

SZEMESSY KINGA

Elmosódó test- és énhatárok, kortárs ökokoreográfiai gyakorlatok

A könyv [...] különféle módon megformált anyagokból, teljesen eltérő időkből és gyorsaságokból áll össze. Mihelyt valamely szubjektumnak tulajdonítjuk a könyvet, nem veszünk tudomást ezen anyagok munkájáról. [...] A könyvben, mint minden dologban, vannak artikulációs vagy szegmentációs vonalak, rétegek, összefüggő territóriumok; de vannak szökésvonalak, a territóriumokat szétvető, deterritorializáló és rétegtelenítő mozgások [is]. [...] Mindezek [...] egyfajta „elrendeződést” hoznak létre. [...] Az egyik szöveg behajl(-t)-ása a másikba [...] új dimenziók megjelenését vonja maga után.

(DELEUZE ÉS GUATTARI)

Indításként megkérném az olvasót, hogy e kötet – legalább – azon oldalait, amelyek tanulmányomat tartalmazzák, vegye két marka közé, majd egy jól irányzott pogácsagyűrő vagy szkandermozdulattal gyűrje egymásba. Az így keletkezett új topográfia, a bekezdések átrendezett tektonikus lemezei, a gyűrlemény-hegygerincek lehet, hogy olyan összefüggésekre fognak rámutatni (mindenkinél egyedi módon), amelyek még nekem is elképzelhetetlenek, de amelyekről feltétlenül szeretnék viszonhallani, kedves társszerzőim. Térképezd fel! Olvasd össze azzal a tájjal, amelyet a kötetből felnézve láatsz. E „könyv” illetén daraboltságában teljesedik majd ki. Így lesz „a valóságmező, vagyis a világ, az ábrázolásmező, vagyis a könyv és a szubjektív mező, vagyis a szerző közti hármasszétválás” (Deleuze és Guattari), remélem, érvénytelen.

A FÖLDKÖZELIEK KOZMOLÓGIÁJA

A korábban megtapasztalt angolszász közösségi tánc nagyrészt narratív és reprezentációra építő táncszínházi iskolájából kiábrándulva 2017-ben kezdtem el érdeklődni azután, vajon a dichotómiákban gondolkodó, racionalitásra támaszkodó,

a felvilágosodást idéző eszmerendszertől és a spektakulum társadalmaitól (Debord) valamelyest izolált őslakos közösségek világlátása mennyiben tudja befolyásolni a kortárs táncalkotók részvételiségre apelláló munkamódszereit. Ezt a kérdést boncolgatva a Campus Mundi ösztöndíjprogramnak köszönhetően 2017. július és október, illetve 2019. szeptember és december közt két tanulmányúton vettem részt: először Kolumbiában, majd Új-Zélandon, ahol – a kulturális és nyelvi akadályok, valamint a limitált időkeret ellenére – igyekeztem megérteni, vajon a kogik és a maorik hogyan gondolkodnak a test határaitól, és e mentén az ember ökológiai beágyazottságáról. E szándékom mögött az a hipotézis állt, hogy a világszerte egyre inkább ismert és támogatott részvételi/közösségi/társadalmilag elkötelezett/alkalmazott¹ színház- és táncművészet vagy teljesen negligálja, vagy kimondottan presszionálja a spirituális gyakorlatok eszköztárát, illetve a nem emberivel (tárgyakkal, anyagokkal stb.) történő kapcsolatteremtést. Az alábbiakban olyan közösségekről lesz szó, amelyeket sokan a „természet gyermekeinek” becéznek és bélyegeznek; ők a nem emberivel folytatott kapcsolatteremtést – megfigyeléseim és olvasmányaim szerint –, ha nem is szakadatlanul vagy hagyományörző (jobban mondva hagyományfulasztott) módon, mégis mindmáig magukénak tudják és – a felgyorsult városi és globalizált létformával összhangban, valamint a strukturális elnyomások ellenére – gyakorolják és tanítják is. (A moanai/csendes-óceáni² kontextushoz lásd a kilenc helyi filmrendező által készített, 2019-es *Vai* című filmet.)

Az aotearoi/új-zélandi lakosú maorik nyelvében (te reo Māori) a *whenua* szó egyszerre jelenti a földet (*land* vagy *soil*) és a méhlepényt; valamint a közösségben – sok más őslakos közösséghez hasonlóan – rituális gyakorlat, hogy a méhlepényt a szülés után elássák a földbe, ezzel is megerősítve az örökké tartó kapcsolatot a gyermek és közte (Geoff). A maorik kultúrája szerint „minden mindennel összefüggésben áll. Emberek, madarak, halak, fák és az időjárás jelenségek – mind tagjai egy kiterjesztett, kozmikus családnak [*whānau*]” (Te Ahukaramū). Az emberek az ég és a föld gyermekei, más élőlények unokatestvérei – nem felsőbbrendűek. A maorik genealógiáját és eredettörténetét magába foglaló úgynevezett *whakapapa* számos ponton hangsúlyozza az élőlények közti rokonságot (*kinship*) és azt, hogy a különböző fajok tisztelettel kell egymás felé forduljanak. Így az emberi testnek sem kölcsönöznek kiemelt fontosságot vagy értéket. Erre a nyelvi determináltság (föld = méhlepény) mellett a *ta moko* maori tetoválóművészet látványos példa, ugyanis a testfelszínt ugyanúgy vésik – komoly kínok kíséreté-

1 | E kifejezések mint műfajmegjelölések gyakran egymás szinonimáiként szerepelnek a köznyelvben és a vonatkozó szakirodalomban (Bishop 1; Prentki és Preston 9), habár vannak törekvések az egyedi definíciókra is (Cziboly).

2 | Új-Zélandon – egyfajta tiszteletadásból és gyarmatosító büntudatból fakadóan – számos megnevezést egyszerre használnak angolul és annak a kolonizáció előtti nyelvén. A Pacifikum másik neve így Moana (jelentése nyílt víz), míg Új-Zéland neve Aotearoa, ami hosszú fehér felhőt jelent – a mondák szerint így nevezték el a maorik a szigethármaszt, amikor délről közelítve meglátták azt. Ma az ország hivatalosan is így, két néven szerepel mindenki okmányaiban. Ebben a tanulmányban én is alkalmazom ezt a kétnyelvűséget, amelyet / jellel jelzek.

ben –, mint a fát, az állatcsontokat vagy a zöld jádekövet. Míg mi – az európai kultúrkörben – földtanilag a kőzeteket ugyan mozgásban lévő, ám mégis holt anyagként kategorizáljuk, a maorik nem így gondolkodnak. Hitük szerint a természeti jelenségek – élő mivoltukból fakadóan – ugyanúgy jogokkal rendelkeznek, mint az emberek, így például a Whanganui nevű szent folyót 2017-ben természetes személyé nyilvánították (*Te Awa Tupua*). Egyébként ezzel a gondolattal rokon a brit Polly Higgins kezdeményezte, az ökokórium megfélemezését célul kitűző mozgalom is: a jogász nő egy nap a különböző tájsebeken tanakodva arra jutott, hogy „a Földnek szüksége lenne egy jó ügyvédre”. Célja szerint aztán elérte, hogy a második világháború után meghatározott négy alapvető békeellenes bűncselekmény (emberiség elleni bűnök, agresszió, háborús bűnök, népirtás) sorába az ENSZ ötödikként felterjessze az ökoszisztémába való ártó beavatkozást is (*ecocide*, az angol „népirtás” jelentésű *genocide* szó nyomán). Ezt egyelőre tíz ország ratifikálta a nemzeti törvénykezés szintjén.

Visszatérve a Whanganui folyóra, a víz szimbolikus jelentéssel bír az őslakosok számára: „Én vagyok a folyó, és a folyó én” (*Ko au te awa, ko te awa ko au*), állítja egy maori mondás. A moanai/csendes-óceáni lakosok körében elterjedt másik mondás pedig így szól: „Sós vizet sírunk és izzadunk, így emlékeztetve magunkat arra, hogy az óceán az ereinkben folyik” (Hau’ofa 64).³ Andrée Grau táncantropológus az általa évtizedekig tanulmányozott ausztráliai tiwi bennszülöttek táncát és a klasszikus balettet összehasonlító tanulmányában azt írja, hogy az őslakosok tanulmányozásával kérdőre vonhatjuk azt a közkeletű gondolatot, miszerint „minden embernek van egyfajta intuitív tudása testi önmagáról, ami mintegy individuális egységként létezik a többi testtől elválasztva” (Grau 141). Erre bizonyíték, hogy például a tiwik lakóhelye rendszerint vízközeli, ugyanis a vizet tekintik a még meg nem születettek lakhelyének. „Ez voltaképpen a fogantatás helye; amint a még meg nem született gyermek szelleme (*spirit*) kibuggyan az anyaföld testébe, úgy a fizikai szülésnél is vizet fakaszt a gyermek az édesanyjából. Ez a táj és az emberi test elodázhatatlan kapcsolatának újabb példája” (153). Ugyanakkor az őslakosok előtt a szellem (*spirit*) fogalma az idegen kultúrákkal való kapcsolat-teremtés előtt ismeretlen volt: „egy ember nem individuum, hanem diffúz elegyben létezik együtt a többi emberrel és a dolgokkal (*things*), amelyek együtt szociomitikus egésznek alkotnak” (Grau 152). Ezt alátámasztja az is, hogy a tiwiknek nincsen szavuk a testre. „A halál az, ami megteremti a fizikai test határát, hiszen míg azt eltemetik, a szellemek (*ghosts*) tovább vándorolnak az ősi földön. [Ezzel szemben] az élet és elsősorban a tánc pont kiterjeszti a testhatárokat a világ egészére, beleértve természetit és társadalmi is” (153).

A kolumbiai gokik az előbb említett közösségekhez képest kulturálisan érintetlenek maradtak, vagyis életvitelük a prekolumbiánus időszak óta változatlan.

3 | Az itt szereplő – és a többi, idegen nyelvből idézett – szöveget a jelen tanulmány szerzője fordította. (A szerk.)

Ehhez szorosan hozzájárul, hogy a Sierra Nevada de Santa Marta ötezer méter magas hegyén élnek, amely egy, az Andoktól különálló tektonikus lemez, és földrajzi adottsága révén leképezi a világ egészének klímáját. Egy mikrokozmosz, ahova az út a „Poklon” (Ereira, „The Kogi”) át vezet, legalábbis ahogy a helyi sírablók és kokainkészítők hívják az odavezető dzsungelt. A kogi vezetőket (spanyolul Mamos) felnőtté válásukig sötétben nevelik, hogy így zavartalanul kommunikálhassanak *Alunával*. Mivel ők a Föld őrzőinek tartják magukat, így az utóbbi harminc évben dokumentumfilmekben keresztül kétszer is (*From the Heart of the World; Aluna*) szólaltak tékozló „kistestvérükhöz”, vagyis hozzánk, városiasodott emberekhez, hogy „óvjuk a vizeket”. Ezzel persze ugyanarra utaltak, mint a feljebb tárgyalt másik két közösség is: ők nemcsak a Föld őrei, hanem egyik vele, és így a víz gondozása önmaguk iránti gondoskodás is. *Aluna* – Alain Ereira filmrendező szerint – „egy kozmikus tudat, amely minden létező élet és intellektus forrása, vagyis mintegy a Föld elméje. *Aluna* képes a gondolkozásra, de magát is fürkészi. Bár önismerete és elevevése kétségtelen, mégis szüksége van az emberekre, ugyanis ők azok, akik képesek fenntartani a kapcsolatot vele mint kozmikus elmével” (Reddy). Mindezt egyébként leképezi és megtámogatja az amerikai feminista teoretikus és biológus, Donna J. Haraway által is számos alkalommal emlegetett játék, a tenyereket és ujjakat átszövő fonalat tekercselőadogató macskabölcső koncepciója is. Míg a navahóknál ez *na'atl'o'* (Haraway, *Staying* 14), addig a maoriknál *whai* (Calman), de a világ számos őslakos törzse más-más néven ismeri. Haraway a saját spekulatív fikciója által éltetett félig képzeletbeli, félig mitologikus, tentakuláris, vagyis a világot polipszerű fejlődésével lepatogató *chthulu* lényt is a „felhőkből eredő és oda tartó hálóknak és hálózatoknak szövevényében kószáló létezőnek” (*critter*) látja. „A tentakularitás annyi, mint nem [kezdő- és vég]pontok vagy [körülhatárolható] szférák, hanem [egymásba futó, egymást ölelő] vonalak sokasága közt élni” (*Staying* 31).

Ugyanakkor az ember ökológiai beágyazottsága anélkül is belátható, hogy a déli féltekére utaznánk – például az adaptációs képességükről híres számik (Tisdall), továbbá a székely parasztság világszemléletének tanulmányozása által. Imreh István tanulmányában a falutörvényt tárgyalva kifejti, hogy a parasztnak célja „a természettel békességes, értelmes és hasznos szimbiózisra törekedő faluközösség” megteremtése (122). A falutörvény „a communitas javára és megmaradására, a közjavak oltalmazására gondolva, ökológiai elveket is parancsolattá tesz” (123). A jelenközpontú faluhatározatok „a hagyományok köntösében” (123) szerepelnek, hiszen „az ősiség nagy-nagy legitimizáló ereje az örökkévalóság hitével aranyozza be a szürke hétköznapi józanságot” (124). A normák címzettje mindig az utókor, az utódok. Ezt megerősítve az erdélyi néprajzkutató, Nagy Olga hetvenes és nyolcvanas években tett gyűjtéseiből is kiderül, hogy az

ősztönös paraszti felfogás szerint az egyén csak láncszeme az ősök és utódok végeláthatatlan sorának. De az egyénben és az egyén által élnek az ősök. [...] A közösség tagjai

az életet úgy fogják fel, mint tartozást a múlttal szemben, melyet átörökítenek. Másfelől a jövővel szemben, mely általuk és bennük folytatódik. Ez mérhetetlen felelősséget jelent, olyat, amely nem is engedi meg, hogy az életet megkérdőjelezzék. (248)

A fentiek értelmében így például az öngyilkosság közösségre érthetetlen, mivel az ősök és utódok felé érzett felelősségérzet mindenkit megóv az individuális szomorúságtól. „Ez a tartozás előre és hátrafelé egyben megkapaszkodás a létben, teljesen kizár mindenféle [...] egzisztenciális szorongást, amely viszont a városi embernek napjainkban úgyszólván második természetévé vált” (248).

Ugyanakkor ebben az időben Magyarországon a városi emberek közt is terjedt a paraszti kultúra felélesztésének vágya, és 1972-ben megalakult a „nomád nemzedék”. Ez a közösség elsősorban a Fiatalok Népművészeti Stúdiójának és a táncházmozgalomnak „főiskolákra be nem került, de művészi ambíciójú” (Makovecz 99) fiataljait jelentette, akik szellemi vezetőjük, Csoóri Sándor *Nomád napló* című kötete után választották a nevet, s többek közt abban a Pap Gábor művészettörténész által megfogalmazott gondolatban is hittek, hogy „a magyar népművészetben prehistorikus kultúrák kozmológiai összefüggései őrződtek meg” (Zelnik 14), habár tőlük a „totemkodás, sámánkodás távol állt, és elsősorban az esztétikai erőt tisztelték” (Nagy Rita 11:23). A „Kádárkádía” – ahogy a Kádár-kort ironikusan nevezte a szerző (Zelnik 11) – megfigyelése alatt tartott, elszigeteltnek ismert közösség nyári táboraiban (pl. a híres tokajiban) tánccal, zenéléssel, népi játékok rekonstrukciójával, festőnövények használatával, állatgondozással, önellátó életmóddal, valamint természetes anyagokból készülő tárgyformáló kísérletekkel (nemezéléssel, kosárfonással stb.) és hajléképítéssel próbálta meg elkerülni egyrészt a „huszonegyedik óra” átlépését, vagyis a népi tudás eliminálódását, valamint a „néma tavasz” beköszöntét, ami egy olyan tavaszra utal, amikor a mezőgazdasági vegyszerhasználat következtében már nem fognak dalolni a madarak (Zelnik 66). Hitték, hogy „az ökológia a jövő tudománya [és] [...] a természettel való megromlott kapcsolatunkat [valamint a múlttal való folytonosságot (134)] a hagyományok újrafelhasználásával [...] állíthatjuk helyre” (Tarján 136).

Ahogy az „utópizmus mérge és állandóan csábító kísértete” jelen volt a „nomádoknál” (Zelnik 6), úgy a paraszti (és őslakos) létforma romantizálásának és idealizálásának csapdájába is könnyű beleesni, amint azt például a szintén Nagy Olga gyűjtéseiből inspirálódó Trapp Dominika 2020 elején a Trafó Kortárs Művészetek Házában bemutatott *Ne tegyétek reám...* című kiállítása is tematizálja. Trapp a kortárs ökológiai válságelméletek szempontjából vizsgálja a paraszti kultúrát mint egy fenntarthatóság utáni scenáriót, „a jövő eltérítése érdekében tér vissza a múltba” (Bajusz és Trapp 1). Képzőművészeti és tudományos kutatásával rámutat, hogy „a népi kultúra elemei egyszerre diszkurzívak, szimbolikusak, és szomatikusan rögzülnek”, de kultúrája válogatja, hogy a test adott materialitása „hol kezdődik és végződik, mennyi mozgásteret kap” (1). Így a tematizált paraszti közösségeket sem a maradéktalanul utópisztikus egyenrangúság jellemzi: a va-

lóságot a nők például rendszerint máshogy élik meg, mint a férfiak, s így ezek a szerepek nem is konfliktusmentesen léteznek egymás mellett. „A férfiakat születésüktől fogva a hatalom akarására és legális gyakorlására nevelik”, és e patriarchális berendezkedésben „a nők a férfi tulajdonát képezik” (Bajusz és Trapp 2).

Mivel mind a paraszti, mind az őslakos kultúra fontos eleme a nemzeti identitás megkonstruálásának, az uralkodó politikai rendszerek sokszor kritikai vizsgálat nélkül szorgalmazzák azok megőrzését, illetve újraélesztését, mint ahogy azt a *Nomád nemzedék* című kötet egy-egy szövege is példázza: „a napjainkban sokat emlegetett közösségi ember típusának neveléséhez, formálásához nagymértékben hozzájárulhat, s ezt éppen a hagyományok kohéziós erejével tudja biztosítani” (Koltay 34), valamint „új közösségi művészet természetesen csak olyan társadalomban lehetséges, amely maga is közösségi, tehát a szocialista és különösképpen a kommunista társadalomban” (Vitányi 45). Egy másik példával élve, bár Új-Zélandon már 1840-ben megkötötték a maorik és britek közti békítő megoldásnak szánt Waitangi Egyezményt, mégis rengeteg hektár földet tulajdonítottak el az őslakosoktól, sőt csak a hatvanas-hetvenes évek, vagyis a „maori reneszánsz” revival mozgalom óta terjedt el széles körben a maorik nyelve és kultúrája, és arra még 2022-ig továbbra is várni kell, hogy Új-Zéland történelmét minden brit közoktatási intézmény tantervébe beemeljék. A maorik közmegítélése és saját identitáskonstrukciója tele van ellentmondásokkal, erről az Alan Duff regényén alapuló *Once Were Warriors* című filmből érdemes tájékozódni, illetve Andrew Eruera Vercoe *Educating Jake* című könyvéből, amelyben a szerző problematizálja a filmben az áldozati szerep lobogtatását, a maorikról való bináris gondolkodást (vidéki, ősoket tisztelő ártatlanság a buja, erőszakos, gengszterháborúban elzüllött vademberséggel szemben), és ezzel azt is, ahogy az elnyomott önkéntelenül elnyomóvá válik. Az, hogy a maori őslakosok kultúrája kelendő turisztikai exportcikk lett (pl. a vésett jádekö, a bálnacsontból és paua kagylóból készült nyakékek), és részint kommercializálódott (pl. az All Blacks nemzeti rögbicsapat népszerű haka tánca és Whakarewarewa, az „élő maori falu”) – bár engem ottlétem alatt bosszantott és értetlenséggel töltött el –, a maorik számára nem áldozat, hanem fontos lépés a láthatóság és a teljes egyenrangúság felé (Teves 132). Így, e komplex és ambivalens társadalmi látképpel együtt, a planetáris felelősségtudat szemszögéből közelítve a felsorolt kultúrák tudásanyaga és világlátása – néhány esetben tudom, máshol hiszem, hogy – időtlen, és segíthet a bennünk rögzült kategóriák felülvizsgálatában még akkor is, ha természetesen a kortárs ökotudatos paradigma pont azokat az interpretációkat keresi és építi be, amelyekben azonosítani tudja az általa hirdetett ökotudatos szemlélet meglétét.

POSZTHUMANIZMUS ÉS NYELVILEG MEGHATÁROZOTT GONDOLKODÁS

Az ókori görögök az életre két külön szót is használtak.

A biosz az élet/szervesség antropomorf oldalát képviseli, vagyis azt a dimenziót, mely az ember kollektív és individuális életvitelének formaegységeit strukturálja. A zoé ezzel szemben az élet/szervesség nem-emberi oldala, az a nem-antropomorf dimenzió, mely határközegként a biosz elkülönülését segíti, ugyanakkor folyamatos intervencióval fenyegeti. (Nemes 388)

Míg a humanista diskurzus antropológiája e kétféle életfelfogás, illetve a természet és kultúra elkülönítésén, sőt oppozícióján dolgozott és dolgozik, addig a kontinentális filozófiát kb. 1980 óta meghatározó poszthumanizmus igyekszik elmosni ezen határokat, és ezzel is csökkenteni az emberek kivételességtudatát. „A poszthumanizmus utal arra 1) az ontológiai állapotra, ahogy sok ember él jelenleg [...] kémiai, műtéti vagy technológiai úton módosított, átformált testekkel vagy közeli, hálózatos kapcsolatban gépekkel és más organikus formákkal”; 2) az „ember új konceptualizációj[ára]” (Nemes 376). Ez az új koncepció, avagy az ember deidentifikációja pedig azt jelenti, hogy „a bioszt el kell mozdítani a képzelt hierarchia csúcjáról, az emberi életet pedig vissza kell helyezni egy komplex, hálózatos racionalitásba. [...] A poszthumán gyakorlat egy radikális elmozdulás a racionalitástól a relationalitás felé” (Nemes 389).

A reprezentacionalizmus valóságállítása

A poszthumanizmust tápláló posztmodern gondolkodás törekszik az emberre vonatkozó humanisztikus koncepciók meghaladására, ugyanakkor ez a folyamat az értékvilág és az értelmezések szétszóródásával jár. Nem véletlen tehát, hogy könnyen ébred bennünk vonzalom, mondjuk, az őslakosok stabil hitvilága iránt. Nyugtalanságot és szorongást keltő lehet a tudat, hogy konstruált létünkben nem tisztán körvonalazható, hol kezdődünk (mint emberiség és mint egyén), és mindig is tartunk, ugyanakkor feloldást jelenthet rádöbbenni olyan apróságokra, mint hogy a maorik házleírása nem áll végtelen távolságra a mienktől. A *marae*, vagyis tradicionális fogadóház tagolása így néz ki:

ez nem csupán egy találkozóhely, hanem a *tipuna*, vagyis az őszünk teste is egyben. Ott a feje a bejárat fölött – ennek neve *koruru*. A kezei a *maihi*, vagyis az oldalfalak, amelyek a tetőről alámerülnek. Hogy mi lenne az a hosszú gerenda, amelyik végigfut a tető alatt? A hátgerince. A tetőgerendák, vagyis *heke* pedig a bordái. És lám, itt állunk a ház szívében. Halod a dobogását? (Ihimaera 159)

A ház mintegy a testünk meghosszabbítása, annak protézise, hiszen úgy alakítja személyiségünket, mint ahogy mi őt, vagyis kölcsönhatásban állunk vele. Vajon ugyanezt a gondolkodást őrzik a „homlokzat” és a „tetőgerinc” kifejezéseink, vagy itt csupán az épület antropomorfizálásról lenne szó? Annyi bizonyos, hogy a korábban említett „nomád nemzedék” is hasonlóan tekintett az általuk épített tokaji (majd velemi, etyeki, szepezdi stb.) házra: „A ház ott áll a félszigeten. Az [...] épület nem nosztalgikus népi ház, és nem is happening-dokumentum. Élőlényhez inkább hasonlít” (Makovecz 101).

Az emberi testrészek a működésük révén válnak az építészeti elemek, terek metaforáivá, például a homlokzatnak valójában nincs szeme, orra, szája, de arcként működik, amely megkülönböztető és leginkább felismerhető jegyévé válik az épületnek. Ha a metaforákat gyakran használják, megszokottá és elfogadottá válnak, de egyben lehetőséget kínálnak arra is, hogy speciális aspektusuk előtérbe kerüljön. Már [az 1400-as években élő] Leon Battista Alberti is beszél az épület bőréről, mégis a bőr elsősorban az 1990-es évek kiemelkedő metaforikus forrása. (Virág 15)

Például akkor, amikor az építészek a használatával arra igyekeznek választ találni, „hogyan lehet határvonalat húzni a privát és a nyilvános, a kint és a bent közé” (16). Ez persze aztán visszahat az emberről való gondolkodásra is: meddig tart a megmáshíthatatlan énem, és hol kezdődik a viselkedő, szerepjátékos, sőt konform énem? Van-e egyáltalán ilyen mag, vagy – utalva a Peer Gynt-monológra – üres a hagyma közepe? És ha van mag, akkor az vajon univerzálisan emberi, vagy pont egyénre szabott?

„Az ember igazságát nem valami eredet és/vagy lényegiség alkotja, hanem az a képessége, hogy jelentéscserék nyitott médiumává tud válni egy nyelvi ökonómiában”, mondja Michael Foucault Kant *Antropológiájához* írt bevezetőjében (idézi Nemes 379). Érdemes ezt összekapcsolni Foucault azon meglátásával, amelyet az amerikai nyelvész, Noam Chomskyval az emberi természetről folytatott, a televízióban is közvetített, 1971-es vitájában kifejtett: a 17. és 18. században (a biológusok körében) még közel sem volt elterjedt az élet fogalma („Debate”). A hierarchikus kategorizálás nem vette figyelembe, mi élő és mi nem. Csak később, a különböző, mikroszkóp által felderített belső, mondhatnánk, bőr alatti szerveződések problémája indukálta e kifejezés térnyerését. Így azt mondhatjuk, az *élet* szó egyfajta episztemológiai indikátorként funkcionált: jelzett egy még felderítésre váró terepet.

Ezzel analóg módon tehát feltehetjük a kérdést, mire (volt) jó a *természet* szó. A reneszánsz idején, Kopernikusz és Galilei radikális felfedezései előtt a természetet lényegében a keresztény egyház dogmái szerint értelmezték, illetve a természet értelmezése az egyház hatáskörébe tartozott. Ezt váltotta fel az ok-okozatiság képlete, amelyben Istennek, illetve bármilyen felsőbb, átfogóbb végső akaratnak vagy célelvűségnek már nem maradt hely. Az ebből fakadó feszültsé-

geket aztán René Descartes diplomatikus „Cogito ergo sum” kijelentése és eszmeanyag dualizmusa oldotta: az elme, az ész, az eszmeiség, mondhatni, az ideák tartománya újra Istentől származó lett, vagyis az ő beláthatatlan, magasztos szándékaival fűszerezett, míg a megfogható, tapasztalható világ (így a test materialitása is), mint egy jó gépezet, az empirikus tudományok játszóterévé válhatott. Az emberek ezzel lehetőséget kaptak arra, hogy saját pszichéjüket romantikus fantáziák formájában rávetítsék az egyébként élet és értelem nélküli természetre. A Másik megerősödését segítette tehát, hogy az ismereteink, a tudásrendek (foucault-i episztemé) elkezdtek nem hasonlósági elvek mentén rendeződni, hanem a különbözőség és identitás alapján, ami szükségszerűen kitermelte önmagából például az irracionalitás mint hibás, eltorzult, diszfunkciós, elmebeteg kategóriáját. Az úgymond irracionális élményekre (így pl. az eksztatikus táncélményre is) rendszerint a normalizálás, a diagnosztikus beskatulyázás és átnevelés (volt?) a kúra. Nem lehetséges, hogy az kétségtelenül hatalmas orvosi és technológia fejlődés, így az elme és a természet drasztikus különválasztása végérvényesen zsu-gorította mai pszichénk mozgásterét? A természet és környezet szavakat manapság határozottan kerülik az ökológiai gondolkodás ismert írói (így például Haraway, Timothy Morton, Karen Barad), ezzel is segítve azt, hogy ne egy, a bőrünk által határolt, lelket és elmémunkát tároló konténerben, valamint az egyéb, azon kívüli dolgok kettéválasztásában gondolkodjunk.

Az amerikai, többek között a kvantumfizikából inspirálódó feminista teoretikus, Karen Barad szerint „a nyelv túl sok hatalmat kapott. A lingvisztikai, szemiotikai, interpretatív és kulturális fordulatok jól mutatják, hogy minden »dolog«, még a materialitás is nyelvivé vált” (Barad, „Posthumanist Performativity” 801). A reprezentacionalizmus szerint „adott két, egymástól különálló és független entitás: az egyik a reprezentáció, a másik a reprezentált entitás. Viszont ez a magától értetődő ontológiai rés már önmagában is kérdéseket vet fel az akkurátus reprezentáció kapcsán” (804). A tudományos tudás, a nyelv és egy politikai képviselő vajon mindig pontosan fedi a valóságot és a közösség akarátát?

A tudományosság korában élni annyit jelent, mint felhagyni az autoritatív igazságban való hittel. [...] Tudomány ide vagy oda, lehet, hogy nincs is igazunk és csak kapaszkodunk néhány fura feltételezésbe, amiknek semmi értelme, ugyanakkor ez még mindig jobb, mint azt hinni, kétségtelenül igazunk van, hiszen a Pápa is megerősítette, hogy higgyünk benne. Az ökológiai tudatosság felrzza azon antropocentrikus hitünket, hogy egy áll mind fölött – az ember. (Morton 21–22)

Az amerikai filozófus Timothy Morton *Being Ecological* című könyvében azt írja, hogy a tudás megszerzéséhez két elemre van szükségünk: adatra és az adat interpretációjára. Viszont ez az adat (*data*, ami hiába a latin *dare*, vagyis „adni” igéből származik) nem adott, avagy nem adja magát. A közbeszédben a tudás magától értődőként terjedt el, ugyanakkor, ahogy Morton kifejti, ez csak a hamis

tényekre, ténytyszerűségekre (*factoid*) igaz, hiszen a tudományos tényeket (*fact*) pont folyton kísérletek alá vetik és elbizonytalanítják a kicsikarható új eredmények érdekében (xxviii). Egy tárgy (*object*), például egy alma, sosem lesz egyenlő azzal, ahogy almaként megjelenik (*apple-data*), mint ahogy a globális felmelegedés (mint *hyperobject*) sem csak annyi, mint ami belőle hírként elér hozzánk. Elviekben az előbbi ugyanannyira komplex, mint az utóbbi: sosem tudunk rámutatni egy tárgyra, illetve az, hogy használjuk, még nem jelenti azt, hogy teljes igazságában találkozunk vele – mindig marad egy ún. transzcendentális rés (xxx). Morton az angol „környezet” (*en-vir-onment*) és „pervezió” (*per-ver-sion*) szavakban kihangsúlyozza a „sodródni” jelentésű részt (*to veer*), ezzel is utalva arra, hogy egy másik entitással való kapcsolatteremtésünk nem feltétlenül szándékolt és kizárólagosan általunk irányított, hanem lehet, hogy az a másik hűz, örvényeltet bennünket maga felé (115). A környezet megkörményez minket, térül-fordul körülöttünk és velünk. Intim egymásra hangolódásban (*attunement*) vagyunk vele. Persze a másik illetően elérhetetlensége, makulátlan felfoghatatlansága és ezáltal bekebelezhetetlensége gerjeszthet bennünk egyfajta szorongást, amelyet sokszor normarendekkel (*attunement-systems*) vagy szimplifikált valóságállításal írunk felül, mindezt annak érdekében, hogy a (túlértékelt) szabad akaratunkkal befogjuk, és beláthatóságba, tervekbe ágyazzuk a világot. „Az ökológiai [módon felfogott és kezelt] tények sokkal inkább azt igénylik, hogy ne tudjuk azonnal, mit is fogunk kezdeni velük” (xxv). Az ökológiai társadalom ezért is kicsit „véletlenszerű, törött, béna, kicsavart, ironikus, buta és szomorú kell, hogy legyen” (12). Viszont ez szomorkásság egyben csodaszép is, mint ahogy minden, amit képtelenség megragadni.

Morton írása határozottan arra buzdítja olvasóit, hogy az idáig tárgyalt hiányt ne akarnok módon, hanem játékosan fogjuk fel; sokszor tanárként vagy szülőként is azon küzdünk, hogy azzá legyünk, megérjünk a feladatra, pedig már rég benne vagyunk.

Szimbiotikus lény vagy, elvegyülve más szimbiotikus lények közt. [...] Lélegzel, bakteriális mikróbaíd [vagyis a téged alkotó nem emberi részek] veled dúdolnak, az evolúció csöndben dolgozik a háttérben. Egy madár csicsereg, egy felhő pedig elúszik feletted. [...] Nem kell ökológiaivá válnod, hisz már rég az vagy. (157)

Ez utóbbi mondat szólhatna egy kogi szájából is, ugyanakkor esetükben az egyik legnagyobb félelem pont az, hogy a közvetítő spanyol nyelv elsajátításával a saját nyelvükbe ágyazott gondolkodásukat is hátrahagyják majd – mint ahogy tette ezt számos maorival az angol nyelv elsajátítása. Gondolati struktúráink nyelvi kódoltságára Miklósvölgyi Zsolt filozófus a Hangover Reading Club 2020. január 25-i eseményén is rámutatott (*Heidegger Magyarázatok Hölderlin költészetéhez* című szövegére utalva): a görögök *phülosz* szava is teljesen máshogy ragadta meg a természetet, mint a rómaiak használta latin *natura*. Az előbbi etimológiája szerint a növekedést és megjelenést jelentő igéből ered, és így

a phüsziszre az „önmagát kibontakoztató működés” jellemző; ebben az összefüggésben tehát élő, eleven, nem azonos a mai fizika kutatási tárgyául szolgáló „élettelen”, „holt” természettel. [...] Az eredeti görög felfogás szerint a tűzhányó ugyanúgy „működött”, mint a hajtásokat hozó növény vagy az ivadékokat világra hozó állat. [...] [Sőt,] az embert is e phüszisztől áthatottnak tekinti; vagyis nem „helyezi el” az embert ebben a közegben, mégpedig azért nem, mert soha nem is vette ki abból. Az, hogy az ember a phüszisztől „áthatott”, azt jelenti, hogy áthatja őt annak „működése” – ritmusa, taktusa, lüktetése. (Csejtei és Juhász 86–87)

Azaz visszavezetve: a phüszisz olyan kompakt egység, totalitás, amely megbont-hatatlan, és amiellyel – fordítás nélkül – nyelviileg nem tudunk ellenfogalmat szembeállítani. De vajon mindez arra enged következtetni, hogy a mi nyelvünk átgyúrásával a természetről alkotott gondolkodásunk is újrarahuzalozható? A következő utáni, *Poétikus gondolatok* című alfejezet ezt tárgyalja.

Lábjegyzet az atomelméleten túlról – a relacionalitástól az intra-akciókig

A poszthumanizmus szemlélete mentén gondolkodók tehát az emberi és állati, szerves és szervetlen, fizikai és nem fizikai közti határok elmosását, illetve a határlépéseket szorgalmazzák, amely szándékukat a kortárs biotudományok fejlődése is megerősíti. Ezért is fontos részletesebben is megemlíteni az elméleti fizikából doktorált feminista teoretikust, Karen Baradot, aki a démokritoszi atomelmélet és Niels Bohr kvantumfizikus munkásságának vizsgálatával jut ugyanerre a fenti következtetésre.

Adottak „szavak” és „dolgok” (utalva Foucault *Szavak és dolgok* című művére), amelyek leírják a világunkat; a karteziánus örökség pályájára állított gondolkodásunknak hála néha „a reprezentációkat már igazabbnak véljük, mint azt, amire rámutatnak” (Barad, „Posthumanist Performativity” 806). De miért hisszük egyáltalán, hogy ez a „dologosítás” (*thingification*) szükséges, és minden kapcsolódást, élményt egy dologba, entitásba, *relátumba*⁴ kell átültetni? Vajon a természetbe, anyagiságba és testbe vetett hit hiánya az, ami miatt minden túlteoretizálódik (812)? Marad valami a testből, ha kivesszük annak biológiai és történeti olvasatát (809)? Mi az, ami emlékezik, ami archivál? Barad ajánlata az, hogy a testről alkotott diszkurzív gyakorlatokra a kortárs kultúratudományban sokszor idézett Judith Butler performativitás-, röviden a transzgresszió, a folyton valamivé válás elméletén keresztül nézzünk rá. Ahogy Butlernél a női, férfi stb. társadalmi nemek a valamivé válás (*becoming*), testet öltés (*embodiment*) eredményei, vagyis egymásba fordulni képesek, és nem eleve adottak, úgy a poszthumán elméletben az emberi és nem emberi is a valamivé válás eredménye lehet annak függvényében, milyen iskola felől olvassuk.

4 | Barad e kifejezés többes számát, a relatát használja az eredeti szövegben. A relatum „a szövegen kívüli jelöltet konstituáló tényállás-konfiguráció” (Vass 104).

A klasszikus fizikában a bármilyen anyagot alkotó atomok oszthatatlan egységek, mintegy azt sugallva nekünk, hogy „a világot olyan individuumok alkotják, akik határozottan elkülöníthető tulajdonságokkal rendelkeznek” (Barad, „Posthumanist Performativity” 813). Bohr viszont azt állítja, hogy „a *dolgoknak* nincsenek természetüknél fogva adott határaik vagy jellegzetességeik, a *szavaknak* pedig ugyanígy nincs határozott jelentésük. [...] Ez az episztemológiai keret tehát elutasítja azt a feltételezést, hogy a nyelv bármilyen közvetítő funkciót látna el” (Barad, „Posthumanist Performativity” 813). Erre példaként a „pozíció” szót hozza, amely értelmét csak abban a kontextusban nyeri el, ahogy a vonalzó fixen oda van illesztve a laboratóriumi asztalhoz. A pozíció kifejezés értelmetlen lenne egy függetlenül létező absztrakt tárgy esetében; szüksége van egy jelenségre (*phenomenon*), amely elválaszthatatlanná teszi a megfigyelt tárgyat a megfigyelés cselekedetétől. Ennek a fordítottja pedig: „minden könyv csak a külvilág által, odakint létezik. A könyv piciny gépezet: miféle mérhető kapcsolatban áll ez az irodalomgép a háború, a szerelem, a forradalom stb. gépezetével – valamint azzal az »Absztrakt gépezettel«, mely ez utóbbiakat mozgásban tartja” (Deleuze és Guattari). Emiatt is alapvető egységnek sokkal inkább a jelenséget vagy fenomént célszerű tekinteni. Az új materializmus képviselői, mint Barad is, tehát

nem választják külön a nyelviséget és az anyagot: a biológia éppen annyira kulturálisan közvetített, mint amennyire a kultúra materialisztikusan konstruált. [...] Az anyag nem tekinthető statikus, rögzített, passzív valaminek, ami formálásra vár egy külső erő által, sokkal inkább materializációs folyamatként írható le. Ez a folyamat dinamikus, változó, eredendően összefonódott, elhajló és performatív. (Ferrando 402)

Ahhoz, hogy megértsük, Barad ezt miként fűzte tovább az intraakció és a cselekvő realizmus (*agential realism*) általa bevezetett fogalmi felé (*Meeting*), tegyük egymásba a két tenyerünket (mintha szkandereznénk). Egyik kéz fogja a másikat? Mint egyszerre érintő és érintett, én fogom magam, vagy fogva vagyok? Egy klasszikus fizikus számára ez az érintés egy elektromágneses interakció, sőt, igazából meg sem történik, hanem csak a kezünket alkotó atomok szélén ülő elektronburkok egymás felé kifejtett taszítását érzékeljük (Barad, „On Touching” 209). Barad viszont Jakov Iljics Frenkel orosz fizikus felvetéseire hivatkozva azt állítja, hogy az atomot belül ne vákuumszerű űrként képzeljük el, amelyben úszik a jól lehatárolt részecskék, hanem egy önmagával is reakcióba lépő, végtelen virtuális lehetőséget magába foglaló élő, lélegző létezőként. Ez az előző elmülethez képest azt implikálja, hogy már „az érintés is érinti önmagát” (212), és minden mindig a végeláthatatlan kapcsolatteremtések által van, nem pedig azok előtt. Barad ezért is az interakció helyett az intraakció kifejezést használja, arra utalva, hogy ez nem dolgok között (inter), hanem egy dologon belül (intra) történik, de persze az elgondolhatóság és a dinamika végett mindig van egy átmenetileg elválasztó, „cselekvő vágás” (*agential cut*, a kevésbé episztemológiai, inkább onto-

lógiai karteziánus vágással ellentétben) az intraakcióba lépő ön-elemek közt. Ezzel az ötlettel rokonítható Deleuze és Guattari rizómákhöz kapcsolódó „nem-jelentő szakadás elve” is, de hogy egy végtelenül leegyszerűsítő példával éljek, attól még, hogy a cukkiniből kivájjuk a közepét, majd azt egyéb hozzávalókkal és fűszerekkel önmagába visszarakható töltelékké gyúrjuk, bár határozottan más kvalitatív élményt nyújt, mindkét rész ugyanaz a cukkini marad. Ugyanakkor egy ilyen

megszakítás, a törésvonal meghúzása mindig azzal a veszéllyel jár, hogy az egészet újrarétegző szerveződésekkel találjuk szembe magunkat, olyan formációkkal, melyek bizonyos jelölőnek hatalmat adnak, olyan hatáskörökkel, melyek újra szubjektumot hoznak létre – amit csak akarunk, ödipuszi új életre keltéstől fasiszta konkretizálásig, bármit (Deleuze és Guattari).

Mégis, ahogy a pépessé gyúrt cukkiniből, úgy „a tarack is rizóma” (Deleuze és Guattari). (A rizóma kifejtését lásd később a *Plateau* elemzésénél.)

A cselekvő realizmus elméletével Barad arra törekszik, hogy az ontológiai egységként működő dolgokat felcserélje a jelenségekkel, a szavakat mint szemantikai egységeket pedig az anyagi-diszkurzív gyakorlatokkal, ami által – például a saját testünk megfoghatóságához, elképzelhetőségéhez szükséges – határok képződnek („Posthumanist Performativity” 818). A jelen tanulmány szempontjából összefoglalva ennek a megközelítésnek (is) az a határozott hozadéka, hogy felveti, nem kell annyira igyekeznünk tenni, hatást elérni és kapcsolódni, mert az akarva-akaratlan folyton történik.

Poétikus gondolatok

Az objektorientált ontológiát megalapozó fenomenológia szerint „nincs olyan hozzáférési mód, ami megfelelően működne – nem létezik prominens hozzáférési mód”, mint például a gondolkodás. „Talán több információhoz juthatunk az ökológiával kapcsolatban, hogyha elkezdjük ezt a homályos tartományt vizsgálni, mintsem hogy a feltörésén dolgoznánk” (Morton xli). Timothy Morton sötét ökológiája (*dark ecology*) – amely a félúton létre, a közöttiségre, a tibeti buddhista „bardószerű álmra” utal – hisz a félhomályban keresésben. Meglátásom szerint ezzel rokon a Haraway által leírt és vágyott korszak, vagyis a Chthulucén, amely a görög *khthôn* és *kainos* tövek összeolvasztásával olyan téridőre akar rámutatni, ahol a zárvánnyal gondolkodunk (*stay with the trouble*), s amikor felelősen felelünk (*response-ability*) a Földet ért károkról és károkért. „E kor lakói, a khthonikusok a legjobb értelemben vett szörnyek [avagy körvonalatlan elegy-lények lesznek, amik] [...] tesznek és tönkre is tesznek, készülnek és szét is esnek”⁵ (Haraway, *Staying 2*).

5 | „They make and unmake; they are made and unmade.”

Mind Deleuze és Guattari, mind Haraway, mind Morton olyan szerzők, akiknek itt hivatkozott munkáit a bejáratott bölcsész- vagy művészettudós-üzemmódban nehéz olvasni és jegyzetelni. Egyszer fikciókon keresztül, „spekulatív fabulákban” (Haraway, *Staying* 3), jelzőhalmazos módszerrel, körkörösén, költőien, a hátterben munkáló hallucinációkra gyanakodva, máskor pedig csupasz tömondatos, szlogenes formában fogalmaznak: rizomatikusan. Feszégetik mind az (elmélet)írói, mind a befogadói elvárásokat. Az ilyenfajta „sokféleséghez módszerre van szükség, mely ténylegesen a sokfélélt teremti; semmiféle tipografikus fortély, lexikai ügyesség, szóalkotás vagy keverékszó, semmiféle szintaktikai ravsaszág nem tudja helyettesíteni azt” (Deleuze és Guattari).

Mi a sötét ökológiai félhomály leképezése az irodalomban? A metaforák. És mi a tudományosságban? A személyesség, ami – főleg a tánc tudományban – félúton van a test által közölt legitim adat és a felülbírálnakatlan állítás között. Alison East, a talán legismertebb új-zélandi posztmodern pakeha (vagyis európai felmenőkkel rendelkező) koreográfus és táncpedagógus *Teaching Dance As If The World Matters: Eco-Choreography: A Design for Teaching Dance-Making in the 21st Century* (*Táncot tanítani, s közben a világgal gondolni: Öko-koreográfia: A 21. századi tánc tanítás designja*) című könyvében pont ezen elvek miatt él egyrészt az auto-etnográfia⁶ módszerével, másrészt pedig a metaforákon és szinestéziákon keresztüli tudásátadással. A metafora, „mint a gerinc, komoly terheket cipel, mégis a mozgás eredője; a felszín alatt bújik meg, funkcionális egységgé összetartva a különböző részeket. [...] Esszenciája abban ragadható meg, hogy egy dolgot mindig egy másikon keresztül értelméz” (East, *Teaching* 32). A maorikkal foglalkozó szakszövegekben rendszerint visszatérő metaforikus elem a *harakeke* (len; növényrendszertani nevén phormium tenax) fonása (*raranga*, 1. ábra) (Bishop és Glynn 175), így East könyvének fejezetei is *keték* (fonott kosarak) köré szerveződnek.

A látszólag oda nem illő metaforikus kép, valamint a más diszciplínából merítő tudás beemelése újraszervezi és árnyalja a gondolkodást, mint ahogy a korábbi Foucault-idézet is mutatta azzal, ahogyan az „élet” kifejezést beemelték a biológiába. Megjegyzem, East könyvének olvasása kapcsán és miatt a Toitū Otago Settlers Museumban magam is megtanultam a *harakeke*-fonás alapjait, ami nemcsak virágok (*putiputi*) és karkötők (*kōmore*) formázását jelentette, hanem a szedés előtti imát (*karakia*) is, valamint annak kötelességét, hogy a *harakeke* mellett ne egyek, menstruáció idején ne dolgozzak (hiszen az szent és önmagában is koncentrációigényes állapot), valamint a megmaradó anyagot visszavigyem a(z anya)növényhez. Ez is a tanulás hálózatosságát mutatja meg: nemcsak iparos készséget kaptam, hanem egyben betekintést is egy komplex szokásrendbe (*tikanga*).

6 | Az antropológiai terepmunka olyan kutatási módszere, ahol pl. egy más kultúrával való találkozás során a kutató saját magát, így saját élményeit, érzeteit és benyomásait használja kutatása eszközeként, s így ő maga is adatközlővé válik.



1. ábra | Lenfonás | A fotót Szemessy Kinga készítette, 2019, Kuirau Park, Rotorua, Új-Zéland

Az – egyébként Barad multidiszciplináris szövegeiben is burjánzó – költőiség rendszerint mélyebb értelmezési tartományok felé mutat: „kezeim segítségével ugyan, de a kete magát fonja”, mondja East (*Teaching* 24), és ezzel a kijelentéssel máris rámutat a bábesztétika és a tárgyszínház egyik alapvetésére is, miszerint a báb, a tárgy, az anyag él, és viszontmozgatja mozgatóját. Ugyanezt East a norvég filozófus, Arne Næss mélyökológia- (*deep ecology*) és az amerikai pszichológus, Lous Heshusius „részvételi tudatosság” (*participatory consciousness*) elméletével magyarázza, ami egy olyan tudatállapot, ahol az egót egy globális figyelem váltja fel, és amiben „egy holisztikus episztémológia lép az igazság és az értelmezés közti tradicionális viszonyrend helyébe” (*Teaching* 31).

Mindehhez persze „észleleti szerveink” (*organs of perception*) (65) tréninget igényelnek. Miként ivódhat be az énközpontú helyett az ökoközpontú tudományos és filozófiai gondolkodás a táncalkotók, majd rajtuk keresztül a nézők gyakorlatába? A részvételi előadások lennének azok, amelyek nemcsak közvetítendő üzenetükben, elmozgott témájukban, hanem inherens formanyelvi logikájuk szerint is ökológikusak? Az ember és ember közti kapcsolatteremtés hangsúlyozása nem csak erősíti az emberiség különállóságát és felsőbbrendűségét a környezettel szemben? Valóban az improvizáció és az érintés azok a mozgásnyelvi gyakorlatok, amelyek a leghatékonyabbak az én elbizonytalanításában és feloldásában? Morton szerint „a művészet talán az egyetlen olyan szeglete a tudatosan felépített és felettébb célélvű társadalmi terünknek, ahol megengedjük, hogy a dolgok velünk történjenek” (78), ne pedig csináljuk azokat. Példaként én a részvételi táncelőadások alkotóit, Morton pedig az izlandi képzőművész, Olafur Eliasson *Ice Watch* című installációját hozza, amelyben nyolc tonna grönlandi jeget állítottak ki Párizsban a 2015-ös klímakonferencia idejében. A jégtömbök odavonzották a látogatókat, akik megérintették azokat, rájuk ültek, fotózkodtak velük, vagyis a jég mintegy „megközelítette az embereket. [...] Ez nem csak egy egyirányú emberi beszélgetés [...] [volt, annál is inkább, mert] ezt a fajta beszélgetést folytatjuk már évezredek óta. [...] Az ökológiai művészet a szolidaritásé, előterében a nemhumánnal” (73). Tanulmányom következő része majd ezen kérdésekben és felvetésekben kíván elmerülni.

Lehet, hogy valakinek az eddigi, sűrű idézeterdős nyelvezet adta meg a félhomályban tapogatózás és a bizalommal teli „nem tudom” érzését, másoknak pedig az ez utáni fogja. Mi egyáltalán az a műfaj vagy mód, ami az itt átadásra kerülő információk tipikus nyelve és közege? És mit kéne változtatni azon, hogy ezt a berögzült információátadási formát és az erre adott jellegzetes reakciót kicsit megborzoljuk? „A műfaj ingoványos talaj” (*genre is a slippery animal*, Morton xv), s világát ahhoz képest strukturáljuk, hogy mások mit gondolnak róla, mások milyen rigid kritériumokkal illetik. Igazi énje megragadhatatlan, sőt „dolga, hogy eltűnjön, mikor ránézel, de körbeöleljen, amikor nem” (xvi). Volt már itt szó Descartes-ról, kogiról, elektronokról és cukkiniről. Nyakig úszom a hivatkozott olvasmányokban, kortárs táncművész társaim szófordulataiban, az eddigi kutatásaimból fakadó szenvedély adta kiáltványírós hangulatban, a magyar és angol (de kicsit maori) nyelvek koktélijában. Ez, azt hiszem, jó ugródeszka ahhoz, hogy a tudományos „jól megmondás” helyett – amitől Haraway is óva int: „univerzális, totalizáló elméletet gyártani, amely a valóság legnagyobb részéhez nem fér hozzá, nagy hiba. [...] nem közös nyelv, hanem hathatós, hitetlen heteroglosszia” kell („Kiborg-kiáltvány” 135) – a végére se az olvasó, se én ne tudjuk, ki akartam-e lyukadni valamire, vagy csak nomád idegenvezetőként bandukoltam végig a mondokamezőkön. Ebben támogat Deleuze és Guattari is: „az írásnak semmi köze nincs a jelentéshez, inkább csak a jövendő tájékok fölméréséhez, térképének megrajzolásához”?

NONANTROPOCENTRIKUS RÉSZVÉTELI TÁNCSEMÉNYEK?

„Annak érdekében, hogy egy kutató tudja, mi történik az adott kulturális eseményen vagy kontextusban, nemcsak bizonyos készségekre és kompetenciákra van szüksége, de arra is, hogy részt vegyen az esemény értelmének megkonstruálásában. A[z antropológiából ismert] kutató mint résztvevő” (Bishop és Glynn 178) koncepció a részvételi táncelőadásoknál magától értődik, de igazából a nem narratív, affektusokra és multiszenzoriális befogadásra építő kortárs táncdarabok legtöbbször is igaz, hiszen esetükben a dramaturgia része, hogy a nézőnek tere (és kénytelensége) maradjon összeállítani saját „membránját” (mert az olvasat és a látószavak egyike sem megfelelő ide). Ilyen tekintetben zsigeri-intellektuális részvételiség történik; s bár az előadó és a néző dichotómiája nem borul fel, az alkotóé és a befogadóé részint igen.

Amennyiben az ökozófiát vesszük a részvételi előadások alapköveként, akkor nem a közösségek teremtése és megerősítése, hanem pont azok leépítése (*undoing*) lesz a cél. Ez a szemlélet olyan eseményeket eredményezhet, ahol figyeljük az emberekkel és minden nem emberrel való egymásra hangolódás (*attunement*) alkotta rokoni (*kinship*) viszonyainkat, de nem döngetjük a mellkasunkat – se boldogan, se büszkén –, hogy ide vagy oda tartozunk, mert az a kirekesztés előszobája. Kezdetben kicsit össze leszünk zavarodva, kellemetlenül fogjuk érezni magunkat, mert nem lesz semmilyen bevált viselkedésmód vagy homogén csoport, amihez alkalmazkodhatunk. „Egyiknek lenni annyit tesz, mint autonómnak lenni, hatalmasnak lenni, Istennek lenni. [...] Másiknak lenni viszont annyit tesz, mint többszörösnek lenni, világos határok nélkül valónak, szétfeszítettnek, lényeg nélkülinek” (Haraway, „Kiborg-kiáltvány” 132). Nem fogjuk elhinni, hogy a biztonsághoz ez utóbbi bizonytalan összevisszaságon, zárványon, vagyis a jóleső sóhajhoz az ajjajon kell áthaladni – angolul így mondanám: *no de-stress without distress*. Haraway után szabadon, talán érzékelhető, hogy „ez [a tanulmány is] a határok összezavarásában rejlő élvezetért és megalkotásuk felelősségéért száll síkra” (Haraway, „Kiborg-kiáltvány” 108).

Tárgyak és állatok – embertelen esztétika

Szerencsés véletlen (nekem, de persze szerencsétlen a be nem válogatott vagy meg nem tekintett alkotóknak), hogy e tanulmány leadása idején három napon át reggeltől estig adásban volt az Aerowaves táncfesztivál.⁷ Viktor Černický *PLI* című darabjában kitartó szteppelés mellett huszonkét széket pakolászik külön-

7 | 1996-ban Londonban alapított nemzetközi szakmai hálózat, amely *Spring Forward* néven minden évben fesztivált is szervez, amelyen Európa húsz, a kurátorok által legjobbnak ítélt kortárstánc előadása mutatkozhat be. Ebben az évben 2020. április 24–26. között, a pandémiás helyzet miatt előzetes regisztrációt követően Zoomon.

böző konstellációkba: csigavonal, sorminta, falanx stb. Végül tornyot épít, amely súlyából és struktúrájából fakadóan előre hajlik, fenyegetően az amúgy is átlagon felüli magasságú előadó fölé. A székek vajon mindig engedelmessé válnak a forgatókönyvben megálmodott, és aszerint kivitelezett akcióknak? Sohase döntenek úgy, hogy az egyensúlyozás helyett inkább vad robajjal elnyújtóznak a földön? Černický jelenléte, tárgyrajongása és aprólékos építőmunkássága arra enged következtetni, hogy a színpadon nem szóló, hanem egyenlő rangú és hatalmú tagokból álló ensemble van. „A holtak világával való játék a tárgyszínház sajátja [...], [ahol a] performatív tárgyak automatikusan furák: a racionális szemszögből nézve kísértetiesek (*uncanny* vagy *unheimlich*, utalva Sigmund Freud fogalmára), míg az irracionális szemszögből mágikusak” (Bell 6). Bár ezeken a székeken nem rajzolódik ki egy gúnyosan mosolygó antropomorf arc, mint például a korábban említett ház homlokzatán, az ülőalkalmatosságok mégis egyértelműen köztársaságok kekeckednek az előadóval.

A Collective Dope, azaz Jenna Jalonen és Jonas Garrido Verwerft által előadott *BEAT 'I just wish to feel you'* című előadás mindezek fordítottja: a két táncos felváltva úgy pakolja és lódítja egymást, mint egy teli krumplis zsákot. Habár nézőként bizakodva azt feltételezzük, Jalonen teste továbbra is funkcionál, lüktet, az anyaganyag dobálhatósága és az előadói tekintet negligálása elkezdik őt (=azt) holtak láttatni. A tetszhalott test így megközelíthetőnek, hatónak és a mozgásegyüttesben részt vevőnek tudható be, sőt lényegében kikezdi az élettelen fogalmát: az ernyedttónustalan test többé nem tekinthető ignoránsnak, illetve cselekvőképtelennek. Az anyag nem hallgat (vö. *matter matters* – Barad visszatérő aforizmája).

Ahogy a fenti alkotásokban feloldódni látszik élő és holt dichotómiája, úgy számos produkció az ember/állat kettéválasztás ellen indít „határháborút” (Haraway, „Kiborg-kiáltvány” 108).

Krööt Juurak és Alex Bailey – a fesztiváltól független – *Performances for pets* című sorozatában mindig egy-egy házi kedvencnek készítenek előadást abból kiindulva, hogy az állatok elég ideig voltak már minket mulattató performerek – on- és offline egyaránt –, szóval ideje megfordítani ezt a viszonyt. Ezen túl amiatt is rokonszenveztek az „ölebtársakkal”, mert ahogy ők a gazdik idejét mulatják, úgy szórakoztatták a 19. században a művészek a burzsoáziát, ma pedig mind a szellemi vagy affektív munkások (*immaterial or affective labour*) táborába tartoznak. Dupla csavar, hogy bár a produkciók az állatoknak szólnak, ők rendszerint furcsállják azokat, míg gazdáik kiváltképp élvezik, hogy nézhetik szeretett négy-lábújuk reakcióit. Vajon percepció és értelmezői szabadságot, vagy inkább egy szolgáltatást igénybe vevő néző határozott elvárásait indukálja, ha közlik, hogy egy előadás nem nekünk szól?

Egy másik, de máshonnan közelítő állattanulmány Rózsavölgyi Zsuzsa *Medúza* című előadása is, ahol a színpadon mozgó huszonegy test nemcsak egy medúza-masszává érik, nemcsak leképezi a mélytengeri élővilág homeosztázisát, hanem



2. ábra | Rózsavölgyi Zsuzsa | A fotót készítette Kővágó Nagy Imre, 2016. június 2.,
Trafó Kortárs Művészetek Háza

a nézők tanúsága előtt meg is éli azt. A táncosok káoszoknak és koreografikusnak egyszerre ható gurulásaikkal, forgásaikkal, vetődéseikkel megállás nélkül formát öltenek, majd formát bontanak, így öndestruktívan és „önmegtermékenyítően” egy folytonos „medúzává leendés[ben]” vannak (Horváth és Lovász 104, 2. ábra).

Kék és narancssárga ruhájuknak köszönhetően majdnem homogének; az anyag egyikükön néha megcsillan, míg egy másikat láthatatlanná tesz, amire rásegít a darabot kísérő, hőerejében tompa, de mondandójában éles színházi világítás: „a szinte teljes sötétség és a láthatatlanság rendje [ez]. Egy olyan rend, amelynek szabályai a sötétségből eredően felfedezhetetlenek, megfigyelhetetlenek” (105), s ez úgynevezett tiszta látványt eredményez. „A tiszta látvány mentes a ráakódásoktól, a meghatározottságoktól, és kizárólag az átmenetiség potencialitását hordozza magában. A mélységből eredő nyomás arra készíti mind a táncosokat, mind a művet befogadó közönséget, [...] hogy átérezzék a szüntelen önmegújítás és adaptáció vágytermelő folyamatait” (Horváth és Lovász 106). Brian Massumi megidézve ugyanakkor a szereplők rögvest el is távolodnak ezektől a vágyaktól, illetve „saját lényunktől, lényegunktől [is el]csábítanak bennünket. Összeolvadások, találkozások és különválások; [...] minden találkozás egyben keveredés is, valamint folyamatosan átalakuló elkülönülés, evolúció és involúció, radikális kívüliség és bakteriális bensőségesség” (Horváth és Lovász 108). A koreográfia így

szüntelenül úsztat a meditatív köztesség fény- és víz hullámaiban. Nemcsak medúzát mond, de medúzát is hat: a kígyóhajú Medúza, az egyedüli halandó Gorgon hatalommal teljes, nemtelen, félkész, és származását számon nem tartó szörnyeteg szövevényességével igazi *khthonikus* entitás (Haraway, *Staying 52*).

Az eddigi állatos felsorolásba könnyen beillik a Daoud Dániel, Kliment János, Somló Dávid és Szabó Veronika négyes által alkotott *Animal City* is, amely inkább az emberies ember és állatias ember közti határborításra sarkall. A közönség *Animal City* gyűlésén találja magát, ahol varjú-, csimpánz-, tigris-, ló-, farkas-, páva-bőrbe és maszka bújva élheti hétköznapjait: gyűjtheti a mag-elemözsiát, kémlelheti a (tükör-fényvisszaverődések alkotta) csillagos eget, majd bevackolhat egy szalmabála alá az orkán idejére. Az éjjeli viharban viszont elvadulnak a kedélyek, és a dörgés közepette morgós-csapkodósba kapcsolnak az alkotó-résztvevők. Az ő vehemenciájukon felbuzdulva a nézőben is nagy lehet a csábítás a bestiális vérengzésre, s csak az a rövid távú emlékezete tartja vissza karmait, hogy fél órája egy színháznak nevezett épület ajtaján jött át. Olyan nüanszok teremtik meg a civilizált-domesztikált ember-állat és a vérszomjas állat-ember közti liminalitást, mint a félmaszk: a néző bár belesodródik az átalakulás élményébe, hajának és állkapcsának vonásaiban még felfedezi ismertnek vélt önmagát. A zsebtükör is – méretéből adódóan – csak részszigazságokat mutat: a nézői képzeleten és vágyakon múlik, milyen lényel egészíti ki a rá visszanéző szemgödröt. „Onnan ki néz vissza ránk? Milyen a szeme, szomorú vagy vidám? Milyen hangot ad ki? Mitől fél?” – hangzottak el a kérdések. Az „ő”, az „az” és az „én” találkozott, egybeolvadt, oszcillált. Kivonultunk a társadalmi emberismeret udvarából. Összességében a felsorolt alkotások által generált helyzetek és mozgásanyagok folyton leleplezték és feltárták, majd újra megalkották azt, mit is értünk – embertől függetlenül, vagy emberhez képest – állat alatt.

Nomadizmus, aktivizmus – emberkritikus esztétika

Személyes beszélgetéseim alapján az új-zélandi kortárs táncosok azt mondják, külföldön általában zsigerinek és jól földeltnek gondolják őket. Ez valamelyest eltér a saját maguk által vallott pszicho-geográfiai identitásuktól: ők elsősorban a szigetet és az óceánt érzik magukban, így a gazdagság és az elszigeteltség, valamint a szűk és tág tér ambivalenciáját (East, „Dancing” 102). Miriam Marler tánccos-koreográfus szerint „az, hogy a test milyen környezetbe van ágyazva, milyen növény- és állatvilág veszi körül, szomatikus szinten rögzül. [...] Egy helyet csakis a testen keresztül lehet megérteni” (Marler 31), s ez a megértés a hely „az avantgárd zenei kottáéhoz hasonló [vagyis az egyéni interpretációra és értelmet nem feltétlenül kereső intuícióra alapozó] olvasatával” (East, „Dancing” 102) lehetséges. Ugyanakkor mint pakeha alkotók magukat mindketten rendszerint csak látogatónak érzik hazájukban – hiszen a maorikat szokás *tangata whenuá*nak, vagyis a Föld népének hívni. Az új-zélandi születésű, de Ausztráliában élő tánccos-kore-

ográfus-tánckutató, Carol Brown ehhez kapcsolódva azt állítja, „kulturális identitásának egyik alapvetése, hogy nem kötődik egyetlen helyhez sem; egy pakeha se ide, se oda nem tartozik” (Marler 32), hanem mindig a köztességben él.

Kerry Perl Klein *Dancing into the Chthulucene* című doktori disszertációjában Rosi Braidotti poszthumán teoretikus írásai alapján az utazásban, a zarándoklatban és a pakehákéval rokon nomadizmusban látja az énhatárok feloldásának legnagyobb potenciálját. Dolgozatában erre egyrészt a washingtoni Dance Exchange szervezet *How to Lose a Mountain* című produkciójának előkészítő terepmunkáját említi, illetve a *Burning Man* fesztivált. Az előbbihez kapcsolódó bemutatót a koreográfus kéthónapos terepmunkája előzte meg: Cassie Meador kb. 800 kilométert gyalogolt Maryland államtól Nyugat-Virginiáig, lekövetve az áram útját saját házától annak forrásáig. Túrája alatt csatlakoztak hozzá táncosok és ökológusok, akik az átszelt közösségekkel is kapcsolatot teremtettek, hogy így minden megtett mérföldre összegyűjtsenek egy-egy történetet, amelyekből aztán előadást alkothattak – nagyjából ugyanazon térérzékeny (*site-responsive*) módon, mint amire a *LungSong*, az *Activisms* és az *Anima* kapcsán később kitérek. A *Burning Man* egy 1986-ban alapított, a nevadai Black Rock sivatagban évente megrendezésre kerülő fesztivál, ahova eljutni már önmagában zarándoklat. „A nomád teste a transzformációk küszöbe; folyton nyitott arra, hogy a találkozásai által megváltozzon. Így a nomádok intim, birtoklási vágytól mentes módon kapcsolódnak a meglátogatott helyekkel” (Rosi Braidottit idézi Klein 290). A nomád vagy zarándok életvitele egy alternatív társas létforma, ugyanis észleleti térképei, sőt saját éppen csak megszokott utazó identitása is folytonos elpuhításon, destabilizáción megy keresztül. Maga a *Burning Man* eseményorozata egy „liminális pedagógiai tér”, ahol a fesztiválózókat a 2004-ben írt és évről évre revizionált *Tízparancsolat* („The 10 Principles”) mint „aktivista társadalmi koreográfiai *score*” (instrukcióláncolat, partitúra) mozgatja (278). Klein a fesztivált Haraway Chthulucene-jével azonosítja, hiszen az is egy olyan (remélhetőleg eljövő, de feltétlenül vágyott) kort jelöl meg, amely „a sokfajúságé és a folyamat-lété, elismerve ember és nem emberi összefonódását és kölcsönös sebezhetőségét. Ennek realizációs terepe lehet egy parti, ahol a számtalan testnedv és kapcsolódás, valamint az önzetlen énség nyer teret” (Klein 4). Pedagógia és aktivizmus alatt Klein nem didaktikát és ökohöbörgést ért, hanem *khthonikus* szemlélet szerinti testfejlesztést – a test mint politikai cselekvő (*agent*) hiperérzékivé és hiperérzékennyé kell hogy váljon (7). A fesztivál programkínálatában szereplő kontakt improvizáció és eksztatikus tánc is e „vágy nevelésére” (Klein 300) hivatott, illetve arra, hogy a megszokott üzemmódunkból kibillentett, euforikus állapot megismertessen a totális jelenlét élményével (beleértve annak minden veszélyét és morális rizikófaktorát).

A nomadizmushoz visszakanyarodva ugyanakkor az ide-oda mozgásra való igény egy politikai aspektust is beemel: az eddig ismertetett szándékok milyen alkotói-pedagógiai intézményrendszerbe tudnak beágyazódni? Ha a Föld és a test között analógiát húzunk, ez a geo- és biopolitika között is szükségszerű, hiszen

mindkettő kiaknázható bevételi forrás. Ki az, aki megengedheti magának, hogy pl. a turnézás feladása árán legyen ökológus? Kricsfalusi Beatrix *Ökoreográfia* című cikkében Jérôme Bel francia koreográfus döntéséről ír, aki felfüggesztette azon darabjai turnéit, amelyek akár csak egy próbavezető utaztatásához is a légi közlekedést igénylik. Ezenfelül a 2020 nyarára meghirdetett – de végül nem megtartott – ImpulsTanz Fesztivál alatti kutatómunkája is hetekkel előre elküldött, önállóan kidolgozandó *score*-okat ígér az interpretáció, a tudásátadás és a fenntarthatóság alternatív lehetőségeinek jegyében.⁸ Bel esetében „a kérdés tehát nem az, hogy miként lehet a környezetvédelem és a fenntarthatóság kétségkívül aktuális témaköréről a művészet nyelvén beszélni, hanem sokkal inkább az, hogy a művészek hogyan tudják saját alkotótevékenységüket fenntarthatóvá tenni (már amennyiben a küszöbön álló klímakatasztrófával kapcsolatos aggodalmaik nem pusztán hangzatos önreklámnak tekinthetők)” (Kricsfalusi). Ehhez képest én legalább három alkotói kategóriát javaslok: 1) aki a táncvilág-ökológiát kritizálja vagy kezdi ki, 2) aki az ökológia témaköréről beszél, és politikai előadást alkot, 3) aki az ökológia témakörében létezik, mellesleg művészeti alkotással foglalkozik, és így előadásai menthetetlenül politikusak lesznek.

Karen Barbour *Activisms* és *Whenua* című koreográfiái, valamint Carol Brown *LungSong* és Alison East *Anima* című táncfilmjei szerintem mind a második kategóriába sorolhatók: térérzékeny alkotások, amelyekben a mozgásanyagot a választott helyszínek⁹ „belélegzése” kényszerítette ki improvizatív módon a táncosokból, mintha csak ez lenne emberi szén-dioxid kibocsátásuk mellékterméke. E helyszín-belélegzéshez kapcsolódva tanakodik East is, és megidézi az amerikai konceptualista happeningművészt, Allan Kaprowot: „nem lehet, hogy a művészet csupán abból áll, hogy figyelünk” (*Teaching* 81). Az *Anima* című rövid táncfilm forgatásán készített munkanaplójában azt írja, hogy hagyni akarta a természetet, beszéljen a maga nevében (82), míg ő csak mellé rendelte a tájhoz hasonlónak vélt emberi testet. Egyezőségek, kontrasztok és spontán kapcsolatok akartak filmvászonra kerülni, viszont ezeket nem a néző veszi észre, hanem az egymásra vetülő, többretegű filmanyag számára határozottan megmutatja és egyértelműsíti. A film médiuma miként képes az „anima mundi”, vagyis az emberi és világpsziché összefonottságának (80) megtapasztaltatására? „Amit kihordott a dagály, el is fogja mosni. Ez örökös, meg nem álló, érzelmektől mentes ciklus” (East, *Teaching* 81), a filmen viszont egy ciklust sem látni végigmenni. A videoklipés tempójú vágás és a közelikkel kiemelt kéz-láb simítások miatt, bevallom, én hódítást, erotikát, és egy „Vissza a természetbe!” naiv líraiságot látok benne. Erős potenciál

8 | „A »score« kifejezést – a változó értelmezések függvényében – lehet kottának vagy partitúrának, [leírásnak vagy] előírásnak, (narratív) váznak, keretnek, (játék)szabálynak, eszköztárnak, struktúrának és szubstruktúrának is fordítani.” (Szemessy, „Játék” 32)

9 | *Activisms* – Hamilton Kertek, Hamilton, Új-Zéland; *LungSong* – Lauder Nemzetközi Víz és Atmoszféra Kutatóintézet, Lauder, Új-Zéland; *Anima* – Doktor-fok bioszféra rezervátum, Waitati, Új-Zéland.

inkább az 01:55-nél megjelenő képkockához hasonlóban van, ahol nem tiszta, melyik felület mozdul, merre van a fent és lent, valamint és egyáltalán kihez vagy mihez tartozik a két érintkező felszín.

Barbour darabjai résztvevőit – saját leírása alapján – rendszerint különböző, a térre érzékenyítő improvizációs feladatokkal látja el, hogy ezáltal úgy érezzék, hozzátartoznak, sőt felelősséggel is vannak érte – ez teszi munkáját „aktivizmussá” („Place-responsive Choreography” 127). Ezek nem szimbolikus, olvasható mozgásszövetek, hanem a benyomások által dinamizált mozdulatsorok, amelyekben talán nincs elég bizalma a koreográfusnak. „Mit jelent az, hogy megtestesítjük a fenntarthatóságot, a karbonsemlegességet és a kommodifikációt? Mindezt aztán hogyan lehet a mozdulaton keresztül a néző számára reprezentálni?” (137) Mondanám, hogy sehogy, illetve hogy szükségtelen, de a félreértések elkerülése végett például 2017-es, *Activisms* című koreográfiájába Barbour beemeli a slam poetry műfaját: „A personal resistance, with much more persistence / A return towards some local subsistence. / Maybe slow food is a viable choice. / And in this our bellies will rejoice!”¹⁰ („Backyard” 118) Ez a szellemes, ámbár kategorikus stílus mintha ellentmondana annak a korábbi kijelentésének, hogy szeretné próbára tenni azokat a kutatókat, akik csak textuális reprezentációkban képesek gondolkodni („Place-responsive Choreography” 142). Hasonló az érzetem Brown *Lung-Song* című előadása és rövidfilmje kapcsán is, ahol a szél már önmagában elég lenne ahhoz, hogy lássuk, annak ereje és mozgása mindenhova eljut, minden emberit és nem emberit egyaránt koreografál. A részvételiség szempontjából talán hatékonyabb lett volna csak hosszán állni a süvítésben, frizuraborzolódni és libabőrössé válni, mintsem olyan tipikusan haragos aktivista feliratokat írni a táncosok hasára és a léggelöngyökre mint „Klímaigazságosság” („Climate Justice”), „A mi bolygónk, a mi jövőnk” („Our Planet Our Future”), és „A levegő élet” („Air is Life”).

Szövet, rezgés, elegyülés – ember utáni esztétika

A következőkben tárgyalt koreográfiák a fentebb említett harmadik kategória képviselői, s ők a Klein-féle *khthonikus* aktivizmust, avagy a politikusságától sosem szabaduló test hiperérzékennyé tételét célozzák meg nemcsak az előadók, de a nézők szintjén is.

csöködt csonk / pakol a Pacman / huzat húz / redő eredő / plectsni placcsan ponty / fény visszaveri arcom / felirat; te is az ipar / mérhető véges út alagút / iránya van / tölja és ig-ja / a testnek is / de benne kontaktpontja is / kis kétség / a préda célja / álmódója / fullaszt s / melegít / leg-ít / érte felette / felszáll a füstje az igenre / tok / maradtok / mestere, mesterke / látol-e, hatol-e / láthatásod áthatol / s a tüdő füstje / eltemetve

10 | „Egyéni ellenállás és stabil kitartás. / Kell hozzá a hazaihoz, helyihez húzás. / Lassú evés lesz az, ami majd fenntart. / Vele a hasunk se észlel semmi nyamvadt bajt!”



3. ábra | Kelemen Patrik: *Plateau* | Képernyőfotó Szabó János felvételéből, 2020. január 25., Nemzeti Táncszínház

Ezeket jegyeztem fel 2020. január 25-én Kelemen Patrik *Plateau* című előadása közben. „Előadás”, de talán ez rá a legrosszabb szó, mert nem is adták, nem is élénk, hanem minden csak (és ez nem lekicsinylő csak) történt a textíliák ölén. Egymásba gabalyodtak a táncosok, majd birkóztak. Elkeveredtek egymástól, aztán egy megrántott-kihúzott drapéria újra összerendezte a testeket. A táncosok bebugyolálásának, majd anyag-bábba bújtatott reptetésének, szakítószilárdságuk tesztelésének szekvenciális, ritualizált rendje előtt lehetünk tanúk. Karok és ruhafoszlányok, erek és varrások mosódtak el egymásban – közös halmuk egynek látszott, de soknak hatott. Mindezt a nézők párnákra, paplanokba, plédékbe fészkelődöttsége egy bár tökéletlen, de tágabb közös immerzióvá növelte (3. ábra).

A folyamat – az alkotó-előadó szerint is – „kínzó” két és fél órát ölelt fel (Szemessy), így a nézőben széles befogadói spektrum lépett működésbe. Mikor lesz vége? Legyen már vége! Ennek sose lesz vége?! „Bár sose lenne vége... Hol volt egyáltalán az eleje? Megterhelődött az észlelésünk. „Miért [volt] olyan nehéz? Nem könnyű középen észrevenni a dolgokat, és nem fentről lefelé haladva vagy fordítva, balról jobbra vagy fordítva: próbálják ki, meglátják, minden megváltozik” (Deleuze és Guattari) – ahogy nekem sem szokásom minden táncfogyasztás közben verset írni.

Kelemen Patrik koreográfus a vele készített interjúm alkalmával elmondta, hogy szerinte a *Plateau* egy „eszköz” arra, hogy lássuk és esetleg gyakoroljuk, amint „a tánc nemcsak episztemológiai, hanem ontológiai szinten változtat meg” minket. Maga a *plateau* mint fensík Deleuze és Guattari *Ezer fensík* című írására utal, amelyben „a fensík jellemzője, hogy mindig középen van, nem kezdet, nem

vég. Ilyen fennsíkok alkotják a rizómát. [...] A rizóma [...] köztes-lény, intermezzo. [Vele szembeállítva] a fa leszármazás, a rizóma viszont szövetség. [...] A fa ki-kényszeríti a létezés igéjét, a rizóma szövete az »és... és... és...« kötőszó. Elég erő van ebben a kötőszóban, hogy megrázza és gyökerestől kiirtsa a létigét” (Deleuze és Guattari). Ez azt jelenti, hogy az alkotókban nem volt szándék üzenetet vagy egy körülhatárolható érzetet közvetíteni, hanem elsődleges módszertanként arra támaszkodtak, amit a legkevésbé ismerhettek: ránk és a (szemfedőikből fakadó) láthatatlan, az ismerőség és delírium félútján lévő világra. „Ez a darab a figyelem irányainak szintjén működik”, állítja Kelemen, és nem egy megérkezés, hanem egy folyton önmagát újraíró sorozat (amelynek elemei még a *Plateau*-t megelőző *Állatok ideje* és az azt követő *MetaSurge*). „A tabula rasa, a nulláról való kezdés, újrakezdés, a kezdet vagy az alap keresése az utazásról és a (módszertani, pedagógiai, beavató, szimbolikus...) mozgásról hamis képet implikálnak.” Deleuze és Guattari gondolkodása véka alá nem rejtetten van jelen Kelemen gondolkodásában. Rizómaként ez a darab úgy működik, mint a térkép vagy az internet: mindig bele lehet lépni máshonnan, és mindig új rétegekbe hatoltathat. Nem képe a világnak, hanem azzal együtt éled meg – egyik biztosítja a másik szétesését, majd újraszerveződését. Teszik ezt az álmaink ugyanígy, s nemhiába a *Plateau* tartalmaz egy húszperces alvásjelenetet. Nézzük, amint csendben emelkedik a táncosok mellkasa, szuszognak, s közben harcol bennünk a lenyugvó nap alvásra hívása és az élénk „itt és most” színházi imperatívusza.

Dömötör Judit *CHNGNG* című darabját zenei bourdonként végigkíséri a rezonancia jelensége. Az előadó izgó-rezgő mozgása – jó partnerségben tükörneuronjainkkal – fél óra után már minket, székünkben ülő nézőket is vibrálásra, zsziszegeésre készítet. Ennek nemcsak az ismételt, valamint akkumulatív esztétikai elem az oka, hanem az is, hogy Dömötör célmentes kereső-kutató attitűddel utaztatja testrengése epicentrumát, pont úgy, ahogy mi, nézők keressük a sajátunk eredőjét. A táncos mintha nem is indítványozója, hanem örömteli elszenvedője lenne a rezgés-eseménynek: mint egy szeizmikus mérő, ő csupán kíváncsi derűvel kihangsúlyozza azt, ami mindannyiunk talpa alatt történik. Egy jelenet ugyanakkor meg is támogatja ezt az észlelést: Dömötör saját kezének önkívületi rázkódásában elmerülve egyszer csak megközelíti a nézőket, és jobbot nyújt. Aki belebátorkodott a „zizegő” kézfogásba, megérezhette, hogy az immáron közösen táplált rezgés képtelen a csukló, könyök vagy netán váll pontján véget érni, s helyette, tompultabb formában ugyan, de lábujjig, s azon túl vissza a Föld magjáig hatol. Az én kibillentése a gondoskodás (v)eleje, ahogy Barad is mondja („On Touching” 216), és így, ahogy a másikat érintjük, érintjük magunkat is, sőt magunkban az ismeretlent, valamint minden létező aktuális és virtuális, emberi és nem emberi másikat is. A rezgőrendszert tovább erősíti a darab második felében látható duett Dömötör és Stampy, vagyis egy erősítőre kötött sztetoszkóp között. Dömötör Stampyra fekszik, és szívverése, majd gyomrának bugyborékolása bezengi a színháztermet. „Poszthumánnak lenni egyfelől annyi, mint az emberi létezést emberen túli folya-



3. ábra | Dömötör Judit: CHNGNG | Képernyőfotó Szabó János felvételéből, 2020. január 25., Nemzeti Táncszínház

matba ágyazni úgy, hogy magát az emberi állapotot tágabb evolúciós összefüggérendszer függvényeként értelmezzük. Másfelől a poszthumanizmus az emberben lévő embertelent, nem-emberit szabadítja fel és hozza a felszínre” (Horváth és Lovász 104). Így a duett előrehaladottabb részében Dömötör szájába veszi Stampyt, csók és előemésztés történik egyszerre, majd hörögni kezd, és Stampy reakciói nyomán felébreszti magában az alhasból, sőt netán gátizomból bögő oroszlánt és egyéb artikulálhatatlan lényeket (4. ábra).

Végül Stampy megpihen a színház ablakán, és válogatás nélkül kihangosítja a külvilág térzenéjét: az elhaladó autók zaját, a szigetelő támasztát vesztő üveglap kilengését, a kinti cseverészést, egy kósza galamb burukkolását.

A határozottan határozatlan, széteső-keletkező identitások (Barad, „On Touching” 214) sorát palettázza a darab díszletelemeként szolgáló négyosztatú tükör is: Dömötör szépelgőtől hörgősig variálódó tánca segít, hogy „elismerjük mindazokat a [bennünk és rajtunk kívül élő] kísérteteket, mindazokat az emberi másokat, amelyek el voltak nyomva a humanizáció által: állatok, istenek, démonok, mindenféle szörnyek” (Horváth és Lovász 104). Ezt később egy rövid verbális szekvencia is megtámogatja: a feljebb leírt rezgéses-ugrálós táncba hívott néző kihangosítja a – Dömötör által – fülébe súgott mozgalmi szavakat: „Drága polgártársak! Ma ünnepnap van. Ma a demokrácia, az egyenlőség és a sokféleség

napját ünnepeljük.” Persze abban a pillanatban, amikor didaktikusnak ítélnék meg a szituációt, el is bizonytalanodunk. „A demokrácia ünnep. És öröm. [?] Öröm. A demokrácia kiút. A demokrácia merevség. [?] Minőség. [?] Merészség. És ma a merészséget ünnepeljük.” Minden kérdőjel arra utal, amint a néző kérdőn visszanéz Dömötörre, és újrakéri az előző, talán félrehallott mondandót. A megcsúszó jelzők utalnak rá, hogy maga a demokrácia sem csak egyféle módon olvasható és olvassott, megélt és élhető rendszer.

A *Plateau*-t és a *CHNGNG*-et (amely címeiket melleleg oly könnyű elgépelni és így állandó szét/összerakásban tartani) a korábbi példákhoz képest a nemtudás artvizmusának (művészeti aktivizmusának) hívom. Ami nem tetszik nekik, azt nem kivégzik, hanem körbeszimatozzák. Ismert lehet az a kísérlet, amikor valaki a hangjával, pontosabban a rezonanciafrekvencia tökéletes eltalálásával széttör egy borospoharat: ez először rendkívül nagy figyelmet és gyakorlást, mondhatni intim összehangolódást igényel. Ahogy a *CHNGNG*-hez kötődő reklámanyagok is írják, szükséges hozzá, hogy „az ember képes [legyen] magát beleérezni a másik helyzetébe, legyen az ember, növény vagy állat” (*MU Színház műsorfűzete*). Így lesz a „*CHNGNG* [valóban] a csendes forradalmak partizánja: a test mint kis társadalom változásán keresztül biztat a társadalmi-ökológiai fordulat lehetőségeinek kifürkészésére” (*MU Színház műsorfűzete*).

Világjárvány-koreográfia

E fejezet összefoglalójaként adhatnák egy poszthumán vagy nonantropocentrikus részvételi táncelőadások gyártását leíró receptet, amelynek hozzávalói az alábbiak lennének: rezgő testek/talaj/oldalfalak, végtelenített ruhák és textíliák, félhomály, tükör (minél komplexebb buktatású és torzítású, annál jobb), dekódolhatatlan szöveg beszédes szavakból, egy se kint, se bent játszótér, egy se éjjeli, se nappali időpont, egy villámszerű akció fényévnnyi időtartamba nyújtva. Mégis, az írás során már számtalanszor említett nem csinálás vagy nem csináltatás gesztusával élnék, és arra terelném a figyelmet, amiben már benne vagyunk, de amire még nem aggattunk lexikonszócikket.

A tanulmány megírásának idején érvényes koronavírus-elleni védekezés egyik alapszabálya a kétféle távolságtartás volt, amelynek köszönhetően szomszédaimmal sosem várt térbeli koordinációs és propriocepciós készségekre tettünk szert. *Score*-alapú szabad improvizációs mozgásunkat az dinamizálta, hogy minduntalan arra koncentráltunk, ne hagyjuk hátra magunkat – azaz a vírust –, és ne ütközzünk a másikkal, aki egyébként körülöttünk lég-lebeg, sőt lehet, hogy már rég ott ül a felületeken. A fertőzéstől félve, még ha csak a pillanat töredékéig is, de néha csukott szemmel közlekedtünk; a látható tól-ig híján összezavarodtunk, ki a préda és ki a predátor, illetve ki meddig tart és ki hol kezdődik. „Miközben az emberi kapcsolatok zárójeleződnek, újfajta, amúgy is végbemenő technológiai változások és kiborgizáció lehetőségét megnyitó technointimitások törhetnek

elő, amelyekről nem feledkezhetünk meg” (Sirbik). A Covid-19 megkövetelte, hogy pozícionáljuk magunkat – ahogy fizikailag, úgy etikailag is – a többi test, anyag és felület viszonylatában. Ez alól nem volt kivétel, teszteredmények ide vagy oda, tehát az is kérdéssé vált, ki (világjárványjelenség-)megbetegedő, és ki nem az – illetve ha ez egy planetáris részvételi táncelőadás volt, akkor benne ki volt résztvevő, és ki nem.

A karantén-létformát nem lehetett egyszerű fekete-fehér állítások, így pl. a magányból és elszegényedésből adódó sopánkodás és az áldott belassulásos vakációhangulat mentén értelmezni. „A félelem és az otthonosság, a bezárkózás és a megnyílás binaritását dekonstruáló megközelítésekre van szükség itt is, és [...] az emberi állapot zártságába való transzgresszív megnyílásokat hozó művészeti gesztusokra és kísérletekre. A fantáziánk vírus általi átfertőződöttségének [önkéntelen] spekulatív kitörései[t]” (Sirbik) magamon is tapasztaltam: hatodik emeleti, háromszelvényes ablakomon kibámulva alkonyatifelhő-moziztam, illetve környékbeli egészségügyi sétáim során „kukucskaszólóztam” a lakásokból kifelé leselkedő macskáknak, kutyáknak és nyulaknak. „A járvány előli visszahúzóadás megmutatja, hogy a valóságot mennyi más dolog tölti meg, és bizonyos állatok visszatéréséről szóló valódi vagy akár hamis beszámolók egyértelműen arra mutatnak rá, hogy az ember nélkül is izgalmas és nyüzsgő a valóság” (Sirbik). Ezenfelül elhanyagolhatatlan tény, hogy a sokféleség nem csak metaszínen életmentő: a biodiverzitás tönkretételével szaporítható a jelenlegi járványhoz hasonló zoológikus (állatról emberre terjedő) kórok megjelenése. Például az erdőirtásokkal romlik az állatok minőségi élőhelye, fogékonyabbak lesznek újabb betegségekre, az emberek pedig megeszik őket – meséli az amazóniai őserdő és az azt ért bántalmazások miatt terjedő malária.

Vissza hozzám: a káposztásmegyeri Farkas-erdő lankáin biciklimmel krosszmotorost játszva felfigyeltem néhány hozzám hasonló virgonc, máskor nem normatívnak mondható tevékenységre, például ahogy a fertőtlenítő gélben rituális, nyílt színen történő, teljes testes mosdás után családtagok egymást bokapacsival üdvözlnek. „Nagyon élvezzük ezt a maszkabált” – gondoltam. A járványszabályok egy olyan posztthumán performanszba helyeztek minket, amelyet áthat az a lételemény, amelyet a színháztudományos közeg a turneri rituális küszöbállapot vagy a bahtyini karnevál sajátjaként ismer. E szerint a(z önkéntes?) kijárási és egyéb tilalmak hatására világunkkal párhuzamos világba kerültünk, habár az eleméletekhez képest a virtuális világ hevületében szerzett tapasztalatok és megléptett akciók nem egy antistruktúra eredményei, és nem is biztos, hogy hosszabb távú következményekkel járnak majd. A liminalitás, vagyis köztiség akár bágyadt, akár heves révülete viszont teret adhatott a vizionálásnak. Horváth Márk a járvány kapcsán „metakrízisről beszélt, azaz az ökológiaválságról mint egy olyan átalakulásról, ami radikális bizonytalanságra kárhoztat bennünket, és beárnyékolja a valóság megannyi aspektusát. [...] [A Covid-19 jelenség rövid távú bénításával] a gyors és leegyszerűsítő válasz kísérletek helyett a kérdések fokozását, a bizonyta-

lanság növelését, [valamint egy] »elképzelhetetlen eljövételére« való felkészülést szolgált” (Sirbik).

Egy interakcióban minden résztvevő megtart valamennyit a maga körülhatároltságából és így függetlenségéből, míg a Barad által leírt intraakció esetében az egyén vagy jelenség csakis a találkozó elemek által materializálódik és lesz cselekvőképes. Például hiába nem kerül valaki direkt interakcióba a vírussal, a Covid-19-hez kapcsolódó világjárvány jelensége a vírus és az emberek, nem emberek, a koronavírus tárgyaló (érzelmekhez, politikához, technológiához, médiához stb. kapcsolódó) diskurzusok intraakciójából adódik össze, vagyis nélkülü(n)k nem létezik. Ez azt indukálja, hogy a jelenséghez kapcsolódó felelősségünk osztott, sőt tenni és tanakodni sem tudunk egymás nélkül.

Természetesen nem beszél[hetünk] a vírus diktatúrájáról, de érdemes emlékeztetni magunkat, hogy nem csak az ember cselekszik, és a legtöbb hálózatban nem az ember a legerőteljesebb szereplő. Akkor is igaz ez, ha a különböző antropocén elméletek éppen az ember geológiai tényezővé való alakulását mutatják be. Nem gondolhatjuk azt, hogy a cselekvés kizárólag emberi privilégium, és nem feltételezhetjük azt, hogy az ember minden más tényező, élő vagy élettelen dolog felett képes lehet uralkodni. (Sirbik)

ZÁRADÉK

Kötőjeles identitásom, féltáncosságom, félfilozófusságom és félköltőségem (lám, így lettem másfél!) mind azzal a hátsó szándékkal dobtam e, mondjuk, táncudományi boszorkánykondérba, hogy a részvételi táncelőadások egyre jobban márkajelzéssé formálódó műfaját és intézményét kicsit kipukkasszam, illetve hogy e vandalizmushoz cinkosokat leljek. Stratégiám nincs, inkább kísérletezési kedvem és spekulációim voltak és vannak. Csatlakozva Deleuze-höz és Guattarihoz: „nem arról [volt] szó, hogy eljussunk addig a pontig, amikor az ember már nem mondja: én – odáig kellene eljutni, ahol már nincs fontossága annak, hogy mondjuk-e vagy sem”. Ezért az írás alatt nagyon hittem abban, hogy hümmögéssel hozzájárulhatok valamiféle nonhumán fordulathoz, vagyis a valóság megközelíthetlenségébe való mámorei belenyugváshoz és a nem tudás megszeretéséhez, valamint hogy „töredékes gondolkodás[om tényleg] együttjár[hat] a túlzottan leegyszerűsítő jövőképekkel szembeni szkeptikussággal” (Sirbik).

FORRÁSOK

- Bahtyin, Mihail. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz nép kultúrája*. Fordította Könczöl Csaba és Ranicsák Réka, Osiris Kiadó, 2002.
- Bajusz Orsolya és Trapp Dominika. *Programfüzet a Ne tegyétek reám... című kiállításához*. Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2020.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.
- . „On Touching: The Inhuman That Therefore I am.” *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 25. évf., 3. szám, 2012, pp. 206–223.
- . „Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter.” *Signs*, 28. évf., 3. szám, 2003, pp. 801–831.
- Barbour, Karen. *Activisms*. 2017. február 21–23., Hamilton Gardens Arts Festival, Sustainable Backyard Garden, Hamilton Gardens.
- . „Backyard Activisms: Site Dance, Permaculture and Sustainability.” *Choreographic Practices*, 10. évf., 1. szám, 2019, 113–125.
- . „Place-responsive Choreography and Activism.” *Global South Ethnographies: Minding the Senses*, szerkesztette Elke Emerald, Robert E. Rinehart és Antonio Garcia, Sense Publishers, 2016, pp. 127–115.
- . *Whenua*. 2015. Hamilton Gardens Arts Festival, The Beach, Hamilton Gardens.
- Bell, John. *American Puppet Modernism: Essays on the Material World in Performance*. Palgrave Macmillan, 2008.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, 2012.
- Bishop, Russel és Ted Glynn. „Researching in Maori Contexts: An Interpretation of Participatory Consciousness.” *Journal of Intercultural Studies*, 20. évf., 2. szám, 1999, pp. 167–182.
- Brown, Carol. *LungSong*. 2019. április 13., EcoWest Festival Lopdell House, Auckland, Új Zéland.
- , rendező. *LungSong*. 2019. *Carol Brown: Dances & Collaboration*, carolbrowndances.com/projects/lungsong/.
- Calman, Ross. „Traditional Māori Games – ngā tākaro – Stick Games, String Games, poi and haka.” *Te Ara: The Encyclopedia of New Zealand*, 2013, www.TeAra.govt.nz/en/traditional-maori-games-nga-takaro/page-5.
- Černický, Viktor. *PLI*. Előadta Viktor Černický, 2018. november 11., Ponec, Prága.
- Collective Dope. *BEAT 'I just wish to feel you'*. Zenéjét élőben játszotta Adrian Newgent, előadta Jenna Jalonen és Jonas Garrido Verwerft, 2019. október 4., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Csejtei Dezső és Juhász Anikó. „Martin Heidegger gondolkodása mint egy lehetséges tájfilozófia alapja.” *Magyar Filozófiai Szemle*, 56. évf., 3. szám, 2012, pp. 82–114. https://epa.oszk.hu/00100/00186/00031/pdf/EPA00186_magyar_filozofiai_szemle_2012_3_082-114.pdf
- Csoóri Sándor. *Nomád Napló*. Magvető, 1979. konyvtar.dia.hu/xhtml/csoori_sandor/Csoori_Sandor-Nomad_naplo.xhtml.
- Cziboly Ádám, szerkesztő. *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. InSite Drama 2017.
- Daoud Dániel, Kliment János, Somló Dávid és Szabó Veronika. *Animal City*. 2018. november 20., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Dance Exchange. *How to Lose a Mountain*. 2012, Maryland – Virginia – West Virginia.
- „Debate Noam Chomsky & Michel Foucault – On human nature [Subtitled].” *YouTube*, feltöltötte *withDefiance*, 2013. március 13., www.youtube.com/watch?v=3wfnI2LOGf8.
- Debord, Guy. *A spektákulum társadalma*. Fordította Erhard Miklós, Balassi Kiadó, Budapest, 2006.
- Deleuze, Gilles és Félix Guattari. „Rizóma.” Fordította Gyimesi Tímea. *Ex-Symposion*, 15–16. szám, 1996, exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&cса=load_article&rw_code=rizoma_259.

- Dömötör Judit. *CHNGNG*. Hang: Bolcsó Bálint, előadta Dömötör Judit és Stampy, 2019. december 20., MU Színház.
- Duff, Alan. *One Were Warriors*. Tandem, Auckland, 1990.
- East, Alison, rendező. *Anima*. Pringle of Biped Productions, 2005. *Biped26*, www.youtube.com/watch?v=xbSs4vsh9BA.
- . „Dancing Aotearoa: Connections with Land, Identity and Ecology.” *Dance Research Aotearoa*, 2. évf., 2014, pp. 101–124, dra.ac.nz/index.php/DRA/article/view/24/22.
- . *Teaching dance as if the world matters: Eco-choreography: A design for teaching dance-making in the 21st century*. Lambert Academic Publishing, 2011.
- Ereira, Alan, rendező. *Aluna*. Aluna The Movie Ltd., 2012.
- , rendező. *From the Heart of the World*. British Broadcasting Corporation, 1990.
- . „The Kogi.” *Aluna The Movie*, 2010–2014, www.alunathemovie.com/the-kogi/.
- Ferrando, Francesca. „Poszthumanizmus, transzhumanizmus, antihumanizmus, metahumanizmus és az új materializmusok: Különbségek és viszonylatok.” *Helikon*, 64. évf., 4. szám, 2018, pp. 394–404. *Elektronikus Periodika Adatbázis*, epa.oszk.hu/03500/03580/00012/pdf/EPA03580_helikon_2018_4_394-404.pdf.
- Geoff, Steven. „Te Matakite o Aotearoa – The Māori Land March.” *NZ On Screen*, 1975, www.nzonscreen.com/title/te-matakite-o-aotearoa-1975.
- Grau, Andrée. „When the Landscape becomes Flesh: An Investigation into Body Boundaries with Special Reference to Tiwi Dance and Western Classical Ballet.” *Body & Society*, 11. évf., 4. szám, SAGE Publications, 2005, pp. 141–163.
- Haraway, Donna J. „Kiborg-kiáltvány: Tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években.” Fordította Kovács Ágnes. *Replika*, 51–52. szám, 2005. november, pp. 107–139.
- . *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- Hauūofoa, Epeli. *We are the Ocean: Selected Works*. University of Hawaiʻi Press, 2008.
- Higgins, Polly. „Ecocide, The 5th Crime Against Peace: Polly Higgins at TEDxExeter.” *YouTube*, feltöltötte TEDx Talks, 2012. május 2., www.youtube.com/watch?v=8EuxYzQ65H4
- Horváth Márk és Lovász Ádám. „Medúza-morfológiák és metamorfózis: Rózsavölgyi Zsuzsa poszthumán táncművészete.” *Táncművészet és Intellektualitás: VI. Nemzetközi Tánctudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Egyetemen*, szerkesztette Bolvári-Takács Gábor, Németh András és Perger Gábor, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018, pp. 103–109.
- Imreh István. „A természeti környezet oltalmazása a székely rendtartásokban.” *Európa híres kertje: Történeti ökológiai tanulmányok Magyarországról*, szerkesztette R. Várkonyi Ágnes és Kósa László, Orpheusz Kiadó, 1993, pp. 122–140.
- Ihimaera, Witi. *Pounamu Pounamu*. Raupo, 2008.
- Juurak, Krööt és Alex Bailey. *Performances for pets*. 2014, www.performancesforpets.net.
- Kelemen Patrik. *Állatok ideje*. Előadta Bakó Tamás, Gál Eszter és Kelemen Patrik, 2019. május 15., SÍN Kulturális Központ.
- . *MetaSurge*. Előadta Yelena Arakelow, Bakó Tamás, Dömötör Judit, Gál Eszter, Grélinger Ágnes, Kelemen Patrik, Koncz Judit, Makkai Dániel, Mózes Zoltán, Nagy Zoltán, Raubinek Lili, Sebők Cintia, Szemessy Kinga, Szűcs Dóra Ida és Vass Imre, 2020. február 8., SÍN Kulturális Központ.
- . *Plateau*. Zenéjét szerezte Porteleki Áron, előadta Bakó Tamás, Gál Eszter, Kelemen Patrik, Szeri Viktor és Porteleki Áron, 2020. január 25., Nemzeti Táncszínház.
- Klein, Kerry Perl. *Dancing into the Chthulucene: Sensuous Ecological Activism in the 21st Century*. The Ohio State University, 2019. PhD-disszertáció.
- Koltay Péter. „Beszélgetés Martin Györggyel.” *Nomád nemzedék*, szerkesztette Bodor Ferenc, Népművelési Intézet, 1981, pp. 33–36.
- Kricsfalusi Beatrix. „Ökoreográfia: Jérôme Bel bécsi és berlini fesztiválszerepléséről.” *Színház*, 52. évf., 11. szám, 2019, pp. 46–48., szinhaz.net/2020/01/05/kricsfalusi-beatrix-okoreografia/.
- Makovecz Imre. „A tokaji ház.” *Nomád nemzedék*, szerkesztette Bodor Ferenc, Népművelési Intézet, 1981, pp. 91–101.

- Marler, Miriam. „Dance and Place: Body Weather, Globalisation and Aotearoa.” *Dance Research Aotearoa*, 3. évf., 2015, pp. 28–41. www.dra.ac.nz/index.php/DRA/article/view/32/24.
- Miklós-völgyi Zsolt és Trapp Dominika. „Szembenézni a feltételezhetően elkülönítetlennel a klímaváltozás korában.” *Hangover Reading Club #5*, Trafó Galéria, 2020. január 25. Szakmai olvasókör.
- Morton, Timothy. *Being Ecological*. MIT Press, 2018.
- MU Színház műsorfüzete, 2019. december.
- Nagy Olga. *A törvény szorításában*. Gondolat Kiadó, 1989.
- Nagy Rita. „Interjú Zelnik Józseffel, a Nomád nemzedék egyik alapítójával.” *YouTube*, feltöltötte a Magyar Művészeti Akadémia, 2012. április 18., www.youtube.com/watch?v=NDrBtyZ60ao&t=266s. Videofelvétel.
- Nemes Z. Márió. „Ember, embertelen és ember utáni: A poszthumanizmus változatai.” *Helikon*, 64. évf., 4. szám, 2018, pp. 375–393. *Elektronikus Periodika Archivum*, epa.oszk.hu/03500/03580/00012/pdf/EPA03580_helikon_2018_4_375-393.pdf.
- Once Were Warriors*. Rendezte Lee Tamahori, Communicado Productions / New Zealand Film Commissions, 1994.
- Prentki, Tim és Preston, Sheila, szerkesztők. *The Applied Theatre Reader*. Routledge, 2009.
- Reddy, Jini. „What Colombia’s Kogi people can teach us about the environment.” *The Guardian*, 2013. október 29., www.theguardian.com/sustainable-business/colombia-kogi-environment-destruction.
- Rózsavölgyi Zsuzsa. *Medúza*. Zenéjét szerezte Sáry Bánk, előadta Alessio Scandale, Àngel Duran Muntada, Anna Bárbara Bonatto, Beno Novak, Delphine Hertsens et al., 2016. június 3., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Sirbik Attila. „Felkészülés az elképzelhetetlen eljövételére: A dolgok önmagukba való visszahúzódása: Hiperkapitalista átalakulás.” *Új Művészet Online*, 2020. április 21., www.ujmuveszet.hu/2020/04/felkeszules-az-elkepzelhetetlen-eljovetelere/?fbclid=IwAR3U4cCMWkxaA8YsVhYfFX1Ez6ncq9ozomk1Tea5fBYilzbzYcMBkjelXgY. Interjú Horváth Márkkal.
- Szemessy Kinga. Interjú Kelemen Patrikkal. 2020. április 29., a felvételkészítő tulajdonában.
- . „Játék és uniszónó – táncelőadások a részvételiség jegyében”. *Tánc tudományi Közlemények*, 11. évf., 1. szám, 2019, 31–37.
- Tarján Gábor. „Hagyomány – Közösség – Kézművesség: A magyarlukafai kísérlet.” *Nomád nemzedék*, szerkesztette Bodor Ferenc, Népművelési Intézet, 1981, pp. 129–136.
- Te Ahukaramū, Charles Royal, „Te Ao Mārama – The Natural World – An Interconnected World.” *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, 2007. szeptember 24., teara.govt.nz/en/te-ao-marama-the-natural-world/page-2.
- Te Awa Tūpua (Whanganui River Claims Settlement) Act*, 2017. március 20., www.legislation.govt.nz/act/public/2017/0007/latest/whole.html.
- Teves, Stephanie Nohelani. „The Theorist and the Theorized – Indigenous Critiques of Performance Studies.” *The Drama Review*, 62. évf., 4. szám, 2018, 131–140.
- „The 10 Principles of Burning Man”. *Burning Man: The Culture of Philosophical Center*, burningman.org/culture/philosophical-center/10-principles/.
- Tisdall, Simon. „What the Sami People Can Teach Us about Adapting to Climate Change.” *The Guardian*, 2020. március 10., www.theguardian.com/environment/2010/mar/10/sami-finland-climate-change.
- Trapp Dominika. *Ne tegyétek reám...* 2020. január 18. – március 8., Trafó Galéria.
- Turner, Victor. „Liminalitás és communitas.” *A rituális folyamat: Struktúra és antistruktúra*, fordította Orosz István, Osiris Kiadó, 2002, 107–145.
- Vai. Rendezte Becs Arahanga et al., Vendetta Films, 2019, ondemand.nzfilm.co.nz/film/vai/.
- Vass László. „Terminológiai szótár (a szemiotikai szöveg tan tanulmányozásához)”. *Szemiotikai szöveg tan 1.*, SZTE Egyetemi Kiadványok, 1990, 85–115., acta.bibl.u-szeged.hu/35710/1/szemiotikai_001_085-115.pdf.

- Vitányi Iván. „A népművészet szerepe ma.” *Nomád nemzedék*, szerkesztette Bodor Ferenc, Népművelési Intézet, 1981, pp. 45–49.
- Vercoe, Andrew Eruera. *Educating Jake*. Harper Collins Publishers, 1998.
- Virág Ágnes. „Antropomorfizmus az építészetben I-III.” *Építészfórum. REAL*, 2008. real.mtak.hu/79196/1/VA_Antropomorfizmus_az_epiteszetben_u.pdf.
- „Whenua.” Írta John C. Moorfield. *Te Aka Online Māori Dictionary*, 2003–2020, maoridictionary.co.nz/search?idiom=&phrase=&proverb=&loan=&histLoanWords=&keywords=whenua.
- Zelnik József. *Negyven én után*. Magyar Művészeti Akadémia, Budapest, 2012.