll fenn. Az *Egyesült Államok*ban nincs dráma, nincs feszültség. A figyelem központjában maga Laurie áll, aki egy száraz, szenvtelen modorú, hányaveti utcagyereket alakít. Az élénk színű zokni kivételével teljesen fekete-fehér férfiöltözékben, feltűnően rövid, tüskés punkfrizurával lép a színpadra, mint egy újhullámos anekdotázó, illetve zenész. Fehér hegedűjét a karján nyugtatja egy Darth Vader-féle neon-vonóval, vagy saját innovációjával, a magnószalagból készített vonóval, amit, ha végig húz a hegedűlábba szerelt magnófejen, hirtelen szóáradat hangzik fel.

Az *Egyesült Államok* mini történeteivel és a mindennapi élet részleteinek megfigyelésével inkább egy színpadra alkalmazott napló, mint klasszikus opera, bár hiányoznak belőle egy napló önelemzéseket és vallomásokat tartalmazó lapjai. Izgalmas, fordulatos cselekmény és a szereplők közötti viszonyok helyett a darab hangulata, az ügyesen alkalmazott fényhatások, az érdekesen elmesélt történetek, valamint a merengő és az eleven ritmusok váltakozásai hivatottak lekötni a közönség figyelmét.

A ritmus váltakozásai és a fényhatások ellenére a performansz hangulata végig változatlan: olyan hangulat ez, ami megragadja az amerikai hideg, roppant távolságok szépségét, erejét és sivárságát, melyeket a könnyörtelen, mindenható technika hidal át, és a részvénytársaságok bizonyos értelemben aljas érdekei urálnak. A Laurie Anderson által bemutatott USA senkinek sem nyújt igazi otthont. A tágas, csupasz színpadhoz hasonlóan, amin az ország nevét viselő darab játszódik, az USA is hűvös, kényelmetlen, és könnyen el lehet veszni benne; színe egy fekete-fehér TV-készülékre emlékeztet, melyen csak a digitális óra színes számjegyei villannak fel, időnként. Amerika e tulajdonságainak taglalása valamiféle szomorúságot, a *kiábrándultság* érzését kelti. *Otthonunk lehetett volna* – suttogjuk bánatosan –, de végső soron érezheti-e valaha is, bárki otthonának ezt a helyet az őslakos indiánokon kívül?

A kiábrándultságnak ez az érzése többféleképpen nyer kifejezést. Ott van Anderson fagyos, színtelen, modoros, fanyar hangjában, ami még a legsemmitmondóbb sornak is dermesztő jelentést kölcsönöz (ő persze nem Joan Rivers). Ott van a művész nő óvatos, kiszámított testmozdulataiban, amelyekből számúzva van a természetesség és az öröm. Ott van a háttérfüggönyűl szolgáló, hatalmas vászonra vetített diaposzítívok képanyagának többségében: egy üres padlás képe, ahol kiszámíthatatlanul váltakozik a fény és az árnyék, miközben Anderson egy bűgő, baljós hangot játszik neon-vonójával a hegedűn; a művész nő saját, üdítően naiv grafikái – kifinomult ízléssel megrajzolt, mégis gyerekes trópusi szigetek és pálmafák; míg az *O Superman* szól, Anderson karja, keze és ujjai segítségével állatokat ábrázoló árnyképeket vetít a vászonra, amelyek felidéznek az elveszett gyermekkori időtöltéseket. És ez a kiábrándultság sugárzik az előadó alakjából

16 voices, (1983), *Book of Days* for 25 voices (1985), *Atlas: An Opera in Three Parts* for 18 voices (1991). Ld. még: https://en.wikipedia.org/wiki/Meredith_Monk





is: kicsi, közönyös, szomorkás varázsló, aki a sötétségből bukkan elő, és az előadás végeztével ugyanúgy tér oda vissza, ahogy előjött – *egyedül*.

De a kiábrándultság legjobban talán a gyerekkort rendkívül erősen felidéző muzsika hatja át. Nagy része meghatóan egyszerű, gyakran csupán bűgő, panaszosan vijjogó elektronikus hangokból és a dallam kíséretéként szolgáló két váltakozó akkordból áll. Andersonnak vannak kedvenc akkordjai – általában az egymástól egy hangköznyire levő moll szeptim akkordokat kedveli, például a D-moll szeptim és az E-moll szeptim váltakozását, ami a *kiábrándultságnak*, a remény születésének és elhalálásának érzetét kelti. Valójában nem maguk az akkordok keltik ezt a hatást. Ehelyett – és Anderson ezt nagyon jól kihasználja – a '60-as évek szívet tépő, nosztalgikus, az elveszett szerelmet sirató dalok dallamát idézi fel, mint amilyenek a Drifters együttes *A deszkahíd alatt* (*Under the Boardwalk*) című dala, Mimi Fariña *Mérföldek* (*Miles*) címet viselő gitárszólója vagy az America együttes *Egy névtelen ló* (*A Horse With No Name*) című száma. Míg Anderson sztorijai egy olyan Amerikáról mesélnek, amely igazi otthonukká válhatott volna, addig zenéje a hallgató saját életének csalódásait ébreszti fel, hiszen rájön, hogy felnőtt korában idegenebbül érzi itt magát, mint a kertés családi házban eltöltött, elveszett gyerekkor idején.

Az *Egyesült Államok* érzelmi hatását ez a zene biztosítja, aminek végcélja rávenni a nézőt, hogy személyes életének csalódásait azonosítsa azzal a kiábrándultsággal, amit Amerikával szemben érez. Persze, elég kétes ez az azonosítás, és inkább költői, mint objektív. Amerika és egy egyén szerelmi kalandja között nagy a különbség. Más okból érzi magát rosszul valaki az USA-ban, és megint más okból egy egyedül töltött szombat éjszakán. A művésznő által kialakított hangulat mégis olyan magával ragadó, hogy az ember végül csatlakozik Anderson szomorkás víziójához, ahelyett, hogy felkiáltana: *Várjon csak egy cseppet, hölgyem! Hiszen, ön két különböző dolgról beszél!*

De Anderson olyan furcsán, érdekesen kezeli a technikát, hogy ebben a műben az elveszettség közepette is derű rejlik. Egy alkalommal, miközben új történetbe kezd, a harmonizátor hangját egy középkorú amerikai férfiéhez teszi hasonlónak. Máskor, miközben beszél, egy parányi fény ragyog a fogai között, és úgy néz ki, mintha meg lenne világítva *belülről*. A magnószalagra felvett hangok felgyorsításával és lelassításával komikus hatást ér el. És itt vannak még a váratlan, kellemes emberi hangok és zajok a technika közepette – például a zene ütemére való tapsolás, vagy a *Kék öböl* (*Blue Lagoon*) című számon végighúzódozó kísérteties, szöveg nélküli szoprán hang –, és ezek az elemek egy varázslatos, törzsi hangulatot kölcsönöznek a muzsikának, felidézve Marshall McLuhan kommunikáció-teoretikus felfogását, miszerint elektronikus korunk valójában visszatérés egy sokkal primitívebb korszakhoz.

Komikus hatásúak az opera szatirikus jelenetei is, mint például az, amelyben a vásznon a Warner Brothers Stúdió filmkezdő kockái peregnek, miközben Anderson feltárja a közönségnek technikai trükkjeiket. Enyhe gúnnyal beszél az engedményekről, amelyeket meg kellett tennie, hogy a hivatalos Amerika egy részével – a filmgyártó mogulcégekkel – kapcsolatba léphessen. Ezek az





ő szavai: „Én mondtam nekik: Figyeljenek csak, van egy vízióm. Az amerikai humor hosszú hagyományában látom magamat. Tudják, kire gondolok: Bugs Bunny, Daffy Duck, Porky Pig, Elmer Fudd, Roadrunner, Yosemite Sam és a többi rajzfilmhős. Erre ők azt felelték: Igen, igen, de mi egy kicsit felnőttesebbet szeretnénk. Erre én: OK! OK! Tudok alkalmazkodni.” Maró gúny jellemzi a *New York-i körök* (*N. Y. Society*) című részt, ami karrierjüket megszállottan hajhászó, művészieskedő alakokat mutat be, akik sietségükben összeütköznek, majd lepattannak egymásról. – A végén azonban lemegy a színpadról az előadóművész, eltűnik ugyanabban a sötétségben, ahonnan előbukkant, a közönség pedig ottmarad a csalódás és veszteség paradox gyönyörét érezve, ami, talán, egy bizonyos neurotikus szenzibilitás megfűszerezője.

Andersont azért is élvezetes nézni, mert – hihetetlen, de igaz – mind népszerűbbé válik. Valójában, rendkívül kedvezőtlen körülmények között élt ahhoz, hogy szupersztár lehessen belőle. Estéknént, fél munkaidőben művészettörténetet tanított egy N. Y. szitiben levő egyetemen, hogy elartsa magát. [...] Furcsamód nem csak a *performance art* fejlődése határozta meg a jövőjét. „Rettenetes tanár voltam, mert nem követtem a művészettörténeti kutatásokat, és mindent elfelejtettem – emlékezik vissza. – Így hát rögtönöztem. És később rájöttem, hogy egész stramm dolog sötétben ücsörögni az emberekkel, mesélni és képeket mutogatni nekik...”

Ha a mai kísérleti zenés színház (performansz) célja, hogy segítsen nekünk tisztábban látni a világot – ahogyan azt a 20. század eleji kísérleti színház tette –, akkor túl kell jutnia a homályosság és a szenteskedés szeretetén, és meg kell tanulnia, amit Laurie Anderson kedvenc pólóján olvashatunk: TALK NORMAL / BESZÉLJ NORMÁLISAN.

Hős-Zanin Csilla fordítása





Triceps

KALANDRA LE! > A BIZOTTSÁG

Annak idején mindenki – már aki látta, hallotta vagy hallott felőle – kiakadt a Bizottságtól. Közhely, de nem lehetél közömbös. Meghökkenettek, elborzasztottak, elszórakoztattak, reagálni kellett rájuk.

Amikor 1980. augusztus 23-án, az óbudai Hajógyári Szigeten az *Ifjúsági Magazin* és az Express Ifjúsági és Diák Utazási Iroda által szervezett fesztiválon, a Fekete Báránnyokként aposztrofált három sztárbanda, a Magyar Hanglemezkiadó Vállalattal kutya-macska barátságban lévő Beatrice, Hobo Blues Band és P. Mobil előzenekaraként, az azokra éhes 25 ezer farkasember előtt megjelentek, az fenomenális volt. Mondhatni, magyar rocktörténeti pillanat. Az első sorok fanatikus csövesei az anyjukba küldözgették őket, másokat pillanat alatt levettek lábukról. A fesztivált szervező lap a „színes folt lehet a magyar zenei palettán” sablonnal jósolta, „hallunk még róluk”.

A Hajógyári Szigetre Waszlavik Gazember László jóvoltából jutott el a Bizottság. Gazember, a Szovjetunióban műszaki főiskolát végzett, pomázi illetőségű rock sámán, aki a dekadens nyugati áramlatoktól az ősi magyar gyökerekhez való visszatérést demonstrálja a maga lökött módján mulatságos zenéjében, a '70-es és '80-as évek fordulóján ott bábáskodott a szentendrei és pomázi művészek által alapított Bizottság születésénél, megfordult a Vágtázó Halottkémek között és a Beatriceben. Ő hívta fel a Beatrice vezetője, a Nemzet Csótánya, Nagy Feró figyelmét a Bizottságra. A Bizottság már túl volt egy popzenei tehetségkutató versenyen: ugyan nem nyertek, viszont a döntőbizottság szemébe vághatták, hogy ők a Bizottság.

A hatalmas és – legalábbis elől – ellenséges közegben a debütálás félelmét agresszív dumával leplezte a hippi kinézetű Wahorn András: *minket nem érdekel, nektek mi kell, a magunk kedvéért zenélünk* – valami ilyesmit kiabált, aztán játszani kezdték a saját maguk által szabadidő-zeneként definiált repertoárt. Wahorn színesre festett olcsó orgonát, szaxofont és basszusgitárt kezel. Bernáth(y) Sándor, akit bekötött fejjel, hordszéken vittek fel a színpadra, fekete festőköpenyben volt, ZZ Top-méretű szakálla a gitárját verdeste. ef Zámbo István, aki Wahornnal felváltva orgonált és basszusozott, hentesköpenyt viselt, fe Lugossy László bricseszadrágban énekelt. Mögöttük Bán Mária takarítónő dobolt és a Dunakanyar legjobb gitárosaként aposztrofált Szulovszky Joni gitározott – az ő jelenlétük látványos nem volt ugyan, de nélkülözhetetlen. (Orvosi igazolással hiányzott a színpadról Kokó művésznő Szabóné Kukta Erzsébet, aki azonban a másnapi szentendrei fellépésen már rendesen dorombolt/sikítózott.) Saját számaik mellett előadták





Zalatnay Sarolta slágerét, a *Nem vagyok én apácát* is: elővezetésükben a „nem élhetek bezárva” sor egész másról beszélt.

Miközben a Kommunista Ifjúsági Szövetség által kiadott lap rendezvényén való, pozitív kicsen-
géssel méltatott szerepléssel kisebbfajta jóváhagyó pecsét került a Bizottságra, pártvonalon
homlokok ráncolódtak, feltételezhetően jelentések íródtak, a Bizottságból ügy lett, amelynek
abszurditása odáig fajult, hogy a popszakma komolyan vételét demonstrálandó, 1981. márciusi,
tatai tanácskozáson elmondott beszédében külön kitért rájuk Tóth Dezső művelődési minisz-
terhelyettes.

Ugyebár a név. A Párt központi lapjának fejlécére emlékeztető design. Egyáltalán, a független
szellem. És ott van köztük az a Wahorn, aki azt a szemtelen képet festette: *A miniszter fekete
Mercédesze elhalad az 1124-es italbolt előtt*. Végül is nem történt semmi különös. A popszakma je-
lesei (Bródy János, Benkő László) ott a helyszínen kikérték maguknak, hogy egy kalap alá vegyék
őket „műfajon” kívüli emberekkel, a Bizottság pedig a fővárosi és a fővárosból HÉV-vel elérhető
koncerthelyek egyik legbiztosabb bevételi forrásává vált, a szokványtól eltérő dolgokra fogékony
közönségréteg egyik kedvencévé, a magyar új hullám egyik alapzenekarává.

Szabadidő-zene, határozták meg önmaguk műfaját. Ebben minden benne volt. Hogy nincse-
nek külső kényszerek, korlátok, kötöttségek, kötelezettségek: csak az irányít, ami belülről jön.
Amikor belülről az jött, hogy a hivatalos művészképzésből kimaradt autodidaktaként csoportba
kell szerveződni, közösen csinálni valamit, mindent, akkor Szentendrén megalapították a Vajda
Lajos Stúdiót. Amikor az jött belülről, hogy zenélni kell, zenélni kezdtek, a Vajda Lajos Stúdióból
meg kinőtt a Bizottság. Amikor pedig a Bizottság már rutinná, munkahellyé vált volna, és mindez
túl sok ego-összeütközéssel párosult, hát föloszlatták.

A Bizottság műveiben színtiszta realizmus randevúzott a dadával, zen-buddhista filozófia felé
mutató mélységek fordultak blódlibe. Felszabadító élmény volt – pont olyan, mint amelyet a
Kalandra fel! című első albumuk belső borítóján ígértek: „A szépség tajtékos hullámai fognak vé-
gigsöpörni azon hallgatókon, kik merészelnék belekezdeni a kezdetbe. Az ember gyakran sikítani
szeret, és egyeseknek rohamaik vannak. Be kell látnunk tehát, nem lehetünk örökké mindenkivel
együtt. A mélység visszavág, az ember csókokról ábrándol, de nincs ereje élni mindig, minden
hagyomány pusztá. Itt kérem érzések vannak. A lényeg független. Kalandra fel!”

1983-ban Bódy Gábor a Hobó, a Trabant és a Vágtázó Halottképek mellett bevette őket is *A kutya
éji dala* című kultikussá váló filmjébe. 1984-ben elkészült a Wahorn által rendezett *Jégrémbalet*
című film, ez a Bizottság együttes dalaira komponált szürreális kliporgia, melynek központjába
a testiség és a sötét gondolatok kerültek. Országos forgalmazását 1990-ig nem engedélyezték.





A Bizottság 1986-os feloszlása nem jelentette sem a haverság, sem az alkalmankénti közös megmozdulások végét. Egyikük sem állt le, sem a festéssel, sem a filmezéssel, sem a zenéléssel, természetesen. – Wahorn Bandi nemigen koncertezett, de rengeteget zenélt saját stúdiójában, és amint a publikálás szabadsága megvalósult Magyarországon, ki is adta szóló-szerzeményeit. Aztán átköltözött Amerikába, háttérrajzoló lett egy hollywoodi rajzfilmstúdióban. – ef Zámbó Öcsike zenekara, a Happy Dead Band (meg az Analóg Indiánok) saját szerzeményekből, kortárs magyarok és blues-rock-beat-pop-punk klasszikusok feldolgozásaiból összegyúrt vidám halálzenejével a budapesti klubok egyik legnépszerűbb bulibandája. – Fe Lugossy Laca is gyakran színpadra lépett (Inkaszámtan, Új Modern Akrobatika, Dojo Balett, Batu Kármén, Laca és a Poszt-hús), koncertet adott, performanszot csinált – ezeken, ahogy a Bizottságban megszoktuk tőle, szürreális és zen buddhista, mélység és magasság, bölcsesség és dili randevúzott. – Bernáth(y) Sándor, aki a hivatalos verzió szerint érdemei elismerésével, még az első lemez megjelenése előtt megszűnt a Bizottság tagja lenni, haláláig zenekarokat szervezett (Doktor Újhajnal Női Lépték, Matuska Silver Sound = Anyácska Ezüst Hangja, Massturbina), és szerepelt Szkárosi Endre hangköltő zenekarában, a Konnektorban.

Az újraalakuláshoz akkor került legközelebb a Bizottság, amikor 1993-ban négyen, Laca, Jony, Koko és Wahorn közös kazettát adtak ki, de a Bizottság-albumok kollektív jellegével szemben az *Edd meg a fényt* minden szövegét Laca írta. Laca volt az, aki 1983-ban, az első album elején Wahorn kérdésére („Mit látsz, Laca?”) így válaszolt: „Egy nagy segget látok. De nem is látom. Lehet, hogy csak hallucinálok.” Tíz évvel később, 1993-ban, a *Magyar Narancs* riportere által felfrissített kérdésre, hogy most mit lát, magától értetődően vágta rá: „Nagyon sok nagy segget látok.” És nem hallucinált.





Gasner János

ZENE VAGY SZÍN?

Kevesen tudják, hogy Gas (1955-2009), a legendás avantgárd gitáros kitűnően írt. 1998 júliusában egy hetet voltunk együtt Szegeden, a Thealter fesztiválon, ahol az *Ex-Stasis* „napilapnak” írtunk. Este végignéztük a színházi előadásokat, koncerteket, aztán éjjel-hajnalban megírtuk a cikkeket, amit másnap reggel már 200 példányban kinyomtatva dobtak a nép elé. (Az utolsó 99 példányt, az Opál Színház: *Lángoló fridzsider* című performanszában elégettük.) Kemény meló volt, keveset aludtunk. De, mi lehetünk a megmondó istenek. Ahogyan a szerbek mondják: *Bog i batina* = Úr és botütés, oh, yeah.

A cowboy és a láncfűrész

Kampec Dolores (szabad, de nem improvizáció)

Gyerekkoromban, ha elkészült a rajz az indiánról, aki nyilat eresztett a feléje fenyegetően közeledő cowboy fejébe, már csak egy buborékot kellett rajzolni a szájához, és beleírni szép ákombákomokkal: *kampec dolóresz...*

A Dankó István Expresszen ülök, három jazz-head társaságában, és hallgatom távoli fesztiválok szabad improvizációs géniuszainak történetét, hogy ki, kivel, hol és mikor, aztán a fülembé nyomom a walkman dugóját, és máris a trópusi betondzsungel egy Üllői úti hús udvarában beszélgetek Hajnóczy Csabával, a Kampec Dolores poszt punk, majd etno-, illetve kortárs zenei formáció alapító gitárosával, miközben a háttérben egy szabad improvizációs láncfűrész túráztatja magát. „Ugyanazon tér vertikális tartományában bármi előfordulhat” – nyugtat meg John Cage, mindannyiunk nagy tanítója.

A 14 éve folyamatosan működő zenekar izgalmas, több korszakon átívelő zenéjét Európa szinte minden országában megszólaltatta. Zenei fejlődésük utolsó stádiuma, *Zúgó* című albumuk tanulmányozható, amely az öt egybefüggő részből álló, 40 perces darab egy nagyobb egység létrehozásának, és a szabadabb, asszociatív játékmódnak az igényéből született.

Beszélgetek Csabával a módszereikről, próbálom megközelíteni varázsos zenéjük keletkezésének titkos folyamatát, de a kazettáról a láncfűrész sikolya, majd mély értelmű glisszandója a válasz





(talán ez volt a cowboy bosszúja?), úgyhogy megegyezek magammal: a keddi esti koncerten nagyobb esély lesz rá.

Kenderesi Gabi, akinek éneke és versei a csoport legfőbb védjegyei voltak, a legutóbbi lemezen szövegeket alig használ, szokatlan vokális technikákat és ismeretlen nyelveket annál inkább. A jelenlegi repertoár *a Zúgó* mellett a korábbi lemezek táncolható dalaiból is felölel egy csokorra való, és már műsoron van az 1998 őszére tervezett új Kampec-album néhány részlete is.

A keddi koncerten Grensó István, a kísérletező kedvű, kortárs jazz-szaxofonos is közreműködik. Az alapító páron – Csaba: gitár, Gabi: ének-hegedű – kívül jelen van, immár állandó tagként Farkas Zoltán basszusgitáros-gitáros (aki annak idején szintén részt vett a Kontroll Csoport, majd a Sziámi-Sziámi, a Balkán Tourist, a VHK és az amerikai minimalista Rhys Chatman munkáiban), és Csécs Tamás dobos, aki a Soma-show-val, és különböző jazz és free produkciókkal a háta mögött került be a zenekarba.

„A Kampec Dorores bebizonyította, hogy Európa egyik legjobb progresszív / pszichedelikus együttese, ...túl erős ahhoz, hogy bárki is ne vegyen róla tudomást” – írta róluk a *Croninga Well* Belgiumban, 1997 tavaszán.

És akkora cowboy azt mondta a szájából előbukkanó buborékban, hogy: vége a szenvedésnek, és aznap este inkább koncertre ment az indiánnal.

Eleven dög

Grensó Kollektíva koncert

Kezdetben vala az *egy*, a hangcsend, mint egy aranyos kis tükörsima tó. Na, hát ebbe baszott bele az eredendő bűn egy orbitális kanglit, és lón vad fodrozódás, émelyítő hullámforma, ami dobál és himbál, megráz és felráz, kábít és öntudatra ébreszt, aztán lebegés a kollektív köbön, a felfelé és lefelé irányuló hangok szikrázó nászán.

A két virgács és a bőrök, a húrok és a néhány cső most a szegedi JATE barlangban találkozik. Ja, meg három pasas, akik már nem tudnak hibázni, hogy létre jöjjön az eleven dög, minden dzsessznek ünnepén. Én közeledek a barna folyóval kettészelt város kihalt utcáin, és a Pizza Hutban épp záróra, a pincérlány pánccélkocsi pánccélsofőrrjével enyeleg, és az élő virágdíszeket locsoló kocsi majdnem rám tolat, de aztán bosszúból mégsem gázol el.

Az *eleven dög* az a lüktetés, amire szubtudatom szubatomi részecskegyorsítója beindul, és olyan kísérleteket végezhetsz, mint még soha: rázhatod a fejed és nézheted, ahogy rázkódik a világ, mozgathatod a csipőd, és még lépéseket is tehetsz a saját érdekedben. Megérkezem a laza





fesztiválhangulatba. Nappal vízen jártam a kiöntött barna folyóban, most világos sört iszom. Közben nézem Benkő Robi absztrakt grimaszait, ahogy mint széki menyecskét ölelgeti hatalmas bőgőjét. És érzem Grensó kundalini kígyóbűvölő játékát és felkiáltok magamban: Ezek játszanak! Ezek muzsikusok! Jeszenszky Gyuri a dobokon keresztül lélegzik és az *eleven dög* elintézi, hogy a szív dobogásával interferáljon a zenei lüktetés, és akkor találkozás a zenei köbön.

Lá-to-de-za-sze-re-lem – látom, együtt kacagunk a szaxofonnal. *E-nnél-na-gyo-bbér-zés* – a bőgő szeméremtestébe tép B. Róbert kiskorú keze. *So-ha-sem-kell-ne-kem* – pergőtűzzel felel Jeszenszky és Deák Tamás örökzöldjének hullájába költözve az eleven dög.

A mese szabályai szerint 3 szoros ráadást zsarol ki a publikum, amit az adakozó kedvű kollektíva annak rendje-módja szerint teljesít. Támasztom a pultot, aztán a pult támaszt engem, miközben a két virgács és a bőrök, a húrok és a néhány cső eltűnik a furgon mélyén. A három pasas, na, meg az *eleven dög* egy kis időre megpihen. Én is.

Hajótörés a Meseóceánon

Hólyagcirkusz

Soha rosszabb baleset ne érjen, mint ami Szőke Szabolcs és társulata játékszigetére partra vetett. Van itt minden, mi fülnek-kéznek ingere, csupa elfelejtett gyermekkori akusztikus kaland. Ősi hangszerek hevernek a fűrészporban, mint egy tárgyakkal megfogalmazott vers:

Krk, anklung, dau-bau, zanza, marimba...
Kirikó, kaval, ud, fapapucs, basszus-kalimba...
Megszólal még vödör, lavór, nádharang...
Hólyaghegedű, földi basszus-citera...
Múanyagcső, csörgő, trombita.

A pódiumra épített pódiumon három „igazi” zenész fantázia-zenéje szól avatottan, amitől még Noccsa Január Herceg szíve is megolvadna kicsit. A Maestro irányításával elkezdődik a játék, a csoda, amikor néhány fa-, fém-, bambuszdarab megszólaltatásán keresztül emberi viszonyok bontakoznak ki, kapcsolatok szövődnek a hangzó térben és elkezdem szeretni ezt a lusta, belasult időt, ami most merengeni hagy, figyelni enged régi bölcsék zenéről alkotott gondolatainak *idedramatizált* koanjaira. Mosolygok, fel-felnevetek a közönséggel, és közben arra gondolok, miért van olyan kevés jó bohóc ebben a szomorú országban.





„Hová menjek ma, templomba vagy diszkóba-a-a”

Andaxínház

Bekapok egy nyugtatót, bekapok egy altatót, bekapok egy szpídet, a vitamint, bekapom a horgot, mindent bekapok, mindent bekapok, mindent bekapok, mindent bekapok...

Itt vagyok, iszom a bort, félhomály van és bűdös, táncolnak a csajok, zene szól, jó zene szól. Egyedül vagyok, jó lenne balhézni, de itt van ez a három gengszter, remélem, nem kötnek belém. Rémálok. De, hát ez csak egy bár...

„Ülünk a bárban, akár a sitten.”

Hogy hogyan lesz ebből színház, hogy szembesülhessünk megannyi elszabott óránkkal, életünkkel, lefűrészelt csövű agyunkkal? *Ad action!* Én is olyan férfi akarok lenni, mint ezek hárman, ilyen zakót akarok, és stukkert, meg marokfont, és ilyen tekintetet, bele a semmibe, úgy. Aztán be akarok rúgni és csajozni, csak úgy, szerelem- és szexmentesen, és hallgatni a csajom posztmodern dumáit.

„Neked törvény kell, nekem töltény.”

De, hogyan lesz ebből színház, ahol összeszorul a szívünk szörnyeteg létünk semmiségekben tobzódó értelmetlensége láttán? ...és el akarom én is veszíteni az agyam, és elvágni minden kapcsolatot, ami eredendő természetemhez köt, tombolni akarok, és esztelen látomások lángjában elégni, és jól akarok lenni, meg jobban, egyre jobban... és eladni mindenféle szarságot neked, hogy belépj a hálózatomba, és örökké nekem dolgozz, és akkor a csajomat meg akarom csókolni, de ha ő csak zabál, zabál és zabál, akkor szétrúgom a fejét...

Hogy hogyan lesz ebből valaha is színház, amit az emberek körülülnek, mint egy lélekmelegítő tábortüzet? ...és aztán nagyon el akarok fáradni is, gyónni is akarok neked, hogy megutáltassam magam, és hogy megutáltassalak téged is, és elbújni egy lebujsban, barátkozni a halállal...

Hogy hogyan lesz ebből színház? A démonikus Csík Adrienn, a két go-go-girl Héjja Gabriella és Zöldhegyi Sarolta, a három macho Geltz Péter, Lengyel Péter és Stubnya Béla erőteljes és nem utolsó sorban katartikus színházi munkáját drámai lendületességgel összefoglaló rendező, Zsalakovics Anikó az Andaxínház *Ezerkilencszázkilencvennyolc... egy ezredvégi lebujsban* című produkciójával megmutatta, hogy a semmibe virtualizálódó világ még megfogható fragmentumaiból hogyan lehet színházat teremteni. Az 1897-ben Steinhardt Antal tervei alapján épített Kass Szálló (régi Hungária) 1977 óta üresen álló, lerobbant épülete hatásosan keretezte a kitörő tapssal jutalmazott péntek éjféle előadást, amelynek értelmes hangosítása és megfelelő világítása Payer Ferenc munkáját dicséri.





...és aztán szeretnék én is táncolni a halott lánnyal a karomban, egy utolsó táncban gyöngéden életet lehelni belé...

Neo-barbár kifinomultság

Kenderesi Gabi / Kampec Dolores

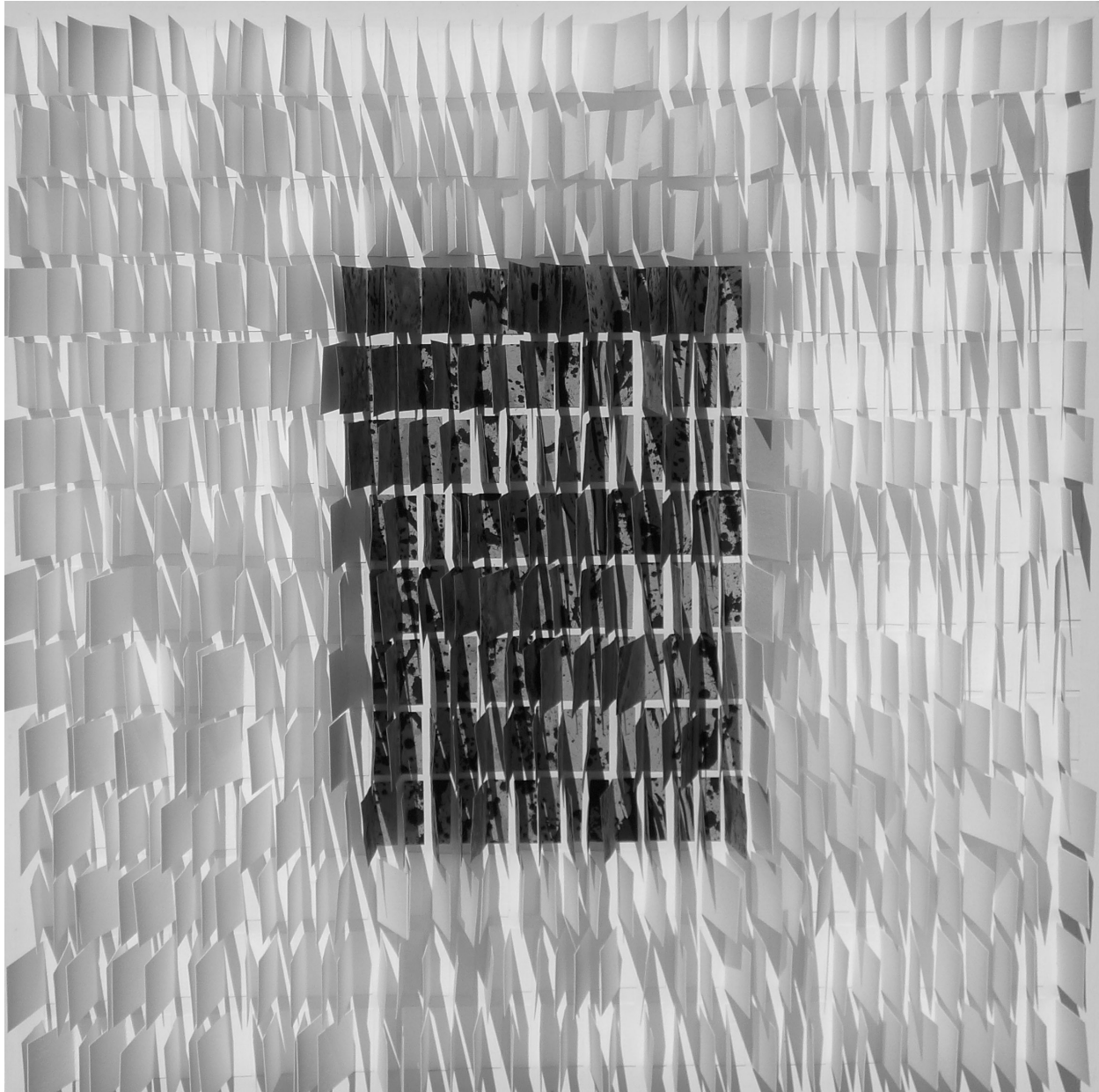
Mindig is kedves anakronizmusnak tartottam a régmúlt népi kultúrájának a maga formai teljességében való felélesztését. Inkább az ennek szellemében fogant individuális, mítoszteremtő kísérletek érdekeltek. Amikor valaki legmélyebb bensejében kotorászva termel ki igazgyöngyöket, művészi empátiával és fantáziával teremt a pillanatból örökkévalóságot. Rövid emberéletének korlátait áttörve beutazza a lehetséges univerzumot: kozmikus médiummá válik. Aztán a kedd éjszakai Kampec Dolores koncerten találkoztam egy ilyen médiummal. Kenderesi Gabi, a zenekar énekesnője elképesztően gazdag, különböző etno-énektechnikák segítségével elővarázsolt, ritmusba és dallamba foglalt sikolyai, hörgései, gurgulázó vibrátói egy (még) nem létező kultúra hangzó kiindulópontjai lehetnek. Egyfajta neo-barbár kifinomultság és teremtőkészség jellemzi énekét, amelyhez több rögtönzött duettben értőn és virtuózan társult Grencsó István fuvola- és szopránsaxofon-játéka. Időnként saját hangját hegedűje hangjával kiegészítve olyan dobhártya-vékony organikus természeti képeket fest, hogy több ornitológus jegyzetelt az egyébként szolid létszámú, de törzsi közönség soraiban. Kenderesi Gabi sehol sem tanulta ezeket a technikákat, csak klasszikus énekleckékkel gondozta hangszálait, és minden más autodidakta törekvéseiből ered. Ez igazolja azt a fixa ideámat, hogy kellő intenzitású törekvésekkel iskola nélkül is szerezhető magas szintű tudás.

Találkoztam még két rendkívüli gitárossal, Hajnóczy Csabával és Farkas Zoltánnal, akik jól egészítették ki egymást a gitár kibővített használatában. Az ebből születő feszes, páratlan vagy jó osztású páros ritmusok körbezakatoznak a Földet, és időnként ihletett zaj-kollázsokra töredezve jó lehetőséget nyújtanak a szabad kifejezésnek. Találkoztam aztán olyan dobossal, Csécs Tamással, aki kellő alázattal, minőségi rubatóval lüktetett, és ahol kellett, gazdag és változatos háttérrel teremtett a szabad kalandoknak.

Tehát, ahogy leírtam, kiderülhetett, hogy handmade zenéről van szó, amit azért is hangsúlyoznék, mert egyre kevesebb az alkalom ilyet hallgatni. Akusztikus.

Bábelünk egyre magasabb emeleteit önti el a hitvány és szennyes gépzaj. A jelentés nélküli, sehonnan sehova sem tartó zombi hangok felzabálják majd a védetté nyilvánított csendet. Hiszen a zene nem más, mint szent, értelmes csend.





ALLEGRO-II. (2015.)





Bordás Máté

POSZTHUMANIZMUS ÉS POSZTHERMENEUTIKA A KÖLTÉSZETBEN – LÍRA A TECHNOLÓGIA FELŐL

Bevezető

Friedrich Kittler az irodalmat posztantropocentrikus nézőpontból, annak technológiai jellege felől közelíti meg.¹ Dieter Mersch poszthermeneutikája a médium háttérbe húzódó tulajdonságait írja le.² Ehhez hasonlóan jár el Bruno Latour is, aki a technológiai és az emberi ágens kapcsolatát vizsgálva az ember létkonstituáló modalitásaként látja a technológiát, amely az instrumentalitás jegyében szintén háttérbe tud húzódni.³ Ezeket az elméleteket egymással kiegészítve amellet lehet érvelni, hogy az irodalom technológiai ágensként az emberi lét konstituáló eleme, amelynek az előtérbe kerülésével jelenléthatások valósulnak meg a szövegben. Ezek a jelenléthatások az irodalmat médiumként és technológiaiként is felfedik. Ennek tétje, hogy az irodalmat materialitásában szemlélve a poszthermeneutikát a poszthumanizmusra is jellemző posztantropocentrikussággal össze tudjuk egyeztetni. Ezáltal a poszthumán líra értelmezői eszköztára bővül: tematikusan, a hermeneutika felől megközelítve poszthumán jelentéshatásokat fedezhetünk fel, amelyeket tovább erősíthetnek olyan jelenléthatások, amelyeket a poszthermeneutika leír. Jelenlétről azért beszélhetünk, mert a szöveg nem rejtőzik el az olvasó elől, az anyagisága – legyen az akusztikus vagy vizuális – a szöveg nyíltan konstituáló eleme. Jelenlét alatt a materialitást, az anyagisággal való fizikális kapcsolatot értem, a médium megmutatkozását, egyfajta szten-derdtől való eltérést, differenciát a visszahúzódó szöveg hermeneutikai hagyományához képest.⁴

1 Friedrich KITTLER, *Lejegyzőrendszerek 1800/1900. Előszó*, PRAE, 2014/4, 19–26.

2 Dieter MERSCH, *Posthermeneutik*, Berlin, Akademie Verlag, 2010, 105–158.

3 Bruno LATOUR, *Morality and Technology. The End of the Means*, Theory Culture Society, 2002/5–6, 248–249.

4 Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás. Amit a jelentés nem közvetít*, Bp., Ráció, 2010, 68–69.





Lényegében nem a szöveg kerül olvasásra, nem jelentést közvetít, hanem maga a közvetítettség rendelkezik jelentéskonstituáló jelleggel. Elemzésem ebből a szempontból formai fókuszú, azonban, ahogy Hans Ulrich Gumbrecht is leírja, a forma jelenléthatásai és a jelentéshatások között nem kibékíthetetlen ellentét van, hanem produktív, egymást konstituáló feszültség.⁵ Az olvasó a kezében tartott könyvvel kapcsolatban azzal szembesül, hogy az olvasásban létrejövő fizikális kapcsolat a figyelemirányítás része a szöveg jelentésén túl, valamint a szöveg jelentésére visszahatva is. A könyv mediális jellege válik jelentésteremtő erővé, és nem kizárólag a benne foglalt hermeneutikai potenciál, amelyeket a szavak jelentései hordoznak. Ha egy átlagosnak mondható prózai művet, egy regényt vizsgálunk, amelynek célja egy történet elbeszélése, akkor ez a poszthermeneutikai megközelítés és a fizikális jelleg háttérbe húzódik, hogy teret adjon a narratíva befogadásának.

Ezzel ellentétben az általam vizsgált köteteknél a médium, a technológia és annak anyagsága kerül a befogadó elé, ebben a találkozásban a poszthumán jelentések mellett felfedezhető az irodalom emberi–nem-emberi ágenciájának a hibriditása, amely így szintén a poszthumanizmushoz képes kötni egy-egy szöveget annak materiális jelenlétének poszthermeneutikai értelmezésével. Németh Zoltán *Kunstkamera* és Mezei Gábor *natúr öntvény* című kötetén kívánom megmutatni, hogy a hermeneutikai és nem-hermeneutikai hogyan mutat poszthumán jelentés- és jelenléthatásokat a poszthermeneutikával kiegészülve, így ez a tanulmány lényegét tekintve a poszthumanizmus és a poszthermeneutika szövegértelmezői lehetőségeit vizsgálja.

Versek tere, versek tára

Németh Zoltán *Kunstkamera* című kötete 2014-ben jelent meg. Benne az emberi test materiális-naturális leírása a faj identitásképét kezdi ki. Ami egésznek tűnik, szegmentáltan, sebezhetően, dehumanizálva jelenik meg, ezzel megkérdőjelezve a humanitást, tematizálva az emberi szubjektum definiálásának válságát.⁶ „Csókolóztunk. / Mintha zsillettet / szopogattunk volna / két oldalról.” – olvasható rögtön a 2. „3.7.2.5.” számozású vers, amely a pengén keresztül az emberi intimitást hasonlaton keresztül alakítja fájdalmas, önpusztító eseménnyé. Ez a hasonlat alapvetően lehetne egy Ady-féle héja-nász hevületű szerelem leírása is, azonban a kötet egésze mást mutat. A teljes kötetet nézve egy eleven, a naturalitás brutalitására építő, erőteljes érzéki lírát kapunk, amely a taktilitás zsigeri kódjait is hordozza: „Sánta kutya három nyoma a hóban. / Vértelen, szőrtelen menekülés. / Fantomfájdalmak, éles, kemény jég. / Véresre dörzsöli a meztelen talpat. [...]” (1.1.1.4., 11.); „Három darabban szült: / a belső szerveket, a csontozatot / és az izmokat. [...]” (7.7.3.3., 12.); „Ha gennyezik, akkor fáj. / Nem gennyezik, néma lihegés.” (5.1.1.2., 13.). A hasonlat tompítja az érzékiséget, ugyanis egy virtuális térbe helyezi a költői képet, ugyanakkor a kötet linearitását megtörve a 2. verset („Csókolóztunk [...]”) újraolvasva

5 Uo., 105.

6 NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája*, Bp., Kalligram, 2012, 37–38.





már „kézzel fogható” a pengével megvágott ajkak elevensége. Itt kerül képbe a kötet poszthermeneutikai értelmezhetősége. A könyvtárgy irányítja az olvasást, ezáltal irányítja az emberi befogadót is. Jelen esetben a kötetben való haladás az értelmezés szempontjából nem feltétlenül lineáris. Ez az irányítás háttérbe húzódik, mivel a könyv médiuma nyelvi sztenderdekot követ, amelyek a megértés általános módjait szolgálják, miközben a tárgy lejegyzőrendszeri mivoltában láthatatlanul tud funkcionálni.⁷ A fent szemléltetett jelenséget Dieter Mersch médiumokról alkotott elmélete, Kittler lejegyzőrendszer-fogalma és Latour technológiai szemlélete mentén tovább értelmezhetjük.

Mi kényszerít minket, hogy a könyvet lineárisan próbáljuk meg befogadni? Kittler szerint az irodalmi lejegyzőrendszerek technológiájához a nyomtatáson kívül még az intézményi rendszer is hozzátartozik, továbbá a társadalomhoz kapcsolódó írásbeliség hagyománya, amely a közoktatáson keresztül a 19. századtól kezdve tömegeket nevel arra, miként működik a betű, a könyv, az írásbeliség.⁸ Az írásbeliség a nyelv térbelivé tételét teszi lehetővé, ez pedig a technológiában manifesztálódik, fizikálisan befogadható, látható, tapintható, és legfőképpen nem-emberi materialitása lesz.⁹ Ezzel a materialitással pedig már a köznevelés alsóbb szintjeitől kezdve érintkeznek a gyerekek, így kialakulnak bennük ezzel kapcsolatban alapvető elvárások.

A vizuális befogadásra építve az olvasás eseménye a könyvben való haladásban teljeseedik ki, ez viszont nem csak a linearitásra ösztönöz. Németh kötetének szerkezete két szempontból sem erre az olvasásmódra épít. Az első szempontot a versek számozása adja, amely egyenesen következik a másodikból, amely a címadás. A könyv szervezőelve Nagy Péter cár egy gyűjteményéből merít, ugyanis a cár megvásárolta Frederik Ruysch holland anatómus, preparátor számos művét, amelyek közül az egyik leghíresebb a borítón is látható. Ezek a művek leltári számmal lettek ellátva, és egy szentpétervári kiállítótérbe kerültek.¹⁰ Ez a tér sokféleképpen irányíthatja a mozgást, ugyanakkor egy általános tapasztalat, hogy a befogadás linearitása azáltal megszakadhat, hogy egészen látjuk a teret, valamint esetenként félrepillantva más alkotásokat is megláthatunk, amelyek a kurátori koncepció szerint nem a megfelelő befogadási útvonal látványához tartoznak.

Ezt a térbeliséget implikálja a leltári számok szétszórása is: a könyvet már az első oldalon kitágítja az első két vers címe, ugyanis az 1.1.1.4. és a 3.7.2.5. követik egymást, összetartják és szét is töredezik a kötetet. Ha sorban akarjuk olvasni a verseket, keresnünk kell, tartalomjegyzék hiányában az egész kötet terében, mintha a kiállítótérben sétálnánk ide-oda. A tér a címben jelölt Kunst- vagy Wunderkammer 16–18. századi hagyományát idézi:

Elsősorban nem emlékezeti helyekről van szó: a csodák tárházait Ernst Gombrich a kincstárak gyűjteményével hozza összefüggésbe, ahol „az élvezet kerül előtérbe és nem a szellemi haszon,

7 MERSCH, i. m., 105–120.

8 Friedrich KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, München, Wilhelm Fink, 1995, 39–40.

9 Friedrich KITTLER, *A szimbolikus világa – a gép világa*, PRAE, 2014, 116–117.

10 KOVÁCS Krisztina, „The Thrill is Gone”. Németh Zoltán: *Kunstkamera*, Tiszatáj, 2015/10, 94.





hiszen a felhalmozott kincsek leginkább azzal hatnak ránk, hogy a látottakat képtelenek vagyunk minden részletre kiterjedően elraktározni emlékezetünkben. A tulajdonos szándéka ilyenkor az, hogy valami végtelen, túláradó gazdagság képe maradjon meg a szemlélődben [...]”¹¹

A kötet utolsó verse a 9.6.7.2. című, de 125. oldalon szerepel a 9.9.9.8. című vers is, a számozás tehát azt sugallja, hogy 1.1.1.1-től egészen 9.9.9.9-ig tarthatnak a leltári számok. Az érvelés szempontjából pontos számok elhanyagolhatóak, az viszont nem, hogy a verscímekekkel kiváltható az a hatás, amit a kincstárak, „csodakamrák” tulajdonosai is kívántak elérni: lenyűgözni a befogadót, hogy mennyi minden van a kamrában, jelen esetben, hogy mennyi vers van a könyvben. Magának a számolásnak az eseménye is egy olyan befogadói jelenlét, amelyet előidézhet a kötet megalkotottsága. A pontos szám lényegtelennek tűnik, ahogy az is, hogy sorrendbe rendezzük a verseket. E feszültségek elérésére az írás technológiájának delegáló funkcióját veszi igénybe a szerző.

Az írás, a nyomtatás és a könyv az archiválás medialitása, a gondolat és az információ terjesztését, tömegtermékké válást teszi lehetővé.¹² Az információ a nyugati kultúra alapvetően jelentéshatásokra, hermeneutikára épülő hagyományában kiemelt szerepet kap. Maga a médium háttérbe húzódik ennek javára. Magának a hordozónak nem tulajdonít az ember jelentésalkító szerepet, ezáltal egyfajta távolléti állapotban van. Míg a távollét, amely Mersch szerint a közvetített jelentés, előtérbe kerül. A jelentés távollét, mivel immateriálisan felfogott, a jelenlét pedig maga a médium materialitása.¹³ Németh kötete ezt a távollét–jelenlét játékot megfordítja azzal, ahogy a szerkezetet létrehozza a kiállítótér befogadásának folyamatát reprodukálva. Az emberi olvasás irányításával a kötet tere nem-emberi ágensként beleszól a jelentésalkotásba, ugyanakkor jelenléthatásokat is teremt, mivel az egyes versek a kötet kohéziójában elvesznek egymaguk lenni, egymás tematikus kapcsolódásában, egymást kiterjesztve nyernek értelmet. Sporadistikusan viszonyulnak egymáshoz, ezt megértve pedig az olvasó megtörheti a lineáris olvasást. Akár ugrálhatunk is a szövegek között a számozást figyelembevéve. A sorszámok ismétlődhetnek is: „Fehér zsákba / csomagolt [...]” (7.2.2.2., 38.); „Kiszolgáltatót lények, [...]” (7.2.2.2., 48.).

A lombikban ázó szímiikrek kísérteties esztétikája jellemzi a kötet egészét: az emberi test kódjai nem eszményített tényezők, hanem a puszta szervességben való létezés, a testbe vetettséget, amelyet a karteziánus cogito nem az emberi lét részeként ismert el. Ezzel szemben a kritikai poszthumanizmus éppen ezt a testiséget állítja a középpontba, és ettől teszi függővé az emberi szellemi tevékenységet is. Az ember tehát önmagában egy poszthumán ágencia abban az értelemben, hogy létét az emberi és a nem-emberi oly módon alakítja, hogy megkülönböztethetlenné válik a két oldal ontológiai befolyása.¹⁴

11 NAGY Márta Júlia, *Eleven ételek, halott tájak*, tiszatajonline.hu, 2019, <https://tiszatajonline.hu/irodalom/eleven-etelek-halott-tajak/>

12 KITTLER, *Aufschreibesysteme*, 19–26.

13 MERSCH, i. m., 105–158.

14 Neil BADMINGTON, *Theorizing Posthumanism*, *Cultural Critique*, 2003/4, 10–27.





A kötetkohéziót a számozások mellett a tematika szervezi: posztantropocentrikus testpoétika. A poszthumanizmus az emberi faj kereteinek posztantropocentrikus átértelmezésére vállalkozott, és többek között olyan szerzők, mint Ihab Hassan, Neil Badmington vagy Cary Wolfe, úgy definiálják a diskurzus kritikai irányzatát, hogy az egy eszköz a technológiai fejlődés által megváltozott emberi létezés reflektálására. A bio-, nano- és információstechnológiáknak köszönhetően a test percepciója is megváltozott, a természettudományok nyitottá tették, ugyanakkor a higiénia és a technológia intim jelenléte a zártság és a nyitottság oszcillációjába, egyfajta köztességbe utalta az emberi anyagiságot, amely a humán szubjektum értelmzését és az identitás kérdését is intenzív vitáknak teszi ki. A kritikai poszthumanizmus egy nem emberközpontú megközelítés¹⁵. Németh verseinek testképe az anyag elevenségét mutatja, a külső–belső oppozíció felszámolódik, megmutatva a poszthumanizmus anyagiságfelfogását¹⁶: „Megszülte magát / az anyaméhben.” (5.5.6.8, 32.); „Letekertem az ereim, / és körbekerítettem / magam / melegíteni. / A véráram hangos.” (6.1.2.7., 33.); „Csókolóztam apámmal / anyám hasfalán keresztül. / De egyszer anyám nemi szervén / keresztül is.” (6.2.2.9., 69.). Az erek egy olyan biológiai intimitást jelentenek, amely a hétköznapi tapasztalaton kívül áll. A belső külsővé válik, így az emberi saját biológiai másságával szembeül. A megnyitott test nyugtalan tapasztalatát láthatjuk a szülés kapcsán is, ráadásul a magzati lét köztességként való definiálása is alkalmas a poszthumán olvasatra ebben a kontextusban. Amit itt elevenségnek nevezek, az lényegében pont a köztességből fakad. Testek megnyílnak, antropomorfizálódnak, dezantropomorfizálódnak: „A nyolc évvel ezelőtt / teleengedett kád vize / bőrt növesztett és lélegezni kezdett.” (6.4.1.8.; 69-70.). Ebben a játékban a szerves–szervetlen, a külső–belső, az élet–halál, a rész–egész dichotómiák szétíródnak, határaik elmosódnak, spektrumszerű mozgásba kezdenek. Az élő–élettelen ellentéte a könyv, a betű elevenségén keresztül is felszámolódik: „Azt mondtad, / csupán sok fekete betű vagy / most nekem. / Aztán a tengerparton / egyenként eleresztetted őket, / megint csak nekem, / összegyűjteni.” (6.8.4.1., 62.); „Évek során / kihalásztam a betűket a tengerből, / és összeraktalak téged. / Most rettegtek, / mert azt akarod, / hogy elolvassalak.” (6.8.4.4., 63.) – a szöveg és a lírai én akaratának dinamikája mintha azt a feszültséget idézné, amely a kötetet is jellemzi a sporadisztikus szerkezete miatt. Egy átfogó, verseket sorrendiségükben kezelő olvasat elérése nem lehetetlen, de nem egy tipikus célként merül fel. A szerkezet nem azt a hatást kelti, hogy az egész összeáll, mint egy fa, lombja, törzse, gyökere van, hanem mint a gombatelepek, rizomatikusan egymás mellé helyezve léteznek a kötet terében az összetartozás intenciójával, de a rend igénye nélkül. A kötetbe rendezés az, amely ezt a laza láncolatot összetartja.¹⁷

15 Ehhez ld. bővebben: Cary WOLFE, *What Is Posthumanism*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2010, xv–xvi; Ihab HASSAN, *Prometheus as Performer. Toward a Posthumanist Culture?*, *The Georgie Review*, 1977/4, 845–846; Neil BADMINGTON, *Alien Chic. Posthumanism and the Other Within*, New York–London, Routledge, 2005, 111.

16 Donna HARAWAY, *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*, ford. KOVÁCS Ágnes, Replika, 2005/11, 107–119.

17 Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, ford. Brian MASSUMI, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2005, 6–11.





A szó szoros értelmében is, ugyanis egy tárgyként realizálódik az összes vers. Viszont a versek, a belív, mintha szétfeszítené a könyvtárgyat, hiszen azok számozásukat tekintve nem lineárisan szerepelnek benne. Számos olyan verslánc van, amelyek sorban következnek, ugyanakkor ez mindig megtörik. Fenntartják a lehetőséget, hogy virtuálisan tegyünk a verseket a helyükre. Ezt a szétfeszítő erőt értelmezve a preparátumokhoz is eljuthatunk. A lében ázó, üvegfalhoz tapadó maradványok élettelenységükben is hordozzák az elevenség kódjait, ugyanis az emberi testhez alapvetően az életet kapcsoljuk. A halottak teste megsemmisítésre kerül, a társadalomban csak az élők rendelkeznek a vitalitás kiváltságával. A holttest – vagy éppen ezeknek a preparátumoknak a látványa – a test mozdulatlan feszültségét árasztja élet–halál határán.

Ezzel párhuzamosan az írás és a beszéd viszonyát is felfoghatjuk egyfajta élő–halott feszültségben. Jacques Derrida a *Grammatológiában* fejtegeti a nyugati filozófia kapcsán, hogy az írás a halál hordozójaként értelmeződik. A betű a beszéd megkövült formája, külsődleges, nem természetes, mivel nem az emberi test hozza létre. Ugyanakkor fontos hozzátenni, hogy Derrida szerint az írás maga is technológia, és a beszéd elsőbbsége a technológia nem-emberiként való elismeréséből fakad, egyfajta humanista ontológia meglétéből, ami szerint a beszéd a szellem megnyilatkozása. A természetesség az emberi test által produkált dolgokban keresendő, amely nem technológiai külsőségben létezik, mint az írás.¹⁸ Németh ebben a könyvben visszaadja az írás elevenségét, ugyanakkor a technikai jelleg továbbra is azt sugallja, hogy egy élettelen tárgy áll előttünk. Latour szkript fogalmával összekapcsolhatjuk ezt: az írás a maga térbeliségével, szabályrendszerével, intézményesülésével megszabja az emberi ágens vele való érintkezésének milyenségét.¹⁹ Némethnél az olvasás mint térben való mozgás kötöttségét és szabadságát egyszerre szabályozza a kötet a tartalomjegyzék hiánya és a számozott költemények miatt. Ebből áll össze a jelenléthatás: a befogadó érzi a határokat, azok lazaságát is, így a lapozás és olvasás linearitásának megszakítására is felhatalmazva érzi magát. A térbeliség strukturáltságával és strukturálatlanságával előtérbe kerülhet maga a könyvtárgy, és erre talán a legjobb példa a tartalomjegyzék hiánya. Lapoznunk kell ahhoz, hogy az egyes versláncolatokat megtaláljuk, nincs leírva, hányadik oldalon folytatódik az 1.1.1.x sorozat, bolyonganunk kell. Ez a bolyongás pedig az oldalak számára lett delegálva. A szemünk, az ujjunk bolyong, miközben a kezünkben tartjuk a könyvet. A sztenderd olvasási stratégiáinkhoz képest eltérően kell bevonódjunk a könyv terébe. Ahogy belelapozunk, nem a narratívában vagyunk benne, ahogy a prózai műveknél gyakorta előfordul, és nem is egy versciklusban vagy tematikusan, kronologikusan, szerzők szerint összeállított antológiában. Nem fejezetek vagy ciklusok között, hanem leltári számok között „járunk”, a kiállítótér írásos leképezésével pedig a delegáció célja az irányítás. A delegáció Latour szerint cselekvésátvitel a technológia és az ember között. Ebben az átvitelben az ember olyan feladatokat ruház át a technológiára, amelyeket maga kellene elvégezzen.²⁰ A kiállítótér megalkotottsága

18 Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Budapest–Párizs–Bécs, Magyar Műhely, 1991, 36–53.

19 Bruno LATOUR, *Emberek és nem emberek összekeverése*, ford. KERESZTES Balázs = *Hibrid gondolkodás*, szerk. KELEMEN Pál, KERESZTES Balázs, KUN János Róbert, Bp., Kijárat, 2021, 24–38.

20 *Uo.*, 24–32.





ugyan épp annyira technikai, mint a könyvvé, viszont fontos, hogy a mozgás effajta delegációja az írásbeliség hosszú delegációs hálózatának a terméke. Itt legfőképpen a könyvolvasás linearitásának megtörését éri el a szerkesztésmód. A könyv kinyitásával egy kiállítótérben találjuk magunkat, lapozással haladunk, és párhuzamosan futó, egymást keresztező leírásokat, mikro-narratívákat, vallomásokat találunk. Ezt a térbeli jelenlétet delegálja a szerző a könyvnek az íráson keresztül. Jelen esetben a testpoétika poszthumán vitalitása és a kötet poszthermeneutikai elevevényének a kapcsolata olvasható ki ebből. Azonban a kötet formaisága nem jelenti kizárólagosan azt, hogy egy poszthumán olvasat lehetséges lenne. Kell hozzá az a jelentés, amit a versek hordoznak az ember testi identitásáról. A kötöttség és a szabadság, a zártság, nyíltság szintén olyan ellentétek, amelyek a jelentésen keresztül, de a formával kiegészülve tartoznak hozzá a könyv olvasatához.

Az írás és a test kapcsolatát is hangsúlyozza Németh kötete. Ha a kompozíció poszthermeneutikai mivoltát figyelembe vesszük, megállapíthatóvá válik a könyvtárgy és a preparátumokból álló tárlat elválaszthatatlansága, a lírai alkotásban megszülető függősége, amely az írás és a test egymásra reflektáló tematikájában is mutatkozik. „A klaviatúra / regényt gépelt / az ujjbegyére.” (5.2.1.5., 58.) – a gépírás kimenetelének a megfordítása a test és a szöveg átjátszhatóságát emeli a kötet értelmezési terébe, amelyet további szövegek is megerősítenek: „A betű / most is elfedte / a monitor szépségét.” (4.3.1.4., 59.); „Néhány gondolat / a könyvespolc egyik könyvéből / át-mászott a szomszédos könyvbe. / Innét még tovább, / keresztülvergődött más mondatokon, / egészen a falig. / Átgyúrte magát a falon, / bele a fűbe, / majd elvegyült a levegővel. / Mély lélegzetével, / lebegés.” (4.4.1.3., 60.); „Azt mondtad, / csupán sok fekete betű vagy / most nekem. / Aztán a tengerparton / egyenként eleresztetted őket, / megint csak nekem, / összegyűjteni.” (6.8.4.1., 62.). A kötet a kezdetektől arra kondicionál minket, hogy a brutalitáson keresztül ne allegorizálva olvassuk a szövegeket, hanem pusztán történések lejegyzéseként, így például az írás és a betűk fizikalitása is kézzelfoghatónak tűnik a versekben. Az előbb idézett szövegekben a tenger és a levegő motívumai érzékivé alakulnak a további versekben, amelyeket ezekkel összeolvasva az írás fizikálisan értett érzékiségére, látványára, tapinthatóságára is rávilágíthatunk: „Beleáram a levegőbe, / egy igazán mély fúrás, / de egyetlen tárgyhoz / sem jutottam el, soha.” (6.8.4.3., 63.); „Évek során / kihalásztam a betűket a tengerből, / és összeraktalak téged. / Most rettegek, / mert azt akarod, / hogy elolvassalak.” (6.8.4.4., 63.); „Megkeresni téged a tengerben: / egy V alakú hullám, / egy S alakú hullám.” (6.8.4.6., 64). A levegőben és a tengerben is az olvasás és a hermeneutikai munka értelemtulajdonító gyakorlatát folytatja a lírai szubjektum, azonban ez a „mély fúrás”, a betűk kihalásztása, a másik személy megkeresése azt a fizikalitást implikálja, amely a testi identitás tematikájú versekben is megtalálható: „Olyan erősen szorította össze fogsorát, / hogy a fogai / egymás után pattogtak szét / az iszonyú nyomástól.” – a fogak szétpattogzásához nem találunk beazonosítható lelkiállapotot, amely akár csak stresszt, feszültséget éreztetne, hanem csak a mozdulatból és a testből fakadó fizikalitást jelenti a nyomás. Ezt a sort folytatja az ezt követő vers is: „Rojtosra ütött száj. / Most már találhatsz hozzá / nyelvet.” (8.3.8.2., 75.) – a nyelvet találni és a rojtosra ütött száj implicit módon közelítik az írást és a testet. E két szó többértelműsége az ütés és a megtalálás fizikalitásával párosul. Ahogy korábban a tengerben





keresett a lírai szubjektum, úgy az ütések hatására a feldagadt ajkak és arc keretezésében a nyelvet is keresi, amelyhez maga a versszöveg a megtalált nyelv. Az ezt követő szöveg nyíltan egy bántalmazás leírása, így még inkább a testiség felől tudunk értelmezni: „Háromszázszor sújtott a tarkójára / csökulccsal. / A boldog férfiak / sokkal nehezebben halnak.” (8.3.8.3, 75.)

A befogadás érzékiségét tovább erősítik olyan versek is, amelyek az érzékszervekkel és hangképzőszervekkel kapcsolatosak. A száj, az arc, a szem ezekben a versekben a nem-emberivel való explicit (gyakran erőszakos) érintkezést jelenti: „Nem tudtam, / mennyi forró aszfalt kell / a szájba, / a némasághoz.” (5.7.8.2., 86.); „Csak a szájukkal érzékelik / a világot, az izzó, folyékony / acélt.” (5.7.9.1., 87.); „Csak a szemével tud / a világról, a többi érzékszerv / süket.” (5.7.9.2., 87.) – az aszfaltöntéssel elért némaság a szájjal való érzékelést az érzékiségből a nyelviesült gondolatok világába tolja át, az érzékszervek süketsége is a beszédprodukciónak és recepciónak felé mutat. Ezek a versek olyan scénáriókat teremtenek, amelyben a testtel történő fizikalitás rámutat a beszéd, a szó, az írás fizikalitására és nem-emberi mivoltára. Megjelennek szervetlen anyagok, az acél, az aszfalt, amelyek szájba jutása metaforaként értve jelentheti a beszédképesség elvesztését, ugyanakkor a denotatív jelentés is, miszerint a száját valamilyen folyékony, majd később megszilárduló anyag tölti be, a beszédképesség elvesztését jelenti. A beszéd, a szó tehát a testtől és az anyagtól függ, így a kötet hermeneutikai szinten is létrehozza azokat a jelentéseket, amelyeket a kötetkompozíció vizualitása, fizikalitása és a térre kiutaló kulturális kontextusa felmutat.

A versek ugyanúgy alá vannak vetve az anyagnak, mint a versekben szereplő szubjektumok. Nem-hermeneutikai szempontból a szövegtestet magában foglaló szervetlen anyag, a könyvtárgy a szerves test intenzív megnyílásának hermeneutikai kódjait tartalmazza. A testi identitások eltérnek egy normától, amelyet úgy fogalmazhatunk meg, ahogy azt a poszthumanizmus teszi a humanizmus kapcsán: az emberi test autonóm, egységesnek tűnő, irányítható, racionalizálható, azonban ezek a tudat és a test karteziánus felfogásából fakadnak, amely azt is kimondja, hogy a tudat a test változására érzéketlen. Németh könyvében ezek az állítások folyamatosan megkérdőjelezésre kerülnek a versek által: „Kiszolgáltatott lények, / védtelen bolygón, / szilánk a szilánkban.” (7.2.2.2., 48.); „A szájban fél liter vér, / azon keresztül beszélget. / De zavar minden, ami emberi.” (7.2.2.5., 48) – a kiszolgáltatottság a poszthumanizmus felől épp olyan materialitásban keresendő, mint amire Németh testpoétikája akar utalni. A véren keresztül való beszéd pedig a karteziánus cogito testi és szellemi szférájának a köztességét mutatja: nincs beszéd vér nélkül, nincs szellem a test nélkül. A beszéd alapvetően a kogníció megnyilvánulásaként értelmezhető, a beszélgetés pedig alapvetően egy szociális környezethez kapcsolja ezt, így alapvetően az emberi szubjektum nemcsak saját magában értve jelenik meg, hanem élő közegében, amelyről a kötet állítása az, hogy ez egy poszthumán materialitás. További szövegpéldák a külvilág, a test és az emberi szellem elválaszthatatlan kapcsolatáról: „A testén volt egy nyílás, / amelyen át / érzésekkel látta el az egész világot.” (5.2.1.4., 95.); „A tenger tökéletes izomzata / hagymaként fejt le / az érzelmeket. / Minden kő / ember volt valaha.” (4.4.5.8., 96.); „Tizenöt éve folyik / az agyműködésről készült / felvételek elemzése, / de egyforma az aktivitás / élőknél és halottaknál.” (3.9.5.3., 103.) – a természet–ember, technológia–ember, technológia–természet tényezőinek elkülöníthetlensége a szellem testi tényezőin alapulnak. Az agy megfigyelése mintha az emberi





szubjektum eredendő materialitásának keresése is lenne megmutatva az élet–halál különbségének hiányával a szellem eredendő materialitását. Továbbá a kő és az emberi lét eredeten keresztüli összekapcsolása is ezt erősíti.

Versöntvények

Mezei Gábor *natúr öntvény* című kötete már a címben bevezeti azt a szerves–szervetlen, ember–nem-ember relációt, amellyel a poszthumanizmus és Németh kötete is foglalkozik. Az első ciklus (*monstrorum historia*) pedig ezeknek a kódjait írja egybe, egy posztantropocentrikus testpoétikát alkot: „pikkelyes, emlős, csillogása fémes.” (*monstrum*7, 15.), „fa nő kőből, kőből levél.” (*kő/fa*, 16.), „ajkai együtt csórszerűek. a földhöz első, / szájas felén csatlakozik, szájas feléből gyökerek / nőnek.” (*monstrum*13, 19.). Beke Zsolt ezt így fogalmazza meg: „Az első, a monstrorum historia egyfajta szörnyjegyzékként olvasható, melyben a szörnyek úgy néznek ki, mintha egy biológiai-könyv lapjait egy mixerben összekevertük volna, s az egyes élőlények tulajdonságait véletlenszerűen húznánk ki belőle, [...]”.²¹ Egyértelműen poszthumán test- és biopoétikai eljárással nézünk itt szembe, mivel a fajok közötti testrészekveredés határátlépésként értelmezhető, a lírai szöveg így olyan lényeket teremt, amelyek nem rendelkeznek fix identitással, fiktívnek tekinthetőek, de születésük nyelvi eljárása mégis egy poszthumánként felfogott valóságra irányul. A monstrum poszthumán állapota annyiban állapítható meg, hogy a keveredésre rátekintve a nem-emberi határainak elmosódása a határokra is reflektál. Olyan lexikát használ Mezei (bőr, torok, légutak, törzs stb.), amely egyaránt vonatkozhat az emberi és a nem-emberi testének részeire, ebben áll a köztesség. Ahogy Németh kötetének darabjaiban is, úgy itt is az emberi szervesség minden más szervességgel egyenrangúvá válik. A cikluscím a fikciós jelleget erősíti, hiszen a 16. századi természettudós, Ulisse Aldrovandi bestiáriuma utal, és hét szörnyet vonultat fel. A ciklus utolsó versének bibliai bárka-utalása pedig egyértelműsíti a lényeket sorjázó ciklus célját,²² mintha maga a kötet is szörnyek (poszthumánnak tűnő lények) bárkájaként rögzülne saját materialitásában.

A monstrum-versek poszthumán poétikája a testet részeiben írja le. Az olvasás előrehaladtával, annak idejével megegyezően jelenik meg a monstrum. Ez az alany fajilag meghatározhatatlan, a címbeli jelölésen kívül pedig nem szerepel csak a grammatikai viszonyokban, a birtokos személyjelen keresztül: „fekete törzse szárnyas, poros, szíve sűrűn fájdalmas.” [kiemelés B. M.] (*monstrum*2, 9.). Mintha ez a grammatikai viszony azt vázolná fel, hogy a jelölt és a jelölő kapcsolatának térbeli elkülönítéséből köztesség fakad. Ez a poétika úgy alkotja meg tárgyát, a versben jellemzett szubjektumot, hogy részeit, külsőségeit írja le a versszövegben, ezáltal egyfajta „esszenciát” jelentő jelölést mellőz a vers nagyobb súlyú, specifikáló, kifejtő hatással rendelkező tartalmi részéből. A címbeli monstrum pedig kifejtetlenségében többféle alaknak lehet a jelölője.

21 BEKE Zsolt, „körbeér a kereg a levélneszezésben”, dunszt.sk, 2016, <https://dunszt.sk/2016/06/29/korbeer-kereg-levelneszesben/>

22 NAGY, i. m.





Egészen általános szubjektummal rendelkezik, ami a hibriditásból, és a cím és versszöveg közötti térből is fakad. Ahhoz, hogy kiderüljön a monstrum mibenléte, meg kell történnjen az olvasás vizuális aktusa, amely lényegben a befogadó tekintetének térbeli mozgását jelenti, tehát a hermeneutikai munka ettől a nem-hermeneutikai, vizualitásban megnyilvánuló elválasztásban rejlik. Mondhatnánk, hogy a verscím evokálja a kontextust, a címet értelmezi a versszöveg, és a lírai darabok cím és szöveg tördelésében hagyományosan van térköz, ugyanakkor pont azt kell itt meglátnunk, hogy ez a térköz hogyan járul hozzá a versvilágban megszülető hibrid lényekhez. Ha például Nemes Nagy Ágnes *Fák; Éjszakai tölgyfa; Diófa* verscímeit nézzük, akkor a természeti entitás identitása sokkal nyilvánvalóbban megjelenik, mint például a monstrum-versek címeiben, ezért még hangsúlyosabb lesz ennek az identitásnak a felfejtésében az olvasás fentről lefelé történő művelete, amelyhez a lap térbeli bejárását is köthetjük.

Azonosíthatatlansága nemcsak a hibrid monstrumszerűségből fakad, hanem a poszthermeneutikai viszonyokból, tehát egy konkrétan megnevezett alany szövegtörzsbeli fizikai hiányából, valamint a címbeli megnevezés, a monstrum hibrid jellegéből. A lírai szöveg terében is megtalálhatóak ezek a viszonyok, valamint ebből a térből a befogadó valóságára is rámutatnak azáltal, hogy ütköztetik a testi identitásokról alkotott kulturális képzeteket a szöveg valóságként való interpretálhatóságával. Ezáltal a szöveg ellen is áll annak a hermeneutikai beidegződéseknek, hogy a testrészek jelenléte nyomként funkcionál valami koherens egész megtalálásához (például a szárny=madár, törzs=fa). A monstrum tehát a megnevezhetetlen testi identitás jelölése, amely azonban a versszövegben (a címet kizárva) nem jelenik meg, és igazságértéke sem egy létező állatfajra vagy bárminemű entitásra vonatkozik, hanem a testi identitás felfogására. Értem ezalatt a poszthumanizmus hibriditás és materialitás fókuszú szubjektumfelfogását.

Ha megnézzük az egész ciklust, észrevehető az egymást váltó versek különbsége. A monstrum-versekben a főnevekhez leggyakrabban egy birtokos személyjel kapcsolódik, így minden egy viszonyban realizálható, gravitációja van a meg nem nevezett szubjektumnak, amely mibenléte a háttérbehúzó és a monstrumként való definiálás miatt köztesként és a hibridként jellemezhető. Míg a köztes versek, például a *macska/lom*, első mondataikban jelöletlenül szerepeltetnek főneveket: „a tetőn galamb, szájából kisarjadozó ág.” (11.), vagy az *élő/fal*, melynek első sora: „az ablak északnak néz” (10.) – ezek a nyitányok a monstrum-versek első soraival éles ellentétben állnak, itt van kézzel fogható lény, objektum, valami, ami alanyyszerű, ami önmagában, jelölt viszonyok nélkül létezik a vers világában, például a galamb vagy az ablak. Ezzel ellentétben pedig: „fekete törzse szárnyas, poros, szíve sűrűn fájdalmas.” (*monstrum2*, 9.), „lábás, szárnyas, az ég lakója.” (*monstrum3*, 11), „belsőbbik váza puha, bőrébe szőr nő.” (*monstrum5*, 13.), „pikkelyes, emlős, csillogása fémes.” (*monstrum7*, 15.). Itt a névszók testrészekre utalnak, a poszthumanizmus által meghatározott humanista emberfelfogásnak az autonóm testszemléletével ez a részlegesség ellentétben áll, a test kikezddhetőségét sugallja.

Az olvasás linearitásában a monstrum mibenlétét tisztázzák a jelentéshatások. A nyelvi jelek a hangzó beszéd időbeliségével szemben a kötet terének felhasználásával rögzülnek. Ha a delegáció felől közelítünk, akkor a ciklus a monstrumokat és a monstrumok megszületését is tárolja abban az értelemben, hogy a monstrum teste megalkotásra kerül a jelentéshatások és a





jelenléthatások által is, hiszen maguk a szövegtestek és maga a kötet is a könyvtárgy megszületésével áll össze. Periférikus látásunkkal hiába látjuk a fekete karaktereket, az oldalak, a könyv egészét, balról jobbra, fentről lefelé haladunk az olvasásban, és ezt az időbeliséget és ezt a térbeli szemmozgást nem tudjuk kiiktatni. A figyelemirányítás az egyes szervekre irányul, és az olvasottak emlékezetbe vésésével a rövid szövegek végére kialakul egy teljesnek nevezhető kép, amely teljes abban az értelemben, hogy a szerzői intenció a szövegfolyam lezárásáról döntött. Ezt a versekben szereplő ismétlések, variációk, deiktikus elemek is meghatározzák: „szárai csupaszok vagy pikkelyesek, törzse / tojáskerék, repedéses. szárai középtájt törzsébe / futnak, körülötte megbillen az erdő. kapaszkodik / belé a rohanásban.” (*monstrum*13, 19.) – az idézett sorokat a törzs és a szárok egymásutáni említése a jellemzés bővítésével, valamint az erdő megbillenésének és a kapaszkodásnak a logikai relációja tartja össze amellet, hogy a szavak grammatikailag helyes központoszással és térben ugyanabban a versben szerepelnek.

Ahogy a *monstrum*, úgy a versek maguk is egyfajta részlegességet tükröznek abból a szempontból, hogy hiányzik valami belőlük a teljességhez, ami a címben jelölt birtokosa a különböző testrészeknek. Ez csak a grammatikai viszonyokban szerepel a versszövegekben. A birtokosra való utalások, a személyjelek a kötet terében egyfajta ugrást hajtanak végre, legalábbis gondolatilag arra kényszerítik az olvasót, hogy a korábban rögzített és megszerzett információt előhívják, és a későbbiekben az előhívás mozzanatát meg is tartásák, amelyet a verseskötetek szerkesztésének anyagisége tesz lehetővé. A deiktikus viszonyok térben is fixálva vannak, függetlenül az emberi emlékezettől, ezáltal kreálnak jelenléthatást ebben a hiányra épülő relációban. Továbbá a szövegek köztessége a cikluskompozícióban is megmutatkozik: nincs páros számozású *monstrum*-vers. A páros szövegek már konkrétabb szereplőkkel, objektumokkal tűzdelt jeleneteket tárnak elénk, amelyek tágabb, fixebb perspektívát evokálnak, mint a *monstrum* versek: „a sarokban kalitka. a kalitkában / madár” (*fény/szálka*, 14.); „az ablak északnak néz. az erdő / felett otthagyt lakóautó.” (*élő/fal*, 10.); „a város nem néma nyáron, / míg él és nő. amíg mozdul. / alatta üreg a gyomra, abban / nyikorog fa és kő.” (*kő/fa*, 16.). Ebben a dinamikában kiéleződik a *monstrum*-versek testpoétikai, természeti fókusza.

A médium mint technológia a természetből egy delegációk és translációk sokaságából álló konglomerátumot hoz létre, amely a természeti megőrzésére vállalkozik. A megőrzés azonban, ahogy azt a transláció fogalma is mutatja,²³ egy olyan konstitutív programként mutatkozik meg, amely az emberi intenció és a technológia közreműködésével többletet és deficitet is eredményez. A *monstrum*-versek technológiaként értelmezve a könyv, a betű, a tinta anyagán keresztül elváltoztatják a csőr, a szőr, a bőr, a testrészek szerves, élőhöz fizikálisan kapcsolódó anyagiségát,

23 Bruno LATOUR, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 43–46.

A transláció Latournál a cselekvők közötti kapcsolatban egy kulcsfogalom. A cselekvések során az egyes cselekvők, aktorok nemcsak egymással érintkeznek, hanem hálózatokkal, cselekvésük ezáltal hálózatok érintkezése, hálózatok különböző cselekvéseinek egymásra történő átfordítása, amelyből fakadóan a delegáció mint cselekvésátvitel mindig torzulásokkal, elváltozásokkal megy végbe. Nincs olyan cselekvés, amelynek hatása mindig a cselekvő teljes befolyását élvezzi éppen emiatt a hálózatos mozgás miatt.





szervetlenként, autonómnak tűnő tárgyként archiválják, ráadásul ez egy performatív archiválás, amelyben új test, a monstrum születik. Ezáltal a médium egyszerre visz színre denaturalizálást és naturalizálást: alapvető jellegéből fakadóan torzítva leképezi a természetet, a líra eszközeivel viszont megkonstruál egy „természetellenes” természetességet, ami a monstrum. Monstrum, mert közvetített természet, és monstrum, mert a benne foglalt jelentések összeférhetetlennek tűnnek az állatoknak tulajdonított természetességgel. A normától való állati–emberi test elváltoztatása az irodalom archiváló gyakorlatának szintén elváltoztató hatásával, egyidejűen megy végbe.²⁴

A címek számozottságát is megközelíthetjük a poszthermeneutika felől. A kötetkompozíció szempontjából a prímek jelentőségére Csehy Zoltán ekképpen hívja fel a figyelmet: „A prímszámok tehát a verseskötet, a harmónia, a konstrukció, a gondolat atomjai lesznek Mezeinél is: a prímszám tehát a létezés meghatározó »atomja«, az építkezés alapanyaga, legyen szó pusztán élettelen matériáról vagy élő organizmusról.”²⁵ A tagolásnak a logikája a prímszámokon keresztül tükrözi a monstrum megalakulásának logikáját is. A testrészek lírán keresztüli összeillesztése a szó szoros értelmében is összeillesztés, mivel a papírlapot a szavak kombinációi úgy töltik meg, hogy az olvasás során ebben a közös térben szerzik meg jelentésüket. Mintha a bestiáriumban jelenlévő, prímekkel jelzett monstrumok a számozáson keresztül kitüntetettséggel rendelkeznének. Nemcsak egyszerűen a páros oldalon szereplő versek kihagyásával halad tovább a számozás, hanem egy más logikát követ, ezáltal némiképp elszakítva ezeket a verseket a ciklus többi szövegétől.

Hasonlóság azonban, hogy ezekben a páros oldalon lévő versekben is találunk hibrid lényeket: „a tetőn galamb, szájából kisarjadozó / ág. ha a galamb szól, az ágat le- / vágják.”; a köztességet ennek a szövegnek a címe – *macska/lom* – is megvalósítja a ’macska’ és ’alom’ szavak összerántásával és a ferde vonal (/) beépítésével. Ráadásul a versszövegben az almot leíró sor előtt a halom olvasható: „alatta ágból halom. odabent / megmozdul egy alom a csendre, az / alomban macskák.”. Az alom a versben egy egységként tételeződik („egy / alom, ugyanaz a fej, ugyanaz a száj.”), viszont a versben meg nem nevezett hatástól egy macskához szokatlanul illeszkedő testet ölt ez az állat: „de mára csórt ér a fog. az alomban / tizenkét ugyanolyan hónap, meg / egy összeszáradt állat. csak lassan / ismerős a szárnyak alatt.”. A vers homályos állításokat tesz az állati létezőkről, a monstrum-versek kontextusában ez a köztességet előidéző retorikaként is értelmezhető.

Összegzés

A könyv a nyelvet térbelivé tevő technológiaként, médiumként Németh kötete kapcsán a múzeumi tér logikája mentén bontja meg a lineáris olvasásélményt. Ruysch preparátumai illeszkednek a poszthumanizmushoz dezantropomorf testpoétikájához, amelyet a szövegek jelentés- és

24 SMID Róbert, „Szervesen lebomlik”. Degradáció és reprodukció kettős kötése, avagy az ökológia élőhalottjairól = Uő, *Az ökokritika dilemmái*, Bp., Századvég, 2023, 179–180.

25 CSEHY Zoltán, *Prímszámok panoptikuma*, kulter.hu, 2016, <https://www.kulter.hu/2016/08/primszamok-panoptikuma/>





jelenléthatásai is hordoznak. A térbelivé tétel megmutatja a líra technológiai ágenciáját. A delegáció és a transláció fogalmaival értelmezve a beszéd és hallás fizikalitása az olvasásnak, a papír, a tinta, a nyomtatás fizikalitásának adja át a helyét. A poszthumanizmus szempontjából fontos az anyagság: az írás materialitásának és az embernek a hálózata olyan ágenciát hoz létre, amely a szöveget is hibrid testiségben teszi elképzelhetővé, ez pedig invokálja a jelentésen túli értelmezési lehetőségek keresését. A nyelv hangzó párjaként az írás nem egy az egyben a beszéd megfelelője, hanem a térbelivé tételből adalékok és deficitek is fakadnak, így például a hangszimbolikai tétek kapcsán a betű vizualitása is hozzátehet a szimbolikus jelentés alakításában. A líra egy technológiai konglomerátumként mutatkozik meg: a versforma, a lírai hagyomány, a könyv, a nyomtatás, az olvasói fogyasztási szokások, a nyelvi sztenderdek mind beleszólnak egy jelenlét- és jelentésorientált értelmezésbe, ha kimozdítjuk az erőteljesen hermeneutikaivá vált elemzéseket. A poszthermeneutika a poszthumanizmussal összekapcsolva egy olvasási mód. Egy poszthumán irodalomkritika alapja lehet, hogy a poszthumanizmus technológiai érzékenysége nemcsak a jelentésekben, hanem a jelenlétben is keresendő. Ugyanakkor érdemes azt leszögezni, hogy a jelentéshatások az értelemzés során túlsúlyban vannak az irodalmi hagyomány miatt. Az ettől való eltávolodás a poszthumán irodalomkritika egy célkitűzése lehet.





China Miéville

M. R. JAMES ÉS A KVANTUMVÁMPÍR

Prológus: a tentakuláris nóvum

Mivel mindannyian magától értetődőnek vesszük, hogy mindenütt jelenlévő kulturális lerakódással bír, könnyű megfeledkezni róla, hogy a *Weird* mennyire radikálisnak számított görcsös születése pillanatában.¹ A korábbi fantasztikumokkal való szakítása élenként megmutatkozik teratológiájában, amely lemond minden folklorisztikus vagy hagyományos előzményről. A high *Weird* szörnyei leírhatatlanok, alaktalanok, és annyira tűnnek ekkép jellemezhetőnek, amennyire az elbeszélők túlságosan konkrétan, a részletekbe menő leírás vágyától áthatva, a lehető legpontosabban kívánják megfogalmazni az általuk tapasztalt lehetetlen szervességet, miközben a testet alkotó, bőszen részletezett elemek aránytalanul rovar- vagy polipszerű jelleget öltenek, és mindemellett nélkülözik a mitikus rezonanciát. Az, hogy a csáp – egy olyan végtagtípus, amelynek nincsenek gótikus vagy hagyományos előzményei (a „nyugati” esztétikában) – az euro-amerikai teratokultúrában a 19. századi szinte teljes hiányától odáig jutott, hogy napjainkban a monstrozitás alapértelmezett tartozékává vált, a *Weird*-kultúra felé való korszakos elmozdulást jelzi.²

A „Lovecraft-esemény”, ahogyan Ben Noys nagyszerűen értelmezi,³ kétségtelenül ennek a forradalmi pillanatnak a súlypontja. Meghatározó szöveg Lovecraft *Cthulhu hívása* című munkája, amely 1928-ban jelent meg a *Weird Tales*ben. Mindeközben, természetesen, nem Lovecraft munkássága az *haute Weird* egyedüli képviselője. William Hope Hodgson esete is kiváló példaként adódik annak ellenére, hogy Lovecraftnál lényegesen kisebb hatással bír, mindazonáltal ugyanolyan, vagy még inkább figyelemre méltó *Weird* vizionárius. 1928 a *Weird*-csáp felnőtté válásának tekinthető, Cthulhu („szörnyeteg [...] amelynek [...] tintahalszerű feje volt”) a huszonegyedik születésnapjához való változata annak az óriási „ördöghalnak” – polipnak –, amely először

1 S. T. Joshi meghatározása, miszerint a *Weird* aranykora 1880 és 1940 közé esik, meggyőzőnek tekinthető. S. T. JOSHI, *The Weird Tale*, Austin, University of Texas Press, 1990.

2 Ahogyan ezt máshol megérveltem: China MIÉVILLE, *Introduction to H.P. Lovecraft, At the Mountains of Madness*, New York, Random House, 2005; előadásom a következő konferencián: *Weird Realism: Lovecraft and Theory*, London, Goldsmiths, 2007 április 26; China MIÉVILLE, *Weird Fiction = Companion to Science Fiction*, eds. Mark BOULD, Sherryl VINT, London, Routledge, 2009.

3 A 2007-es *Weird realizmus* című konferencián való közreműködésében (ld. az előző lábjegyzetet).





1907-ben, Hodgson *A Glen Carrig mentőcsónakjai* (*The Boats of the Glen Carrig*) című művében, egy roncsra guggolva, ellenségesen tárult a szemünk elé.⁴

Vannak persze tiszteletre méltó előzmények: a francia írók korán és hevesen szenvedtek a Montfort-szindrómától, a fejlábúak iránti megszállott rajongástól.⁵ Röviden összefoglalva, a francia Weird-előtti tentakularitás két vezéralakja, Jules Verne és Victor Hugo olyan műveket hoztak létre – Verne a *Nemo kapitány* (1896) és Hugo *A tenger munkásai* (1866) esetében –, melyek a polipszerű szörnyek rendkívüli leírásait foglalták magukban. Miközben ezek a szövegek nélkülözhetetlenek a Weird kialakulása szempontjából, Weird-előttiek maradnak időbeliségük és tematikájuk tekintetében egyaránt, hiszen az éppen megszülető hagyománynak az ellenpontosításaképpen különböző mértékben előképei a Weirdnek, illetve megelőző kísérletek a Weird semlegesítése érdekében.

Verne az óriás tintahal képét⁶ egy karakter által közölt részletes felsorolás végén fed fel, és bár a karakter látja ezeket a tulajdonságokat, mi bekezdéseken keresztül azt gondolhatjuk róluk, hogy csupán leírásokból emlékszik vissza rájuk („Körülbelül hat méter, ugyebár? [...] és a fejéből, ugyebár, nyolc kar nőtt ki...? [...] s a szemei a feje búbján ültek s rettentő nagyok voltak [...]?”).⁷ Az állat tehát az emberi megértés által előzetesen közvetítve jelenik meg, az architektológia történetét részletező hosszú szakasz végén, így monstrozitását, bár természetesen nem tagadjuk, már az emberi kategorizálás határozza meg. Annak ellenére, hogy a Weird általában könyörtelenül Valós a kifejezés lacani értelmében, előzetesen beíródik a szimbolikus rendszerbe. Amint a narrátor, Arronax megpillantja, a látványt tételes leírás segítségével adja át, melyet tudálos megjegyzések („Lábaknak beálló nyolc karja a fejéből nőtt ki – ezért nevezik fejlábúaknak ezeket az állatokat”) és megkérdőjelezhető precizitás szakít meg, mely mindösszesen aláássa a Weiridet meghatározó kozmikus rettenetet⁸ („Tisztán láttuk a karok belső felületén levő, szám szerint kétszázötven félgömb alakú, kupakszerű szívóját [...]”). Arronax körültekintően a *lábak* és a *karok* szavakat alkalmazza a végtagok jellemzésére az asszisztense által használt *csápok* kifejezés helyett: a tudományosság elveti a csápokat. „[N]em akartam elszalasztani az alkalmat, hogy behatóan tanulmányozzam a fejlábúak e különleges példányát”, hozza tudomásunkra Arronax:

4 William Hope HODGSON, *The House on the Borderland, and Other Novels*, London, Gollancz, 2002, 28–29.

5 Reza Negarestani hivatkozik ekképp Pierre Dénys de Montfort (1766–1820) úttörő és egyedülállóan gondolkodó malakológusra, aki számos munka, többek között a többkötetes *Histoire Naturelle Générale et Particulière des Mollusques*, Paris, F. Dufart, 1801–1805 szerzője, mely komolyan veszi a kraken és az óriási tintahal létezését, ikonikus illusztrációkat is közölve róluk.

6 Valójában az állat, ahogy illik, kissé kitér a pontos rendszertani besorolás elől: „poulpe”-nak nevezik, mely kifejezést általában oktopuszoknak, kalmárnak és tintahalnak szokás fordítani. Bár úgy tűnik, inkább hasonlít az utóbbira, mint az előbbire, nyolc végtagjával hiányzik belőle a tintahal két hosszabb vadászkarja. Az angol fordításokban hatalmas tintahalnak, ördög-halnak, sőt polipnak is nevezték.

7 Jules VERNE, *Nemo kapitány, Tenger alatt a világ körül*, ford. KILÉNYI Mária, Bp., Holnap, 2016.

8 Ezt nevezi Lovecraft kozmikus elidegenedésnek vagy „kivülállóságnak” (H. P. LOVECRAFT, *Jegyzetek a rémtörténetek írásáról*, ford. GALAMB Zoltán https://hplovecraft.hu/index.php?page=library_etexts&id=196&lang=magyar [utolsó letöltés: 2025. 02. 02.]).





„Leküzdöttem undoromat, vettem egy ceruzát, s hozzáfogtam, hogy lerajzoljam [...]”.⁹ Verne megelőző csapást mér a burzsoá tudományos racionalitás védelmében, és erősebbnek mutatja be ennél az újdonsült sötét fenségesnél. Arronax szerint beszámolója „nem elég megrázó”, és azt mondja, hogy csak „*A tenger munkásai szerzője*” vállalkozhat „az ilyen jelenet szemléletes leírására”.

Arra a rendkívüli részre utal itt, amikor Hugo Gilliattját megtámadja egy polip, és amely nemcsak a legnagyobb és legfurcsább a csápszerűségről szóló Weird előtti álmodozások körében, de a legnépszerűbb is. Az említett fejezet a polipszerűség rettenetén való képzeletbeli töprengés. A teremtményt szörnyű és ellentmondásos metaforák és hasonlatok hányattatásával írják le: „egy rongy”, „összecsukott esernyő [...], melynek nincs nyele”, „szörnyeteggé alakított betegség”, „egy kerék”, „bevarrott ruhaujj, melyben benne van az ököl”, „gyűlölettel átítatott enyv”, „szívókészülék” – és így tovább.¹⁰ Bár Hugót jóval kevesebben idézik Verne-nél, a fantasztikus zsánerre – amelyhez Lovecraftot is társítják – gyakorolt hatásként, az ő passzusa sokkal közelebb áll az *haute Weird*hez. Hugo a kiméréával állítja szembe a polipot, hogy kihangsúlyozza előbbinek a folklórtól idegen monstrozitását. Többször kiemeli a polip rendszertani határátlépéseit: nincsenek karmai, de fegyverként használja a vákuumot; állítólag ugyanazzal a nyílással eszik és ürít; úszik, jár és kúszik, és ahogyan a szerző kristevai extatikus undorral szemléli a polipot mint abjektet, felismeri annak petyhüdt, üszökszerű jellegét „borzalmasan [...] puhány nyirkosságával” egyetemben.¹¹ Az oktopusz problematikus ontológiával bír. Hugo sosem áll közelebb a Weirdhez, mint amikor csodálatra méltó tisztasággal hangsúlyozza ki, hogy a polipok, ezek a „szemlélődőnek ünneprontói” a filozófia újragondolását követelik.¹² Mindazonáltal vannak olyan, mondhatni „ellensúlyozó tendenciák”, amelyek az *haute Weird*be való átmenettől eltávolítják (mondanom sem kell, hogy ez genealógia, nem pedig kritika). A polip, bár különbözik a kiméréától, azonosítható a Medúzával, a démonnal, és több esetben a vámpírral, tehát újra és újra, még ha bizonytalanul is, de visszairódi a „hagyományos” teratológiába. A polipot megszállottan gonosznak ábrázolják – sőt, olyannyira „tökéletesen gonosznak”, hogy pusztá létezése a kettős isten eretnkségének, a jó és a rossz kozmikus paritásának vektora.¹³ Bár a francia fejlábúmania egy szubterránabb pillanatában Lautréamont a polipot a moralizmus kigúnyolására használja, amikor „szárnyas polipok¹⁴ serege vitorlázik a felhők fölött, hussan az emberek városai felé azzal a küldetéssel, hogy figyelmeztesse őket: változtassanak életükön.” Hasonló probléma jelenik meg a *Maldoror énekeiben* (1869). Lautréamont Istene szembekerül Maldororral, aki „polip képében

9 VERNE, i. m.

10 Victor HUGO, *A tenger munkásai*, ford. HAJÓS Kornél, Bp., Népszava, 1921.

11 Uo.

12 Uo.

13 Uo.

14 A „poulp”-ok itt egyértelműen oktopuszok. [Az angol fordításban szereplő *squid* kifejezés a magyar *polippal* ellentétben elsősorban tintahalat, és nem oktopuszt jelent – a ford.]





közeleg, és kitarja nyolc szörnyűséges karját”, és most már tudják, hogy „egyik se tudta legyőzni a másikat”.¹⁵ Ez a manicheista tentakularitás éles ellentétben áll az *haute Weird* szörnyűségeivel, amelyeket lehetetlen ilyen kifejezésekkel leírni – ragadozók és végtelenül amorálisak, de nem „gonoszak”. Ha valamilyen erkölcsi heurisztikus célt szolgálnak, az pontosan az, hogy aláássák a jónak és a gonosznak valamennyi vallási alapú, bináris felosztását. Meglepő módon Hugónál éppen a polip szörnyűségeinek mámorító felsorolása az, ami a weirdség ellen hat. Hugo az ördöghalat elgondolhatatlannak minősíti egy szinte prédikációnak tűnő szöveggel, ami rémületet vált ki, de meglepetést nem. Hugo polipja rossz lelkiismeretként leselkedik ránk, olyan borzalom, melyről már tudjuk, hogy alkalmatlanok vagyunk az elgondolására. Ezzel szemben, akár sikeresnek, nevetségesnek, mindkettőnek vagy valami egészen másnak tartjuk, Lovecraft hisztérikus ragaszkodása ahhoz, hogy ilyet még soha nem láttak, hogy semmi sem készíthet fel senkit egy ilyen látványra, amikor a Nagy Öregek megjelennek, a *Weird* mint nóvum, a példátlan Esemény narratív aktualizálása. 1896-ban a tentakularitás másik jelentős korai képviselője, H. G. Wells adta ki az első elutasított *haute Weird*-szöveget (annak ellenére, hogy szerzőjét általában nem sorolják az alműfajhoz, talán a komor fenségessége fölé bújtatott, nem túl meggyőző fábiánus álcája miatt). A *Tengeri fosztogatók* (*The Sea Raiders*) a *Haploteuthis ferox*ról szól, egy eddig ismeretlen és agresszív ragadozó fejlábúról, amely az angol partokat ostromolja, felemelkedve a víz mélyéből, hogy a hajósokkal táplálkozzon, és ismét eltűnjön.¹⁶

Itt szó sincs a csáp verne-i elutasításáról: a kifejezés és származékai hússzor fordulnak elő a rövid műben. Nincsen moralizálás sem – miközben borzalmasak, a szörnyek ragadozók, nem ördögök. „Ez a rendkívüli rajtaütés a tenger mélyéről” mindenekelőtt példátlan, váratlan, megmagyarázatlan, – egyszerűen csak van. Mi, akik elszenvedjük ezt a csápos Eseményt, csak abban reménykedhetünk, hogy visszatértek „a Földközi-tenger sötét mélységeibe, ahonnan oly furcsán és rejtélyesen előbukkantak”. A Verne/Hugo/Lautréamont-pillanat és Wells pillanata közötti három évtizedben zajlott le a francia–porosz háború és a kommün, az 1873–1896 közötti úgynevezett „hosszú válság”, az „új szakszervezetek” felemelkedése, az „új imperializmus” és az „Afrikáért folytatott gyilkos hajsza”.¹⁷ A kapitalizmus válságtendenciái, különösen az említettek, egyre inkább láthatóvá váltak, és végül elvezettek az első világháborúhoz (melynek ábrázolására a hagyományos mumusok meglehetősen alkalmatlanok voltak). Ennek a totális válságnak – a modernitás katasztrofális betetőződésének, a polgári haladás csodaszerének végső visszautasításának – egyre növekvő közelsége az, ami a *Tengeri fosztogatóknak* a morálisan homályos tentakularitásától a proto-lovecrafti, radikális weirdség felé való elmozdulásában jut kifejezésre.

Wellshez hasonlóan, és Lovecrafttal ellentétben, William Hope Hodgson is kellő érzékenységgel bírt a közelgő apokalipszis szörnyűségeinek megmutatásához, mielőtt még az egy őt is

15 LAUTRÉAMONT, *Maldoror énekei*, ford. BOGNÁR Róbert, Bp., Európa, 1981.

16 http://en.wikisource.org/wiki/The_Sea_Raiders

17 Formátlanságának és történetnélküliségének növekedésével párhuzamosan megnövekedett annak hatásossága, hogy a *leírhatatlan* porhüvelyeként jelenjen meg. A polipot különleges adottságai – széttárt csápjai – az új imperializmus szatirikus szimbólumaként tették felhasználhatóvá.





elpusztító háborúba torkollott volna. Egy megdöbbenő, a frontot leíró levelében így utal a remekművének tartott *Sötét vidékre (The Night Landre)*: „Istenem, micsoda pusztaság! [...] a pokoli vihar, amely örökké, éjjel és nappal, nappal és éjjel, átjárja a pusztulás legszörnyűbb síkságát. Istenem! Beszéljünk egy elveszett világról – beszéljünk a világ végéről; beszéljünk az »Éjszakai Földről«” – mindez itt van, nem több mint kétszáz mérföldnyire attól a helytől, ahol te ülsz, végtelenül távol.¹⁸ A Weird itt, John Clute csodálatos megfogalmazásával élve, egyértelműen „a katasztrófa előtti fikció”.¹⁹ A Weird példátlan formái és a kaotikus, amorális, emberen túli univerzumhoz való ragaszkodása esztétikájának és érdeklődéskörének kérlelhetetlen másságát hangsúlyozzák ki. A Weird redukálhatatlan. A Weird csáp nem jelent Falloszt,²⁰ noha elkerülhetetlenül hozzáértjük, alapvetően egyáltalán nem azt „jelenti” (talán a Weird ponyvamodernség az irodalom leginkább blanchot-i formája).

A leszámolás

A weird élesen szemben áll a hantologikussal. A hantológia olyan pozíció, mely „kizökkent időt”,²¹ a kísérteties nyomai által beszennyezett jelent implikál és feltételez; a nyughatatlan élőhalott szinte tökéletes ellentéte a weirdnek azáltal, ahogyan elidegeníti a valóságot: sokkal inkább radikálisan kísérteties – „valmi titkon ismerős, amely visszatér az elfojtásból”²² –, mint lidérces vagy nihilista nóvum. A Nagy Öregek (Hodgson megfogalmazásában: Külső Szörnyűségek)²³ se nem kísértének, se nem haboznak. A Weird nem az elfojtott visszatérése. Miközben a karakterek rendre ősi lényekként írják le a weird létezőket, és obskúrus szövegekre hivatkozva próbálják jellemezni őket, ez a beíródás a szövegbeli kulturális emlékezetbe mégsem teszi lehetővé a weird szörnyek számára a visszatérés gótikus stratégiáját. Ez az eljárás sokkal inkább a radikális, emlékezhetetlen másságukat projektálja vissza a történelembe, az ontológiát is átítatva weirdséggel. A Weird szerzők nyíltan vállalták gótikaellenes érzékenységüket: Blackwood túrázója a *Füzek*-ben nem mindennapian kísérteties félelmet tapasztal, Lovecraft pedig nyomatékosítja, hogy „a valódi hátborzongató történet eszköztára nem merül ki a titokzatos gyilkosságokban, a véres csontokban vagy a lepellel borított, lánccsörgető alakokban”, hanem „a külső, ismeretlen erőtől való lélegzetelállító és megmagyarázhatatlan iszony léghőre lebegi be”.²⁴ A weird entitások

18 William Hope HODGSON, *The Wandering Soul*, Hornsea, Ps Publishing/Tartarus Press, 2005, 384.

19 Személyes közlés.

20 Épp ezért van az, hogy megkülönböztető jellegzetességük látszólagos azonossága és a szimbólumok egymásra gyakorolt kölcsönös megtermékenyítőképesége ellenére az *haute Weird* radikálisan szemben áll a pornográf hentai mangák és animék tentacle rape-ként emlegetett alműfajával.

21 Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor, 1995.

22 Sigmund FREUD, *A kísértetiesről*, ford. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998.

23 HODGSON, *The Hog* (1947).

24 Algernon BLACKWOOD, *The Willows* (1907); H. P. LOVECRAFT: *Természetfeletti rettenet az irodalomban*, ford. GALAMB Zoltán,





katakombáikban, elsüllyedt városaikban és a világűr külső köreiben várakoztak, évmilliárdokkal az emberiség megjelenése előtt. Amennyiben hátramaradtak, egy történelem előtti időből származtak. Példanélkülisége által Cthulhu paradox módon kevésbé kísértet, sokkal inkább egy ragadozó őskövület. Ha a Weird valami, akkor nem kísérteties (*uncanny*), hanem az ismerősségen túli (*abscanny*). Ragaszkodnunk kell ehhez azért, hogy a Weird, a hantologikus – és más fantasztikus kategóriák – határvonalai egyértelműek maradjanak. Ezért fontos a „Geek Critique”, amely megdorgálja például Terry Eagletont, amikor könnyelműen tárgyalja a „vámprókról, vérfarkasokról, zombikról és különféle mutánsokról” szóló könyvek felfutását, mintha egy egész kultúra beleszeretett volna az élőhalottakba”.²⁵ Mert bármi is legyen az érvelése többi része, a fenti karakterek közül kizárólag kettő élőhalott és mindannyian különböznek. Teratológia terén a specifikusság odafigyelést követel. Ha pedig elfogadjuk azt az ellentmondásos álláspontot, hogy a kísértetek a teratológia tárgykörébe esnek, az ilyen sajátosságok sehol sem olyan egymástól eltérőek és fontosak, mint a Weird és a hantologikus esetében. Az Eagleton-féle figyelmen kívül hagyás egyre ritkább, legalábbis, ha szellemszerű dolgokról van szó. Hasonlítsuk össze Eagletont Sasha Handley-vel, aki rámutat, hogy „a kísértetekhez kapcsolódó sajátos jelentések megkülönböztetése” taxonómiát igényel, és hogy tanulmányának tárgyai nem „névtelen angyalok vagy gonosz szellemek”, hanem „a halál után megjelenőek”.²⁶ Néhány évvel korábban azonban két olyan éles elméjű író, mint Julia Briggs és Jack Sullivan még igen könnyelműen kezelte a szellemség kategóriáit. „Kompromisszumkész vagyok”, állítja Sullivan. „Ezek a történetek valamilyen értelemben mind kísértettörténetek, és a »kísértettörténet« ugyanolyan jó kifejezés, mint bármelyik másik”.²⁷ Briggs szerint

a kísértettörténet kifejezés nem kizárólag azoknak az elbeszéléseknek a jellemzésére alkalmas, melyekben holtak kísértetei szerepelnek, hanem más szellemi lények is megjelenhetnek [...] ezeket a [történeteket] a szellem által felvett pontos forma szerint megkülönböztetni egymástól nem lenne kifizetődő feladat.²⁸

Én vele szemben azzal érveltem, hogy a „pontos forma” óriási jelentőséggel bír. Briggs és Sullivan téved, de a tévedésük nem egyedi. Bár megérthetjük S. T. Joshit, hogy a kísértettörténet kifejezés ilyen jellegű használatát „bosszantónak” tartja, azonban azzal, ahogyan a józan paraszti észre

https://hplovecraft.hu/index.php?page=library_etexts&id=154&lang=magyar [utolsó letöltés: 2025. 02. 02.]

- 25 Terry EAGLETON, *Mark Neocleous. The Monstrous and the Dead. Burke, Marx, Fascism*, Radical Philosophy, 2006/3, 45.
- 26 Sasha HANDLEY, *Visions of an Unseen World: Ghost Beliefs and Ghost Stories in Eighteenth Century England*, London, Pickering and Chatto, 2007, 8.
- 27 Jack SULLIVAN, *Elegant Nightmares: The English Ghost Story from Le Fanu to Blackwood*, Athens, Ohio University Press, 1978, 9. Miközben a természetfeletről szóló felbecsülhetetlen értékű bibliográfiájában elismeri a könyv értékeit, Jessica Amanda Salmonson számonkéri Sullivant annak felháborító megfogalmazásáért, hogy nem voltak női írók az angliai kísértethistóriák szerzői között.
- 28 Julia BRIGGS, *Night Visitors. The Rise and Fall of the English Ghost Story*, London, Faber 1977, 12.





hivatkozik – „Számomra a kísértettörténet egy kísértetről szóló történet és semmi több.”²⁹ –, nem sikerül megragadnia a probléma lényegét. Itt kulcsfontosságú, hogy Briggs azzal indokolja pontatlanságát, hogy a „kísértettörténet” kifejezést „az általános használatra jellemző mozgásterrel működteti”.³⁰ A pontatlanság a kultúra sajátja, és idővel változik. Negyedszázaddal Briggs előtt Penzoldtnak elegendő indoknak számított, hogy az „egyszerűség kedvéért használja a kísértettörténet kifejezést olyan természetfeletti történetekre is, amelyek nem kísértetről szólnak”.³¹ Briggs tudatában van annak, hogy egy ilyen döntésben nincs semmi egyszerű, ezzel szemben mégis szükségét érzi, hogy hosszasan indokolja saját álláspontját: a használat lazasága az, ami változik. Negyedszázaddal utána az új közfelfogás szerint a kísértettörténet „önálló irodalmi műfaj”,³² és amikor Handley a saját álláspontját bizonyítja be, amely pontosan ellentétes Briggsével, az olvasható úgy is, hogy bár nem egészen, de egy pillanatra mellette érvel. Egyértelmű, hogy a kísérteties sajátosságok politikája markánsan megváltozott, azonban nem tudta száműzni ellenpólusának minden maradványát – a hantologikust egy, a hantológiát megelőző rendszertani meghatározatlanság kísérte. A történelem ezen szakaszában valószínűleg hamis közlésnek minősülne, ha kísértettörténetként írnának le egy művet, amely vérfarkasokról vagy vámpírokról szól, nem beszélve Shub-Niggurathról vagy hasonlóról. De ez nem volt mindig így. Az a terato-taxonómiai hártya, mely a Weird és a Hantologikus között feszül mára sokkal kevésbé átszakítható, azonban a korai 20. században nagyobb átjárást biztosított a szellemek és hagyományos szörnyek között húzódnál. Az 1920-as évek önmagukat kísértettörténetnek kiadó művei megengedhették, hogy példának okáért óriás vérszívó csigákat vonultassanak fel. (E. F. Benson *Negotium Perambulans* és *A madarak pedig nem énekelnek [And No Bird Sings]* című munkáiban.) Ahogyan Handley kiemeli, a kísértet a 13. századi angol számára ugyanazt jelentette, mint nekünk: egy hazatérő lelket, nem pedig valami földöntúli, csápos és szivárgó dolgot. Azonban az 1800-as évek egy pontján a kísértet megkülönböztetett kísértetiessége válságba került – ideiglenesen, mint kiderült. Oly mértékben, hogy Hodgson *haute Weird* kalandora, Carnaki minden megbotránkozás nélkül nevezhette magát kísértetvadásznak a Sertés képében megjelenő millió-mérföldes monstruoizitás-felhőkkel vívott küzdelmei során. Nem annyira irónia, mint inkább konstitutív ellentmondás, hogy néhány évvel korábban, a 19. század közepén-végén, szinte pontosan a kísértetlenülő kísértet pályájának közepén jelentek meg az angol kísértettörténet ma már mélyen kísértetiesnek, *echte* hantologikusnak tekinthető kulcsművei, melyek esetében meglepő, hogy éppen ezek szilárdultak hagyományossá.

29 JOSHI, i. m., 2.

30 BRIGGS, i. m., 12.

31 Peter PENZOLDT, *The Supernatural in Fiction*, London, Peter Nevill, 1952, 12.

32 Srdjan SMAJIC, *The Trouble with Ghost-Seeing. Vision, Ideology, and Genre in the Victorian Ghost Story*, ELH, 2003/4, 1131.





Ősi szellemek

A 18. századi szellem mint visszatérő, hajlamos volt a moralizálásra, a pápaelenes lesben állásra és a virtusnak, igazságosságnak és hasonlóknak a veszedelmes példabeszédeit jelenítette meg.³³ A kora 19. században eltűnt a moralizálás nyíltan szektáriánus karaktere, de a kísértetjárás tanító célzata fennmaradt. A kultúratermelés aggodalmát fejezte ki a viktoriánus korszak bénító arroganciája és annak áldozatai, valamint az uralkodó kultúra ideológiai ellentámadása, a fokozott és eldurvuló moralizmusra való hajlam miatt. A nem-ábrázoló művészet hajlamos különösen élénk színekkel megfesteni az efféle sűrűlódásokat, és a 19. században két kísértetszemlélet összecsapása figyelhető meg Dickens és vele szemben az általa publikált szerző, Sheridan Le Fanu³⁴ esetében. Dickens nem csinál ügyet abból, hogy egy halott személy, Jacob Marley szellemét és a Karácsony szellemeit összeboronálja. A poszthantologikus szem számára ez kategóriahiba, azonban Dickens csupán alárendeli a kísértetek sajátosságait annak az extrém és érzelgős következtetőképességnek, mellyel a korszaknak a kísértetiést a morálisan aljashoz kötő tendenciái iránt viseltetik. A kísértet a *Kísértetház (The Haunted House)* (1859) és *Az elátkozott ember és az alku, melyet a szellemmel kötött* (1848) esetében sem egy visszatérő halott, hanem az egyén saját ártatlanságának árnya vagy egy hasonmás, aki részleges emlékezetmetszést (*selective mnemectomy*) hajt végre, hogy a történet dübörögve moralizálhasson arról, emlékezzünk az ellenünk elkövetett bűnökre, melyeket megbocsáthatunk. Dickens kísértetei az előző század tanító célzatú szellemeinek megdicsőülései – kívül esnek az időn és szentimentalizmusukban utóvédharcot vívnak a jövő által megkísértve. Erkölcstelen nem annyira meggyőzőek, mint amennyire performatívan sziporkázóak. Ezek nem modern szellemek, hanem egy halott korszak utolsó, immáron halott pálcikákon billegő élőhalottjai. Ezzel szemben Le Fanu kísértetei esetleges erkölcsiségüknek köszönhetően a közlő katasztrófa hírnökei.³⁵ Még az első ránézésre tanmesének tűnő munkáiról, mint amilyen a *Harbottle bíró úr*, is elmondható, hogy a kísérteties küldöttek bosszúálló természettel rendelkeznek – embertelen, személytelenített idegenségük és annak visszatérő sejtetése, hogy igazságtalanságok áldozataiként pokolra jutottak („nem látott mást, mint villogó fogakat és rámeredő, csillogó szemeket”) egyértelműsíti, nincs értelme semmilyen morális számonkérésnek. A *Zöld tea* című kiemelkedő munkájában a célozgatások, miszerint Jennings kegyetlen megkínzása az irtózatosságot majomszemmel kezei által valamiképpen törlesztés – hiszen ő bűnös, és szégyenkezik valamiért, amiről nem tudni, micsoda – erkölcsileg obszcenitásként olvashatók. Olyanok vetítik előre a Weir és a szellemszerű összemosását, mint a monstrositásnak állatok szellemeiben való megtestesítése (mielőtt egyértelművé vált volna, hogy a Weir megköveteli a fejlődés figyelembevételét), a rideg és amorális univerzum, Carmilla-vámpír (1872) protoplazmatikus formátlansága haldoklása során és a szörny öncélúsága (a *Zöld tea* majmának esetében). A fentiek miatt hajlamosak lehetünk egyetérteni Sullivannal abban, hogy Le Fanu a

33 HANDLEY, i. m., 16–19.

34 Le Fanu remekműve a *Zöld tea* az *All the Year Round*-ban jelent meg 1869-ben.

35 Sullivan ezen a ponton nagyszerű és erősen támaszkodhatom rá. SULLIVAN, i. m., 32–68.





nála sokkal gyakrabban idézett Jamesnél nagyobb mértékben tekinthető a hagyományos kísértettörténet forradalmi kulcsszereplőjének, melyről mostanra beláthatjuk, hogy Weird-hatásokat mutató Újkísérteties volt. Miközben az ő munkássága jóval látványosabb és élelátóbb Jamesénél, aki lényegében Hodgson és Lovecraft műveiből emel át elemeket, Le Fanu kitüntettségében is átmeneti szereplőnek tekinthető. A halálát övező népszerű történet ezen a ponton a lehető legnagyobb tudományos giccs, melyet egy kultúrakritikus papírra vethet. Le Fanu állítólag visszatérő rémálmának áldozatául esett, miszerint egy napon halálra zúzza egy darabokra hulló vénséges kúria. Amikor megtalálták a holttestét, ábrázata borzongást tükrözött, és azt beszéltek, orvosa rázendített: „Épp ettől féltém. Végül tényleg ráomlott a ház.” A történet – miközben szinte biztosan hamis³⁶ – felettébb elterjedt, jól mutatja, milyen jól rezonál vele a kultúránk. Le Fanu problémája a Viktoriánus korszak – és a halványodó protestáns fölényből adódó sajátos grammatikai turbulenciák – válsága és közelgő bukása, és mint ilyen, alapvetően meghatározta azt, ami utána következett. Azonban a jelen, melynek eleven kifejezője, inkább a múlt pereme, mintsem a jövő kezdete. Munkásságának középpontjában a vég és a veszteség áll. Az érzékszervi észlelés politikája fontos. Le Fanu remekművében, a *Zöld teában* a majom rosszindulatú és embertelen idegenségét hangsúlyozza ki, kiegészítve azzal, hogy anyagtalan is volt. Mindez a kísértettörténet terminusaival élve nem egy Újkísértetiesesség, hanem egy új tradicionalizmus, mely Le Fanu Dickens-szel és a többi Weirdet megelőzően alkotó, tanító célzatú kísértetművessel hozza szoros kapcsolatba. Amint a viktoriánus kísértetek egyre hivalkodóbban moralizálóká váltak, úgy vesztették el érzékiségüket (a korábbi századokban moralizáltak és testi borzongással szolgáltak: gyakran „azt gondolták róluk, hogy képesek tárgyakat mozgatni és fizikai kárt okozni [...] [és] akik kísértettel találkoztak, azt hitték, hogy képesek nekik sérüléseket okozni, ha meglövik vagy leszúrják a szellemlényeket”³⁷). Központi szerepet játszik abban, hogy e különös korszak – melyre később a szellemnemzet születéseként hivatkoznak – kulcsfigurájává váljon, hogy Le Fanu tanítványánál, M. R. Jamesnél a kísértetek megérinthetnek és megérinthetőek.

A régi-új Weird kísérteties

Jamesre rendszeresen hivatkoznak az angol kísértethistória egyik, ha nem az elsőszámú alapítóatyjaként. Szokás továbbá ironikusan rámutatni, hogy James kísértetei valójában gyakran nem is kísértetek, hanem különféle embertelen „démonok”.³⁸ Lovecraft aláhúzza, hogy James „új típusú kísértet[et]” hozott létre, mely nem „sápadt és természetes, s főképp [nem] látás útján észlelhető”, hanem „törpeszerű és szőrös – ember és állat közötti átmenetet képviselő, lomha,

36 Jim ROCKHILL, Introduction = J Sheridan LE FANU, *Mr Justice Harbottle and Others*, Ashcroft, BC, Ash-Tree Press, 2004, xii–xv.

37 HANDLEY, i. m., 9.

38 Ld. Rosemary PARDOE, *M. R. James and the Testament of Solomon (M. R. James és Salamon testamentuma)*.





pokoli undormány –, és általában *megérintik*, mielőtt *megláthatnák*.³⁹ A Lovecraft-esemény törmelékében még tovább áshatunk: James történeteiben az ellenfelek aránytalan mértékben és félreérthetetlenül Weirdek.

Az érintés és megérinthetőség központi jelentőséggel bír. James a fizikai világ horrorát mutatja meg (azt a traumát, mely a lovecrafti horror rögeszmés materializmusát és materialitását vázolja fel). A *Csak fújd meg sípod, s én tüstént jövök, fiam* (*Oh Whistle and I'll Come to You My Lad*) esetében a gyűrött lepedőben megelevenedő ismert arcot ruhaszerűsége teszi igazán rettenetessé. James egy kései történetének címadásában egyenesen odáig megy, hogy *Az élettelen tárgyak rosszindulatának* (*The Malice of Inanimate Objects*) nevezi el. A kísértetek tapinthatósága azonban nem jelent visszatérést 18. századi unokatestvéreikhez: ez egy új (Weird) megérintettség, melynek kevés köze van az emberi szervrendszerhez, viszont messzemenőig kötődik a matéria horrorához. A *kőrís* (*The Ash-Tree*) leggroteszkebb mozzanata az, amikor egy éppen csak megpillantott óriáspók „kiscicához illő puha puffanással” leesik az ágyról.

James visszatérő ragaszkodása ahhoz, hogy ő egy antikvárius, nem meggyőző. Élesen tudatában van a kapitalista modernitásnak, és meglepően sok kísértete azon keresztül nyilvánul meg. *Az alkimista bosszúja*; *A rúnák idézése* című novella démona bizarr módon egy vasúti kocsiban elhelyezett hirdetéssel jelenti be szándékát. A rúnák által előidézett támadást a papírdarabok személytelen továbbadása szerint az viszi véghez, aki utoljára vette el őket. A borzongás forrása itt megegyezik a tömeges kommodifikációval: a rúna nem más, mint a Gonosz Pénz maga. A legmeglepőbb módon mindez a *Mr Poynter naplójában* jelentkezik, ahol nem egy szövegdarab, és nem is az anyag, amelyből készült, hanem a rajta lévő minta kísért: a másolt, kifejezetten korszerű, modern technikákkal újranyomtatott minta szolgál a jelenés helyszínéül. Ilyen egy nagy hantologikus mű a technológiai reprodukálhatóság korában.

Az *haute Weird*hez hasonlóan James is alárendeli a cselekményt az általa kidolgozott idegenségnek. Azonban Lovecrafttal ellentétben, aki egyszerűen eltekintett tőle, hogy a Weirdséget a ponyva brikolázsában mutassa be – ahogy ő fogalmazott: „az ilyen felvillanásokat [...] két teljesen különböző dolog egymás mellé helyezése hozza”⁴⁰ –, James végigmegy a cselekmény mozzanatain. Mindazonáltal i) az ő narratívájának ívei teljes mértékben kiszámíthatóak, és ii) mivel tisztában van ezzel, rendszeresen olyan formulákat használ, mint „biztosra veszem, hogy mondanom sem kell...” vagy „felesleges lenne megállapítani, hogy”. És Borgeshez hasonlóan, amikor még egy csenevész elbeszéléssel sem kíván foglalkozni, James egyszerűen eltekint tőle és csupán lejegyzí gondolatait, mint például a *Történetek, amelyeket megpróbáltam megírni* (*Stories I Have Tried to Write*) című kötetben.

A legfontosabb, hogy James nem-kísértet „kísértetei” aránytalanul nagy számban rendelkeznek a Weirdség tartozékaival, és mai szemmel vizsgálva teratológiai szempontból megelőzték a korukat. Jelenései között található szőrös (*Mr Poynter naplója*), kitines (*A kőrís* [*The Ash-Tree*]),

39 LOVECRAFT, *Természetfeletti rettenet az irodalomban*.

40 H. P. LOVECRAFT, *Cthulhu hívása*, ford. KORNIA Zsolt = H. P. LOVECRAFT *összes művei*, III., szerk. TÉZSLA Ervin, GALAMB Zoltán, Bp., Szukits, 2019, 173–201.





nyálkás és/vagy kételtű (*A Steinfeldi apát kincse* [*The Treasure of Abbot Thomas*]), totális bizarréria (*Nem mindennapi imák könyve* [*The Uncommon Prayer-book*]), és nem egy esetben csápokkal rendelkező (*A Steinfeldi apát kincse* [*The Treasure of Abbot Thomas*], *Magnus gróf*).

Napjaink kísértettörténeteinek túlnyomó része kizárólagosan hantologikus, szereplőik pedig a halálból tértek vissza egy kikökönt időben.⁴¹ Ez a hagyomány a saját téves ön-émlékezése által jön létre. Számos állítólagos alapszövege státuszát mindössze egy-egy hősiesség félremagyarázásának köszönheti. James szinte neurotikusan ragaszkodott saját szerepéhez kísértettörténet-íróként, miként ezt gyűjteményeinek címei is kiemelik: *Egy antikvárius kísértettörténetei* (*Ghost Stories of an Antiquary*, 1904), *Újabb kísértettörténetek* (*More Ghost Stories ...*, 1911), *Egy vézna szellem és a Mások* (*A Thin Ghost and Others*, 1919), *Figyelmeztetés a kíváncsiskodóknak és más kísértettörténetek* (*A Warning to the Curious and Other Ghost Stories*, 1925). És bár gyakran hivatkoznak rá úgy, mint aki bevezette vagy tökéletesítette a hantologikus műveket, nem ez az, ami a legizgalmasabb részét képezi James munkásságának, és nem is az, hogy egyenesen Weird műveket hozott létre. Jamesből hiányzik a későbbi *haute Weird* vizionárius önfeledtsége. Az, ahogyan párhuzamosan szerepelteti a hagyományos szellemeket és/vagy a népi hiedelmek szereplőit Weird alakokkal egyetemben, nem sokkal későbbi művekben már azok lényegiségének megtagadásának számíthatna. James életműve egy fedél alatti együttélésüket jeleníti meg azoknak – ami ezen rendkívüli fordulópont kivételével valamennyi korban tarthatatlan lenne –, melyek a későbbiekben mint a hantologikus és a Weird (a kibékíthetetlen felek) jelennek meg. Ebben a kontextusban James novellái közül minden kétséget kizáróan a *Magnus gróf* számít kulcsműnek. Itt a „furcsa alak”, akinek a leple alól kilógó testrészét az elbeszélés „ördögrája uszonyához hasonlítja” – egy Weird, embertelen, Cthulhoid lény, aki leszopogatja a húst a koponyáról – a hosszú fekete kabátot és széles kalapot viselő férfi, egy gonosz emberszerű szellem szolgálatában áll. Ez egy bámulatos crossover, melynek kategorikus határsértése maga mögé parancsolja az összes Marvel-DC és Cerebus találkozót a Tini-nindzsa-teknőcökkel típusú trükközést. James létrehozta a végső szuperhőspárost: a Hantológia szárnysegédéként veti be a Weirdet.

41 A frissebb, „új kísértettörténeteket” tartalmazó antológiák közül megemlítendő a 16 történetet magába foglaló *Sötétség: The Dark. New Ghost Stories*, ed. Ellen DATLOW, New York, Tor, 2003. A szemléletmódot illető megannyi újítása ellenére az egész kötet mindösszesen egy történetet tartalmaz, az *Egyetlen dolog az éjszakáról* (*One Thing About the Night*) címűt Terry Dowlingtól, melyben a kísértettörténet nem az ember visszatérő funkciója (és még csak nem is a Weiredé, hanem a válogatás címében szereplő sötétségé). Hogy más példát is említsünk, nézzük meg az *All Hallowst*, a Ghost Story Society kiadványát, mely legfőbb irányelvének azt tartja, hogy a klasszikus természetfeletti történetek szellemiségében dolgozik, és Jamesre hivatkozik a műfaj első képviselőjeként. Az egyik legfrissebb lapszám 23 története közül (*All Hallowst* 2007/2.), egyetlen egy tartalmaz hitelesen Weird elemeket (S. D. Tullis munkája, a *Visszatükrözés* [*The Reflection*]), melyben szellemek mellett „ráncos csápok” is kísértének (253.), melyek vélhetően foglyul ejtették a szereplőket egy tükörben. A többi szöveg esetében, két időugrástól és egy félszerzettől eltekintve, a kísértettörténet jelleget az adja (legyen ez bármennyire érthető, noha nem túl innovatív és James munkáival is ellentmondásba keveredik), hogy a történet egy kísértetről szól.





Jean Painlevé Kvantumvámprja

A *Magnus gróf*, és általában James esetében, nem jellemző a Weird és a hantologikus megszüntette megőrzése (*aufhebung*). A kettő, úgy vélem, nem-dialektikus ellentétben áll, ugyanannak a problémának az ellentétes előjelű változatai – ide vezethető vissza a *Magnus gróf*ban a Weirdnek a hantologikushoz való sajátosan szó szerinti és aritmetikai hozzátételése (az utóbbi előnyben részesül, pontosan azért, mert James alapvetően valamivel kísértetiesebb szerző, mint amennyire Weird). A fantasztáknak a problémák szó szerinti megfogalmazására és konkretizálására irányuló készítése mellett a modern (különösen a geek) kultúrát a teratogenezis felgyorsuló körforgása jellemzi. Az új szörnyeket szüntelenül termelik és fogyasztják: áruformát öltve ezt támasztja alá például a számtalan szerepjáték és videojáték bestiáriuma, az a kacérság, amellyel a filmek utalnak a „szörnyképre” és védik azt, a Pokémon, amely a kulturális függőséget szlogenként alkalmazta: „Szerezd meg hát mind!”. Ha a Weird és a hantologikus közötti ellentmondás megszüntetve megőrizhető (*sublatable*) lenne, akkor ezek a törekvések minden bizonnyal a Weird és a hantologikus közötti állítólagos ellentétüket feloldó harmadik típusú monstruozitás megtestesüléséhez vezettek volna. Azt sem nehéz elképzelni, hogy mi lenne egy ilyen szintézis. A visszatérő emberi halott kiemelkedő szinekdochikus jelzője a koponya, mely üres tekintettel bámul mint memento mori, vigyorogva, sikoltozva.⁴² A megtestesült Weird páratlan megjelenítése a csáp, és egy gyanúsan tökéletes véletlen folytán a csápos állatok közül a legkülönösebb módon (alakatlanságában) változékony a polip, amelynek teste – gömbölyded, általában kerek, és amelyet két kiemelkedő szeme különböztet meg – homogén módon hasonlít az emberi koponyához. A formák készen állnak, és kevés kell ahhoz, hogy kombináljuk őket: a Weird-hantológikus szörnyeteg egyértelműen egy csápos koponya. Figyelembe véve a teratológiai hajtóerő termékenységét és vitalitását, alkotóelemeinek szimbolikus rezonanciáját és a könnyű kereszteződéshez szükséges nyilvánvaló topológiai kompatibilitásukat, a koponyatopusznak a kultúrában betöltött rendkívüli ritkasága rejtélyszámba megy. Nagyon kevés példa van rá, és a felhozatal megdöbbentően szegényes.⁴³ Valami nyilvánvalóan nincs rendben – a két komponensnek implikálni kellene egymást, de ellenállnak, ha szinkronizálni szeretnénk őket, és az ebből fakadó kategorikus bizonytalanság gátolja a figura elterjedését. A Weird és a hantologikus általában nem dialektikus módon (*sublation*), és – James mintájára – nem is hozzáadással, hanem a kvantum-szuperpozíció mintájára vagy-az-egyik-vagy-a-másik módjára viszonyul egymáshoz. Bataille kedvenc anarcho-vizionárius tengerbiológusa, Jean Painlevé megértette ezt. 1945-ös *Vámpír*⁴⁴ (*Le Vampire*) című munkájában

42 Ld. pl. Alex NICHOL *The Screaming Skull*-ját (1958) és F. Marion CRAWFORD *The Screaming Skull*-ját (*Uncanny Tales*, London, T. Fisher Unwin, 1911).

43 Találunk egy öt másodperces videót (http://www.youtube.com/watch?v=ly2jNr1_nro); egy illusztrációt (<http://tachyonmkg.deviantart.com/art/skulltopus-11383138>); egy hipster pólót (http://www.HowlingGoodTshirts.com/marketplace/87072931/skulltopus_t_shirt); és ezeknél is bámulatosabb, Becky CLOONAN *East Coast Rising Volume 2* (Los Angeles: Tokyopop, 2008) című képregényéhez készített borítója, online a 404 Not Found | DeviantArt címen [A linkek nem elérhetőek 2025. 02. 02-án – a fordító megjegyzése.]

44 (6) YouTube [A link nem elérhetőek 2025. 02. 02-án – a fordító megjegyzése.]





rendkívüli felvételek láthatók egy polipról, amint kéjesen mászik egy emberi koponyán, amely alakjában és arányaiban nagyon hasonlít hozzá. A polipnak, a Weird bőrfelület szivárogtatása által, össze kell olvadnia a koponyával, hogy koponyatopusz legyen belőle. Ez az esemény az általunk látott kölcsönhatás aszimptotája – de természetesen nem következik be, mert nem következhet be. Ehelyett Painlevé kettejük érintésen alapuló instabil flörtölését mutatja meg nekünk összeolvadás nélkül. Ezek a másodpercek mulékonyak – a köztes évek elkülönítették egymástól koponya és a polip hagyományait, és James zseniális megoldása a *Magnus grófban* ma már nehezen lenne kivitelezhető – de a film középpontját képezik (ami egyébként úgy tesz, mintha a vámpírdenevérekről és kullancsokról szólna). A koponya és a polip kettőse a Weird és a hantologikus szuperpozíciójának kiemelkedő kulturális példája. A koponyatopuszt nem tudjuk fenntartani, így a legközelebbi, amit el tudunk érni, az Painlevének a koponya és oktopusz interakciójából adódó kvantumvámpírja.

A neoliberalizmus, a koponya és a polip

A hantologia és a Weird ugyanannak a problematikának két változata. A válságoktól megtépázott modernitás megmutatja ellentmondásos arcát. Egyszerre teljesen új és maradványokkal tarkított, egyszerre kaotikus, nihilista és emberi szemrehányásokkal terhelt. A James óta eltelt években (aki lehetővé tette a hantologikus és a weird ellentétes ikreként való elgondolását) ezek a tendenciák a fantasztikumon belül folyamatosan egymásnak feszültek, kötélhúzásuk hullámzását pedig az adott ideológiai pillanat határozta meg. Időről időre egyik vagy másik iteráció dominánssá vált, ám egyik sem tudta soha kioltani a másikat. A kettő ellentétben állhat, de sohasem szétválaszthatók. Éppen ezért a Weird nyomai elkerülhetetlenül érezhetők a hantologikus művekben és viszont.

Hogy a kettő közül melyik mennyivel volt erősebb, azt is befolyásolta, ahogy egyre jobban szétváltak gondolkodási iskolaként és ponyvaműfajokként. Az 1970-es évek óta a „szétválasztottságuk” vált dominánssá, de ennek oka nem a szétválás belső indíttatása volt. Sokkal inkább a lehető legtisztábban elgondolt Weird és/vagy hantologia oszcilláló hatékonysága eredményezte, lehetővé téve, hogy a Keynesianizmus utáni feszült és ellentmondásos történelmünket a nagy Cthulhu-csapat és a szellemirtás jegyében gondoljuk el. Mint egy olcsó karikatúra, a neoliberális „Nincs alternatíva” megjelenésével a világegyetem egy kikerülhetetlen, embertelen, kérlelhetetlen, Weird hely lett. Újabban azonban, mint arra Eagleton hantologikus olvasatlanságával rámutat, a szellemek nagy számban tértek vissza, mégpedig azzal a kísérteties dorgálással, hogy valaha volt alternatíva, tehát ismét lehet.

Mi azonban nem választhatunk – és miért is akarnánk? Ha kísértetjárta világban élünk – márpedig abban élünk – akkor egyszersmind Weird világban is.

Fordította: Hegedüs Benjámín Jutas

A fordítást lektorálta: Bartha Ádám





Horváth Márk – Lovász Ádám

A TRANZHUMANIZMUS OLVASATA A POSZTHUMANIZMUS FELŐL

Eltérések és spekulatív fogalmi párhuzamok

Bevezetés

A kortárs technológiai és tudományos átalakulás megkérdőjelezte az emberi állapottal kapcsolatos domináns doktrínákat. Robert Ranisch és Stefan Lorenz Sorgner szerint ennek a kortárs, de számos filozófiai előzménnyel rendelkező megkérdőjeleződésnek a két legnagyobb hatású irányzata a transzhumanizmus és a poszthumanizmus.¹ Fuller és Lipinksa szerint „a modern humanista világnézet szűklátókörűségére és letagadhatatlan problémáira két diametrikusan szembenálló válaszkísérletet látunk: a poszthumanizmust és a transzhumanizmust.”² A két irányzat a legújabb manifesztációi ennek az elbizonytalanodásnak és a modernitáson végighúzóódó alaptalanodásnak, amelyet jelentős tudományos és kulturális érdeklődés kísér. Még a leghumanistább és legemberközpontúbb transzhumanizmus kapcsán is felmerül az önmegkérdőjelezés dilemmája, tehát az arra való rákérdezés, hogy mi a lényege az emberi létezésnek, és milyen lehetőségek és változások merülnek fel ezzel kapcsolatban.³ A transzhumanizmussal amúgy kritikus és azt a poszthumanizmussal szembeállító Francesca Ferrando is az ember modern, humanista fogalmával szemben kritikai irányzatként írja le a transzhumanizmust és a poszthumanizmust. Ez a megközelítés „távol van egy fixált alapállástól, [...] inkább egy dinamikus, átalakuló, változó keret vagy váz” alapján építkezik az ember fogalma kapcsán.⁴ A transzhumanizmus a kortárs technológiáról és

- 1 Robert RANISCH, Stefan Lorenz SORGNER, *Introducing post-and transhumanism = Post-and transhumanism. An introduction*, ed. Robert RANISCH, Stefan Lorenz SORGNER, Lausanne, Peter Lang, 2014, 7–27.
- 2 Steve FULLER, Veronika LIPINSKA, *The proactionary imperative. A foundation for transhumanism*, London, Palgrave, 2014, 3.
- 3 Luis Miguel PASTOR, José Ángel CUADRADO, *Modernity and postmodernity in the genesis of transhumanism-posthumanism*, Cuadernos de bioética, 2014/3, 345.
- 4 Francesca FERRANDO, *Transhumanism/Posthumanism = Posthuman glossary*, eds. Rosi BRAIDOTTI, Maria HLAVAJOVA, Bloomsbury, London, 438.





az ember fogalmáról szóló egyik legfontosabb filozófiai irányzat, amely számos területen részét képezi a kortárs poszthumán vagy nonhumán fordulatnak, de erőteljesen el is különül attól.

Meglátásunk szerint a transzhumanizmus fogalmát kizárólag úgy lehet kellő mélységében értelmezni, ha képesek vagyunk elhelyezni a posztantropocentrikus, poszthumanista kultúra-tudományos törekvések között. Vannak olyan kiváló értelmezések, amelyek a két irányzat közös genealógiáját és viszonyát vizsgálják a modernitás és a posztmodernitás tükrében, arra a kérdésre keresve a választ, hogy „milyen kultúra, társadalom, [...] valamint milyen kulturális keretek és 20. és 21. századi eszmék hozta létre ezeket az irányzatokat.”⁵ Mégis a párhuzamokra való utalás helyett célravezetőbb útnak tartjuk, ha megpróbáljuk differenciálni az irányzatokat.

Kétségtől nagy konceptuális zavar és bizonytalanság van az irányzatok kapcsán. Ranisch és Sorgner hozzáteszik, hogy „ez nem is csoda, hiszen relatíve új irányzatokról van szó, és vannak konceptuális hasonlóságok, valamint mindkét irányzat hasonló kérdésekkel, témákkal és motívumokkal foglalkozik.”⁶ Ferrando a *Posthuman Glossary*ban szereplő transzhumanizmus bejegyzés szerzője is elismeri, hogy a poszthumanizmus és a transzhumanizmus két olyan kortárs filozófiai irányzat, amelyet gyakran összekevernek egymással.⁷ A helyzetet bonyolítja, hogy egyes szerzők összemossák, összekapcsolják vagy szövetséget feltételeznek a kortárs transzhumanizmus és poszthumanizmus között. Luis Miguel Pastor és José Ángel García Cuadrado például T-P projekt-ként, azaz transzhumanista és poszthumanista projektként beszél a két irányzatról, azokat teljes mértékben összekapcsolva.⁸ Mindeközben a fogalmi zavart még inkább fokozza, hogy az irányzat számos képviselője egyenesen antagonisztikusan viszonyul a poszthumanizmushoz, miközben számos – főleg a kritikai poszthumanizmushoz tartozó – teoretikus azt a transzhumanizmussal szemben határozza meg.

Vajon valós ez a szembenállás, és mi lehet az alapja ezeknek a félreértéseknek? Természetesen nem azt kívánjuk állítani, hogy ne lenne egy relatíve pontosan meghatározható körvonala a kortárs transzhumanista gondolkodásnak, vagy ne lenne a kortárs poszthumán diskurzusoktól elkülöníthető erőteljes mondanója. Mégis a fogalom tisztázásához vezethet el, ha megpróbáljuk összehasonlítani a két irányzatot, rámutatva a köztük megtalálható lehetséges párhuzamokra, koevolúciós tendenciákra és ellentétes vagy problematikusabb aspektusokra. Ferrando nézetében „a két irányzatot motiváló és meghatározó mozgatórugók és gondolati alapok más gondolati és filozófiai hagyományokban gyökereznek.”⁹ Egyetértünk a szerző azon meglátásával is, hogy

5 PASTOR, CUADRADO, i. m., 336.

6 RANISCH, SORGNER, i. m., 8.

7 FERRANDO, i. m., 438.

8 Pastos és Cuadrado mentségére szól, hogy tanulmányuk elején kijelentik, hogy nem kívánják a transzhumanizmus és a poszthumanizmus egész történetét feltárni, vagy minden formáit megvizsgálni. Mégis azzal, hogy esszéjükben mindvégig a homogenizáló T-P projekt elnevezést alkalmazzák, valójában mélyebb irányzattörténeti vizsgálódás nélkül ítéletet alkotnak és tévesen összekapcsolják a két irányzatot. Meglátásunk szerint jobban járt volna el a szerzőpáros, ha kizárólag az egyik fogalmat vizsgálja, tehát vagy transzhumanizmusról, vagy poszthumanizmusról beszél.

9 Uo.





nem szabad összekeverni a két irányzatot. Sőt azt is jól látja az olasz teoretikus, hogy mindkét irányzatnak vannak külön megközelítései, irányjai, iskolái, amelyeket érdemes differenciálnunk.¹⁰

Tanulmányunk elsődleges célja tehát a transzhumanizmus bemutatása mellett a poszthumanizmus és a transzhumanizmus viszonyának vizsgálata, mivel úgy véljük, hogy a transzhumanizmus fogalmát megvilágíthatja a poszthumanista kritika, míg a poszthumanizmusról is számos aspektust elárulhat annak vizsgálata a transzhumanizmus felől. Fontos már itt tisztáznunk: van egy transzhumanizmus fogalom vagy irányzat-háló, amelyet a transzhumanizmus legfontosabb teoretikusai és különböző interdiszciplináris és akadémiai diszkurzív keretei jelölnek ki. Emellett beszélhetünk egy transzhumanizmus képről, amely leginkább a kortárs poszthumanista kultúratudományos diskurzusban rajzolódik ki, és az irányzat számos problematikus képére mutat rá. Mégsem tekinthetjük elégségesnek ezeket a kritikákat, hiszen sokszor a sematizálás és leegyszerűsítés hibájába esnek, még akkor is, ha amúgy valóban jogos kérdéseket és dilemmákat vetnek fel az egész transzhumanista diskurzussal kapcsolatban. Ezen kettős, az egyszerűség kedvéért pozitív(támogató) és negatív(kritikus) transzhumanizmus fogalommal szemben beszélhetünk a poszthumanizmus kapcsán is egy ilyen kettősségről, amely azonban inkább egy fogalmi hármas-szerkezetre bomlik fel.

Beszélhetünk a poszthumanizmus kultúratudományos és kortárs filozófiai diskurzusáról, amely irányzat meghonosítását a hazai filozófiai diskurzusban *A poszthumanizmus változatai* című monográfiánkban végeztük el. Azonban nem járnánk el igazságosan, ha itt nem vizsgálnánk meg a transzhumanisták poszthumanizmus-képét, pontosabban arról a kultúratudományos és filozófiai diskurzusról alkotott véleményüket, amelyet mi is poszthumanizmusként fogadunk el. De itt korántsem ér még véget a transzhumán–poszthumán fogalmi zavar vagy teoretikus komplexifikáció. Hiszen a transzhumanisták is rendelkeznek egy olyan poszthumán képpel vagy fogalommal, amely nem egyezik a poszthumanizmus poszthumán képével, de a spekulatív poszthumanizmussal bizonyos aspektusokban párhuzamot mutat. A transzhumanizmus a poszthumanizmus felől, a poszthumanizmus a transzhumanizmus felől, valamint a transzhumanista poszthumán vízió segíthet számunkra eligazodni a kortárs technológia–filozófia és posztantropocentrikus irányzatok hálójában, miközben az irányzatok koevolúcióját és eltéréseit is jobban tudjuk értelmezni.

Tanulmányunk alapvetően egy poszthumanista perspektívából értelmezett transzhumanizmus-fogalom körvonalait kívánja megrajzolni, miközben megvizsgálja a transzhumanizmus fogalmát és központi törekvéseit. Ezt a vizsgálódást csak a transzhumán–poszthumán diszkurzív háló minden elemének figyelembevételével érdemes megtenni.

10 Valóban igaza van Ferrandónak abban, hogy mindkét irányzatnak különböző iskolái és megközelítései vannak. Mégis a kritikai vagy filozófiai poszthumanizmus felől érkező Ferrando a transzhumanizmus kapcsán sokkal homogénizálóbban és sematizálóbban lép fel, mint saját poszthumanista irányzata kapcsán. Mindkét irányzatra sajnos kissé jellemző, hogy bár felismeri a másik irányzat differenciáltságát, mégis elemzésükben sokszor leegyszerűsítő és kicsit esszencializáló képet nyújtanak a másik irányzatról.





A transzhumanizmus irányzata és filozófiai alapjai

A transzhumanizmus egy olyan intellektuális és kulturális mozgalom, amely az ember technikai átalakítása, feljavítása köré szerveződik. Alapvető törekvésük az, hogy kifejlesszenek és széles körben elérhetővé tegyenek olyan technológiákat, amelyek jelentősen fokozzák az ember fizikai, valamint intellektuális képességeit.¹¹ Ezen nagyszabású fizikai és intellektuális fejlesztés megvalósítása érdekében a transzhumanisták úgy vélik, hogy a morfológiai szabadságot – tehát a fizikai és mentális alak szabadságát – hozzá kell adni a felvilágosodás és a modernitás során megszilárdult olyan hagyományos szabadságjogokhoz, mint a szólásszabadság, a helyváltoztatás szabadsága vagy a személyes szabadság.¹²

A transzhumanizmus egy filozófiai és kultúratudományos irányzat, amely támogatja a technológia radikális és átfogó használatát annak érdekében, hogy növeljük a valószínűségét annak, hogy az emberi létezők képesek lesznek jelenlegi létezésük határait meghaladni. Pastor és Cuadrado szerint a transzhumanizmus egy kulturális, tudományos és intellektuális mozgalom, „amely abban hisz, hogy etikai kötelességünk fejleszteni az ember biológiai, pszichológiai, morális képességeit.”¹³ A különböző technológiai beavatkozásokon keresztül a transzhumanisták azt akarják elérni, hogy növeljük az esélyét annak, hogy egy jó életet éljünk és hogy hosszú távon ne haljon ki az emberiség. A transzhumanizmust elsősorban a különböző biotechnológiákhoz kapcsolja Hauskeller, és az emberi test technológiai feljavítását, fejlesztését és modifikációját emeli ki.¹⁴

Mit ért a jó élet lehetőségén a transzhumanisták többsége? Többek között a fájdalom eliminálását vagy radikális csökkentését, a társadalmilag kártékony viselkedésformák potenciális visszaszorítását, az emberi autonómia expanzióját, az öregedés lassítását vagy megállítást, a különböző betegségek megszüntetése, sőt egyes radikálisabb szerzőknél a halhatatlanság lehetősége is felmerül.¹⁵ Manzocco kvázi-mitologikus transzhumanizmus értelmezésének középpontjában is a halál legyőzése áll, amely azonban nem az egyetlen célja a transzhumanizmusnak, hiszen „ha végtelen ideig életben maradsz, [...] akkor akár a Nap halálával, valamint az univerzum halálával is szembesülsz.”¹⁶

Nick Bostrom a transzhumanizmus kifejezésen a jelenlegi emberi természet különböző technológiákon való továbbfejlesztését érti. Néhány transzhumanista szerző szerint mindez „az emberi természet teljes leigázást vagy legyőzését” jelenti.¹⁷ Az irányzat egyik legfontosabb

11 IVÁCSON András Áron, *ANTIhumanizmus, TRANSZhumanizmus, POSZThumanizmus*, <http://filkvar.weebly.com/kezd337lap/antihumanizmus-transzhumanizmus-poszthumanizmus>

12 David RODEN, *Posthuman life: Philosophy at the edge of the human*, London, Routledge, 2014, 15.

13 PASTOR. CUADRADO, i. m., 336.

14 Michael HAUSKELLER, *Mythologies of transhumanism*, New York, Springer, 2016, 3.

15 Natasha VITA-MORE, *The Body vehicle. An argument for Transhuman bodies = Modified: Living as a Cyborg*, eds. Chris Hables GRAY, Steven MENTOR, Heidi FIGUEROA-SARRIERA, Routledge, 2020, 58–67.

16 Roberto MAZOCCO, *Transhumanism, Engineering the Human Condition*, New York, Springer, 2019, XII.

17 HAUSKELLER, i. m., 2.





filozófusa Stefan Lorenz Sorgner nézetében a transzhumanizmus a technológián keresztül az evolúció emberi kézbe vételét célozza meg. Mint látjuk, az ember kortárs állapotának meghaladhatóságának feltételezése, valamint egy erőteljes technofil jelleg megjelenik az irányzat több központi teoretikusánál is.

Azonban azzal kapcsolatban erőteljes eltérés van a transzhumanizmus irányzatai között, hogy mely technológia lesz az, amely meghatározza a transzhumán jövőt. Ezek a futurisztikus, de már bizonyos fokon a jelenben is meglévő technológiák „jelentik az alapját, bázisát vagy platformját az ember feljavításának, kiegészítésének, vagy akár helyettesítésének.”¹⁸ A technológián keresztül nemcsak a környezet alakul át, hanem több transzhumanista módosítani kívánja evolúciós örökségünket. Fontos megemlítenünk, hogy Sorgner és Fuller is több tanulmányban is utalnak arra, hogy az akadémiai és komoly filozófiai transzhumanista diskurzus nagyrésze a belátható jövőben az emberi biológiát tekinti a transzhumanista projekt materiális alapjának. Sorgner posztmodern ihletettséggű perspektivista transzhumanizmusa különösen szkeptikus olyan technológiai utópiákkal szemben, mint a szilícium alapú mesterséges élet vagy akár a technológiailag korlátlanul meghosszabbított potenciális transzhumanista örök élet víziója. Sőt több tanulmány és kötet is kiemelten foglalkozik a technológiai beavatkozás jelentette komplex veszélyekkel.¹⁹ Ray Kurzweil, az irányzat egyik központi alakja a szingularitásban látja a transzhumán állapot betetőzését, amely szerint az egyre gyorsuló és fokozódó számítási erő az emberiséget egy kozmikus intellektuális forradalom során formálja át teljességgel. Kurzweil és társszerzői véleményében a számítási és digitális technológiák jelentik a transzhumanizmus számára a kiteljesedés legbiztosabb módját. Más transzhumanisták az emberi test különböző kiegészítések és technológiai pótlásokon történő augmentációját emelik ki, míg egyes transzhumanisták a halott, ám lefagyasztott emberi test potenciális jövőbeni újra életre keltésében bíznak.

Mint látjuk, az irányzat alapvető nyitottságot mutat a technológia és a tudomány fejlődése kapcsán, miközben ezt a fókuszot nem hálózatosan vagy a komplexitás elméletekhez hasonlóan kifelé vagy szférikusán alkalmazza, hanem erőteljesen az ember mint olyan irányába. Ezzel a transzhumanizmus techno-filozófiai víziója a techno- vagy mechanoszféra irányzatokhoz képest jóval antropomorfizáltabb vagy emberközpontúbb. Pontosan ez a technofil emberközpontúság adja azt az ambivalens jelleget a transzhumanizmusnak, amely az amúgy szintén technológia által áthatott, de radikálisan posztantropocentrikus poszthumanizmus felől erőteljesen problematizálja az irányzatot. Azonban, mint később látni fogjuk, nem ilyen egyszerű a transzhumanizmus emberképe. Míg egyes szerzők ezen technofil antropocentrizmus miatt hiperhumanizmusnak nevezik, egyik transzhumanisták az embert csak egy technoevolúciós átmeneti fázisnak tartják a radikális alteritást megtestesítő poszthumán állapot felé.

18 FULLER, LIPINSKA, i. m., 3.

19 A transzhumanista szakirodalmon végigtekintve el kell utasítanunk azt az álláspontot, hogy a transzhumanizmus kizárólag techno-optimizmusból és technológiai utópizmusból épül fel. Több tanulmány is foglalkozik azokkal a társadalomelméleti és bioetikai vitákkal, amelyek a különböző transzhumanista beavatkozásokat és technológiai eljárásokat övezik. Példaként ld. egy komplex vitát bemutató kötetként Stephen LILLEY *Transhumanism and Society. The Social Debate over Human Enhancement* című művét.





A transzhumanizmus kapcsán Ferrando megemlíti néhány irányzatot. Értekezik libertariánus, demokratikus transzhumanizmusról, valamint külön kiemeli az Extropianizmust és a Szingularitarianizmust.²⁰ Mint látjuk, a transzhumanizmus kapcsán Ferrando leginkább a politikai, valamint a technológiai aspektus kapcsán differenciál, míg a poszthumanizmus kapcsán inkább a megismerési vagy kultúratudományos vizsgálódási mód alapján tesz különbséget kritikai vagy filozófiai poszthumanizmus között, megemlítve még a kulturális poszthumanizmus irányzatát.²¹

De a transzhumanizmus pontos fogalmának megértésében segítségünkre lehet, ha megvizsgáljuk azokat a legfőbb eszmetörténeti és filozófiai dilemmákat, amelyek az irányzat kapcsán felmerülnek. Ezek a filozófiai kérdések megvilágítják a poszthumanizmus és a transzhumanizmus eltéréseit. A transzhumanizmuson belüli törések leginkább az ember fogalmához, valamint a fogalom esszencializmusához, valamint a humanizmus és a felvilágosodás hagyományához fűződő viszony kapcsán alakulnak ki. Vannak bizonyos viták azzal kapcsolatban is, hogy mely aspektusok tekinthetők az ember kapcsán károsnak, vagy mely betegségek a legproblematisabbak, de ezek a dilemmák kevésbé orientálják a transzhumanista irányzatokat és frakciókat.²²

Visszatérő téma mindkét irányzat kapcsán, hogy gyakran vizsgálják a humanizmussal való kapcsolatukat. Sorgner szerint a transzhumanizmus értő megismerése kapcsán elkerülhetetlen tisztázni a humanizmus és a transzhumanizmus, valamint az evolúciós humanizmus közötti komplex kapcsolatot. Egyes önreflexív transzhumanista szerzők bevallják, hogy számos problémát vet fel a humanizmus hagyománya és a korlátlan antropocentrizmus. De Fuller és Lipinska egyetért a transzhumanisták többségével, hogy az irányzat képes volt diagnosztizálni a humanizmus mulasztásait.²³ De Sorgner szerint nyitott kérdés, hogy valóban a transzhumanizmus a felvilágosodás és a modernitás örököse vagy felfokozott folytatása lenne. Hauskeller nézetében a transzhumanizmust a modernitás és a technológiai fejlődés korlátaival és kockázataival való találkozás fűti, azaz a ráeszmélés a felvilágosodás alapvető zsákutcáira.²⁴ A transzhumanizmus és a poszthumanizmus egyaránt újra kívánja gondolni, hogy mit jelent embernek lenni, de ezt radikálisan eltérő módon teszik. Ranisch és Sorgner szerint bár mindkét irányzat túlhalad a humanizmus esszencializmusán, de nem ugyanúgy viszonyulnak a humanizmushoz.²⁵

A transzhumanisták között sokan az egész irányzatot a felvilágosodás projektjének folytatásának tekintik. Az irányzat kritikusai és a poszthumán kommentátorok is gyakran ezt ironikusan szteroidokon lévő humanizmusnak vagy hiperhumanizmusnak nevezik. Sorgner szerint

20 FERRANDO, i. m., 438.

21 Már ebben a differenciálódási eljárásban is megfigyelhetjük az irányzatok közötti eltéréseket. Nyilván minden tematizáció, besorolás vagy irányzat-állítási eljárás leegyszerűsítő és sematizáló. Mégis Ferrando besorolási mechanizmusában láthatjuk, hogy a poszthumanizmust elsősorban kultúratudományos akadémiai megközelítésnek tartja, míg a transzhumanizmust valamilyen technológia-fókuszú vagy politikai irányultságú projektnek.

22 PASTOR, CUADRADO, i. m., 344–345.

23 FULLER, LIPINSKA, i. m., 3–4.

24 HAUSKELLER, i. m., 7.

25 RANISCH, SORNGNER, i. m., 7–27.





mindez azt jelenti, hogy a felvilágosodást meghatározó metódusok, elképzelések jelennek meg a transzhumanizmusban is, bizonyos fokon aktualizált és módosult formában. Fontos rámutatnunk, hogy a felszínebb vagy inkább tudományos ismertető jellegű, vagy popkulturális transzhumanista diskurzusokra valóban jellemző a felvilágosodást követendő mintaként felmutatni, amelyet csupán fokozni, felgyorsítani és technicizálni kell. Sőt a WTA átkeresztelése *Humanity Plusra* is erősíti a humanizmus és a transzhumanizmus közötti kapcsolatot. Ebből a szempontból a hiperhumanizmus nagyon találó kifejezés, hiszen egy akcelerálódott, felfokozott, már-már túlfokozott humanizmusról van szó, amely a mortoni hipertárgyakhoz hasonlóan a bolygó egészére kiterjed, ahogy utal erre az antropocén, mint földrendszertudományos irányzat és potenciális földtörténeti korszak.²⁶

Sorgner több Nietzschéről szóló kötetében is a felvilágosodás történetét kettébontva azt egy ész vagy elmeközpontú és egy testközpontú hagyományra bontja fel, utóbbit olyan szerzőkhöz kapcsolja, mint de Sade, La Mettrie, Machiavelli vagy Nietzsche. Ha a felvilágosodást inkább a test-fókuszú filozófia megközelítésekhez kötjük, akkor nincs alapja az értelem vagy a ráció a világtól független általánosságának, és ebben az esetben az értelem vagy ész, mint általános elv önmagát húzza keresztül. A világgal együtt járó egyértelmű igazság többé nem opció, miközben a tudományos igazságok továbbra is lehetségesek, de nem a hagyományos metafizikai értelemben vett igazságokként. Sorgner saját kiforrott és roppant elmélyült transzhumanista filozófiáját nem a racionalista felvilágosodásból vezeti le, hanem a nietzschei perspektivizmusból. Sorgner ezzel a domináns felvilágosodás-értelmezéssel szemben konstruálja meg saját transzhumanista filozófiáját, problematizálva ezzel a hiperhumanista transzhumanista értelmezést.

A transzhumanisták többsége a világ naturalista leírásával szimpatizálnak, azaz egy naturalista beszámolót kívánnak adni a valóságról, amely alapján minden entitás empirikusan közelíthető meg. Miközben a természettudományos és naturalista ontológiák valóban túlsúlyban vannak a transzhumanizmuson belül, van néhány szerző, akik egy sajátos teológiai ihletettségről tesznek tanúbizonyságot, elsősorban a kereszténység által áthatott filozófiájukban. Erre példa Fuller és Lipinska bevezető jellegű kötete, amelyben olyan felvetések szerepelnek, hogy „Isten által meg vagyunk érintve”, hogy a transzhumanizmusnak a bűnöktől kell megszabadítania az emberiséget, valamint a technológiai önmeghaladás végpontjaként egy transzhumán istenné való átformálódás víziója is felmerül.²⁷

Sorgner szerint „bár elsőre és több szerző szerint tényleg hiperhumanizmusnak tűnhet a transzhumanizmus, de egy mélyebb filozófiai vizsgálódás rámutat, hogy feszültség van a transzhumanizmus és a racionalista felvilágosodás között.”²⁸ Álláspontunk szerint a legizgalmasabb

26 A transzhumanizmus, mint hiperhumanizmus és az antropocén közötti kapcsolat roppant komplex. Hiszen a transzhumanizmus ezen értékelése magát a modernitás és a humanizmus örökösének tekinti, annak felfokozott, technicizált változatoként. Míg az antropocén a földrendszer funkcionalitásának összeomlásaként vagy beomlásaként éppen a modernitás történetét írja át egy olyan természetkulturális geotörténeté, amelyen belül az antropocén időszak egy metakrizisként jelenik meg, amely elbizonytalanítja és beárnyékolja a modernitás nagy terveit és metanarratíváit.

27 FULLER, LIPINSKA, i. m., 1–2.

28 Stefan Lorenz SORGNER, *Transhumanism = The Bloomsbury handbook of posthumanism*, eds. Mads Rosendahl THOMSEN,





filozófiai diskurzusa a transzhumanizmusnak Sorgner Nietzsche által áthatott test-fókuszú felvilágosodás hagyományból építkező sajátos perspektivizmusa, amelynek részletes bemutatását nem kerülhetjük meg. Sorgner nézetében a felvilágosodásnak ez a testközpontú irányzata adja a transzhumanizmus valódi filozófiai alapját. A test az a döntő entitás, amely döntéseink alapját adja, ezen kívül nem tudunk más belátásokat nyerni, nincs a testen kívüli olyan abszolút szellem vagy a racionalitásnak valamilyen ideája vagy a materialitástól független idealizációja, amely a filozófiai vizsgálódásaink és a világban való létünket organizálja. Mindebből Sorgner szerint egy episztemológiai perspektivizmus következik, amelyet Nietzsche ismert fel elsőként. Mint látjuk, Sorgner nem elsősorban a nietzschei emberfeletti ember elképzelését, hanem a posztmodern egészére nagyhatást gyakorló perspektivizmust teszi meg Nietzsche fő üzenetének a transzhumanizmus számára. A perspektivizmus felől – mely szerint minden filozófiai perspektíva csaupán egy interpretáció –, az ész nem nyújthat olyan filozófiai ítéleteket, amelyek korrespondálnak teljes mértékben a világgal. Itt valójában Sorgner a spekulatív realizmushoz hasonló antikorrelativista álláspontot képvisel, mely szerint a körülöttünk lévő valóság nem korrelál az emberi értelemmel, és nincs olyan külső szellem vagy a racionalitásnak a valóságot átszövő ideája, amely szavatolná ezt az együtt járást. Az emberi értelem vagy felfogóképesség Sorgner szerint ezzel kihúzza önmaga alól a talajt, és egy olyan alaptalanítást hajt végre, amely a kortárs eliminativista filozófiában, valamint a spekulatív realizmusban Ray Brassier-re jellemző. Ez a megértése a felvilágosodás humanizmusának az antihumanizmus irányába mozdítja el azt.

Sorgner így egy törést rekonstruál a felvilágosodás hagyományán belül, amely a kortárs transzhumanizmust is áthatja. Míg a racionalista megközelítés egy hiperhumanizmushoz vezet, addig a testközpontú perspektivista olvasat antihumanizmushoz vagy poszthumanizmushoz. Sorgner ezért a transzhumanizmus perspektivista oldalát az antihumanizmus egy variánsaként mutatja be, amely „egyben azt jelenti, hogy a [...] poszthumanizmus és a transzhumanizmus is az antihumanista gondolkodás egy-egy variánsa.”²⁹ Az antihumanizmusból táplálkozó transzhumanizmus a poszthumanizmushoz hasonlóan antiesszencialista, így az emberi létezés lényegét is heterogén és plurális vagy plasztikus módon írja le. Sőt Sorgner a végességhez is izgalmas és természettudományos módon viszonyul. Míg Fuller és Lipinska nézetében „lehetetlen transzhumanistának lenni és teljesen elfogadni a neo-darwinista játék szabályait, mely szerint a fajunk kihalása és materiális alapjainak feloldódása a természetben” részét képezi a valóságnak, addig Sorgner több munkájában is a végességet a földi élet, sőt a valóság megkerülhetetlen részének tekinti.³⁰ Azért is fontos bemutatnunk a Sorgneri transzhumanizmus értelmezést, mert a poszthumanisták többsége az egész irányzatot hiperhumanizmussal vádolva megfélemez annak antihumanista olvasatáról. Mindez nem jelent természetesen antiracionalizmust vagy tudományellenességet. Sorgner szerint a racionalitás még hasznos attól, hogy az ész keresztülhúzza önmagát: „Ha az értelem aláássa önmagát, ez

Jacob WAMBERG, London, Bloomsbury Publishing, 2020, 55.

29 *Uo.*, 58.

30 FULLER, LIPINSKA, i. m., 3.





még nem implikálja, hogy az értelem többé nem hasznos. Az értelem többé nem képes megragadni az irgagságot ahogy az a világgal korrespondál.”³¹

A transzhumanizmus Nietzschei ihletésű, a posztmodernből is merítő és a poszthumánnal lehetséges koevolúcióban lévő perspektivista irányzata meglátásunk szerint filozófiailag a legyümölcsözőbb és legkiemelkedőbb. Ez az irányzata a transzhumanizmusnak eltávolodik a felvilágosodástól, úgy, hogy annak egy új fordulatot vagy csavart ad, kicsit ahhoz hasonlóan ahogy Huxley és Hassan a transzhumanizmus és a poszthumanizmust a humanizmus átfordulásaként vagy belső kifejléseként értelmezte. Ennek a filozófiai törésnek vagy eltávolodásnak a jelentőségét a transzhumanista filozófiában nem lehet eléggé hangsúlyozni. Míg Hughes, Fuller vagy az elmefeltöltést lehetőségét felvető Bostrom a racionalista felvilágosodás hagyományból építkezve a transzhumanizmust a felvilágosodás folytatásaként írja le, addig Sorgner perspektivista transzhumanizmusa a felvilágosodás fordulataként vagy átváltozásaként nevezi azt meg.

Mindez azt jelenti, hogy a transzhumanizmus ezen két irányzata szembehelyezkedik vagy erőteljes vitákba bonyolódik az ember fejleszthetősége kapcsán is. Pastor és Cuadrado szerint ezek a kérdések a köré a dilemma köré szerveződnek, hogy „hol végződik a terápiás jellegű beavatkozás, hol kezdődik a modifikáció, valamint, hogy mi is az esszenciája vagy lényege az emberi létezésnek.”³² De ahogy az a poszthumanizmusra is igaz és már a posztmodernnél is felmerült, ez a csavar alapjaiban más, mint a totális meghaladás vagy túl jutás. Sorgner így interpretálja mindezt: „a meghaladás maga mögött hagyja vagy teljesen elkülönöződik vagy eltávolítja magát a múlttól, míg a csavar vagy a fordulat tovább fejlesztve módosítja a múltat.”³³

A felvilágosodáshoz és a humanizmushoz fűződő viszony mellett harmadik megkerülhetetlen szempont a modernitással való kapcsolata a transzhumanizmusnak. Hauskeller szerint a transzhumanisták radikalizálják a modern fejlődés narratíváját és ötvözik azt a tudomány mindenhatóságának modern mítoszával.³⁴ A két irányzatot teljesen összekapcsoló Pastor és Cuadrado tanulmányának központi kérdése az, hogy a transzhumanizmus miként kapcsolódik a modernitás, későmodernitás vagy posztmodernitás időszakaihoz. Kérdésük a következő a modernitás és a posztmodernitás között lezajló átalakulás kapcsán: vajon tényleg volt egyértelmű szakadás a kettő között? Hogy kapcsolódik a modernitás, posztmodernitás átmenetéhez a transzhumanizmus kialakulása?³⁵ A modern fejlődéselvű narratívához való viszony határozza meg azt is, ahogy a transzhumanisták az ember kiegészítéséről, feljavításáról és fejlesztéséről, vagy helyettesítéséről

31 SORGNER, i. m., 59.

32 PASTOR, CUADRADO, i. m., 344.

33 SORGNER, i. m., 60.

34 HAUSKELLER, i. m., 7–8.

35 Mivel alapjaiban tévesnek tartjuk Pastor és Cuadrado azon gesztusát, hogy teljes mértékben T-P-projektként összekapcsolják a transzhumanizmust és a poszthumanizmust, ezért a modernitáshoz és posztmodernitáshoz fűződő vizsgálódásaik kapcsán tanulmányunkban transzhumanizmusról fogunk beszélni. Az elhibázott és leegyszerűsítő azonosítás ellenére a két szerző tanulmánya számos érdekes megfigyélést tartogat a transzhumanizmus és a modernitás, valamint a posztmodernitás kapcsolatáról.





és lecseréléséről gondolkodnak. A modern antropocentrikus transzhumanista vízió alapvetően az ember olyan kiegészítéséről vagy még inkább fejlesztéséről értekezik, amely összeegyeztethető a modernitás fejlődéselvű narratívájával.³⁶ Míg a posztmodernebb és nyitottabb, spekulatívabb antiesszencialista transzhumanizmus már el tudja képzelni az emberi állapoton jóval túlmutató hibridizáció vagy kiborgizáció lehetőségét, vagy akár a David Roden-i spekulatív poszthumanizmus alapján egy, az emberitől radikálisan eltérő posztumán feltűnését.

A filozófiai alapok vizsgálata után érdemes röviden utalnunk a transzhumanizmus roppant heterogén kapcsolatára a politikával. Fuller és Lipinska a transzhumanizmus libertáriánus jellegét hangsúlyozzák, miközben kiemelik, hogy nem megkerülhető az új transzhumanista kollektív normatív implikációk kidolgozása.³⁷ A szerzőpáros szerint a transzhumanista politika arra a kérdésre kell, hogy választ adjon, hogy „mit jelent felelősséggel cselekedni egy olyan világban, amelyben az a célunk, hogy több dimenzióban is növeljük a hatalmunkat egyszerre.”³⁸ Nem elégséges egy személyközpontú politikai ideológia vagy egy etika, hanem a szerzőpáros egy kollektív transzhumanista politikai ideológia kidolgozását sürgeti, amely merít a politika mellett a tudományból, a teológiából, valamint különböző futurológiai spekulációkból. Lilley szerint figyelemreméltó tény az, hogy „politikai és gazdasági irányultságaiban ma a transzhumanizmust nem kellene radikális ideológiának tekintenünk, [...] sőt még csak nem is lehet reform ideológiának tartanunk.”³⁹ Hiszen a globalizált akcelerálódott hiper-kapitalizmus korszakában virágoznak az olyan experimentális technológiai eljárások, mint a biotechnológia, nanotechnológia vagy a különböző számítógépes technológiák. Lilley szerint a transzhumanista politika nem vezetne ki a modern társadalmi rendszerből, hanem annak fokozódását jelentené.

Alapvető kérdés, hogy a különböző technológiai újításokhoz milyen legyen a tömegek hozzáférése. Fuller és Lipinska szerint fontos, hogy elismerje az irányzat a köz hozzáférését a különböző tudományos újításokhoz. De nem lehet tagadni, hogy vannak bizonyos kockázatos tudományos kísérletek, amelyekre csak a legbátrabbak vagy leginkább kísérletezőkedvűek vállalkoznak. Ha csak az egyéni jogokra és beavatkozásokra koncentrálna a transzhumanizmus, akkor az irányzat kritikusai által jogosan problematizált test-szobrászattá változik az egész irányzat. Fuller és Lipinska szerint „ha csak ennyi a transzhumanizmus, akkor kritikusainak igaza van abban, hogy politikailag felszínes irányzatról van szó.”⁴⁰ Ezzel szemben a transzhumanista politika valódi szándéka „a bolygó irányításának restrukturálása és akár az univerzum irányításába kirajzolódó

36 Fuller és Lipinska izgalmas példával teszi érthetőbbé a modern vagy posztmodern, antropocentrikus vagy nem-emberközpontú narratívák eltérését a transzhumanizmus kapcsán. A szerzőpáros szerint nem mindegy, hogy 1000 évig élünk, vagy az emberiség bizonyos képességei végtelen ideig élnek túl egy az emberitől teljesen eltérő genetikai vagy materiális alapszerkezetben, amely független az emberi biológiától. Helyesen állapítják meg, hogy mindez nemcsak technológiai dilemma, hanem politikai vita is.

37 FULLER, LIPINSKA, i. m., 1.

38 Uo.

39 Stephen LILLEY, *Transhumanism and society. The social debate over human enhancement*, New York, Springer Science & Business Media, 2012, 11.

40 FULLER, LIPINSKA, i. m., 2.





faj-szintű ambíciók.”⁴¹ A transzhumanista politikára a legkiterjedtebb narratívái alapján egy globális normatív reorientációként tekinthetünk.

A transzhumanizmus poszthumán víziója

Ferrando kiemeli, hogy a radikális transzhumán technológiai átformálódás potenciális végpontja egy poszthumán állapot lesz, amely azonban nem egyezik a poszthumanizmussal. Érdeemes figyelmünket a transzhumanizmus poszthumán víziója felé fordítanunk, hogy megértsük, mit értenek a poszthumán állapot alatt a transzhumanizmus képviselői. Ferrando hozzá teszi, hogy ez a transzhumán poszthumán vízió az egyik oka a kultúratudományokban fellelhető teoretikus zavarnak a két irányzat kapcsán.

A transzhumanisták a poszthumán kifejezést annak a jövőbeli állapotnak a megnevezésére használják, amikor a különböző radikális technológiai beavatkozások miatt az emberen túlra fejlődött vagy változott az ember. Tehát a jelenlegi transzhumán korszakot egy potenciális poszthumán éra követi. Míg a poszthumanizmus felől a poszthumán állapot egy perspektíva- és paradigmaváltás, addig a transzhumanizmus felől a poszthumán az ember technológiai átalakítása kapcsán bekövetkező állapotváltozás, amelyet gyakran fejlődéselvű, alapvetően modern narratíváikkal vonnak be. Ferrando szerint a poszthumanisták szerint a poszthumán állapotot „elérhetjük úgy is, ha az embert poszthumanista módon performáljuk, [...] azaz posztantropocentrikus és posztdualisztikus módon.”⁴²

Egy sajátos kvázi-mitologikus túlélésközpontú transzhumanista vízióját adja a poszthumán állapotnak Manzocco. Nézetében a transzhumanizmus mélyszöveti struktúráját az élet végének és a kihalás potencialitásának felvetése adja. Manzocco szerint „a világ, ahogy ismerjük véget ér.”⁴³ Az ember lehetséges vége olyan fenyegető scenáriót jelent, amely a kozmikus entrópiával szemben a transzhumanizmus negentropikus vázát adja. Mindezt egy posztmodern vagy transzhumanista mesének vagy kortárs mítosznak tartja a szerző, amely mégis a kortárs technológiai felfedezések és orvostudományi újítások mögött sokszor beazonosíthatatlanul meghúzódik. A transzhumanizmusnak ez a kihalásra vagy egyetemes megszűnésre fókuszáló olvasata egészen közel hozza az irányzatot ember végét vizionáló nonhumán poszthumanizmushoz, valamint a kortárs kihalás-tudományokhoz. Mivel a gondolkodás alapvetően függ a testtől és a minket körülvevő valóságtól, ezért ennek a valóságnak a felbomlása radikálisan formálhatja át a potenciálisan fennmaradó technológiai archívumainkat vagy kiszervezett tudatunkat. A transzhumanizmus ezen kvázi-mitologikus történetének középpontjában az a kérdés van, hogy „képesek lesznek-e leszármazottjaink olyan gépeket építeni, amelyeknek van tudatossága, tudnak gondolkodni

41 *Uo.*, 6.

42 FERRANDO, i. m., 439.

43 MAZOCCO, i. m., XII.





és valamilyen formában fájdalmat érezni?”⁴⁴ A szerző a transzhumanizmust a különböző mítoszok vagy epikus történetek hübriszének dekonstruálásából építkező negentrópia-szigetként értelmezi, amely az entrópia óceánjában úszik. A transzhumán radikális jövőbeni negentropikus víziók spekulatív módon akár évmilliárdokra is számolhatnak. A transzhumanizmus ebben az esetben a kozmikus entrópia elleni küzdelemmé módosul, amely sokkal kevésbé antropocentrikus hangoltságot biztosít az irányzatnak. Manzocco szerint „a transzhumanisták azt szeretnék, ha a poszthumán *utódaink kezükbe vennék az entrópia folyamatát, hogy ezzel egy tudatos és akaratlagos* megtestesülői legyenek ennek a negentropikus hullámnak az univerzális entrópiában.”⁴⁵ Ez a kozmikus negentropikus olvasata a transzhumanizmusnak számol azzal, hogy a potenciális technológiai fennmaradás vagy archiválás az ember olyan radikális átalakulásával járna, amelynek következtében inkább egy valóban poszthumán entitás állna a transzhumán negentropikus hullám végpontjában.

A „messianisztikus” transzhumanizmus paradigmájában ezt az utópikus állapotot jelöli a poszthumanizmus kifejezés, vagyis jelen korunk csupán átmenet, tranzitállomás az emberi kondíció végleges meghaladásának folyamatában. A poszthumanizmus így értelmezett állapotának elérése megszakítja az emberi fejlődés évmilliók történetét – melyben addig biztonságosan fennmaradt és konzerválódott az emberi természet, a *natura humana* –, és az evolúciót nyitott jövőjű fajként bírálhatjuk felül. A transzhumanista vízió szerint a poszthumanitás világában olyan variációi és metamorfózisai létesülnek majd az addig emberként ismert entitásnak, amelyeket a kiborg, mutáns, klón jelenleg rendelkezésünkre álló kategóriái csupán metaforikusan megelölegeznek.

De érdemes néhány bekezdésben kitérnünk arra is, hogy a transzhumanisták mit gondolnak a poszthumanizmus akadémiai kultúratudományos irányzatáról. Fuller és Lipinska helyesen ismerik fel, hogy „a poszthumanisták inkább arra hajlanak, hogy az emberi ambíciókat mérsékeljék és azt alázatossá tegyék a természet diverz és ingatag jellegével szemben.”⁴⁶ Azonban a poszthumanizmus néha teljes mizantrópiába torkollik, állapítja meg véleményünk szerint tévesen a transzhumanista szerzőpáros. Egy másik eltérésre is felhívják a figyelmet a transzhumanizmus irányzat képviselői a poszthumanizmus kapcsán. Fuller és Lipinska szerint a kockázat kapcsán egy erős kontraszt figyelhető meg a poszt- és a transzhumanisták között. Míg a poszthumanizmus az ökológiai válságból és az antropocén metakrízisiből tanulva óvatosságra és visszafogottságra szólít fel, addig a transzhumanisták elfogadják, sőt magukhoz ölelik a veszélyeket és a kockázatokat. Ez a proaktív vagy cselekvéspárti megközelítés áll szemben a poszthumanizmus óvatossági vagy elővigyázatossági princípiumával.

A transzhumanisták gyakran kritizálják az egyesek által posztmodernnek, mások által non-modernnek nevezett olyan lapos ontológiákat, amelyek Latournál, Levi Bryantnél vagy Graham Harmannál jelennek meg. A cselekvő-hálózat elméletekben és a spekulatív realizmusnál vagy

44 *Uo.*, XIV.

45 *Uo.*, XII.

46 FULLER, LIPINSKA, i. m., 3.





objektum orientált ontológiának megfigyelhető kiegyenlített mező bizonyos transzhumanisták számára elfogadhatatlan. Fuller és Lipinska szerint a pro-aktív és a kockázatot elfogadó transzhumanizmust „elsősorban nem az érdekli, hogy minden jelenlegi élő lény vagy faj túléljen a bolygón, vagy a lét ugyanazon standardját élvezze.”⁴⁷ Fuller és Lipinska szerint a proaktív transzhumanisták számára „nincs semmi önmagában értékes ebben a fajta egyenlőségben.”⁴⁸

A cselekvés támogatása és a kockázat elfogadása mellett a szenvedéshez vagy negativitáshoz fűződő viszony kapcsán is felfedez egy különbséget a szerzőpáros. Nézetükben a poszthumanizmus apokaliptikussága abban áll, hogy túlságosan a destruktivitást veszi figyelembe, míg a transzhumanisták elsősorban a kreativitás felé fordulnak. Mint látjuk, a transzhumanisták kritikájában elsősorban saját antropocentrizmusuk köszön vissza, amely perspektívából az autentikus poszthumanisták túlságosan, már-már mizantróp módon posztantropocentrikusak.⁴⁹

A poszthumanizmus transzhumanizmus képe és kritikája az irányzat kapcsán

A két irányzat közti eltérést megvilágítja, ha röviden megvizsgáljuk, hogy mit gondolnak a poszthumanista irányzat központi szerzői a transzhumanizmus kapcsán. Azért is érdemes a transzhumanizmus fogalmát poszthumán kritika alá vetni, mert ez a teoretikus eljárás segít megérteni, hogy valójában az miért nem haladja meg a humanizmus hagyományát.⁵⁰ Ferrando nézetében „a transzhumanista pozíciót egy poszthumanista, posztantropocentrikus és poszt-dualisztikus onto-episztemológia elérése nem jellemezte.”⁵¹ Nayar szerint a transzhumanizmus egyfajta popkulturális poszthumanizmus, amely a poszthumanizmus kifejezésen egy technikailag továbbfejlesztett, feljavított gépiesedett embert ért.⁵² A transzhumanizmus – véli több poszthumán kulcsszerző –, a technológiát úgy veszi számításba, mint ami hozzáad a humanizmus által meghatározott és stabilnak mondható emberi esszenciához. Erre a transzhumanizmus vízióra lehet példa Fuller és Lipinska meghatározási kísérlete a fogalom kapcsán. Fuller és Lipinska a

47 Uo., 6.

48 Uo.

49 Persze igazságtalanul járnánk el, ha nem említenénk meg, hogy több transzhumanista antológiában és esszékötetben is felmerül különböző állatfajok kapcsolata a technológiával. Sőt olyan potenciális, az adott állat- vagy növényfajok megmentésében is kulcsszerepet játszó technológiákat is megemlítenek, mint a DNS archiválás, különböző biomimetikus technológiák, vagy bizonyos állati képességek javítása vagy átalakítása az adott lény túlélése érdekében.

50 Természetesen a transzhumanizmus sem egy egységes, zárt fogalmi rendszer. Jelen dolgozatunkban nem áll módunkban a fogalmat teljes mélységében bemutatni. Transzhumanizmuson belül is beszélhetünk olyan különböző elkülöníthető irányzatokról, mint a libertariánus transzhumanizmus, a demokratikus transzhumanizmus vagy az extropianizmus. A transzhumanizmusról ld. bővebben: *The Transhumanist Reader. Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, eds. Max MORE, Natasha VITA-MORE, Malden, MA – Oxford, UK – Chichester, UK, Wiley-Blackwell, 2013.

51 FERRANDO, i. m., 439.

52 Pramod K. NAYAR, *Posthumanism*, New Jersey, John Wiley & Sons, 2018, 5.





transzhumanizmust egy olyan emergens progresszív mozgalomként írja le, amely az embert történetileg más fajoktól megkülönböztető kvalitások korlátlan promotálására alapozódik.⁵³ Azonban, ha ehhez hozzátesszük, hogy az ön-meghaladást emeli ki a szerzőpáros, mint központi emberi tulajdonságot, akkor felmerülhet bennünk a kérdés, hogy az önmeghaladás korlátlan megvalósítása vajon nem vezethet-e az esszencialista humanista emberkép elhagyásához? Fuller és Lipinska tanulmányuk nagyrésztében valóban egy stabil, esszencialista és az embert a nonhumán valóságtól és más nonhumán állatoktól elkülönítő emberképből indul ki, azonban a nem eléggé végiggondolt önmeghaladás mégis ambivalensebbé teszi transzhumanista víziójukat.

Ferrando, Nayar és Braidotti is helyesen figyel fel mindkét irányzat technológia-fókuszára, ám más aspektusait tárják fel a technológiai miliónek. A transzhumanizmus ebből a szempontból is egy hiper-humanista antropotechnikának tűnik, míg a poszthumanizmus a techno- vagy mechanoszféra kiterjedtebb horizontját vizsgálja egy radikálisan posztantropocentrikus perspektívából. Mindez egy humanizált vagy antropomorfizált technológia-víziót jelent, amely nem összeegyeztethető a technológiát kiterjesztett komplex hálózatként értelmező olyan teoretikus törekvésekkel, mint Latour, Barad vagy Haraway techno-filozófiai koncepciói. Cary Wolfe szerint a transzhumanizmus nem más, mint a humanizmus intenzifikációja, hiszen a transzhumanisták hisznek az ember tökéletesíthetőségében, és az emberi test biológiai limitációit valami olyan sajátosságnak látják, ami kiküszöbölhető, meghaladható a technológia által.

Más szerzők a transzhumanizmus poszthumanista kritikájaként a halál és a végesség tagadását említik meg. Egyes poszthumanisták úgy látják, hogy „a transzhumanisták »a halál tagadásának« egy különösen veszélyes verziójában szenvednek, amely a nyugati imaginációt legalább »Isten halála« óta kínozza.”⁵⁴ Még az amúgy transzhumanista Fuller és Lipinska szerzőpáros is elismeri, hogy ez komoly vád és kritika, amelynek sok valóság alapja van.

Francis Fukuyama az irányzat kockázatairól így ír:

A kortárs biotechnológia által támasztott legnagyobb veszély az a lehetőség, hogy megváltoztatja az emberi természetet, és ezáltal a történelem »poszthumán« korszakában találjuk magunkat. Szándékomban áll bizonyítani, hogy ez a lehetőség nem vehető félvállról, ugyanis a létező emberi természet tölti meg állandó tartalommal azt a fogalmat, amelyet *önmagunkról*, mint fajról alkotunk. A vallás mellett az emberi természet az, ami meghatározza legalapvetőbb értékeinket. Emberi természetünk alakítja és korlátozza a különféle politikai rendszereket, ezért az a tudomány, amely képes újraformálni azt, ami vagyunk, vélhetően igen kártékony módon befolyásolhatja a liberális demokráciát és magának a politikának a természetét.⁵⁵

53 FULLER, LIPINSKA, i. m., 1.

54 *Uo.*, 3.

55 FRANCIS FUKUYAMA, *Poszthumán jövődönk – A biotechnológiai forradalom következményei*, ford. TOMORI GÁBOR, Bp., Európa, 2003, 470.





Roden nézetében:

a transzhumanisták is csatlakoznak ahhoz az etikai nézőponthoz, amely az embert egyedülállóan autonóm vagy önmagát megformáló állatnak tekinti. Akárcsak humanista elődeik, a transzhumanisták is úgy gondolják, hogy az embert megkülönböztető adottságok, mint az értelem, az együttérzés és az esztétikai élvezet képessége eredendően értékesek, így fejleszteni és védelmezni kell őket.⁵⁶

Nayar szerint a transzhumanizmus az emberi racionalitáson alapul, amit ők a személyiség és az individuális identitás alapjának tekintenek. A transzhumanisták a biológiai, organikus testet szuperintelligens számítógépekkel, robotikus szerveken és implantátumokon, valamint protéziseken keresztül tökéletesítenék vagy cserélnék le.⁵⁷ A korszerű technológiák segítségével a transzhumanisták ki akarják bővíteni a hagyományos humanizmus biológiailag behatárolt, és így alapvetően végesnek tekinthető eszköztárát. A különböző NBIK technológiák speciális felhasználása a transzhumanisták szerint korábban „soha nem tapasztalt ellenőrzést biztosít az emberek számára saját természetük és testi adottságaik”, valamint ezen biológiai jegyek és meghatározottságok modifikációja és radikális átformálása fölött.⁵⁸ Nayar külön kiemeli, hogy a transzhumanizmus megtartja a humanizmus emberképének fő sajátosságait, és ezeket akarja továbbfejleszteni, javítani vagy kiegészíteni a technológiai újításokon keresztül úgy, hogy a racionalitás és az ész középpontisága érintetlen maradjon.⁵⁹ A transzhumanizmus teátrális, felfokozott módon akarja véghez vinni a humanizmus narratíváját és – ezzel párhuzamosan – a darwinizmus progresszió metafizikailag értelmezett modelljét. Tehát a transzhumanizmus „elválaszthatatlanul belevonódik a meghaladni kívánt paradigmába”.⁶⁰

Ferrando szerint a transzhumanisták a felvilágosodás és a humanizmus emberképéből indulnak ki, de az ember biológiai és technológiai fejlesztését hangsúlyozzák, tehát a megtestesülés új formáinak felfedezésén át a tradicionális humanizmus eredményeit kívánják kiegészíteni és továbbfejleszteni. Míg a poszthumanizmus kritika alá vonja a humanista hagyományt, addig a transzhumanizmus nem utasítja azt el. Ahogy a *H+* megnevezés is árulkodó, a transzhumanizmus az ember kiegészítésének és fejlesztésének projektjeként buktatja le magát. Mindezek mellett a transzhumanizmus a modernitásból megörökölt fejlődéselvű teleológiát tudhat magáénak, amely teljesen eltérő a poszthumanizmus, de leginkább az antropocén geológiai nonhumán időtávjaitól.⁶¹

56 RODEN, i. m., 15.

57 NAYAR, i. m., 8.

58 RODEN, i. m., 13.

59 NAYAR, i. m., 8.

60 NEMES Z. Márió, *Képkötő elevenség. Esztétika és antropológia a humanitás határvidékén*, Bp., L'Harmattan, 2015, 181.

61 Felvethető ezzel szemben, hogy több transzhumanista bevezető jellegű tanulmányban és könyvben is legalább utalásképpen





A transzhumanisták szerint meg kell ragadni minden jelenlegi, és éppen csak kialakulófélben lévő technológiát az ember kiegészítésére és fejlesztésére.⁶² Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy a humanizmus és a modernitás emberképe fennmarad a transzhumanizmusban. Ferrando szerint a transzhumanisztikus teoretikus vállalkozás mélyen a felvilágosodásban és a humanizmusban gyökerezik, és valójában sokkal inkább megerősíti azt, mintsem hogy eltörölje, meghaladja vagy szubverzíven, kreatívan dekonstruálja azt.⁶³ A transzhumanizmust meghatározó, már-már a transzcendentális humanizmust idéző szimbolikus struktúra az emberi kivételesség hitén alapszik, így a transzhumanizmus a továbbiakban is fenntartja a humanizmust meghatározó antropocentrizmust, valamint az embernek a nonhumánnal szembeni felsőbbrendűség-hitét. Mindezt a transzhumanizmus legtöbb irányzatára inkább az ökomodernizmus és a geoengineering lesz jellemző, és nem az antropocén posztantropocentrizmusa.⁶⁴ A poszthumanitás mint feltételezett és teljes elragadtatással várt „végső idő”, az eszkatologikus gondolkodás teológiai-történetfilozófiai alakzatát vetíti vissza az ember természettörténetére, és egy metafizikai kozmológia restituálása felé mutat.⁶⁵

Azonban a transzhumanizmus poszthumán kritikusai gyakran megfélekednek a transzhumanizmus sorgneri, Nietzsche által ihletett és az antihumanista hagyományból építkező perspektivista vonulatáról. Kissé leegyszerűsítve mind a transzhumanizmus hiperhumanizmusából kiindulva elvétik az irányzat valós árnyaltságát és a poszthumanizmussal való párbeszédének lehetőségét.

beszélnek az ökológiai válságról és az antropocénről. Fuller és Lipinska szerint az ökológiai válság oka az, hogy „annyira sikeresek voltunk, hogy kiszorítottunk más fajokat.” Ez a túlzott dominancia vagy sikeresség azonban nem várt negatív következményekkel járt együtt: „annyira hozzászoktunk ehhez a világhoz, hogy akár ki is irtódhatunk, ha a dominanciánk megzavarodik az irányításunkon túli faktoroktól, [...] amelyek akár lehetnek a nem szándékos következményei is az emberi cselekedeteknek.”

62 FERRANDO, i. m., 26–27.

63 Uo., 27.

64 Az ökomodernizmus és az antropocén különbségeinek részletes ismertetéséhez ld. vonatkozó tanulmányunkat: HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám, *Against eco-authoritarianism and ecomodernism. Towards a critique of 'planetary' governmentality and fantasies of steering*, Environmental Values, 2025, <https://doi.org/10.1177/09632719241305718>

65 Roden a transzhumanizmussal szembeni számos kritikai megjegyzéseinek egyike azt veti fel, hogy a transzhumanisták NBIK technológiáján keresztül kialakulhat olyan poszthumán vagy nonhumán életforma, aminek értékrendje vagy világnézete radikálisan különbözhet a transzhumanisták felfokozott humanizmusától és antropocentrizmusától: „Moglehet tehát, hogy a transzhumán jövőt, amit itt felvázolok, olyan létezők népesítik majd be, akiknek vágyai, értékei és tettei felismerhetőek lesznek a régi és a modern humanisták számára. Lehetséges, hogy e transzhumán leszármazottak szintén megbecsülik majd az autonómiát, a társas hajlamokat és a művészi kifejezést. Talán csak sokkal jobbak lesznek a racionalitás, az érzékenység és a kifejezés terén – jobbak az emberlétben. Lehet, hogy ezek a készségek olyan testekben kapnak helyet, amelyeket korszerű biotechnológiai eljárások által technológiailag módosítottak, hogy egészségesebbek, és az öregedéssel vagy a sérüléssel szemben ellenállóbbak, mint a mieink. De azok a képességek, amelyek meghatározzák a humanista tradíciót, egyáltalán nem magától értetődően függenek egy meghatározott fajta fizikai formától.” – RODEN, i. m., 16.





A Spekulatív poszthumanizmus és a perspektivista transzhumanizmus találkozása: Poszthumanizmus transzhumanizmus szintézis

Miután megvizsgáltuk a transzhumanizmus és a poszthumanizmus fogalmát, valamint a transzhumanizmus poszthumán fogalmát és a poszthumanizmus transzhumán képét, esszénk végén elérkeztünk vizsgálódásunk fő kérdéséhez. Vajon lehetséges egy posztantropocentrikus transzhumanizmus? Lehetséges összebékíteni a transzhumanizmust és az akadémiai poszthumanizmust? Lehetséges egy olyan szintézist megalkotnunk, amely mégis legalább bizonyos fokon hű marad az irányzatok központi gondolkodóinak törekvéseihez? Anélkül kívánunk egy poszthumanista transzhumanizmus szintézist vagy posztantropocentrikus transzhumanizmus olvasatot adni, hogy beleesnénk a két irányzatot túlságosan homogenizáló és összemosó megközelítések végzetes hibájába. Mindeközben attól is távol tartanánk magukat, hogy a transzhumanisták által adott leegyszerűsítő poszthumanizmus kritikát, vagy a kritikai poszthumanisták által alkalmazott sok pontban jogos, mégis kissé homogenizáló kritikát megismételjük a transzhumanizmussal szemben. A kérdés tehát mindezek után a következő: elképzelhető egy adekvát posztantropocentrikus transzhumanista vízió? Lehet-e más a transzhumanizmus poszthumán fogalma, mint amiről a transzhumanizmus történetét vizsgáló szakaszban értekeztünk?

Ahhoz, hogy lehetséges legyen egy posztantropocentrikus transzhumanista olvasat, a poszthumanizmus fogalmát relatíve nyitottan kell kezelnünk. Leginkább annak spekulatív poszthumanista oldala lehet segítségünkre, de még inkább támogató lehet egy nyitott poli-poszthumanista fogalom, amely a lehető legnyitottabban kezeli a poszthumanizmust, anélkül, hogy elvétené az irányzat jelentését.⁶⁶

A korábbiakban bemutatott nietzschei perspektivikus sorgneri transzhumanista filozófia elsősorban a spekulatív poszthumanizmussal kombinálható. A David Roden által meghatározott poszthumanista irányzat azt állítja, hogy a jövő potenciális, radikális technológiai fejlődése és átalakulása a következő évszázadokban teljesen átformálhatja az ember fogalmát. Egyszerűen nem fogjuk tudni a különböző technológiai beavatkozások következtében, hogy mit fog jelenteni embernek lenni, vagy mit fog jelenteni az élet fogalma a jövőben. Ezek a dilemmák a transzhumanizmus és különösen annak az antihumanista perspektivista irányzatában is megjelennek. A sorgneri antiesszencialista perspektivista transzhumanizmust lehetséges összebékíteni a spekulatív poszthumanizmus technológiai víziójával, amelyben a mai ember és élet fogalomtól radikálisan eltérő lehetőségek is felmerülnek. Mindkét irányzatban közös, hogy nyitva hagyja a technológiai átalakulás lehetőségét, és relatíve tágan értelmezi az ember fogalmát és az ember átformálhatóságának lehetőségét. Bár a két irányzat közül egyértelműen a Roden-féle spekulatív

66 A poli-poszthumanizmus fogalmát egy magyar poszthumanista interdiszciplináris kör, a Poli-p hozta be a magyar nyelvű poszthumanista diskurzusba. A poli-poszthumanizmus a posztantropocentrikus kultúratudományok és filozófiák minél sokrétűbb és nyitottabb értelmezését kívánja adni, nem kizárva az egyre burjánzó poszthumán megközelítés radikális heterogenitását. A poszthumanizmus és a nyitottság, valamint a poli-poszthumanizmus fogalmának megértéséhez ld. SZEMES Botond, *Huszzonegyedik/10. A sokfejű sárkány. Kommentárok a poszthumanizmushoz*, Prae.hu, (2019. 09. 30.), link: <https://www.prae.hu/article/11191-huszzonegyedik-10/>





poszthumanizmus a posztantropocentrikusabb és a nyitottabb a különböző futurologiai víziók irányába, mégis a posztmodern, perspektivista sorgneri transzhumanizmus is kellően nyitottan kezeli a jövőbeli ember-fogalmat ahhoz, hogy alapvetően nem teljesen emberközpontú irányzatnak tartssuk. Amit Sorgner antihumanizmusnak nevez, azt mi poszthumanizmusnak vagy posztantropocentrizmusnak. Mégis van egy pontja a sorgneri transzhumán vízióknak, amely megkülönbözteti a spekulatív poszthumanizmustól. Ez pedig a testközpontúság, azaz az emberi testbe ágyazottsága a transzhumanizmusnak, amelyet maga mögött hagy a rodeni spekulatív poszthumanizmus, amelyben különböző mesterséges intelligenciák és mesterséges életformák lehetősége is felmerül.

Pastor és Cuadrado kiemelik, hogy akár olyan változások, amelyek kis jelentőségűnek vagy teljesen ártalmatlannak vagy pozitívnak gondolunk, azok is transzformáló és drasztikus következményekkel járhatnak.⁶⁷ A nyitottabb és filozofikusabb transzhumanisták is felvetik, hogy a különböző transzhumanista technológiai beavatkozások lényegileg alakíthatják át az embert. Felmerül, hogy a jövő emberének teljességgel más technológiai horizontja lesz, egy techno- vagy mechanoszféra veszi majd körbe, amely az emberi létezés természetkulturális hálóját totálisan módosítja. Felmerülhet, hogy az emberi elveszítheti emberi identitását? Ezek a kérdések és teoretikus vagy futurologiai felvetések, amelyek a posztmodern szkepticizmusa által informáltak, alapvetően közelítik a rodeni spekulatív poszthumanizmushoz a transzhumanizmust.

67 PASTOR, CUADRADO, i. m., 345.







Ébli Gábor

GEOMETRIA A LÓISTÁLLÓBAN

Nemes Judit kiállítása Kőszegen

A Festetics–Chernel Palota előkelő egyszerűséggel felújított lóistállójában boltívekkel tagolt, ritmusos tér fogadja a látogatót. A mély, lőrészzerű ablakokon csak gyéren szüremlik be a külső fény, belül annál jobban világít a hófehér, minden díszítéstől mentes vakolat. Az ablakmélyedések alatt megmaradt néhány itatóvályú antik stukkóként bólint felénk, és csöndben figyelmezteti a belépőt, hogy itt a csupasz tér a maga ura, a mintegy 6x14 méteres helyiség önálló, építészeti műalkotás.¹

A kőszegi Institute for Advanced Studies (iASK) 30. Nyári Egyeteme hivatalos kísérőeseményeként megvalósuló, 2025. augusztus 24-ig látogatható kiállítás a térnek erre az önfeltárulkozására reflektál. Az elmúlt húsz évből válogatott munkák Nemes Judit művészetének négy olyan témakörét mutatják be, amelyeket a tér hívott életre.

A kilencvenes években a művész a nagymamájától örökölt logikai játék átalakításával fedezett fel egy geometriai rendszert, és az elemek variálásával hozta létre mértani absztrakt festményeit. A színeket is ilyen ökonomikusan használta, az egyes kompozíciókhoz mindig csak néhány színt választott. Ilyen, permutációs műveinek címében az első két számjegy az évet, a görög betű a színkódot, végül a számsor a geometriai alakzatok variációs rendjét jelöli.²

A síkbeli festmények azáltal léptek ki a térbe, hogy Nemes Judit hajtogatva is elképzelte őket. A mostani kiállítás első csoportját alkotó „geometrius totemoszlopok” úgy jöttek létre a kétdimenziós festményekből, mintha azokat az oszlopok élén továbbcsusszanva, a művész a szomszédos oldalon

1 <https://iask.hu/hu/kultura-es-orokseg/koszeg-kraft-program/a-festetics-chnel-palota/>

2 Vö. a művész 2006. évi, *Permutációk* című katalógusát.





folytatta volna. Egy síkbeli geometrikus táblakép rásimul egy geometrikus térbeli tárgyra, a négyzetalapú oszlopra.

A 3x3 centiméteres papírszeleteket, amelyekre a művész a kompozíciók kis egységeit vázlatként megfestette, a légáramlat meg-meglibbentette a párizsi műteremben.³ A sorozat további fejlesztéseként adódott az ötlet, hogy az oszlopokon a motívumok el-elmozduljanak, táncoljanak, függőlegesen is vándoroljanak. Így jöttek létre ezek a festett felületű, absztrakt, matematikai szobrok, amelyeken a szín- és formakombinációkat „olvashatjuk” vízszintesen, mint az éleken túl rendre folytatódó történetet, és függőlegesen, mintha a kis részkompozíciókat és a tekintetünket felemelné a fuvallat.⁴

3 Férje munkája révén Nemes Judit 1990–2015 között Párizsban, majd Hollandiában élt és alkotott.

4 Részletesebben ld. a művész *Totem és tabu* című, a 2010. évi veszprémi kiállítására megjelent katalógusát.





Bár egzakt elemekből építkeznek, ezek a térplasztikák érzelmi asszociációkat is rejtenek. Például az egyik, 2016-ban készült mű Rilke költészetének inspirációjára született. Egy hollandiai kiállításra vártak Rilke egy szerelmes versével párbeszédbe lépő munkákat. Festés közben a művész úgy alakította a kompozíciót, hogy az egységnyi motívumok a négy oldalon egymást szinte kergetik. Közelednek vagy távolodnak, a végén sorba rendeződnek? A kérdés nyitott marad, ahogy az emberi kapcsolatokban is.

Egy további, két évvel későbbi mű nem is egy, hanem négy oszlopból áll. Eredeti változata egy franciaországi kiállításra készült. A négy oszlopnak csak két-két oldalát festette meg a művész, s ezeket befelé fordította. A közös posztamensbe süllyesztett, négy darab kétméteres oszlopból álló „szoborcsoport” nyolc kifelé forduló oldala fehér maradt. A befogadónak közel kell mennie és befelé lesnie, hogy a befelé fordított oldalakon meglássa a színek és motívumok játékát. Egy geometrikus virág, amelynek gazdagsága a kehely, a szirmok kinyílásával tárul fel.

A második műtárgycsoport szintén a hajtogatás elvére épül, de más módon. 1995-ben Bartók Béla halála ötvenedik évfordulójára Hann Ferenc szentendrei művészettörténész emlékkiállítást rendezett. Nemes Judit a *Mikrokozmoszra* komponált munkákkal szerepelt a tárlaton. Ahogy Bartóknak ez a műve kis, önálló etűdökből áll, amelyek egésze egyúttal magasabb egységet alkot, úgy Nemes is kicsi, 6 centiméteres papírlapkákat festett meg, majd ezeket faalapra rögzítette. A minifestményekből állt össze a nagy egész. A sorozatot megvette a Zenetörténeti Múzeum, és az ezen az elven született újabb munkáinak azóta is rendre zenei címet ad a művész.

Egyetlen kivétel a mostani kiállításon is látható, 2015-ben készült mű. A Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület Kazimír Malevics *Fekete négyzet* című, a modern művészet történetében ikonikus alkotásának (1915) századik évfordulójára az óbudai Vasarely Múzeumban rendezett kiállítást.⁵ Nemes erre a papírhajtogatásos művek 60x60 centiméteres méreténél jóval nagyobb, méterszer méteres alkotást készített. 1662 fehér és 918 fekete papírszelet van felragasztva a fahordozóra. Az érzékeny papírcsodákat védeni kell, ezért fedí plexidoboz az együttest. A jókora fahordozó és a doboz összességében súlyos tárgyat hoz létre, amelynek háromdimenziós testisége izgalmas párbeszédbe lép a kétezeröttszáz papírszelet finomságával.

Szintén dobozba rejtett kompozíciók adják a mostani tárlat harmadik egységét. A térbeliség itt két réteg egymásra hatásában nyilvánul meg. A művész a faalapra, illetve a dobozművet felülről záró plexire is felvisz egy

5 https://osas.hu/20150430_Gondolatok_a_fekete_negyzetrol/20150430_Gondolatok_a_fekete_negyzetrol.html





struktúrát. A befogadón múlik, hogy ez a két szint miként viszonyul egymáshoz. Ahogy a néző elmozdul, úgy a két réteg fedheti vagy éppen kitakarhatja egymást. Ebből a csoportból is húsz év munkásságát felölelő válogatást láthatunk most. A legkorábbi dobozművek még a permutációs festmények egymás fölé helyezésével játszanak, míg a későbbiek újabb és újabb síkbeli sorozatokat engedtek kilépni a térbe.⁶

Az egyetlen műtárgycsoport, amely nem két, hanem csak egy évtizedre nyúlik vissza, a Braille-írást felhasználó reliefeké. A 2010-es években a *Bízz vakon!* közhasznú egyesülettől egy díjtárgy megtervezésére és elkészítésére kapott felkérést Nemes Judit. Az egyesület a látássérültek társadalmi elfogadottságának növelésén fáradozik. Elhatározták, hogy évente díjjal ismerik el a legfőbb támogatóikat. A művész olyan tárgysorozatot talált ki és valósított meg évente eltérő formában, amely a Braille-írás dudorjai révén a térbe kilépő festményekből áll. A sorozat titka, hogy a gyengénlátók a Braille-feliratot tapogatással el tudnák olvasni, ha a képzőművészeti kiállításokon nem lenne bevett szabály, hogy tilos a művekhez hozzáérni; míg az ép látásúak látják ugyan a jeleket, de nem tudják azok értelmét megfejteni. Épen és gyengénlátók csak együtt tudják dekódolni a festményeket. (A műveket Nemes Judit matt lakkal vontta be, így gyengénlátók – ha az adott kiállításon a teremőrök megengedik – bátran hozzáérhetnek, mert a lakkréteg könnyen tisztítható.)⁷

A kiállítás négy egysége így a vizuális jelenségek szintjén a kétdimenziós festészet és a tér, a háromdimenzióba építkezés viszonyát szemlélteti, egyúttal a tartalmi üzenetek terén a Rilke által megidézett emberi kapcsolatoktól az inkluzivitás, a különböző akadályokkal élők társadalmi elfogadásának ösztönzéséig ível.⁸

6 Ld. a művész 2015. évi, *Térkísérletek* című, a *Pauker Collection* 25. kiadványaként megjelent katalógusát.

7 Vö. a művész 2019. évi, letölthető katalógusát: <https://www.calameo.com/read/0073698807a5b6f17d6d5>

8 További részletek: <https://www.instagram.com/judithnems/>

