

HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE



2 *Etnofuturizmusok*

HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

A BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

REVUE DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

DU CENTRE DE RECHERCHE DES SCIENCES HUMAINES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

FÖLDES GYÖRGYI

főszerkesztő / directrice de la revue

VARGA LÁSZLÓ

a szerkesztőbizottság elnöke / président du comité de rédaction

T. ERDÉLYI ILONA

KALAVSZKY ZSÓFIA

KARAFIÁTH JUDIT

könyvrovat / livres

MAJOR ÁGNES és KÁLI ANITA

technikai szerkesztő / révision des textes

MUNTAG VINCE

RÁKAI ORSOLYA

SZABÓ-REZNEK ESZTER

SZENTPÉTERI MÁRTON

SZILI JÓZSEF

TIMÁR ANDREA

VIRÁGH ANDRÁS

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11–13. Tel.: +36-1-279-2762, fax: +36-1-385-3876

E-mail: foldes.gyorgyi@abtk.hu

<http://helikonfolyoirat.hu>

2024/2. – LXX. évfolyam
Megjelenik negyedévenként

2024/2. – LXX. année
Revue trimestrielle

Etnofuturizmusok

Az etnofuturizmus fogalmát történetileg az 1980-as évek észt irodalmi és ellenkulturális mozgalmainak egyik meghatározó irányzatára szokás visszavezetni. Az elsősorban költészeti, irodalmi, de társművészeti törekvésekkel is kiegészülő mozgalom eredeti célja az Észtország és a Baltikum kulturális szférájának erőteljes szovjetizálódásával szembeni szubverzív ellenállás kidolgozása volt. A kulturális ellenállás egyik döntő inspirációját egyfelől különböző népművészeti forrásokból, elsősorban a finnugor folklorisztika képzetkeireiből merítette. Másfelől központi feladatként jelent meg a hagyomány vagy az „ősiség” kortárs techno-kulturális folyamatokba történő becsatornázása, amely a korai internet hálózati kultúráját jelölte meg a kisebbségi politika utópisztikus színtereként.

Jelen lapszámunkban az etnofuturizmus nem csupán a balti mozgalomra utal, hanem olyan ernyőfogalomként működik, amely számos egyéb technológiai reflexiót, kisebbségi identitáspoétikát és politikai-esztétikai fantáziagyakorlatot vegyítő kulturális mozgalomra, tendenciára és projektre alkalmazható. Ahogy arra Armen Avanessian és Mahan Moalemi 2018-ban megjelent *Ethnofuturismen* című tanulmánykötete is rámutat, a különböző társadalmi és etnikai kisebbségek futurizmusai nem az érték- és érdekversengések kapitalista logikái szerint mérettetnek meg egymással, hiszen nemcsak a gazdasági, politikai és kulturális periféria-helyzetből adódó múltbéli sérelmek, hanem az azok transzcendálását megcélzó „ellenjövők” is inkommensurábilisak. A finnugro-futurizmuson túl beszélhetünk afrofuturizmusról, a Perzsa-Öböl-menti arab államok orientalista futurologiáit körbeíró *Gulf Futurism* létezéséről, vagy az első számú gazdasági világhatalommá magát éppen kinövő Kína technodisztópiáit tematizáló *sinofuturizmusról* is. Említhetjük a romafuturizmus, a hungarofuturizmus, a jugófuturizmus, illetve a rendszerváltást követő kelet-európai identitás újragondolását megcélzó Eastern Futurism/Ostfuturismus mozgalmait is, anélkül azonban, hogy ezeket feltétlenül egymással versengő futurisztikákként kellene értelmeznünk.

A kortárs irodalom- és kultúratudományos diskurzusok szempontjából a különféle etnofuturista törekvések olyan posztglobális perspektívát körvonalaznak, amelyben a korábban hegemónnak vélt geopolitikai elbeszélések helyett a kisebbségi és lokális jövőnarratívák nézőpontjai erősödnek fel. Az etnofuturista érzékenységű irodalom- és kultúraértelmezési gyakorlatoknak

azonban nem csupán az a lehetséges feladata, hogy a társadalmi és/vagy etnikai perifériák emancipációját előmozdítsa, hanem mindenekelőtt az, hogy egyáltalán láthatóvá és értelmezhetővé tegyen olyan alternatív esztétikai narratívákat, amelyek képesek diszperzálni a mindenkori politikai, gazdasági és kulturális erőcentrumok hegemon jövőhorizontjait.

Kötetünket MIKLÓSVÖLGYI ZSOLT és NEMES Z. MÁRIÓ szerkesztette.

Ethnofuturisms

The concept of Ethnofuturism historically traces back to one of the defining trends of the Estonian literary and countercultural movements of the 1980s. Originally a movement focused on poetry, supplemented by efforts in related arts, it aimed to develop a subversive resistance against the intense Sovietization of the cultural sphere in Estonia and the Baltic region. This cultural resistance drew significant inspiration from various folk arts, primarily within the realms of Finno-Ugric folklore. Another central task was the integration of tradition or „ancestry” into contemporary techno-cultural processes, identifying the early internet network culture as a utopian site for minority politics.

In this issue, Ethnofuturism is not confined solely to the Baltic movement but functions as an umbrella term applicable to various cultural movements, tendencies, and projects that combine technological reflection, minority identity poetics, and political-aesthetic imaginative practices. As highlighted by Armen Avanesian and Mahan Moalemi in their 2018 volume *Ethnofuturisms*, the futurisms of different social and ethnic minorities are not measured by the capitalist logic of value and interest competition. They encompass not only the historical grievances arising from economic, political, and cultural marginalization but also the „counter-futures” aimed at transcending these grievances, which are equally incommensurable. Beyond Finno-Ugric Futurism, we can discuss Afrofuturism, Gulf Futurism describing the orientalist futurologies of the Persian Gulf Arab states, or Sinofuturism, addressing the techno-dystopias of China as it grows into the world’s leading economic power. Similarly, we might mention Romafuturism, Hungarofuturism, Yugofuturism, and movements like Eastern Futurism/Ostfuturismus, which aim to reconsider post-regime change Eastern European identities, without necessarily interpreting them as competing futurisms.

From the perspective of contemporary literary and cultural studies discourses, various Ethnofuturist endeavors outline a post-global perspective where minority and local future narratives are amplified over previously hegemonic geopolitical narratives. Ethnofuturist literature and cultural interpretation practices have the potential not only to advance the emancipation of social and/or ethnic peripheries but, more importantly, to make vis-

ible and interpretable alternative aesthetic narratives capable of dispersing the hegemonic future horizons of prevailing political, economic, and cultural power centers.

Our volume is edited by ZSOLT MIKLÓSVÖLGYI and MÁRIÓ Z. NEMES.

Ethnofuturismen

Das Konzept des Ethnofuturismus geht historisch auf einen der prägenden Trends der estnischen literarischen und subkulturellen Bewegungen der 1980er Jahre zurück. Diese sich vor allem auf Poesie konzentrierte, aber auch Bestrebungen der verwandten Künsten umfassende Bewegung zielte ursprünglich darauf ab, einen subversiven Widerstand gegen die intensive Sowjetisierung des kulturellen Raums in Estland und der baltischen Region zu entwickeln. Dieser kulturelle Widerstand zog erhebliche Inspiration aus verschiedenen Volkskünsten, hauptsächlich im Bereich der finno-ugrischen Folklore. Eine weitere zentrale Aufgabe war die Integration von Tradition oder „Abstammung“ in zeitgenössische technokulturelle Prozesse, wobei die frühe Internet-Netzwerkkultur als utopischer Ort für Minderheitenpolitik identifiziert wurde.

In dieser Ausgabe ist der Ethnofuturismus nicht nur auf die baltische Bewegung beschränkt, sondern fungiert als Oberbegriff für verschiedene kulturelle Bewegungen, Tendenzen und Projekte, die technologische Reflexion, Minderheitenidentität, Poetik und politische-ästhetische imaginative Praktiken kombinieren. Wie Armen Avanesian und Mahan Moalemi in ihrem Band „Ethnofuturisms“ von 2018 hervorheben, werden die Futurismen verschiedener sozialer und ethnischer Minderheiten nicht durch die kapitalistische Logik von Wert- und Interessenkonkurrenz gemessen. Sie umfassen nicht nur die historischen Beschwerden, die aus wirtschaftlicher, politischer und kultureller Marginalisierung resultieren, sondern auch die gleichermaßen unvereinbare „Gegen-Zukünfte“, die darauf abzielen, diese Beschwerden zu überwinden. Über den finno-ugrischen Futurismus hinaus kann man von Afrofuturismus und auch von Gulf Futurismus sprechen, der die orientalistischen Futurologien der arabischen Staaten am Persischen Golf beschreibt, oder von Sinofuturismus, der die Techno-Dystopien Chinas anspricht, während das Land gerade zur führenden Wirtschaftsmacht der Welt heranwächst. Weiterhin sind auch Romafuturismus, Hungarofuturismus, Yugofuturismus und andere Bewegungen wie Eastern Futurism/Ostfuturismus zu erwähnen, die darauf abzielen, osteuropäische Identitäten nach dem Regimewechsel neu zu überdenken, wobei diese nicht unbedingt als konkurrierende Futurismen interpretiert werden sollten.

Aus dem Gesichtspunkt der zeitgenössischen literarischen und kulturwissenschaftlichen Diskurse skizzieren die verschiedenen ethnofuturistischen Bestrebungen eine postglobale Perspektive, in der, anstelle von früher als hegemonial wahrgenommenen geopolitischen Narrativen die Betrachtungsweisen der Minderheiten- und lokalen Zukunftserzählungen verstärkt werden. Ethnofuturistische Literatur- und Kulturinterpretationspraktiken haben das Potenzial, nicht nur die Emanzipation sozialer und/oder ethnischer Randgruppen voranzutreiben, sondern vor allem auch alternative ästhetische Erzählungen sichtbar und interpretierbar zu machen, die in der Lage sind, die hegemonialen Zukunftshorizonte der vorherrschenden politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Machtzentren zu zerstreuen.

Der Band wurde von ZSOLT MIKLÓSVÖLGYI und MÁRIÓ Z. NEMES herausgegeben.

TANULMÁNYOK

MIKLÓSVÖLGYI ZSOLT – NEMES Z. MÁRÓ

„Ahány embertársunkkal időtársként
összeidőszövetkezünk, annyi embert érünk”¹

A futurizmusok időszerűségéről

zsolt.miklosvolgyi@gmail.com

nemes.z.mario@gmail.com

ORCID: 0009-0000-2684-5309

0000-0001-8367-2045

— HELIKON —

„The more contemporaries one shares their time with,
the more they become human”
On the Actuality of Futurisms

Abstract

The study argues in favor of the actuality of futurist thinking in the context of „defuturisation” that characterizes the contemporary experience of time. By futurism we mean different ethnofuturist movements, whose main task is not only to promote the emancipation of the social and/or ethnic peripheries, but also to make visible alternative political and aesthetic narratives that are able to disperse the hegemonic future horizons of the current political, economic and cultural centers of power.

Keywords: temporal pathology, hauntology, chronopolitics, comparative counterfuturism, Hungarofuturism

¹ Odo MARQUARD, „Idő és végesség”, ford. MESTERHÁZI Miklós, in Odo MARQUARD, *Az egyetemes történelem és más mesék*, 375–387 (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2001), 386.

Az olasz futurizmusról készített 2010/3-as *Helikon*-összeállítás előszavában Szkárosi Endre Aldo Palazzeschi 1972-es versét idézi:

A szilaj ellenkezés után, amely születésétől fogva kísérté / a futurizmust, / a dolog oly elképesztőnek tűnhetne föl, / mint semmi más a világon, / pedig a lehető legtermészetesebb, / és egyáltalán nem képezte el. / A futurizmus csakis Itáliában születhetett meg, e véglegesen s kizárólag / a múlt felé fordult országban, ahol csak a múlt időszerű. / Hát ezért időszerű ma a futurizmus, / mivelhogy a futurizmus is elmúlt.

Palazzeschi verse² a „történelemtagadó” avantgárd történetivé válásáról számol be, mely muzealizálódásnak minden irányzat ki volt téve, ugyanakkor a futurizmus esete abból a szempontból specifikus, hogy a jövő militáns utópiáját a gyorsulással kiharcolni vágyó mozgalom egy egészen konkrét geokulturális szituációra (is) reagált. „Olaszország más népek számára még mindig a holtak mezeje, egy síroktól fehérülő hatalmas Pompeji.”³ Palazzeschi ugyan csak erre a lokális történetiségtapasztalatra tekintettel temeti el, illetve tartja éppen zombifikált időbelisége miatt aktuálisnak a futurizmust, amennyiben a jelenlét egy temetőországban csupán fantomszerű lehet.

A modernségben átalakuló időtapasztalatra reagáló avantgárd irányzat az olasz nemzeti-kulturális kontextus mentén artikulálja pozícióját, ami a modernség univerzalizációs igényének mélyén rejtőző lokalitás(ok) jelentésadó erejére figyelmeztet. A „holtak mezejéből” kimenekülő futurista „előőr” a 20. század elején minden reményét a jövőbe helyezi, ugyanakkor ez a jövő nemzeti is, abban az ultranacionalista értelemben, hogy a technológia és háború esztétikáját propagáló futuristák a Mussolini-féle fasiszta utópiában vélték meghaladhatónak a muzealizálódó jelent. Az ideológiai szerkezet, miszerint itt a technoesztétikai akarat a jövő(fikció) uralásában látja egy nemzet, egy nép politikai mozgósításának lehetőségét, sokat elárul a korszak történetiség-időbeliséget érintő előfeltevéseiről. Franco „Bifo” Berardi *After the Future* című könyvében úgy fogalmaz, hogy az olasz futurizmus 1909-es manifestuma a saját identitását a jövő által megalapozó 20. század egyik jelentős önreprezentációs dokumentuma.⁴ A gazdasági (fel)gyorsulás következményeit kul-

² Idézi SZKÁROSI Endre, „Elmúlt-e a futurizmus: Az irányzat recepciójának problémái”, *Helikon* 56 (2010): 309–320, 309.

³ Giacomo BALLA, Umberto BOCCIONI és Carlo CARRÀ, „A futurista festők kiáltványa”, ford. SZABÓ György, in SZABÓ György, *A futurizmus*, 140–144 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1967), 141.

⁴ Franco „Bifo” BERARDI, *After the Future* ([h. n.]: AK Press, 2011), 12.

turális diskurzusra „fordító” euroatlanti modernitás az utópikus imaginációt a jövő mitológiáinak megteremtésére használta fel, hogy ezzel egyszerre elfedje és legitimálja a technokapitalizmus akcelerációját, de az avantgárd mitológiák örökségéből táplálkozó képzeletgyakorlatok a Berardi által fordulópontként megjelölt 1977-es év után (amelyet a punkmozgalmak „No Future”-jelszava tett emblematicussá) egyre inkább disztópikus irányba tolódtak el. „A jövő immár nem egy jobb kor reményével kecsegtetett, hanem fenyegetéssé vált, ami az olasz filozófus szerint akkor következett be, amikor a kollektív képzelet nem volt képes többé arra, hogy olyan alternatív jövőképeket gondoljon el, amelyek nem vezetnek biztos katasztrófához.”⁵ Ugy tűnik, mintha a késő kapitalista és/vagy posztmodern körülmények között a jövő immár egyre kevésbé lenne alkalmas kulturális-politikai tőke termelésére, amellyel párhuzamosan az utópikus impulzusokból táplálkozó forradalmi politika és esztétika erőforrásai is megcsappantak.

Aleida Assmann szerint az 1980-as években nem csupán a 20. század ért véget, hanem a modernizációs paradigma temporális struktúrájának evidenciája is. A modernitás időre짐je a fizikai idő irreverzibilis idővektorára [Zeitpfeil] alapozódik, mely minden eseményt folyamatosan, egyöntetűen és visszafordíthatatlan jelleggel hat át, ezáltal azokat kronologikus módon mérhetővé téve. A modernitás temporális struktúrája elősegíti a történelem lineáris és teleologikus narratívaként való megszerkesztését, mely a kulturális időrend forradalmi átalakításával jár, hiszen a régi, az ismert és az elmúlt helyett az eljövendő, az új és az ismeretlen válik a normatív értékhangsúlyok hordozójává. Az eljövendőre való euforikus vágyakozás szuperalakzata a modernításban az utópia, mely ugyanakkor a maga reprezentációs, abszolút és totális formájában⁶ ideológiai gyanúba keveredett a nyolcvanas évekre, vagyis múlttá – elveszett jövővé – vált, és betagozódott a jelent elárasztó múltkínálat totalitásába. Mindez a jövő „elapadásához” és a posztmodern historizmus radikalizálódásához vezetett, mely folyamat a jelent egy múltaktól elárasztott és kitágult, egyszerre végtelenül gazdag és végtelenül üres kiterjedésként formálja meg.⁷

Úgyis felfoghatjuk ezt a jelenséget, hogy a technológiai fejlődés túlgyorsulása a jövő jelenbe robbanását eredményezi: a jövő azért ürül ki, mert már „megtörtént”. Alvin Toffler *Future Shock* (1970) című kötete szinte elsőként

⁵ HULESCH Máté, „Spekulatív jövőképek: Lehetőségek és lehetségeségek”, lásd jelen számban: 259–272.

⁶ Louis MARIN, *Utópia határai*, ford. SZÁSZ Kinga, *Kellék*, 64. sz. (2020): 71–81, 75.

⁷ Aleida ASSMANN, *Ist die Zeit aus den Fugen?: Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne* (München: Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, 2013), 26–51.

számol be egy olyan társadalmi tapasztalatról, mely a jövősokkot a korábban otthonosnak vált kultúránk (ön)elidegenedéseként, egyfajta „frontális ütközésként” [abrupt collision] írja le.⁸ Az ütközés metaforája a futurista kiáltvány elején megjelenő karambol képsorait is megidézheti, csak míg ott az autós száguldás határsértő, halálélményt és erotikát hibridizáló technológiai csodája áll a középpontban,⁹ addig a posztmodern jövősokk nem repít át semmilyen transzcendenciába, hanem a történelmi tudat felszámolásával párhuzamosan a jövőt is megszünteti. Az olasz futurizmus militáns múlttagadása és jövőakarása ebből a perspektívából totális vereséget szenved, hiszen a jövő úgy érkezik el, hogy egyúttal megszünteti önmagát, vagyis csak egyfajta archeológiai gyakorlat keretében ásható elő: a múltból. A posztmodern kultúratapasztalat keretében ugyanis a „holtak mezeje” immár nem szűkíthető le Olaszországra, hiszen minden kor(szak) emlékezetének egyidejű érvényessége egyfajta globális kísértetjárást eredményez.

A modernitás időrejsimjének az átalakulása, illetve a jövő „defetiszizálódása” nem mindenki szerint negatív folyamat. Assmann például inkább egyfajta normalizációként értékeli mindezt: a múlt, a jelen vagy a jövő esszencialista felfogásának erodálódása az idő kulturalizációját eredményezi, mely a történelemhez való plurális hozzáférést, a hagyomány értelmezési szabadságának fokozódását jelenti. Az időből való kibillentség anakronisztikus állapotának valóban van konstruktív vetülete, ugyanakkor számos szerző érvel amellett, hogy a digitális kapitalizmus technokultúrája nem az időgyakorlatok felszabadításában, hanem épp ellenkezőleg, a kronopolitikai és kronopoétikai lehetőségek beszűkítésében érdekelt. Ezt a „baloldali melankolikus” pozíciót képviseli Mark Fisher hantológiaelmélete is, aki „temporális patológiaként”¹⁰ definiálja ezt az állapotot, és a digitális kapitalizmus ellenőrző gyakorlatainak eredményeképp írja le a jövő előállításában beállt krízist. Fisher, Berardi és újabban T. J. Demos¹¹ figyelmeztetnek arra, hogy a jövő elapadásának nem „semleges” technokulturális okai vannak, hanem érekeorientált társadal-

⁸ Alvin TOFFLER, *Future Shock* (New York: Bantam Books, 1971), 13.

⁹ „Ó! Anyai árok, majdnem színültig tele sáros vízzel! Szép árok a gyár mellett! Mohón néztem tápláló iszapodat, mely szudáni dajkám szent fekete emlőire emlékeztetett... Amikor a felfordult gép mögül kikászálódtam – mocsos és bűzös rongy –, úgy éreztem, hogy a szívemen az öröm izzó vasa haladt gyönyörűségeken át!” F. T. MARINETTI, „A futurizmus megalapítása és kiáltványa”, ford. SZABÓ György, in SZABÓ, *A futurizmus*, 132.

¹⁰ Mark FISHER, *Gespenter meines Lebens: Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft* [2014], ford. Thomas ATZERT (Berlin: Edition Tiamat, 2015), 27.

¹¹ T. J. DEMOS, *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-come* (London: Sternberg Press, 2023).

mi-politikai-gazdasági infrastruktúrája, melynek egyik oldala a társadalmi képzelet hatalom általi kondicionálása. A jövő és a képzelet kapcsolata mélyen politikai abban az értelemben, hogy a társadalmi cselekvés lehetőségtere a más-lét elgondolásának alternatív jövőképeiben artikulálódik.

Ekként a társadalom és az egyének mindenkor az előzetesen felépített „lehetségesek” vagy „lehetetlenségek” abszolút létezésének szükségszerű képzele szerint élnek és működnek, másképpen szólva egy olyan valóság képzeleti tételezésében, melynek kebelén a „lehetséges” és a „lehetetlen” közötti határ egyszer s mindenkorra, és mindöröktől fogva, szigorúan ki van jelölve.¹²

A kapitalista realizmus az alternatív társadalmi víziók eliminálására és a status quo naturalizálására, vagyis a „lehetséges” és a „lehetetlen” közötti határ stabilizálására használja a posztmodern nosztalgiát, illetve a retrokul-túrát, hiszen a társadalmi képzelet hibernálása a felforgató új kiiktatását eredményezi.

A jelen feletti uralom kortárs formái tehát a jövő kiiktatásának vagy társadalmi „felparcellázásának”¹³ gyakorlataiban érdekeltek, mely kronopolitikai küzdelem és annak kulturális következményei újra „időszerűvé” avatták a futurizmus fogalmát. Ebben a kontextusban nem a történeti futurizmusok fel-támasztásáról van szó, hanem olyan kulturális-politikai mozgalmakról és projektekről, melyek a „meghatározatlan még-nem” (T. J. Demos) zónáit kitágítva próbálják újrafogalmazni lehetséges és lehetetlen lehetőségterét. Fontos kiemelni, hogy a jelen lapszámban közölt szövegek olyan kortárs kez-deményezésekhez kapcsolódnak, melyek mindegyike nemzeti, etnikai és/vagy regionális lokalitás mentén tesznek kísérletet a „jövőtlenítéssel” szem-ben felforgató ellenjövők termelésére. Ezért választottuk ernyőfogalomként – Armen Avanessian és Mahan Moalemi 2018-ban megjelent *Ethnofuturis-men* című tanulmánykötetének ihletésére – az *etnofuturizmust*.

Mindennek van egy posztkolonialista kontextusa is, melynek tétjeit talán Homi Bhabha gondolataira utalva lehetne kijelölni. Bhabha szerint a nem-zettel/néppel foglalkozó kortárs diskurzusokban a nemzetnek önmagán be-lüli meghasadásával szembesülünk, amely a nép(esség) heterogenitását viszi

¹² Cornelius CASTORIADIS, *A társadalom mint képzeleti intézmény*, ford. KICSÁK Lóránt (Budapest: Gondolat Kiadó, 2022), 380.

¹³ Már Toffler hangsúlyozza, hogy az időhöz való hozzáférés társadalmilag, gazdaságilag és geokulturálisan differenciált, mások azok, akik a múltban vagy a jelenben és mások, akik a jövőben élnek. Vö. TOFFLER, *Future Shock*, 28–31.

színre. Ez ahhoz vezet, hogy a nemzet olyan liminális jelölési térré válik, mely a historicizmus narratív diskurzusán belül nem tud megmutatkozni, hiszen a nemzet egységes térídejét szétzilálják az egymással versengő kisebbségi történelmek. Ennek fényében az etnofuturista törekvések a „nemzeti kultúra szétfoszló temporalitásából” kiemelkedő, fluktuáló időket mozgósítanak, melyek nem valamiféle esszencialista identitáspolitikát és/vagy nacionalizmust képviselnek, hanem abban az „okkult instabilitásban” jelölik a „népet”, ahogy az performatív módon éppen alakot ölt.¹⁴ Vagyis a kisebbségi történelmek spekulatív feltalálása a nemzet (idejének) hegemon stabilitásával szemben a nemzetet is „meghatározatlan még-nemnek” tekinti.

Az etnofuturizmus fogalmát történetileg az 1980-as évek észt irodalmi és ellenkulturális mozgalmak egyik meghatározó irányzatára szokás visszavezetni. Az elsősorban költészeti, irodalmi, de társművészeti törekvésekkel is kiegészülő mozgalom eredeti célja Észtország és a Baltikum kulturális szférájának erőteljes szovjetizálódásával szembeni szubverzív ellenállás kidolgozása volt. „Az ugorok világhódító terve az ősi szellemi fordulat és a kortárs technika alkotó összhangjára támaszkodik. Ez nagy rejtett lehetőség a finnugorok számára. Az etnofuturizmus, amely a kreatív erőket mozgósítja, nem ideológia, hanem a túlélés módja, valamint *modus vivendi*” – idézi az első etnofuturista kiáltványt (1994) Anders Kreuger a számunkban olvasható tanulmányában.¹⁵ A kulturális ellenállás egyik döntő inspirációját egyfelől különböző népművészeti képzetkörökből, elsősorban a finnugor folklorisztikából merítette. Azonban nem egyszerűen egy autentikusnak vélt hagyományhoz történő nosztalgikus visszatérésről beszélhetünk itt, hanem sokkal inkább a hagyománynak a kortárs technokulturális folyamatokba történő becsatornázásáról, amely éppen a korai internet hálózati kultúráját jelölte meg egy olyan utópisztikus színtérnek, amelyben a Balti-térség periférikus finnugor kultúrái a szovjet kulturális imperializmus ellenében képesek megformálni saját esztétikai és politikai identitásukat.

Szintén a technooptimista víziókat elegyíti archaikus népművészeti elemekkel az időben még korábbra, egészen az 1950-es évek afroamerikai jazz szcénáig, elsősorban Sun Rára visszavezethető afrofuturizmus mozgalma

¹⁴ Vö. Homi K. BHABHA, „DisszemiNáció: A modern nemzet ideje, története és határai”, ford. SÁRI László, in *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, szerk. N. KOVÁCS Tímea, 85–118 (Budapest: Kijárat Kiadó, 1999), 99–101.

¹⁵ Lásd a lapszámban Anders Kreuger *Etnofuturizmus: A múltra támaszkodni, a jövőért dolgozni* című írását.

is.¹⁶ Ennek lényege egy olyan hibrid esztétika megformálása, amelyben egyebek mellett ősi afrikai mitológiák, a science fiction futurisztikus-galaktikus jövőképei, valamint az afroamerikai diaszpórák emancipatórikus politikai törekvései elegyednek egymással.¹⁷ Az afrofuturista mozgalom szelleme azonban, a maga számos különböző műfaji és történeti leágazódása ellenére, napjainkban is elevenen él tovább az olyan alkotói közösségekben, mint a philadelphiai *Black Quantum Futurism*, vagy épp a *Blacceleration* esztétikáiban.¹⁸ Azonban ahogy arra Avanessian és Moalemi tanulmánykötete is rámutat, a különböző társadalmi és etnikai kisebbségek futurizmusai nem az érték- és érdekversengések kapitalista logikái szerint mérettetnek meg egymással, hiszen nem csak a gazdasági, politikai és kulturális periféria-helyzetből adódó múltbéli sérelmek, hanem az azok transzcendálását megcélzó jövővíziók is inkommenzurábilisak.¹⁹ Így például a már említett afrofuturizmuson vagy a finnugrofuturizmuson túl beszélhetünk a Perzsa-Öböl-menti arab államok orientalista futurologiáit körbeíró *Gulf Futurism* vagy éppen az első számú gazdasági világhatalommá magát kinövő Kína techno-disztópiáit tematizáló *sinofuturizmus*ról is.²⁰ Vagy éppúgy említhetnénk a romafuturizmus, a jugófuturizmus, illetve a rendszerváltást követő kelet-európai identitás újragondolását megcélzó Eastern Futurism/Ostfuturismus mozgalmait is, anélkül azonban, hogy ezeket feltétlenül egymással versengő futurisztikákként kellene értelmeznünk.

Ezen a ponton azonban meg kell állnunk, hogy egy személyes vallomást tegyünk. A lapszám összeállítását, illetve az entofuturizmusokkal kapcsolatos kutatásunkat a hungarofuturizmus mozgalmában való aktív részvételünk

¹⁶ Kodwo ESHUN, *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction* (London: Quartet, 1999), 1–7.

¹⁷ Kodwo ESHUN, „Further Considerations of Afrofuturism”, *CR: The New Centennial Review* 3, 2. sz. (2003): 287–302, <https://doi.org/10.1353/ncr.2003.0021>.

¹⁸ Rasheedah PHILLIPS, „Constructing a Theory and Practice of Black Quantum Futurism: Part one”, *Black Quantum Futurism: Theory & practice*, 1. sz. (2015): 11–30; Aria DEAN, „Notes on Blacceleration”, *E-Flux Journal* 87, 12. sz. (2017), hozzáférés: 2020.06.09, <https://www.e-flux.com/journal/87/169402/notes-on-blacceleration/>.

¹⁹ Armen AVANESSIAN és Mahan MOALEMI, szerk., *Ethnofuturismen* (Berlin: Merve Verlag, 2018), 38–39.

²⁰ Lawrence LEK, „Sinofuturism” (2016), hozzáférés: 2020.06.09, <https://vimeo.com/179509486>; Jussi PARIKKA, „Middle East and Other Futurisms: Imaginary Temporalities in Contemporary Art and Visual Culture”, *Culture, Theory and Critique* 59, 1. sz. (2018): 40–58, DOI: 10.1080/14735784.2017.1410439. Érdekes még emellett megemlíteni, hogy a *design fiction* fogalmát megalkotó Bruce Sterling amerikai író maga is élénken foglalkozott a a Gulf Futurism jelenségével egy ideig. Lásd ehhez Bruce STERLING, „Gulf Futurism”, *WIRED*, 2012.11.11., <https://www.wired.com/2012/11/gulf-futurism/>.

motiválta. A hungarofuturizmus olyan etnofuturista projektként, a kulturális képzeletet kondicionáló mítoszfikcióként és politikai-esztétikai stratégia-ként határozható meg, melynek a magyar neoavantgárd, a szlovén NSK (Neue Slovenische Kunst) mellett az egyik fő ihlető forrása az afrofuturista mozgalom volt. A továbbiakban ezt a kapcsolódási pontot szeretnénk röviden tárgyalni, ezzel is kihangsúlyozva az etnofuturizmusok közti lehetséges termékeny párbeszédet, illetve megemlíteni még néhány, az ellenfuturista gyakorlatok szempontjából releváns tartalmi-konceptuális mozzanatot.

A hungarofuturizmus fogalma legelőször a *Térérzékeny avantgárd* című esszében (2016) jelent meg. Ez a szöveg az első magyarországi happening, az Altorjay Gáborhoz és Szentjóby Tamáshoz köthető *Az ebéd: In memoriam Batu Kán* (1966) elemzéséből kiindulva próbálja dekonstruálni a magyar (neo) avantgárd törekvései kapcsán sűrűn használt „underground” kifejezést. A fő kritikai állítás arra épül, hogy az underground térpoétikai értelemben egy vertikális kultúramodellhez kapcsolja hozzá az alternatív művészeti törekvéseket.

Ebben a teológiai maradványokkal terhelt modellben a kultúra metaforája egy ég felé törő épület (múzeum, könyvtár, templom stb.) és a kanonizáltság fokmérője az épületen belül elfoglalt pozíció. A „felfelé” tartó mozgás itt egyfajta ideológiailag kódolt emancipációt és legitimációt jelent, míg a „lefelé” tartó értékvesztést és a süllyedő – szétszóródó – javak politikailag is problematikus ökonómiáját. Az underground „helye” az épület alatt található, a hivatalos helyett a nem-hivatalos, a látható helyett a nem-látható kiterjedésben. Ennek az elképzelésnek az ambivalenciája abból fakad, hogy a „lent” és az „alatt” vektorai a monokulturális épületmetaforához képest határozzák meg az underground ellentereit mint pincét, alagsort, barlangot, sírboltot stb.²¹

Vagyis az underground ellenazonosul azzal a hatalmi struktúrával, melyet támadni vagy ignorálni szeretne, így foglya marad az elnyomás archeológiai-ontológiai szerkezetének. Az esszé nem történeti elemzésre törekedett, hanem inkább arra próbált válaszokat keresni, hogy a kortárs kulturális-politikai térben (a NER hetedik évében), hogyan lehet olyan művészeti pozíciót

²¹ NEMES Z. Márió, „Térérzékeny avantgárd”, in *Filozófus a műteremben: Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*, szerk. SOMLYÓ Bálint és TELLER Katalin, 263–270 (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2016), 263.

kialakítani, mely képes mentesülni az undergroundot kísértő ellenazonosulástól.

Ugyanakkor elképzelhetőnek tartok egy másféle terjeszkedést is, mely nem az ellenkulturális barlangászat (ön)meghaladására épít, hanem a „lent” és „lejjebb” helyett az Űrre irányul. Az Űr ebben az összefüggésben nem az épületmodell „fentjének” valamiféle újratermelése lenne, vagyis az Űr nem az Ég újabb neve, hiszen az Ég „betelt” (mert értékekkel/jelentésekkel túlterhelt), amivel szemben azonban az Űr topográfiai és szemantikai „mássága” nyitottnak mutatkozik.²²

Az Űr és a kritikai ellenkultúra összekapcsolása mentén jelenik meg a gondolatmenetben az afrofuturizmus példája. Az afrofuturizmushoz kapcsolható kulturális törekvésekről ugyan már a hatvanas-hetvenes évek óta beszélhetünk, de magának a fogalomnak a megszületése Mark Dery *Black to the Future* című esszéjéhez köthető.²³ Dery szerint afrofuturizmus alatt olyan spekulatív fikciók értendők, melyek a 20. század technokultúrájának tükrében foglalkoznak afroamerikai témákkal, illetve képesek lebontani a monokulturális fehér jövő uralkodó képzetét. Utóbbi mozzanat azért releváns, mert biztosít róla, hogy a múltjától megfosztott elnyomott társadalmi kisebbségnek joga van a jövőhöz, vagyis a társadalmilag lehetséges dimenziójában képzelhető el. Dery alapvetően a műfaji irodalomra koncentrál, vagyis afroamerikai sci-fivel foglalkozik, de az afrofuturizmus (és tágabban az etnofuturizmus) szempontjából a spekulatív fikciónak döntő jelentősége van, hiszen olyan irodalmi gondolkodást képvisel, mely a „kulturális realitásképet leváltó alternatív axiomatika” radikális formája.²⁴ Emellett bizonyos sci-fi motívumok afrofuturista szempontból „eltéríthetőek”, hiszen például a rabszolgaság történetének kontextusában az idegen erők általi emberrablás ufológiai toposza új politikai jelentéseket nyer. De kifejezetten gyakori az idegenséggel való túlazonosulás programja, miszerint a rabszolgaság dehumanizációs öröksége azt eredményezi, hogy az afrodiaszpóra

²² Uo., 266.

²³ Vö. Mark DERY, „Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose”, in Mark DERY, *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, 179–222 (Durham: Duke University Press, 1994), <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220m2w.12>.

²⁴ KIRÁLY Jenő, *Frivol Múzsza: A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája I.* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993), 99.

szubjektumai földönkívüli „Idegen Nemzetként” [Alien Nation] értelmezik önmagukat.¹

Ez azt jelenti, hogy „faji” másság ellenkulturális radikalizálása – alternatív genealógiák és pszeudo-mitológiák mentén – áthelyezi az afro-amerikai identitásteremtés lehetőségét az Űr terébe, vagyis földönkívüli eredetben oldja fel és térképezi újra a helynéküliség, marginalitás, kirekesztés kulturális és társadalmi feszültségeit.²

Az eredetnek ez a spekulatív szétporlasztása, illetve megsokszorozása rendkívül fontossá vált a hungarofuturizmus számára is. A földönkívülivé válás xenotranszformációja a posztmagyarrá válás gyakorlatában jelent meg, mely egyfajta kritikai metapozíciót eredményezett a „magyarság” ultranacionalista lényegrögzítésével, a hatalmilag sematizált identitáscsomagok traktálásával szemben. Mindez illeszkedett a nacionalista retorikák abszurdista eltérítésének programjába is, hiszen a szélsőjobboldal ezoterikus szubkultúráiban máig jelen van a magyarság földönkívüli eredetének víziója, melynek egyik szellemi forrása Paál Zoltán *Arvisura (Igazszólás): Regék a bun és magyar törzsszövetség rovásírásos krónikájából* (2003) című műve.³ Az eredetnarratívák spekulatív újraírása iránti igény rámutat arra a jellegzetességre, hogy számos etnofuturista mozgalom számára a lehetséges jövők termelése feltételezi a múlttal való hasonlóképpen nyitott viszonyt, azt a felismerést, hogy az időből való kibillentség mentén a „meghatározatlan még-nem” a múltra is kiterjeszthető. A hungarofuturizmus esetében például a retrofuturizmus, vagyis az alternatív történelmi érdeklődés dominánsabb is volt a jövőkutatásnál, bár születtek olyan kiváló, a politikai szatíra és a disztópia mentén egyensúlyozó irodalmi művek a mozgalom kontextusában, mint a jelen összeállításban is méltatott *Pannon pestis* (2019) Kompolthy Zsigmondtól.

A hungarofuturizmus irodalmi, képzőművészeti, zenei és performanszművészeti projektjeit itthon és külföldön bemutatva mindig törekedtünk rá,

¹ Tobias c. van VEEN, „The Armageddon Effect: Afrofuturism and the Chronopolitics of Alien Nation”, in *Afrofuturism 2.0: The Rise of Astro-Blackness*, szerk. Reynaldo ANDERSON és Charles E. JONES, 63–90 (Lanham–Boulder–New York–London: LEXINGTON BOOKS, 2016), 65.

² NEMES, „Térérzékeny avantgárd”, 267.

³ PAÁL Zoltán, *Arvisura (Igazszólás): Regék a bun és magyar törzsszövetség rovásírásos krónikájából* (Budapest: Püski Kiadó, 2003); KOZSDI Tamás, *A Magyar Ósemlékezet és az Arvisura Világkép* (Budapest: Angyali Menedék, 2011); MIKLÓSVÖLGYI Zsolt és NEMES Z. Márió, „Parapolitik der Ausserirdischen Interessen”, *Kunst und Kirche*, 1. sz. (2021): 36–39.

hogy reflektáljuk a mozgalom nemzetközi kontextusára. Ebben a törekvésünkben Avanessian és Moalemi *komparatív ellenfuturisztika*-konceptióját tartottuk mérvadónak, melynek szellemében a különböző etnofuturista mozgalmak és esztétikák közötti lehetséges összefüggések mindig az adott periféria-helyzetekből adódó kulturális, történeti és futurológiai sajátosságokra tekintettel kerülnek összehasonlításra. Ennek a komparatív vizsgálódásnak és hálózataalkotó tevékenységnek a keretében valósult meg a 2021-es Off-Biennálén az rA/Upture2 konferencia, illetve a Goethe Intézet szervezésében a *Local Cosmologies: Comparative Etnofuturists* című workshop, de a jelen összeállítástól is azt reméljük, hogy segít majd a jövőről való közös teoretikus és művészeti gondolkodás előrelendítésében. Az etnofuturista érzékenységgű irodalom- és kultúraértelmezési gyakorlatoknak azonban nem csupán az a lehetséges feladata, hogy a társadalmi és/vagy etnikai perifériák emancipációját előmozdítsa, hanem mindenekelőtt az, hogy egyáltalán láthatóvá és értelmezhetővé tegyen olyan alternatív esztétikai narratívákat, amelyek képesek diszperzálni a mindenkori politikai, gazdasági és kulturális erőcentrumok hegemón jövőhorizontjait. Ennek fényében érdemes megszívlelni Odo Marquard már-már anakronisztikus sorait:

Az embertársainkkal való együttlét [...] alkalom számunkra, hogy több időhöz jussunk, mint amennyi a rendelkezésünkre áll: mert a megosztott idő sokszoros. Életidőnknek erre a pluralizálására – élet-pluralizációként – rászorulunk; és ebben a jótéteményben embertársaink részesítenek bennünket, éspedig azzal, amit talán embertársi multitemporalitásnak nevezhetnénk. Ahány embertársunkkal időtársként összeidőszövetkezünk, annyi embert érünk: köszönhetően a multitemporalitásnak, mely sokasítja az emberi(es)séget.⁴

— HELIKON —

⁴ MARQUARD, „Idő és végesség”, 386.

ANDERS KREUGER
Etnofuturizmus

A múltra támaszkodni, a jövőért dolgozni

Az életben semmi sem tűnik el nyomtalanul. Ez igaz az udmurt sámánizmusra, a tuno sajátos világára is. Számos eleme átkerült a népdalokba, táncokba, mondókákba, halmozott recitatív énekekbe vagy nyelvtörőkbe, valamint gyógyító szertartásokba (tuno-pelyó és pelyasski neveken). Még az 1960-as évek végén, nyolcéves kisfiúként megfigyelhettem egy férfit, aki furcsa testmozdulatokkal táncol egy újszülött gyermek ünnepén [nuny syuan]. Tánc közben megszabadult a ruháitól, a padlón csúszkált, sírt, szeretkezést mímelt (talán visszhangozva a sámáni beavatásokat?), a többi jelenlévő vidám nevetése által kísérve.¹

Tudom, hogy ennek az esszének a témája néhány, ha nem a legtöbb olvasónk számára homályosnak fog tűnni. Ennek ellenére úgy gondolom, hogy szélesebb olvasóközönségre is szert tehet, vagyis nem csupán azokra, akik az úgynevezett finnugor világ kultúrpolitikáját napról napra nyomon követik. Az etnofuturizmus politikai tréfaként indult egy tizennyolc éves költő részéről az észtt egyetemvárosban, Tartuban, a szovjet hatalom alkonyán. Senki sem számított arra, hogy ez a neologizmus nemzetközi konferenciákkal, fesztiválokkal és kreatív műhelyekkel rendelkező mozgalommá növi ki önmagát, amelynek informális központja az Udmurt Köztársaságban van, és több mint huszonöt év elteltével is él. Sőt, úgy gondolom, hogy az észtek és a finnek távoli oroszországi unokatestvéreit is be kellene vonnunk abba a vitába, hogy mit jelent ma az „őshonosság”. Bonyolítja a koncepciót, hogy ezeket a népeket nem lehet sem az őslakos „törzsek”, sem a teljesen autonóm „nemzetek” kategóriába sorolni. (Nem szeretnék kitérni annak a körülményes terminológiának a vizsgálatára, amelyet a népek önmaguk vagy mások látásának leírására használnak: ezt függőben hagyom.) 2005-ben az észtt fővárosban, Tallinnban működő Kumu művészeti múzeum kurátorai projektjavaslatokat kértek tő-

¹ KUCHYRAN Yuri (Yuriy LOBANOV), „Udmurtskiy shamanizm: moya arkhaiska i moya sovremennost”, hozzáférés: 2024.07.16, http://www.suri.ee/etnofutu/idnatekst/kutsiran_ru.html. Észtt nyelven is kiadásra került: „Udmurdi šamanismist”, *Kunst*, 2. sz. (2001): 94–96.

lem, és listámon előkelő helyen szerepelt egy kiállítás a távoli rokonságukról. A válasz zavarba ejtő volt.

Nem gondolja, hogy elégünk volt abból az ugri-mugriból [egy, a szótárakban nem található ironikus kifejezés] az 1970-es években? Akkoriban diákként kénytelenek voltunk néprajzi expedíciókra menni azokra az isten háta mögötti helyekre. Ráadásul az etnikai szolidaritás egész diskurzusa ma már nagyon nacionalistának és jobboldalinak számít. Nem, ez borzalmas ötlet!

Bizonyára félreértettem az észtek humorérzékét, mert azt hittem, ez már halott ügy, de pár év múlva újra felvették a kapcsolatot. „Van egy kis európai finanszírozásunk. Mikor tudod megkezdeni a kutatást?” Így 2007 nyarán azon kaptam magam, hogy az oroszországi finnugor köztársaságokban utaztam egy kis csoporttal, Észtországból, Litvániából, Finnországból és Magyarországról hívtak meg. 2008 telén nyílt meg a Kumuban *A kontinentális tudattalan: Kortárs művészet és a finnugor világ* című kiállítás.²

Útközben barátságokat kötöttem etnofuturistákkal a Volga-kanyar környékén, ahol a mordvinok, az udmurtok és a marik harmonikusan élnek együtt a középkori kazanyi kánság török nyelvű leszármazottaival (és természetesen az orosz nyelvű többségi lakossággal), valamint az északabbra fekvő Komi Köztársaságban, amely az 1920-as években arról álmodott, hogy közvetlen hajózási kapcsolatokat létesítsen Petsamóval, a Kola-félsziget tengeri kikötőjével, amely a háború előtt Finnországhoz tartozott. Több etnofuturista művészt is bemutatam a kiállításon, heraldikával, könyv-illusztrációkkal, a különböző köztársaságok fővárosainak (Saransk, Izhevsk, Yoshkar-Ola és Syktyvkar) televíziós archívumainak kazettáival és sok más-sal kiegészítve. Nemrég, 2017 telén tértem vissza a régióba, hogy megnézzem, hogyan időközben miként boldogultak korábbi munkatársaim és etnofuturista mozgalmak.

² *Kontinentaalne alateadvus: Kaasaegne kunst ja Soome-Ugri maailm*, 2008. március 14.–május 18. Hosszabb változatért lásd <http://www.eurozine.com/the-continentalunconscious/>.

HONNAN JÖTTETEK? KIK ŐK? HOVÁ TARTANAK?

A délről északra ömlő nagy szibériai folyók partjain élve ezek az emberek a délt, a folyók felső folyásait a Felső Világgal, az égi istenek világával, az északot pedig a folyók alsó patakjaival társították, az Alsó Világgal, a halál és a gonosz szellemek világával.³

Mielőtt a jelenlegi helyzetre kitérnék, úgy érzem, szükséges főszereplőimet a kulturális téridőben elhelyeznem. Tisztában vagyok vele, hogy ez a szükségszerűség annak a gyarmatosító erőszaknak a visszhangja, amely a leigázott szubjektumot kiszorítja a nagyvárosi látómezőből és „felfedezés” tárgyává teszi. Éppen ezért parafrazeálok itt azt a címet, amelyet Paul Gauguin az élet három szakaszát ábrázoló nagyméretű festményéhez, egy panorámatáblához talált ki. A kép Francia-Polinéziában, a még gyarmati óceániai szigetcsoporthoz tartozó területen játszódik: sok szempontból ez a mű akaratlanul is annak az eurázsiai szárazföldi birodalomnak a tanulságos tükörképe, amelyet a finn-ugorok laktak.⁴

Köztudott, hogy Európában a legtöbb nyelv egymással, valamint az indiai és iráni nyelvekkel is rokonságban áll. Az is széles körben ismert, hogy a finn, az észt és a magyar nem indoeurópai nyelvek, de kevés laikus ismeri a nagyobb nyelvcsalád többi tagját. Nevét az észak-oroszországi Urál-hegységről kapta, arról a határmezsgyéről, amelyről a geográfusok a 18. és 19. században úgy határoztak, hogy ott ér véget a kontinentális Európa, s válik Ázsiává. A filológiai konvenció szerint ennek az uráli családfának két összefüggő törzse van, a szamojéd és a finnugor, valamint egy lazán kapcsolódó vastagabb ág, a számi.

A szamojédek (ez egy orosz lekicsinylő név, jelentése „önevők”, azaz „kannibálok”) négy nomád vagy félnomád törzsre oszlanak, jelenleg összesen 30 ezer főt számlálnak, és a sarkvidéki partok mentén, az Urál hegység mindkét oldalán élnek. Az ugor nyelvek közül három maradt fenn. A hanti és manysi nyelvet mindössze 15 ezer ember beszéli az olajban gazdag Nyugat-Szibériában. Magyarul viszont csaknem tizenötmillióan beszélnek. A kidolgozott elméletek ellenére senki sem tudta megmagyarázni, hogyan és miért került ez az ugor nemzet a Duna-partra és Erdélybe anélkül, hogy elveszítette volna

³ Vladimir NAPOLSKIKH, „Earth-Diver Myth (A812) in Northern Eurasia and North America: Twenty Years Later”, in *Mythic Discourses: Studies in Uralic Traditions*, szerk. Anna-Leena Siikala FROG és Eila STEPANOVA, *Studia Fennica Folkloristica* 20, 120–140 (Helsinki: [k. n.], 2012), <https://doi.org/10.21435/sff.20>.

⁴ Paul GAUGUIN, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1897–98), Museum of Fine Arts, Boston.

na nyelvét. A 85 ezer számi több kisebb csoportra oszlik, és szétszórva élnek Norvégia, Svédország és Finnország északi részein, valamint az oroszországi Kola-félszigeten. Egyes kutatók úgy gondolják, hogy a jelenlegi – egymással összefüggő, de eltérő – nyelveiket délkeleti szomszédaiktól vehették át.

A finn nyelvcsoporthat négy alcsoportra oszlik. A minket itt foglalkoztató három nyelvet – permi (udmurt, komi-zirjan, komi-permják), mari (hegyi mari, réti mari) és mordvin (erzsa, moksa) – összesen mintegy hárommillióan beszélik. A balti-finn (finn, karél, vepsz, vajda, észt, livó és néhány kisebb, köztes nyelvjárásból áll) a negyedik és legnagyobb alcsoportot képezi. Finnül körülbelül ötmillióan beszélnek, és körülbelül egymillióan beszélnek észtül; a többi nyelvet sokkal kevesebben beszélik, és ez a szám egyre csökken. A mai Közép-Oroszországban több finn nyelvű nép, nevezetesen a merja és a muroma vagy kihalt, vagy asszimilálódott a késő középkor óta. A nyelvi és kulturális identitás elvesztése ellenére, vagy talán éppen ezért, „fantom végtagokként” jelennek meg a kortárs orosz kultúrában.

A nyelvészek és régészek körében a közelmúltban kialakult konszenzus az, hogy a proto-uráli nyelvet beszélők a Volga-kanyar és az Urál-hegység közötti vidéken lakhattak valamikor i. e. 2000 körül. Ha a népeséggenetika és paleogenetika új adatait figyelembe vesszük, valamint további nyelvészeti elméleteket (például az uráli és a kelet-szibériai, teljesen kihalt jukagírok közötti rekonstruált kapcsolatot), továbbá az összehasonlító mitológia szükségszerűen spekulatív eredményeit (például a széles körben elterjedt, úgynevezett Földbúvár-mítoszt),⁵ feltételezhető, hogy a proto-uráli nyelvek és kultúrák egy sokkal nagyobb konstelláció részét képezték, amely több évezreddel korábban, Északkelet-Kínából származott, és a mai mandzsu-tunguzok őseit is magába foglalta (a Qing-dinasztia elitje, amely 1911-ben veszítette el hatalmat).

A forradalom előtti Oroszország nem kínált kodifikált jogokat az inorodcikknek (szó szerint „idegen születésűek” – a kifejezés a társadalom magasabb rétegeihez való hozzáféréssel nem rendelkező etnikai kisebbségeket jelöli), de az általános fejletlenség miatt többnyire a vidéki területeken maradtak letelepedve, így legalább meg tudták őrizni saját nyelveiket és szokásaikat. A forradalom, a bolsevik hatalomátvétel és a katasztrofális polgárháború után a nemzeti kisebbségek ügye az új uralkodók fő elfoglaltságává vált. Egy bizonyos Joszef Visszarionovics Dzsugasvili, ismertebb mozgalmi nevén Sztálin, 1917-től 1923-ig a nemzetiségek népbiztosa volt, és így hozzájárult a birodalom te-

⁵ Az uráli népek és sok más nép Euráziában és Észak-Amerikában különböző mondákat ismer egy madár – vagy valamilyen bűvárkodni képes lény – történetéről, aki földet szed a víz aljáról, az őstengerből, s így formálja meg a földet.

rületi átrendezéséhez, amely végül a Szovjet Szocialista Köztársaságok, az Autonóm Szovjet Szocialista Köztársaságok, valamint a különböző autonóm területek és kerületek többrétegű rendszerévé vált. Az 1920-as években és a 30-as évek elején a kulcsszó a korenizatsiya volt (az orosz „gyökér” szóból ered, de lefordítva „bennszülöttséget” jelent), ami a Szovjetunió számos nemzetiségi nyelvén a proletárkultúra népszerűsítését, illetve új bennszülött elitek létrehozását takarta.

Ez hirtelen és halálos véget ért Sztálin nagy tisztogatásával, amely 1937-ben tetőzött, és jórészt kifejezetten az új eliteket célozta meg. A Szovjetunió számos népe is osztozott abban a sorsban, amely 1944-ben a csecseneket és a krími tatárokat érte, amikor teljes népességüket Közép-Ázsiába deportálták. A szovjet uralom addigi négy évtizede bizonyos fokú gazdasági fejlődést – de egyben folyamatos és alapos oroszosítást is – hozott maga után a hatalmas ország legtöbb részén, beleértve a finnugor SZSZR-t is. A mordvin és komi köztársaságokban ezt a folyamatot felerősítette a sok fogolytábor. (A Pussy Riot két tagját tartották fogva Mordviában néhány éve.) Udmurtia az ott található titkos katonai üzemek miatt pedig sokáig zárt övezet volt (még mindig virágzik ezen a vidéken az orosz fegyveripar, nem utolsósorban a Kalasnyikov-puskákat gyártó izsevszki gyárnak köszönhetően). A Mari Autonóm Köztársaság gazdaságilag mindig is elmaradott és rosszul kormányzott volt, ennek köszönhetően viszont kulturálisan őshonosabb is maradt, mint a többi (például élénk popzenei élet zajlik mari nyelven ott).

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a Szovjetunió nem kezelte nemzeti kisebbségeit rezervátumlakó őslakosként. A finnugor nyelvű irodalmat és tudományosságot megtűrték, sőt támogatták. A szocialista realizmusnak minden művészetben „tartalmában szocialistának, formájában nemzetinek” kellett lennie. Az 1960-as és 1970-es években réti mari és udmurt librettók köré komponáltak operákat, míg a komik „nemzeti balettet” kaptak; mindezt kiemeltan erre a célra épített színházakban mutatták be, amelyek még mindig nyitva állnak a nagyközönség számára. Jimmie Durham, miután Jakutiába utazott (egy hatalmas köztársaság Északkelet-Szibériában, főként török nyelvű lakossággal, az 1990-es évek közepén ezt írta:

Saját Tudományos Akadémiával rendelkeznek, de a legtöbben elviselik az Orosz Tudományos Akadémia nyomását is. [...] Ők mint szibériaiak – megannyi csoport, törzs, kultúra, történelem – továbbra is látni szeretnék a szovjet államok uniójának folytatódását, ám orosz dominancia

nélkül. Számukra az oroszok olyanok, mint nekünk az amerikaiak: hangosak, arrogánsak, infantilisak és teljesen pusztítóak.⁶

Más nemzeti kisebbségek, mint például a tatárok vagy a különböző kaukázusi népek, jobban láthatóak az orosz közéletben, és több de facto autonómiát biztosítottak köztársaságaik fölött a finnugoroknál, akik gyakran a megfoghatatlan *modus vivendi* mellett döntöttek az orosz birodalommal való kapcsolataikat illetően. De nem mindig. A 16. századi cseremis háborúk (ez volt a mariak forradalom előtti neve) éppoly könyörtelenül brutálisak voltak, mint a háromszáz évvel későbbi kaukázusi háborúsorozat. A csecsenföldi Groznijhoz hasonlóan Yoshkar-Ola („Vörös város”) erődítményként épült a bennszülöttek lázadásainak a leverésére. Bár hivatalosan ortodoxok, a mari és az udmurtok (és némileg kisebb mértékben a mordvinok) is megőrizték a kereszténység előtti hiedelmeik és rituáléik számos elemét – ezért néha „Európa utolsó pogányaiaként” is emlegetik őket. Megjegyzendő azonban, hogy a manapság zajló szabadtéri közös étkezések és imádságok a posztszovjet szinkretizmust tükrözik: tényleges hagyományok keverednek az orosz ortodoxiával, illetve az 1990-es évektől megjelenő neopogánysággal és New Age hiedelmekkel.

AZ ETNOFUTURIZMUS MINT KULTURÁLIS FENOMÉN

Körülbelül 45 millióra nőtt mára az Internetet használók száma, és még mindig csak az elején járunk. [...] A háló segít az ugoroknak megőrizni a rájuk jellemző szétszórt életmódot anélkül, hogy elveszítenék kapcsolatukat a világ többi részével. Segít kihasználni az önkifejezés és az asz-szociáció láthatatlan lehetőségeit. Egyetlen nemzet sem rendelkezik évszázados előnnyel a háló használatában; újdonság Amerikában, valamint Skandináviában és Szibériában egyaránt. Az ugorok világhódító terve az ősi szellemi fordulat és a kortárs technika alkotó összhangjára támaszkodik. Ez nagy rejtett lehetőség a finnugorok számára. Az etnofuturizmus, amely a kreatív erőket mozgósítja, nem ideológia, hanem a túlélés módja, valamint *modus vivendi*.⁷

⁶ Jimmie DURHAM, „Report to Molly Spotted Elk and Josephine Baker”, in *Jimmie Durham: A Matter of Life and Death and Singing* [kiállításkatalógus], szerk. Anders KREUGER (Antwerp–Zürich: M HKA–JRP|Ringier, 2012), 20.

⁷ Kauksi ÜLLE, Andres HEINAPUU, Sven KIVISILDNIK és Maarja PÄRL-LÖHMUS, *Etnofuturism: mõtteviis ja tulevikuvisioonid*? [első etnofuturista kiáltvány], Észt Nemzeti Múzeum, Tartu, 1994. május 5–9., <http://www.suri.ee/etnofutu/ef/eng.html>.

Az 1980-as évek végén és a 90-es évek elején nagy aktivitási hullám zajlott kulturális területen a pusztulóban lévő szovjet birodalomban. Sokan a bizonytalanság és a gazdasági nehézségek ellenére optimistán üdvözölték a birodalom összeomlását. Úgy vélem, bölcs dolog némileg kételkedően viszonyulni az orosz nemzetet degradáló átmenet disztópikus víziójához, amelyet most Oroszországban propagálnak (és amelyet a lakosság többsége, úgy tűnik, támogat). Ez egy rendkívül politikai jellegű időszak is volt, a kreatív és néha irreális ötletek korszaka, amikor a véleménynyilvánítás szabadsága valóságos volt, a fiatalok pedig tényleges változásokat hoztak.

Az Eesti Kostabi-Selts, az észti Kostabi \$egyesület Kalev Mark Kostabi észti-amerikai festőről kapta a nevét, aki korábban egész oldalas hirdetéseket vásárolt a *Flash Art* magazinban, lévén elég dollárja kifizetni őket. Az egyesületet 1989-ben Tartuban alapította a Hirohall csoport öt fiatal írója: Sven Kivisildnik, Valeria Ränik, Karl Martin Sinijärv (az „etnofuturizmus” kifejezés megalkotója) és Kauksi Ülle, akikhez a regényíró Jüri Ehvest is csatlakozott. Mint minden radikális fiatal a világ ezen szegletében ebben az időszakában, ők is kacérkodtak a neoliberális eszmékkel (a művészeti piac utópisztikus tréfának tűnt számukra), de maradandó hozzájárulásuk a poszt-szovjet kultúrtörténethez az a találkozó volt, amelyet ennek jegyében szerveztek, társaságuk fennállásának ötödik évfordulójára. Az ugri-mugri hagyományokhoz híven a finnugor népek – köztük az udmurtok, komik, mari, erzja mordvinok, karélok, livonok, számik és magyarok, valamint a dél-észtiországi szetu kisebbség – mintegy száz képviselőjét hívták meg az 1994-es tartui első etnofuturista konferenciára.

Az 1990-es években néhány prominens észti értelmiségi, például a költő Jaan Kaplinski vagy a politológus és politikus Rein Taagepera elkezdte népszerűsíteni az etnofuturizmust mint a kisebb népek számára leginkább megfelelő ideológiát, amely a kulturális identitás és a társadalmi fejlődés eredményes összeegyeztetésére törekszik. Taagepera, aki az oroszországi finnugor kisebbségek politikájáról is írt,⁸ dolgozta ki az „etnofuturista háromszöget” két saját alkotású neologizmussal kiegészítve az előbbit: a „kozmo-futurizmus-sal” (a haladás eltörli az etnikai hagyományokat, és ez jó dolog), illetve az „etnopraeterizmussal” (az etnikai múlt „tisztá”, új és idegen jelenségekkel való helyettesítése rossz dolog).⁹ Megvolt az akarat az etnofuturizmus elméleti

⁸ Rein TAAGEPERA, *The Finno-Ugric Republics and the Russian State* (New York: Routledge, 1999), <https://doi.org/10.4324/9781315022574>.

⁹ Heinapuu OTT és Andres HEINAPUU, *Some Treatments of the Concept of Ethno-Futurism in Estonia*, hozzáférés: 2024.07.16, http://www.suri.ee/etnofutu/idnatekst/ethno_en.html.

megfogalmazására, tisztelegve az olyan „etnofilozófusok” előtt, akik állítólag megalapozták azt, mint például az észteológus és a „Szabványos európai gondolkodás” ellenzője, Uku Masing (1909–1985) vagy Kallistrat Zhakov (1866–1926) komi származású, a „limitizmus” antikantiánus feltalálója, aki napjait a független Lettországra fejezte be.¹⁰

Az etnofuturizmust jövőorientált gondolkodásmódként fogták fel, olyannyira, hogy kezdeti technológiai optimizmusa mára furcsának, irreálisnak tűnik. Megjegyzendő, hogy a „futurizmus” kifejezés ebben a kontextusban nem a 20. század eleji futurizmusokra hivatott utalni, noha akkoriban a Szovjetunió finnugor képviselői Marinetti vagy Majakovszkij programjait próbálták alkalmazni az új, kisebb kelet-európai nemzetállamokban és korlátozottabb mértékben a kelet-európai országokban is. A 2008-as tallinni kiállításra például elhoztuk egy vidéki múzeum teljes tartalmát – és néhány alkalmazottját –, amelyet Kuzebai Gerd udmurt futurista költőnek és színművésznek szenteltek, akit azzal vádoltak, hogy összeküvést szított egy Finnországba vezető 2000 kilométer hosszú alagút ásására, végül a Gulágban hunyt el 1932-ben.

Az etnofuturizmus mint művészeti mozgalom sorsát valójában a tartui konferencia azon vendégei határozták meg, akik közül sokan az első „nyugati” útjukon vettek részt. Az alkalomból készült csoportképen az izevski Jurij Lobanov fiatal nyomdász és grafikus tűnik ki. Még harmincas évei elején járt, ő találta ki az új Udmurt Köztársaság fekete-fehér-piros zászlaját és ember-madár címerét. (Nem ő volt az egyetlen művész, aki ilyen módon járult hozzá a tagköztársaságához. A mordvai zászlót Andrej Aleskin – született 1959-ben –, egy másik korai etnofuturista művész tervezte; Izmail Efimov, a mozgalom másik tagja, a közelmúltban a Mari Köztársaság heraldikáját alkotta meg). A hagyományos nevek felelevenítését célzó projektje részeként Lobanov a *vorsbudot* (a rokonság védelmezőjét) Kuchyran választotta magának, ami a „Bagoly-klánra” utal. Orosz keresztnévnek udmurt alakját hozzáadva a klánnévhez, a régi finnugor szokások szerint, miként a magyar neveknél is szokás, Kucsiran Jurij lett. Barátait és munkatársait is ilyen rekonstruált nevekkkel ajándékozta meg.¹¹

Kuchyran Yuri szabad szellem és spirituális utazó, amint azt bárki tanúsíthatja, aki szemtanúja volt élő sámánikus tematikájú szabadverses fellépéseinek; ugyanakkor képzett és elhivatott kultúraszervező is, aki biztos ösztönnel

¹⁰ Kari SALLAMAA, *Uku Masing as the Pioneer of Etno-Futurism*, hozzáférés: 2024.07.16, <http://www.suri.ee/etnofutu/vanaisad/masing/sall-uku.html>.

¹¹ A *Kuchyran vötyös* (*Kuchyran álmai*, 2009) című hangjáték, amelyben a sötét alvilágba merül, CD-n jelent meg.

marad távol a politikától, miközben mindig sikerül hivatalos támogatást biztosítania projektjeihez. Szinte elképesztő tehetsége van, hogy új ötleteket építsen be saját gondolkodásába és tevékenységébe. Míg az etnofuturizmus észt feltalálói mindig némi iróniával kezelték, ő és udmurt kortársai, nevezetesen Olga Alekszandrova színházi rendező, valamint Pjotr Zaharov és Viktor Sibanov írók, komolyan vették a vízióját. A finnugor népek és más oroszországi etnikai kisebbségek számára elfogadható kultúrpolitikának tartották, és az 1998-as Izevszki II. Nemzetközi Etnofuturista Konferenciával az etnofuturizmus új és hosszan tartó hullámát indították el közösen, inkább kulturális gyakorlat, semmint politikai spekuláció gyanánt.

A Volga-kanyar művészei, divattervezői, színházi rendezői és zenészei az etnofuturizmust megengedőbb és kísérletező alternatívának tekintették a szocialista realizmus felvizezett változataival szemben („tartalmában kapitalista, formában szocialista”), amelyek összességében ma is uralják az orosz művészeti szcénát. A török nyelvű csuvasok, tatárok és baskírok közül származó kollégák is csatlakoztak finnugor szomszédaikhoz. Perm, egy több mint egymillió lakosú orosz ajkú város 2006 óta ad otthont az évente megrendezésre kerülő KAMWA etnofuturista fesztiválnak.

Művészettörténészek is hozzájárultak a mozgalomhoz, nevezetesen a szaranszki Elena Butrova, akinek kutatási területe a figyelemre méltó mordvin származású szobrász, Sztjepan Nefedov-Erzia (1876–1959) életműve, akinek az 1920-as és 30-as években Argentínában készült munkái különálló esszét érdemelnének, valamint Elvira Kolcseva Mariföldről. Az akadémiai önreflexió bizonyos szintje tehát kezdettől fogva beépült a „második generációs” etnofuturizmusba – egy másik ok, amiért kritikai igénnyel kell foglalkoznunk vele, és nem csupán az őshonosság megnyilvánulásaként kell értelmeznünk. Kolcseva az *Etnofuturizmus mint kulturális jelenség* című doktori disszertációjában így foglalja össze az izevszki csapat eredményeit:

A fő etnofuturista finnugor rendezvények az udmurt köztársaságbeli Izevszkben évente megrendezett fesztiválok voltak, amelyeket az Odoma (udmurt nyelven: „Szülőföld”) szervezett. Ennek az új alkotói egyesületnek az inspirációja az 1998-ban Izsevszkben megrendezett nemzetközi etnofuturista konferencia volt. Tagjai különböző műfajokban dolgoztak. Az Odoma törzscsoportjában Szergej Orlov, Vjacseszlav Mihajlov, Zoja Lebegyeva és Jurij Lobanov (Kuchyran Jurij) szerepelt. Az Udmurt Köztársaság Nemzetpolitikai Minisztériumának támogatásával megkezdtek az „Ethnofuturista Fesztivál” megaprojektjének

megvalósítását, amely tizenegy nemzetközi etnofuturista fesztivált hívtott életre:

1. Egit gondyr veme [A House for a Young Bear], June 1998;
2. Odomaa [Native Land], July 1998;
3. Erumaa [Land of Love], October 1998;
4. Kalmez [Fish-Man], March–April 1999;
5. Mushomu [Land of Bees], May–July 2000;
6. Tangyra [Udmurt Tamtam], April 2001;
7. Inda [egy legendás hős], May 2002;
8. Pel'nyan ['Ear-Bread', egyfajta eurázsiai ravioli], June 2003;
9. Yur-yar [Noisy Gathering], July 2004;
10. Artana [Wood Stack], August 2005;
11. Kuara-langa [Echo], March 2006.

Ennek a megaprojektnek a folytatása egy újabb grandiózus megaprojekt volt, az „Etnofuturista Szimpózium”, amely a Ser no tur kreatív szimpóziummal kezdődött („A művészet fénye”) Izsevszkben 2007-ben.¹²

A szimpóziumok az Udmurt Köztársaság különböző pontjain és másutt is folytatódtak, szinte minden évben, nyáron és télen, helyi és külföldről résztvevőkkel egyaránt. Az udmurt címek következetes használata a szervezők pragmatikus nyelvi aktivizmusát tükrözi. 2010 óta ezeket a tevékenységeket az Emnoyumno (Isteni Elixír) csoport, az Odomaa utódja irányítja, amelyet Kuchyran Jurij és fiatalabb kollégája, Zhon-Zhon Sandyr (Alekszander Pusin) alapított. Része ez az egyesület egy nagyobb szövetségnek, az Izkarnak (Izhevszk udmurt neve), amely a Thanatos (Szergej Orlov és Envil Kasimov) és a Belmikhaihat (Valentin Belykh, Vjacseszlav Mihajlov és Viktor Batirsin tagok vezetéknévét egyesítő mozaikszó) csoportból jött létre.

Az Emnoyumno mögött álló művészek a „múltra támaszkodva, a jövőért munkálkodva” etnofuturista mottót választották, egy idézetet Rufino Tamayo mexikói festőtől; ezt két kiáltványban használták: egy belső, valamint egy külső használatra készült változatban. Paradoxonnak tűnhet, hogy az etnofuturizmus, amely a vidéki hagyományokat az alternatív jövők érdekében kívánja újraértelmezni, egy több mint 600 000 lakosú, oroszul beszélő ipari

¹² Elvira KOLCHEVA, *Etnofuturizm kak javlenie kul'tury* (Yoshkar-Ola: Mariyskiy Gosudarstvennyi Universitet, 2008), 24–25. Lásd még Elvira KOLCHEVA, „Formation of Ethno-Futurism”, *Mediterranean Journal of Social Sciences* 6, 3. sz. (2015): 233, <http://www.mcses.org/journal/index.php/mjss/article/view/6867/6572>, <http://doi.org/10.5901/mjss.2015.v6n3s7p231>.

városban kapjon informális központot, de ahogy Viktor Sibanov rámutat, ez a tény „egy kétszárnyú madár”: az „etno-” a nemzetihez és az őslakoshoz való kapcsolódik, a „futurizmus” viszont azon kísérletet jelöli, hogy helyet találjanak és versenyképesek maradjanak a posztmodern kortárs világban.¹³

Azok, akikkel legutóbbi utazásom során beszéltem, némi aggodalmukat fejezték ki az etnofuturizmus jövője kapcsán. Úgy tűnik, gondjaik vannak a megújulással és az új gyakorló szakemberek toborzásával. A mozgalommal azonosuló művészek többsége már az ötvenes éveiben jár. Nehéz lehet ezt fenntartani, mivel Oroszországban változóban a kulturális klíma. Mégis 2017. január 13-án részt vehettem azon alkotások vetítésén, amelyek a Zhon-zhon Uddyadi, az Ötödik Nemzetközi Etnofuturista Performance és Video Art Szimpózium során készültek Uddyadi faluban (hivatalos nevén Karamas-Pelgin). Ezek a rövid és szerény, performatív jellegű videók szándékosan és felszabadítóan egyszerűek. Mindkettőt formailag finomnak és szórakoztatónak találtam. A szerzők egy része, mint például Chimali udmurt művész (Kszenia Voronszikina), a húszas éveik közepén jár.

A Moszkván és Szentpéterváron kívül élő és dolgozó képzőművészek és más kulturális szakemberek nem képesek polgártársaikat erős pozícióból megszólítani, hacsak nem döntenek úgy, hogy politikailag aktívvá válnak a kormánypártban. Izsevszkben van erre példa, nevezetesen Envil Kasimov festő (aki jelenleg az Udmurt Köztársaság közbiztonságáért felel), de a kiváló folk-jazz énekesnő, Nagyezsda Utkina is. Még azok is politikai ösztűz alá kerülhetnek, akik mindent megtesznek azért, hogy ne legyenek túlságosan szókimondóak. 2016-ban egy bizonyos Igumen Vitalij, aki az „Ivanovo-Voznyeszenszkij Egyházmegye papjaként” szerződött, baljós című cikket tett közzé a *Russzkaja Narodnaja Linija* [Az orosz nemzeti vonal] jobboldali nacionalista oldalon. Az „etnofuturizmusról és szeparatizmusról” azt állítja, hogy az etnofuturisták új finnugor identitásra való törekvése, különösen, ha az újpogánysághoz kapcsolódik, veszélyt jelent, ezáltal „az orosz nép és az orosz államiság történelmével való minden kapcsolaton kívül” helyezi el önmagát. Sőt az „Orosz Föderáció szétverését” célzó tendenciákkal azonosítandó, amilyen az orosz nacionalisták szerint például a kifejezetten szibériai identitás népszerűsítése.

A cikk írója különösen sérelmezi azt, amit „harmadik generációs” etnofuturizmusnak nevezhetünk, nevezetesen a „merja” finnugor identitás rekonstrukciójára tett kísérleteket Oroszország európai középső régiói számára, amelyet a független média egy kis csoportja támogat, kiváltképpen azon művészek

¹³ Beszélgetés a szerzővel az izsevszki Udmurtia kiadónál, 2017. január 12.

és helytörténeti aktivisták, akik a merjamaa.ru nevű weboldal készítői. A csoport középpontjában Andrej Malysev-Meryanin művész és grafikus áll, aki korábban Moszkvában élt, de mára Minszkbe költözött. A meryan etnofuturizmus főként urbánus jelenségnek tűnik, amelyet a szülők és nagyszülők vidéki gyermekkorára iránti nosztalgia hajt. Alekszej Fedorcsenko, a jekatyerinburgi rendező könnyed filmjeivel talált rá a fősodorra.¹⁴ Igumen Vitalij, Malysev-Meryanin 2014-es Ivanovo városában rendezett kiállítására túlreagálva ezt írja:

Teljesen elképzelhető, hogy olyan idők következnek, amikor Közép-Oroszországban, Moszkvától Nyizsnyij Novgorodig mindenkit egy „merjan” nyelv használatára fognak kényszeríteni [A mova szót használta, ami ukránul „nyelvet” jelent.] És ezt nemzeti nyelvként fogják tanítani az iskolában. Ilyesmire kortárs példákat találunk hozzánk közeli régiókban, történelmi és földrajzi értelemben egyaránt.¹⁵

A KRITIKAI ETNOFUTURIZMUS ÉS A KOZMIKUS SZERETET KITÜREMKEDESEI

1. Az etnofuturizmus nem stílus, hanem mozgásirány és ideológia.
2. A művészi alkotás a közepszerűségtől való eltérés és a szimbólumokkal való „komoly játék” a nemzeti kultúra archetípusai és mitológiai elemeivel. Új életet adunk nekik, új jelentést a kortárs kultúra fényében. Ez a fény szakrális művészete, pozitív és tiszta energia.
3. A nemzeti kultúrák és az egyetemes emberi értékek együttélésének lehetőségét testesítik meg és gazdagítják egymást.
4. Életre kelteni a világot a mély tudattalan segítségével, emberibbé tenni a társadalmat.
5. Kölcsönös lelki segítségnyújtás, mint eszköz az egyéniség dicsőbb megnyilvánulásához.¹⁶

¹⁴ Ovsyanki (a cím azt jelenti, hogy „zabpéhely”, bár az angol nyelvű verzió *Silent Souls*) egy kifejezetten „meryan” film, amelyet 2010-ben Arany Oroszlán díjra jelöltek a 67. Velencei Filmfesztiválon. Olyk Mariy-vlakyn kavase vatysh / Nebesnye zhëny lugovykh Mari (*Celestial Brides of the Meadow Mari*, illusztrált könyv DVD-vel. Jekatyerinburg: Uralskiy rabochiy, 2013).

¹⁵ Igumen VITALIJ, „Etnofuturizm i separatizm”, *Russkaya Nardodnaya Liniya*, 2016.02.08, http://ruskline.ru/monitoring_smi/2016/02/08/etnofuturizm_i_separatizm.

¹⁶ Kuchyran YURI, Sergey ORLOV és Zhon-Zhon SANDYR, *Etno-Futurism: Theses for a Manifesto*, 2011. Ez a „külső kiáltvány”. A szerző rendelkezésére bocsátott dokumentum.

Az etnofuturizmusnak ezen „intézményi” jellegű összefoglalását nem szabad kimerítőnek vagy akár átfogónak tekinteni. Amikor a nemzetközi közönségnek mutatunk be regionális művészettörténeteket, ritkán van lehetőségünk teljes érvekkel alátámasztott beszámolót bemutatni. Hajlamosak vagyunk szintetizálni a tényeket, és csupán a csábító részleteket kínáljuk. Ahogy továbblépünk az egyes művészek munkáinak tárgyalására, újra be kell illesztenünk néhány árnyalatot, amelyet el kellett hagynunk az átfogó narratívában. Nem szabad lemondanunk kritikai fakultásainkról csak azért, mert hitelt akarunk adni egyes rokonszenves embereknek. Azt is el kell ismernünk, hogy a kezdetek és az eredetek térben és időben történő elhelyezése, valamint konkrét emberek konkrét tetteivel való azonosítása elkerülhetetlenül szubjektív lépés a kritikus részéről. Köze van ahhoz, hogyan emlékezünk a dolgokra, de mélyebb szinten a társadalmi átalakulásokhoz is, amelyeket szinte soha nem lehet lineárisan visszakövetni és elmesélni.

A finnugor köztársaságok egyes művészei és írói szemléletének és ambícióinak változása már azelőtt megtörtént, hogy csatlakoztak európai rokonaikhoz a tartui első etnofuturista konferenciához. Különben el sem mentek volna oda. A Szovjetunió utolsó éveiben a finnugorok körében is országszerte megújult az érdeklődés a nemzeti nyelvek és kultúrák iránt. Az emberek a glasznoszty korszakában már kevésbé féltek. Új nyitottság jelent meg a kísérletező, „nonkonformista” kultúra iránt. Amikor 1989-ben Joskar-Olában sor került a finnugor írók első oroszországi találkozójára, ennek eredményeként megalakult a Finnugor Népek Ifjúsági Szövetsége (rövidítve MAFUN). Amikor 1990-ben újra összeült az egyesület, megrendezték a fiatal finnugor művészek kiállítását, amely a festők új generációja számára kínált lehetőséget – ha csak kicsit is – a szocialista realizmus normáitól és módszereitől való elszakadásra. Ez volt az első önállóan szervezett kiállítás a Szovjetunióban, amely kifejezetten finnugor témájú volt. 1993-ban volt egy másik MAFUN kiállítás is Izsevszkben, és 1994-ben Sziktivkarban került sor a Finnugor Művészek Első Nemzetközi Kiállítására. A résztvevők elmondták, hogy profibb volt a kivitelezés, mint az ugyanabban az évben tartott tartui konferenciát kísérő kiállítás esetében, de azt is, hogy egy televíziós műsor bírálta – már akkor is – a művészeket az újpogánysággal való kacérkodásuk miatt.

Nyilvánvaló, hogy létezett valamiféle mozgalom az „etnofuturizmus” kifejezés elfogadása előtt is. Mi győzte meg a művészeket, főleg festőket és nyomdászokat a finnugor köztársaságokban, hogy elmozduljanak a hivatalos szocialista realizmus ideológiai korlátaitól és az általa kínált megnyugtató önzonosságtól, a jóváhagyott tudástól és szakmai normáktól? Mi ösztönözte

őket arra, hogy olyan formai és tartalmi kísérletekbe kezdjenek, amelyekhez nem létezett elérhető kultúrpolitikai útmutatás? Emlékeznünk kell arra, hogy ezek az emberek a „periféria perifériáján” szinte alig fértek hozzá a modern vagy kortárs művészethez. Elszakadtak az 1910-es, 1920-as évek orosz avantgárdjától a dogmatikai képzettség, illetve az általános forráshiány és a gyenge nyelvtudás miatt, de ugyanígy elszakadtak a nemzetközi művészeti világtól is. Oroszország akkori legnagyobb városaiban állítólag a kortárs művészetet nem annyira a radikálisan új önmegértés felé vezető útnak, semmint idegen színtérnek tekintették, amelyet a lehető leggyorsabban meg kell hódítani – szükség esetén az „eurázsiai barbárság” látványos bemutatásával.¹⁷

Ha az 1990-es évek elején a Sziktivkarban, Izevszkben, Joskar-Olában vagy Szaranszkban alkotó művészek jobban kapcsolódhattak volna Moszkvához és Szentpétervárhoz, talán az sem sokat segített volna rajtuk. Ahelyett, hogy megtalálták volna az utat előre, befelé és visszafelé fordultak: a falusi élet egyéni emlékei felé (Kuchyran Jurij szerint a vidéki Udmurtiában a szovjet 1960-as és 70-es években olyan volt felnőni, mint „tündérmesében élni”¹⁸) és a távolabbi múlt kollektív emlékei, néprajzi vagy régészeti leletanyagba kódolva. Ezek a finnugor művészek – talán az észtországi és a többi balti köztársaság nyomdászait és illusztrátorait követve, akiknek munkásságát az egész Szovjetunióban tisztelték – sűrűn kódolt vizuális rendszerekkel foglalkoztak, amelyeket egyértelműen „nemzetinek” tekintettek. Vonzották őket a hagyományos, fehér vászonra készült vörös gyapjú hímzések, és mindenekelőtt a permi állatstílusú zoomorf vagy antropomorf bronzfigurák (i. e. 800 körül – i. sz. 1200), amelyeket a mai udmurtok és komik őseinek tulajdonítottak.

A Syktyvkar kulturális színteret valószínűleg alacsony intenzitásúként lehet jellemezni. A főbb helyi utalások közé tartozik Vaszilij Kandinszkij jelentős tartózkodása a távoli északi városban (akkori nevén Uszt-Sziszolszk) 1889-ben, valamint az a tény, hogy a komi-zirjan volt az egyik első finnugor nyelv, amelyről külön ábécével írt dokumentumokat készítettek orosz ortodox miszcionáriusok a 14. században. Ismét azt látjuk, hogy a múlt nagyobb vonzerőt hordoz, mint a jelen vagy a jövő. Hogyan tudják a művészek megkérdőjelezni ezt a gondolkodásmódot?

A város etnofuturista művészeti színterét alapvetően két festő alkotja: Jurij Liszovskij (született 1964-ben) és Pavel Mikushev (1962-ben), akik mindketten 1990-ben végeztek a város művészeti főiskoláján. Az 1990-es évek eleje óta

¹⁷ Oleg Kulik és Alexander Bremer 1990-es évekbeli előadásai, gondosan kalibrált pusztításukkal, jutnak eszünkbe.

¹⁸ Beszélgetés a szerzővel, 2017. január 11.

finomhangolják sajátos személyes művészeti nyelvüket, amelyekben a finn-ugor mitológia nemlineáris narratív szerkezetét és a permi állatstílus lineáris gazdaságát ötvözik. Mikusev medvékről, jávorszarvasokról, halakról, vízimadarokról és más, akár természetes, akár természetfeletti lényekről készült festményei precízen kidolgozottak, akárcsak e témák végtelen váltogatásával megalkotott értékes, kecses, art deco tárgyai. Liszovszkij, aki többnyire fekete tintával dolgozik papíron, a finnugor hagyomány három „világszintjét” tematizálja, az alvilágot (víz), a felszíni világot (föld) és a felső világot (égbolt), valamint kölcsönhatásaik átalakulását. Öntudatosan befogadó esztétikát követ, amelyben határos az illusztratív és a dekoratív (ez talán nyugat-ukrán származásáról is árulkodik). Ehhez társított egy pedagógiai gyakorlatot is, amely saját vizuális programjának „delegált előadását” jelenti, és az élet minden területéről érkező embereket, de főleg gyerekeket ösztönöz az önkifejezésre. „Az én technikám lehetővé teszi, hogy mindenki komplexusok nélkül rajzolhasson. Nem fontos például az arány, ahogy a perspektíva sem.”¹⁹ Mikusev és Liszovszkih azt úgy gondolják, hogy ugyan az etnofuturizmus művészeti mozgalomként futott be, ám szellemisége a művészetben fiatal szakemberek számára is releváns marad, különösen azoknak, akik inkább úgy döntenek, hogy vidéken élnek és dolgoznak, megfelelő internet-hozzáféréssel.

A talán legeredetibb és leginnovatívabb etnofuturista festő Izmail Efimov Joskar-Olában. Ő a legtekintélyesebb szereplő – életkorát (1946-ban született a Mari ASZSZK Hill Mari régiójában), iskolai végzettségét (a tekintélyes moszkvai Surikov Állami Művészeti Intézetben szerzett diplomát 1977-ben) és társadalmi státuszát tekintve tekintve (elnöke volt a 1987–1989 és 1992–1994 között a Szovjet/Orosz Művészszövetség mari tagozatának, 2006-ban pedig az Orosz Föderáció Kiváló Művésze címet kapta). Ez még figyelemre méltóbbá teszi az 1980-as évek végén és az 1990-es évek elején történt változást. Nagysikerű szocialista realistából – a hagyományos formák tárházát felhasználva, a vidéki élet művészien egyszerű víziójának közvetítésére – a figuráció és az ornamentika, a szabad fabuláció és a szemiotikai precizitás egyedülálló szinkretikus keverékét fejlesztette ki, amelyet mindkét hagyomány szilárd megragadása jellemez, kombinálva az iparművészetet és kortárs heraldikát. Érdekes módon praxisa mindkét aspektusát (avagy „szárnyának”) tovább finomította, lehetővé téve, hogy etnofuturista kísérletei beszennyezzék a nagy „realisztikus” kompozíciókat, amelyeket még mindig készít, és fordítva. Efimov absztrakciós, animista és *bande dessinée* fantáziákat szintetizál olyan akvarellsorozatokban, mint az *Ethno-Structures* vagy az *Arche-Graphics*

¹⁹ Beszélgetés a szerzővel, 2017. január 6.

(kb. 1989–1995); s valóban, amint Elvira Kolcseva rámutat, „előadásokat vet papírra”.²⁰ A futurista kompozíciók önbizalommal, mégis kínosan, valahol az absztrakt és a varázslat között helyezkednek el. Ezek a művek, amelyeket infra- vagy emberfeletti „szemek” díszítenek, bármelyik pillanatban kétértelmű, kétdimenziós szellemekké válhatnak, amelyek első látásra összességében fenyegetően rosszindulatúnak tűnhetnek. Nevezhetjük Efimovot „kritikus” etnofuturistának, mert hallgatólagosan megtagadta a New Age ihlette, végső soron apolitikus szellemi pozitivitás víziójának illusztrálását.

Kolcseva fenomenológiai elemzési módszereket alkalmaz az etnofuturista művészetre (különös tekintettel a mari festőkre, akiket „magányos farkasokként” jellemez), miközben Carl Jung archetípusokra vonatkozó elképzeléseire is támaszkodik a kollektív, transzperszonális tudattalan megjelenítése céljából.²¹ Az etnofuturista művészet alapvető jellemzőit ekképpen foglalja össze: „Fokozott figyelem a szerző saját hangjára mitopoétikus alkotás formájában; a művészeti tevékenység különböző kategóriái közötti szinkretizmusra való hajlam; a tényleges és a virtuális közötti határok elmosására irányuló tendencia; művészi és rituális aktusok összemosása.”²²

Izsevszkben is voltak jövőorientált mozgások még az etnofuturisztikus megaprojektek előtt. Szergej Orlov udmurt festő (született 1957-ben) tíz évvel Efimov után, 1987-ben diplomázott a Szurikov Intézetben. Ugyanebben az évben néhány kortársával közösen Izsevszkben, a város operaházában szervezte meg az avantgárd művészet első bemutatóját: festményeket, izsevszki, kazanyi és moszkvai művészek nyomatait, installációit és szobrait mutatva be. A csoport Lodkának [Hajó] nevezte el magát; további tagjai Pavel Akszenov, Mihail Baszov, Viktor Csuvasov és Envil Kaszimov voltak. 1988-ban újabb kiállítást rendeztek, de néhány év múlva a csoport Thanatos néven újjászervezte magát. Orlov maga is termékeny festővé (és nagyra becsült pedagógusává) vált. Az okkultizmust olyan meglátások után kutatja, amelyeket precíz, de végső soron irányíthatatlan vizuális effektusokra tud felhasználni, mint például a 2008-as tallinni Kumuban található, *A kontinentális tudattalan* című, folyós nyomdafestékekkel készült festménysorozatában, vagy a legutóbbi szériájában, amely élénk, cím nélküli „deszkafestményeket” tartalmaz, amelyeket

²⁰ E. KOLCHEVA, *Reki vselennoy: Neomifologizm v tvorchestve mariyskikh khudozhnikov* (Yoshkar-Ola: Mariyskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2010), 21.

²¹ Egyébként a szovjet tudósok meglehetősen szabadon idézték Jungot, de inkább kerültek Freudot, talán azért, mert előbbi a „kollektív” tudati szintekre helyezte a hangsúlyt, vagy talán éppen azért, mert utóbbi kifejezetten szexuális metaforákkal dolgozott.

²² KOLCHEVA, *Etnofuturizm kak yavlenie kul'tury*, 70.

megmentett fára vittek fel akrillal; ez utóbbi munkákban megkülönböztetetlenné válik tudatos irányítás és véletlen.

Kuchyran Jurij neosámánikus performanszai – avagy „terápiás történései”, ahogy néha nevezi őket – sok tekintetben az etnofuturizmus jelképei, a finn-ugor világ „mozgási és ideológiai irányzatát” testesítik meg. Kifejezetten és programszerűen intuitívak, érzelmesek, infraintellektuálisak. És csakúgy, mint az etnofuturista gondolkodás és cselekvés egész komplexuma, a maguk teljes sajátosságában és homályosságában megtestesítik azokat a nehézségeket, amelyekkel a hozzám hasonló külső megfigyelők szembesülhetnek, amikor magukra vállalják egy kevésbé ismert kulturális jelenség beillesztését egy tágabb, ám annál problematizálhatóbb kontextusba.

Esztétikai és kurátori szempontból minden bizonnyal kritikával lehet illetni Kuchyran Jurij gyakorlatát, amit gyakran meg is tettem ezt a vele folytatott beszélgetéseink során. Tényleg olyan jó ötlet ezeket a vicces kinézetű kellékeket használni? Értem én a dobot és a kis harangot, ezek amolyan hangos eszközök, amelyek megkönnyítik neked és a körülötted lévőeknek a spirituális utazást, de a fallikus, fehér filcgyapjú sapka tényleg szükséges a transzcendentális élményhez, vagy inkább „identitásművészetnek” tekinthető? Arról írsz, hogy „a művész elfojthatatlan készítése, hogy megosszon a sokkjával, amit a transzliminális útja során látott”,²³ de az *Oti-tati, otsi-tatsi (Itt és ott, ez és ez)* című színházi szólóelőadásodban (2002) valóban szükség volt a kifejező, fekete-fehérre festett hátterekre? Azt mondd nekem, hogy a művészetnek a „ kozmikus szeretet kitüremkedésének” kell lennie, de vajon akkor is erősebb érzéseket keltenének, ha hétköznapi farmert és pulóvert viselve, vagy legalább sima, fehér vászon ingben és nadrágban adnál elő, mint a zenészek a Pelyó-pelyó multimédiás előadásodban (*A mindent látó fül és a mindent halló szem*, 2005)?

Már most világosnak kell lennie, hogy az etnofuturista mozgalom művészeivel és művészettörténészeivel kapcsolatban helyezkedhetek a semleges külső szemlélő álláspontjára. Túlságosan jól ismerem őket már ahhoz, hogy egzotizáljam őket, ami jó is lehet. De talán ezért fennáll annak a veszélye is, hogy alábbhagy a kritikai éleslátásom, mert együttérzek velük és népeik marginalizált életével. Igen, az etnofuturizmus furcsa keverékét képezi a homályosnak és a világosnak, a helyrehozhatatlanul provinciálisnak és a potenciálisan egyetemesnek. Természeténél fogva nem koherens – ha ezalatt azt a kontextust értjük, amelyben az Afterall előállítása és fogyasztása történik.

²³ Kuchyran YURI, Sergey ORLOV és Zhon-Zhon SANDYR, *Ethno-Futurism: Theses for Internal Manifesto*, 2011, a szerző rendelkezésére bocsátott dokumentum.

Az etnofuturizmus néha abba a csapdába esik, hogy egzotizálja és marginalizálja önmagát. A kreatív szimpóziumokat, kollektív előadásokat például vajon miért távoli vidéki helyeken rendezik egy évtizede, miközben senki nem kérdez rá a lehetséges párhuzamokra a Kollektivnye dejsztvija (Kollektív akciók) nevezetű csoporttal, amelyet Andrej Monasztjerszkij irányított a Moszkva környéki falvakban az 1970-es évek végén (és szerepelt a Velencei Biennálé orosz pavilonjában 2011-ben)?

Mégis, ezek a szakmai kétségek talán valahogy a lényegen kívül esnek. El kell ismernem, hogy az etnofuturizmus akkor a legerősebb, ha dacol minden kategorizálási vagy értelmezési kísérlettel, és tisztán mentális energiát és fizikai jelenlétet sikerül közvetítenie. Van egy videó az Emnoyumno csoporttól, amelyet okostelefonnal forgattak, és csak valamivel hosszabb hat percnél, a címe *Bur na! Syödmurcha sbur! (Helló! A Syödmurcha folyó lelke!)*, (2014).²⁴ Látjuk az akcióban résztvevők kezeit, amint éjszaka megtörik a vékony, viszkózus jeget egy sötét folyó felett – benyúlnak a lyukba és hatan, mind egyéni módon, köszöntik a vizet. Halljuk Kuchyran Jurij harangját és a hangokat, amelyeket az emberek és a folyó együtt adnak; ez minden.

Fordította: Lovász Ádám

(KREUGER, Anders. „Ethno-futurism: Leaning on the past, working for the future”. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 43, 1. sz. [2017]: 116–133. <https://doi.org/10.1086/692561>.)

— HELIKON —

²⁴ „БУР НА! СЬӨДМУРЧА ШУР!”, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=xtXxhp-kxyck>, feltöltés ideje: 2015.02.11.

Keletfuturista emlékezés*

Ebben a tanulmányban a szocializmus kései fázisára és az átalakulás időszakára való emlékezés jellemzőit elemeztük a T-generáció (vagyis a rendszerváltás nemzedékének) posztszocialista videómunkáiban. Az előző fejezetekben az akkori átalakulási folyamat különböző aspektusaira összpontosító művek elemzésével a történelmi időszakkal való bánásmód stratégiáinak, médiumainak és módszereinek egész spektrumát dolgoztuk ki.

A 2010-es évek Kelet-Európájának bonyolult és globalizált topográfiájára való szisztematikus elemzői összpontosítás – amelyet a posztszocializmus-kutatás és az alterglobális művészettörténet¹ inspirált – e művek tekintetében gyümölcsözőnek bizonyult. Ez elsősorban az alterglobális művészettörténet paradigmájának transznacionális, transzlokális² és mégis globalizációkritikus irányultságának, valamint a művészeti alkotások (poszt)szocialista, feminista és materialista aspektusai iránti nyitottságának köszönhető, amelyeket többek között e keretezés nélkül nem lehetett volna megragadni.

Ugyanakkor megerősítést nyert az a hipotézis, hogy ezekben a művekben egy mnemopoétikus konstelláció érvényesül, amely a T-generáció sajátos generációs helyzetéből fakad az átalakulás időszakában (lásd a 2.1. fejezetet). Különös tényezők itt Kelet-Európa topográfiájának a globalizáció, a migráció és a transznacionális kulturális transzferek miatti „kijótozódása”, a szocializ-

* Az eredeti szövegben a keletfuturista (Ostfuturistisches) jelző elsősorban a volt poszt-szovjet térség, vagyis a kelet-európaiság interregionális kódja értelmében kerül használatra, ennyiben egyszerre kapcsolódik és ugyanakkor el is különböztetik, pontosabban geokulturálisan árnyalja a fogalomnak a posztkoloniális diskurzusokban Orientalizmusként értett problémaegészhez fűződő viszonyát.

¹ Karolina Majewska-Güde művészettörténész egyik előadásában hangsúlyozza, hogy az alterglobális művészettörténet „pozitív értelemben egy befejezetlen projekt”, amelyet demokratikusan tovább lehet fejleszteni. Lásd Karolina MAJEWSKA-GÜDE, „Peripheries of the World Unite! Von der globalen zur alterglobalistischen Kunstgeschichte: Piotr Piotrowskis Konzept der Kunstgeschichte”, *Zeitgenössische Kunst Mittel- und Osteuropas*.

Narrative und Methoden der Kunstwissenschaft. Ringvorlesung an der KU Linz im Wintersemester, 20. sz. (2019), Linzi Katolikus Magánegyetem (KU Linz), 2020.02.28, <https://lisa.gerdahenkelstiftung.de>, hozzáférés: 2020.03.11 (04:35–04:45 perc).

² Az alterglobális művészettörténet transznacionális és kozmopolita irányultsága ellenére a lokalitás/lokális mint identitásjelző nem tűnt el az elemzésből, hanem új, nem-esz-szenciális jelentést kapott, és elszakadt a rögzített fizikai helyétől. Piotr PIOTROWSKI, *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (London: Reaktion Books, 2012), 36.

mus kulturális emlékezetének megváltozása és lerombolása, az indexikus nyomoktól való eltávolodás vagy azok növekvő kiüresedése, valamint az átalakulás történetének hiperkonstruktivista megalkotottsága a digitális ihletésű művekben. Összességében a T-generáció emlékezetéhez kapcsolódó művei és a „kelet-európai művészet”, valamint a *historiográfiai fordulat* művészete közötti állítólagos különbség számos példában hangsúlyosabban és árnyaltabban is megmutatkozik. Módszerük nem a rekuperáción és az ásatáson alapul, hanem a peresztrojka, illetve az átalakulás saját és mediatizált gyermekkori emlékeinek előhívásán, a kortárs tanúkkal folytatott párbeszédén, a keleti és nyugati művészettörténet³ kapcsolatainak elemzésén, és nem utolsósorban a guglizás is a repertoárjuk része. A T-generáció emlékezetének anyagiságát nem a földrétegek és a bennük tárolt időtálló artefaktumok, hanem az eltűnő építmények, felületek, emberi emlékezési gyakorlatok és feledékenységek jellemzik.

Összefoglalva, a cél az, hogy a bemutatott stratégiák spektrumát koncepcionálisan összefogjuk, és a T-generáció emlékezésének társadalmi és politikai indítékait – hogy mihez viszonyul művészeti gyakorlatként a jelenben és milyen szándékkal – jobban megértsük és jellemezzük az egészet; ugyanakkor egy újabb tétellel kell kiegészíteni az alterglobális művészettörténet arzenálját (1.2.2. fejezet). Ennek érdekében a T-generáció emlékezetét *keletfuturista emlékezésként* jellemezzük. Amint arra fentebb utaltunk (2.1.3. fejezet), és a művek elemzése során nagyon is világossá vált, ez az emlékezés olyan emlékezés, amely alapvetően a jövőre, nem pedig Kelet-Európa múltjára vonatkozik, és így magának Kelet-Európa fogalmának művészi dekonstrukciójának lehetőségét is magában hordozza.

A *keletfuturista emlékezés* így feltűnő hasonlóságot mutat a legújabb futurista diskurzusokkal, amelyek az 1990-es évek óta alakultak ki (nagy részt a 20. század eleji futurizmussal szemben),⁴ és amelyeket legutóbb az etnofuturiz-

³ Lásd többek között Klara KEMP-WELCH, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981* (Cambridge: The MIT Press, 2019), <https://doi.org/10.7551/mitpress/11362.001.0001>.

⁴ Ez a fejlődés a 20. század eleji futurizmustól messzemenően eltérően zajlott. Az arab futurizmus kapcsán Sulaïman Majali művész és író a kortárs futurizmust az olasz művészeti mozgalommal szemben írja le: „A »-futurizmus« használata itt nem a futurizmusra mint mozgalomra való utalás, és nem is kifejezett utalás a »futurizmusra«. Ehelyett a »-futurizmus« egy jövőt vetít előre, egy dacos kulturális törést jelent, egy előrevetítést abba, ami van, túl a folyamatban lévő eurocentrikus, hegemon narratívákon.” Sulaïman MAJALI, „Towards Arabfuturism/s”, *Novelty Magazine* #2 (2015), hozzáférés: 2020.01.08, <http://noveltymag.com/towards-arabfuturisms/>.

mus kifejezés alatt csoportosítottak.⁵ Az etnofuturizmus a csoportokhoz kapcsolódó sokféleség (és az ennek megfelelő ön- és másokhoz való hozzárendelések, befogadások és kizárások, egyenlőtlenségek és diszkrimináció stb.) gyakran tartósan fennálló problémáinak felismerését tekinti kiindulópontnak a sikeres globalitás, és ebben az értelemben az alterglobalitás feltételeinek kérdéséhez. Ugyanakkor kevésbé foglalkozik a létező csoportokkal jelenlegi állapotukban, mint inkább lehetséges jövőjükre vonatkozó spekulációkkal – vég-

⁵ A kortárs etnofuturizmusok irodalmi áttekintése többek között a következő címet tartalmazná: MIKLÓSVÖLGYI Zsolt és NEMES Z. Márió, szerk., *Xenotopia* (Berlin–Budapest: OFF-Biennale Budapest, Technologie und das Unheimliche, 2020); Mahan MOALEMI, „Towards a Comparative Futurism”, in Caroline Elgh KLINGBORGH, Jerry MÄÄTTÄ és Bettina SCHULTZ, szerk., *Kosmologiska pilar/Cosmological Arrows*, 52–63 (Stockholm: Bonniers Konsthall/Art & Theory 2019); Ryan A. D’SOUZA, „Imagining a Desi Future”, *South Asian Popular Culture* 17, 1. sz. (2019): 47–59, <https://doi.org/10.1080/14746689.2019.1585607>; Armen AVANESSIAN és Mahan MOALEMI, szerk., *Ethnofuturismen* (Leipzig: Merve Verlag 2018); Petrică MOGOȘ, „The Age of Nothingness”, *Kajet Journal* 2 (2018): 11–23; MIKLÓSVÖLGYI Zsolt és NEMES Z. Márió, „Hungarofuturista Kiáltvány”, *Technologie und das Unheimliche*, 2017, hozzáférés: 2019.12.19, <http://technologieunddasunheimliche.com/hungarofuturism.html>; Jussi PARIKKA, „Middle East and other futurisms: imaginary temporalities in contemporary art and visual culture”, *Culture, Theory and Critique* 59, 1. sz. (2018?): 40–58, <https://doi.org/10.1080/14735784.2017.1410439>; Xin WANG, „Asian Futurism and the Non-Other”, *e-flux journal* 71 (04.2017), hozzáférés: 2019.12.18, <https://www.e-flux.com/journal/81/126662/asian-futurism-and-the-non-other/>; Aria DEAN, „Notes on Blacceleration”, *e-flux journal* 87 (2017.12), hozzáférés: 2019.12.18, <https://www.e-flux.com/journal/87/169402/notes-on-blacceleration/>; Anna GREENSPAN, „Preface. The Future is Not Dated”, in Anna GREENSPAN, *Shanghai Future: Modernity Remade* (New York: Oxford University Press, 2014), xi–xxvii, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190206697.001.0001>; Scott SMITH, „Ethnic Futurism in the Gulf”, *Thesigers*, 2013.07.31, hozzáférés: 2019.12.18, <http://thesigers.com/analysis/2013/7/31/ethnic-futurism-in-the-gulf.html>; Fatima AL QADIRI és Sophia AL-MARIA, „The Desert of the Unreal”, *Dazed Digital*, 2012.12.09, hozzáférés: 2019.12.18, <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/15040/1/the-desert-of-the-unreal>; Daniel KREISS, „Performing the Past to Claim the Future: Sun Ra and the Afro-Future Underground, 1954–1968”, *African American Review* 45, 1–2. sz. (2012): 197–203, <https://doi.org/10.1353/afa.2012.0006>; Catherine S. RAMÍREZ, „Afrofuturism/Chicanafuturism: Fictive Kin”, *Aztlan: A Journal of Chicano Studies* 33, 1. sz. (2008): 185–194, <https://doi.org/10.1525/azt.2008.33.1.185>; Lisa YASZEK, „Afrofuturism, Science Fiction, and the History of the Future”, *Socialism and Democracy* 20, 3. sz. (2006): 41–60, <https://doi.org/10.1080/08854300600950236>; Kodwo ESHUN, „Further Considerations of Afrofuturism”, *CR: The New Centennial Review* 3, 2. sz. (2003): 287–302, <https://doi.org/10.1353/ncr.2003.0021>; Sheree R. THOMAS, szerk., *Dark Matter: A Century of Speculative Fiction from the African Diaspora* (New York: Warner Books, 2000); Mark DERY, „Black to the Future, Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose”, in *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, szerk. Mark DERY, 179–222 (Durham, NC: Duke University Press, 1994), <https://doi.org/10.1215/9780822396765-010>; Octavia E. BUTLER, *Dawn* (New York: Warner Books, 1997).

ső soron a csoportokhoz kapcsolódó különbségek által az emberek életére gyakorolt valamennyi negatív hatás megszüntetésének feltételeivel a globalizálás feltételei között:

Az itt összegyűjtött etnofuturizmusok természet(ellen)es ellenségei minden visszahúzódnak etnopluralizmusnak vagy rasszista etnonacionalizmusnak. [...] Mindenesetre az itt érdekelt etnofuturizmusok nem a jövő egyes etnikai csoportjainak állítólagos „természetének” megőrzéséről szólnak. A kérdés inkább az, hogy maguk az etnikai formációk miként mennek keresztül a társadalmi, politikai és kulturális specializáció változásain és módozatain a jövőben, miközben ezt a jövőt továbbra is múltbeli formációik kísértetei fenyegetik.⁶

Az etnofuturizmusok kifejezést itt többes számban használjuk, mivel az etnofuturizmus gyűjtőfogalomként különböző futurizmusokat foglal magában, mint például az afrofuturizmus – amely paradigmatis és meghatározó gondolkodásmód egésze számára –, a sinofuturizmus, a sanghaji futurizmus, az Öböl-futurizmus, a roma futurizmus, a zsidó futurizmus stb. Ezek a megközelítések egyenként nem hasonlíthatók össze, mégis számos olyan művészeti, irodalmi és diszkurzív stratégiát tartalmaznak, amelyek felismerhetővé teszik őket futurizmusokként. Bár ezek a megközelítések egyenként nem összehasonlíthatók,⁷ mégis tartalmaznak egy sor olyan művészeti, irodalmi és diszkurzív stratégiát, amelyek miatt eleve futurizmusokként ismerhetők fel:

- a technológia mint gyorsuló és globalizáló hajtóerő megerősítése és spekulatív felhasználása;

⁶ Armen AVANESSIAN és Mahan MOALEMI, „Ethnofuturismen: Befunde zu gemeinsamen und gegensätzlichen Zukünften”, in *Ethnofuturismen*, szerk. Armen AVANESSIAN és Mahan MOALEMI, 7–39 (Leipzig: Merve, 2018), 7. skk. A szöveg eredeti, angol nyelvű változata: „[E]thnofuturisms [...] are the (un)natural enemies of every (chrono-)politically bankrupt project of ethnopluralism or racist ethno-nationalism. [...] [They] are not concerned with preserving an alleged ‘nature’ of various ethnic groups into the future. The question is instead how ethnic formations themselves will undergo changes in future modes of social, political, and cultural speciation in the future, while its past formations will still be haunting this future.” Armen AVANESSIAN és Mahan MOALEMI, *Ethnofuturisms: Findings in Common and Conflicting Futures*, Berlin–Teheran, gépelt kézirat, 1. sk., hozzáférés: 2020.11.06, https://www.academia.edu/36782398/Avanessian_Moalemi_Ethnofuturisms_intro_pdf.

⁷ Vö. MIKLÓSVÖLGYI Zsolt et al., „Hungarofuturism and its Parallels with Afrofuturism”, *Contemporary &*, hozzáférés: 2020.08.12, <https://www.contemporaryand.com/de/magazines/hungarofuturism-and-its-parallels-withafrofuturism/>.

- stratégiai decentralálás és (ön)elidegenítés, azaz a saját (kulturális, társadalmi, történelmi stb.) pozíció egy szélsőséges külső nézőpontból, például egy távoli jövőből vagy egy nem-emberi életforma vagy anyagiság optikáján keresztül történő szemlélése;
- a helyi helyzetek és körülmények mozgásba hozása a migráció és az elvándorlás képzeletvilágán keresztül, amely például az úrutazás/tudományos fantasztikum kontextusában kiemelkedő.

Ezek a pillanatok beilleszthetők egy további, átfogó stratégiába, amelyet Mahan Moalemi kultúratudós szerint *kronopolitikainak* nevezhetünk: alternatív emlékek (*ellenemlékek*) elbeszélése vagy feltalálása, amelyek viszont alternatív jövők (*ellenjövők*) előtt nyitnak kilátást, ahogy Moalemi az afrofuturizmus példáján keresztül magyarázza:

A faji alapú elnyomás története már régóta az „ellenemlékezet” radikális hagyományának tárgya, amely megpróbál a történelmi eltussolások felszíne mögé látni, és az örökölt archívumokat és narratívákat mint a hatalom csendes megnyilvánulásának helyszíneit újra összerakni. Ennek megfelelően a genesis fikciói olyan „ellenjövők” táplálnak, amelyek Kodwo Eshun szerint az ellenemlékezet hagyományának kiterjesztését célozzák azáltal, hogy „a fekete-atlanti időbeliség interkulturális vektorait az előrejelzés és a visszatekintés irányába orientálják át”.⁸

A keletfuturizmus eszméje nem jelenik meg a Mahan Moalemi által a filozófus és irodalomtudós Armen Avanessiannal közösen 2018-ban kiadott *Ethnofuturismen* című, áttekintő kötetben.⁹ Ennek ellenére a közelmúltban voltak reflexiók ezen eszmére, lásd például a bukaresti *Kajet* folyóirat *On Utopias* című 2018-as számát. Itt, az átalakulási időszak mint vákuum diagnó-

⁸ Mahan MOLEMI, „Towards a Comparative Futurism”, *academia.edu*, 2019, 10, hozzáférés: 2020.11.05, https://www.academia.edu/43399038/Toward_a_Comparative_Futurism; lásd még ESHUN, „Further Considerations of Afrofuturism”, 289.

⁹ Ami Avanessian és Moalemi bevezetőjében is megjelenik, az az észtországi úgynevezett „etnofuturizmus”. Ezt az 1990-es évek elején észt költők egy csoportja fogalmazta meg az Észak- és Kelet-Európában szétszóródott finnugorokra való tekintettel. Összességében azonban ez a megközelítés túlságosan esszencialistának tűnik ahhoz, hogy a mai értelemben vett futurizmusnak lehessen tekinteni. Vö. AVANESSIAN és MOALEMI, „Ethnofuturismen: Befunde zu gemeinsamen und gegensätzlichen Zukünften”, 15 sk.; hogy legyen benyomásunk az eredeti forrásokról, lásd Kauksi ÜLLE et al., „ethno-futurism as a mode of thinking for an alternative future [kiáltvány]”, *Suri.Ee*, 1994.12.05, <http://www.suri.ee/etnofutu/efleng.html>; Anders KREUGER, „Ethno-Futurism: Leaning on the Past, Working for the Future”, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 43 (2017): 116–133, <https://doi.org/10.1086/692561>.

zisának háttérében, amelyben az utópiák menthetetlenül feloldódtak („[a] posztkommunizmus az értéktelenség [nothingness] kora lett”¹⁰), Petrică Mogoș társszerkesztő azt a kérdést teszi fel:

Egy jellegzetes vernakuláris futuroológia iránt elkötelezve, hogyan néz ki a *keletfuturizmus*? Az emberiség poszt nacionális modellje képes megtörni a neoliberalizmus elviselhetetlen büvőkörét. Egy ilyen poszt-(vagy akár anti)nacionális emberiséget létfontosságú pozícióként kell felismerni a jelenlegi helyzetben, ahol új víziók születnek a nemzet nélküli, feltörekvő osztály eszméjéből.¹¹

Mogoșnál konkrétabb a *Technologie und das Unheimliche (T+U)*¹² művészeti és filozófus kollektíva, 2017-ben a hungarofuturizmusról szóló performatív manifesztumukban az említett stratégiákat vad keverékben dobják össze. Céljuk, hogy a jobboldali populistáknak Orbán Viktor által kormányzott Magyarországon népszerű nacionalizmusokat a „posztmagyar” futurisztikus koncepciója felé fordítsák: „Nemzeti és történelmi mítoszainkat megszállta a nacionalista ideológia, ezért vissza kell perelnünk őket.”¹³ A szerzők abból indulnak ki, hogy Magyarország nemzeti és történelmi mítoszait újra ki kell sajátítani és újra kell gondolni, hogy ezzel posztmagyar, térbeli és időbeli taktikákat dolgozzanak ki.¹⁴ Ennek érdekében az ellenemlékezet saját változatát a *mítoszfikció* fogalma alatt dolgozzák ki, amely a „származási narratívák kreatív újraorientálásával”, a „jövőbeli múltakba vetett remény helyreállításával” és „spekulatív, utópikus jövőképek” előállításával foglalkozik.¹⁵

A kiáltvány továbbá a magyarokat földönkívülieknek¹⁶ képzei el, akik csupán ideiglenesen tartózkodnak a Földön, és „magyar világűrt”¹⁷ követel a „kívüliség pozíciójához”. Posztmagyar metropoliszokat vizionál a Föld magjában, az „őstengerhez” való belső visszatérést erősíti meg reakcióként arra, hogy Magyarország az 1920-as trianoni békeszerződésben elvesztette a tengerhez

¹⁰ MOGOȘ, „The Age of Nothingness”, 11.

¹¹ Uo., 21.

¹² A *Technologie und das Unheimliche (T+U)* művészeti kollektíva alapító tagjai Fridvalszki Márk, Miklósvölgyi Zsolt, Nemes Z. Márió.

¹³ Lásd jelen számunkban: 250–258.

¹⁴ Vö. uo.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Az eredetiben *People of Sirius*, uo.

¹⁷ Az eredetiben *Hungarian Outer Space*, uo.

való hozzáférést, és a (poszt)magyarság *par excellence* archetípusaként egy zombifikált technoparaszt alakját dolgozza ki:

Mamuttá-válás, hungaroszaurusszá-válás, technoparaszttá-válás, ezt a referencia nélküli metamorfózist praktizáljuk, hogy a hiány és távollét felől, intenzív gyásmunkával építsük újra a fajt. Gyászolok, tehát vagyok, kísértetek táplálják gyökereimet, de mégis kibomlik az alkonyi virág az antropocén kertjében.¹⁸

Míg a T+U eklektikus hungarofuturizmusa kifejezetten a magyarországi kontextusra utal, a keletfuturizmus önmagában szükségszerűen más konnotációkkal bír. A „Kelet” kifejezés a volt Szovjetunió területére utal (beleértve Lengyelországot, Csehországot, Szlovákiát, Magyarországot, Romániát, Bulgáriát és a volt Jugoszláviát), és így egy olyan politikai egységre és ideológiai konstellációra is, amely bizonyos értelemben az 1917-es októberi forradalom óta határozottan transznacionális és posztetnikus vonásokat mutat, jóllehet igencsak problematikus módon.

Sztálin *Marxizmus és nemzeti kérdés* (1913) című írásában arra a kérdésre, hogy egy kommunista párt vezetése alatt álló transznacionális politikai egységnek hogyan kellene viszonyulnia az általa összefogott különböző „népekhez”, a különböző etnikai csoportok területi autonómiájának eszméje mellett foglalt állást, amely kifejezetten a nemzeti autonómiák és a megfelelő nacionalizmusok ellen irányult. És amennyire a területi autonómiának itt magában kell foglalnia az etnikai csoportok kulturális szabadságát (nyelv, vallás stb.), annyira döntő volt, hogy az etnikai csoportok és nemzetek nem állhatnak egy új, ugyancsak transznacionális és posztetnikus politikai szubjektum, a nemzetközi munkásosztály artikulációjának és megvalósításának útjába („Tehát a munkások nemzetközi egyesítésének elve mint a nemzeti kérdés megoldásának elkerülhetetlen pontja”¹⁹). Kétségtelen, hogy a területi autonómia eszméjének csak a Szovjetunió kezdeti szakaszában (1930 körül) volt bizonyos politikai realitása, ha egyáltalán létezett ilyen. Nemcsak az 1990-es évek óta ismert, hogy a Szovjetunióban széles körben elterjedtek az etnikai konfliktusok és az etnikai kisebbségek elleni tömeges bűncselek-

¹⁸ MIKLÓSVÖLGYI és NEMES Z., „Hungarofuturista Kiáltvány”.

¹⁹ Joszif Visszarionovics SZTÁLIN, *Marxizmus és nemzeti kérdés* (1913), A Marxizmus-Leninizmus Klasszikusainak Kiskönyvtára (Budapest: Szikra, 1948).

mények,²⁰ és hogy a szovjetizáció gyakran a szovjet köztársaságok russzifikációjának formáját öltötte.²¹ Ennek ellenére Boris Groys a Szovjetunió politikai projektjének transznacionális és posztetnikus jellegét olyannyira valósnak tartja, hogy a rendszer szélsőséges modernségének egyik jelét ismeri fel benne:

A múlt elutasításában a kommunista közösség sok tekintetben modern volt, és sokkal radikálisabb módon, mint a nyugati országok. És nem hagyományainak stabilitása, hanem terveinek radikalizmusa miatt volt zárt közösség. [...] Így a posztkommunista szubjektum nem a múltból lép rá a jövőbe [vezető útra], hanem a jövőből a múltba; a történelem végétől, a történelem utáni, posztapokaliptikus időben való létezésből vissza a történelmi időbe.²²

A „történelmi idővel” azonban a posztkommunista szubjektum is „visszatér” a kelet-európai nemzetállamokhoz és azok vitalizált vagy újonnan konstruált nemzeti narratíváihoz és emlékeihez (T+U): „Nemzeti és történelmi mítoszainkat megszállta a nacionalista ideológia [...]; másrészt pedig találkozik azzal a „sajátos orientalizációs folyamattal a posztkommunista Keleten”,²³ amelyet Groys is megfigyel, és amelyet történelmi mélységi dimenziójában az 1.1.2. fejezetben már részletesebben vizsgáltunk.

A T-generáció keletfuturizmusa olyan művészeti projektként értelmezhető, amely ellenáll e két folyamatnak – az államosításnak és az orientalizációnak –, és így nem utolsósorban az elmúlt évtizedek geopolitikai terheit (1.1.

²⁰ Lásd ehhez többek között Gail W. LAPIDUS, „Ethnic Conflict in the Former Soviet Union (1994–2005)”, *Stanford Center for International Security and Cooperation (CISAC)*, 2005, hozzáférés: 2020.11.09, https://cisac.fsi.stanford.edu/research/ethnic_conflict_in_the_former_soviet_union/.

²¹ Lásd többek között Theodore R. WEEKS, „Russification/ Sovietization”, *European History Online*, hozzáférés: 2010.12.03, <http://ieg-ego.eu/en/threads/models-and-stereotypes/russification-sovietization>.

²² GROYS, „Die postkommunistische Situation”, 47 sk. Groys a következő szövegben egyértelművé teszi, hogy a „modernitás” fogalma itt nem „pozitív” jelentéssel bír, hanem alapvetően a sztálinizmus bűneihez kapcsolódik – amelyek közé nem utolsósorban az orosz gyarmatosítás is hozzátartozik, lásd ehhez GROYS, „Privatisierungen, oder Künstliche Paradiese des Post-Kommunismus”, 10–12; Piotr Piotrowski kontextusából kiindulva (itt) megerősíti Groys a szovjet univerzalizmus és a modernitás összefonódását: „Az egység univerzalista utópiáinak érdekében a modernizmus figyelmen kívül hagyta az egyéni identitásokat: etnikai, helyi, szexuális, faji és egyéb identitásokat.” PIOTROWSKI, „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History”, 381.

²³ GROYS, „Die postkommunistische Situation”, 45.

fejezet) kívánja levetni anélkül, hogy eltávolodna környezetétől, azaz anélkül, hogy *per se* levetné a „posztszocialista”/„posztszocialista művészet” címkét. Ez azonban már nem a bukott és lejáratott szovjet típusú kommunista projektre való hivatkozással történik, hanem egy kifejezetten globalista és etnofuturista imaginárius segítségével.²⁴

²⁴ Érdekes kérdés (amelyet itt nem lehet figyelemmel kísérni), hogy az alább kifejtett jellemzők felismerhetők-e és milyen mértékben a keletfuturista művészeti gyakorlatokban a videóművészetén kívül (és a T-generációra való explicit hivatkozáson túl). 2020. szeptember 24-én Rike Flämig, Anna Hentschel és Zwoisy Mears-Clarke a *POSTOST 2090: An Eastern Futurist Perspective* című projektet mutatták be a berlini Sophiensäléban. Az alkalmazott tánc kontextusában elhelyezett projekt nagyobb láthatóságot biztosít az eddig nem reprezentált keletnémet perspektíváknak, és egy úgynevezett „ossifuturizmust” posztulál, amely az 1987 és 1990 közötti feminista utópiák reaktiválására, valamint a Kerekasztal társadalmi koncepcióira épül (lásd a Rike Flämiggel folytatott beszélgetést a *POSTOST 2090* című projektről 2019. november 25-én Berlinben). Egy másik példa a nemzetközi színházi kontextusból a roma futurizmus, amelyet Mihaela Drăgan színésznő, drámaíró és Giuvlipen színházalapító hozott létre. A darab a roma kultúra, a technológia és a boszorkányság metszéspontjában álló fejlett kulturális esztétikát képviseli, és új roma hősnőket („roma-techno-boszorkányokat”) teremt, akik többek között a romákkal szembeni diszkrimináció, a Brexit és a felelőtlen klímapolitika ellen védekeznek (vö. Mihaela DRĂGAN, „Introduction to Roma Futurism”, *Creative Summit X*, New York, 2019.11.16, hozzáférés: 2020.01.10, <http://creativetime.org/summit/summit-x-breakout-session-introduction-to-roma-futurism/>; nyilvános beszélgetés *Producing Roma Feminist Art* címmel Mihaela Drăgan és U. G. között, 2018. április 21-én a District*Schule ohne Zentrum épületében, Berlin, hozzáférés: 2020.12.20, <http://www.districtberlin.com/de/producing-roma-feminist-art/>. Szintén említést érdemel Jevgenyij Fiksz képzőművész *Jiddis kozmosz* című projektje, amely a kelet-európai zsidó tapasztalat, a világűr felfedezése és a szovjet űrprogram összefonódó narratíváira utal. Fiksz azon a fiktív elképzelésen spekulál, hogy a szovjet kozmosz a szovjet zsidók hazájának megtestesítője lett a háború utáni, 1948 és 1991 közötti emigrációs küzdelmek során (vö. Maria VEITS, „Yiddish Cosmos. Solo exhibition by Yevgeniy Fiks”, *Creative Association of Curators TOK*, 2019.05.16, hozzáférés: 2020.01.10, <http://tok-spb.org/new/en/events/yiddish-cosmos-cci>; Maria VEITS és Stanisław WELBEL, „Counternarrating the Cosmos”, *blok*, 2020.09.24, hozzáférés: 2020.09.25, <https://blokmagazine.com/counternarrating-the-cosmos-maria-veits-and-stanislaw-welbel-inconversation/?fbclid=IwAR0LPkFrbIZeZL628RYtWc8gON2yWkxjzDVEDQEcDg-Nem3KlkTxFFkQBQyY>. A 2021-es Velencei Biennáléra Fiksz, Veits és a londoni GRAD Galéria a The Yiddishland Pavilonját tervezi, az európai zsidók nem létező, képzeletbeli országának alternatív pavilonját, amelyben diaszpórikus történelmük és tapasztalataik válnak láthatóvá. A keletfuturista projektek listájának utolsó példája egyébként a posztszocialista és a posztkoloniális diskurzusok egyre szorosabb összefonódására utal Kelet-Európában: Ruth Jenrbekova, a kazahsztáni Almatiban működő Krëlex Center művész és kulturális producer például arról számol be, hogy Édouard Glissant és Gloria Anzaldúa dekolonialista szövegei inspirálták a kazah identitás megértéséhez, a deszovjetizáción túl a dekolonizáció gondolkodásához, országa transzkulturális örökségének újraaktiválásához és a helyi művészeti gyakor-

A migráció és az exodus képzeletének megteremtésére irányuló etnofuturista stratégia tehát sokféleképpen van jelen az elemzett művekben. Ez a műhely résztvevőinek a litván „emléktáborból” való kivonulásával kezdődik. ŽemAt *Imagining the Absence* című művében, folytatódik Menlibajeva Transzokszijana *Dreams* című művében az általános nomadizmus jövőképeben, és elvezet az űrhajósok „távozásához”, amellyel Cooltūristēs *Kosminis darželis* című alkotásában találkozhatunk. Ezek a művészi gesztusok nemcsak aláássák az egyéneknek a konkrét helyekhez, valamint a csoportokhoz kapcsolódó kulturális konstrukciókhoz és narratívákhoz való („sorsszerű”) kötődését, hanem a kulturális gyakorlatok globalizációjához és összeolvadásához is illeszkednek, amelyek egyre inkább aláássák az orientalizáló attribúciókat, és végül ellehetetlenítik azokat. A CORO Collective *Vocabulary Lesson* című műve ilyen amalgamációkat mutat be, Gery Georgieva a *Rodopska Beyoncé (Autoethnography II)* című művében a végletekig viszi őket, míg később a *The Blushing Valley*-ben magabiztos játékot játszik az orientalizáció kiváltóival. Menlibajeva és Georgieva azt is bizonyítja, hogy a hagyományos nőiségképek és trópusok egyre inkább keverednek az újabb feminista diskurzusokkal (beleértve az új materializmusokat, a poszthumanizmust, a popot és a szubkultúrákat), és egy kulturális globalizáció részévé válnak. A nemek átalakulásában való cselekvés paradoxona abban rejlik, hogy a nemekkel kapcsolatos sztereotípiák és trópusok ma már gyakran kifejezetten célzottan, elidegenítve és futurisztikusan újraértelmezve jelennek meg.

Végül, Steyerl a *Factory of the Sun*nak egy eddig nem tárgyalt jelenetében a digitális *ellenség árvái* botjainak egyfajta „felvonulása” látható egy feldarabolt és teljesen globalizált topográfiában,²⁵ amelyben minden földrajzi és kulturális jelölés logikusan egymásra rétegződik: egy oroszul beszélő botot („Big Boss Hard Facts”), amely a moszkvai Vörös téren táncolt, 2018-ban lelőnek a szingapúri tüntetések során, ahol másokkal együtt elfoglalt egy freeport műtárgyraktárt; egy kínaiul beszélő botot („High Voltage”), amely egy pagoda előtt táncolt, megölnek az Iszlám Állam elleni kurd milíciákkal vívott csatában stb. A mobilitás itt univerzális állapottá válik, és a világ minden irányában zajlik – szintén és kiváltképp online.

Ha konkrétan a T-generáció keletfuturista *emlékezésére* kérdezzük rá, először az önelidegenítés etnofuturista stratégiájával találkozunk (az emléke-

latok átpolitizálásához (vö. Krēlex ZENTRE, „Wandering Poetics of Central Asian Mestizas”, *Transitory White*, 2019.11.20, hozzáférés: 2020.01.07, <https://transitorywhite.com/articles/wandering-poetics-of-central-asian-mestizas>).

²⁵ 15:45–17:45 perc.

zésben és azon keresztül). Anna Zett munkájában például az emlékezés az NDK vegyi maradványainak akut módon elidegenítő közegén keresztül zajlik, amely poszthumanista sugárzását az ellenzéki archívum médiumaiba helyezi át; Steyerl *Factory of the Sun* című munkája pedig a felismerhetetlenségig eltorzított Julia elbeszélt történetét egy számítógépes játék médiumába helyezi át (és ezzel nem utolsósorban az emlékezés vagy a történelemgyártás egyre fontosabb helyeként erősíti meg ezt a médiumot²⁶). Ugyanakkor mindkét mű tartalmazza a *jelen emlékének* elidegenítő pillanatát, amely a jövőre vonatkozó spekulációból épül fel. Steyerl tehát a jelent egy olyan közeli jövő előtörténeteként jellemzi, amelyben a glóbusz privatizációja, finanszírozása és militarizálása új magasságokba emelkedik. A nukleáris szemiotikára való hivatkozással Zett egy olyan időt idéz meg, amelyben nemcsak az NDK szűnt meg már régen geológiai jelként a talajban, hanem amelyben minden utólagos gondos könyvelés esetleg olvashatatlanná válik, és múltbeli valóságát (és a mi jelenünket) a jövőbeli feledés horizontjába helyezi.

A T-generáció keletfuturista emlékezése azonban túlmutat a történelem feldolgozására szolgáló etnofuturista²⁷ stratégiák meglévő repertoárján, és ez kulcsfontosságú. Olyan kronopolitikai komplexumot ad hozzá, amely túl van az ellenemlékek és alternatív jövők fentebb vázolt kölcsönhatásán, és ehelyett *a felejtés színpadra állítása* körül forog *az emlékezet helyén*. Amennyire a „futurizmus-hatásokat” táplálhatják az új operátorok (a technológia stb. révén), annyira keletkezhetnek operátorok a régi kognitív és affektív maradványok dekonstrukciójából is, amelyek hozzáférhetetlenné teszik a jövőt.

E komplexum első építőköve a történelem – az emlékezés vagy a történetírás – hiperkonstruktivista ontológiájának demonstrálásából áll, a történelem gyártásának és felszínességének színpadra állításában (annak állítólagos „mélységével” szemben). A diákok dilettáns történelmi színháza ŽemAt *Imagining the Absence* című művében és a történelem alogikus összefűzése Hito Steyerl-től a *Factory of the Sun*-ban a műelemzések elején és végén világossá teszi ezt, ekképpen pedig tagadja az olyan klasszikus trópusokat, mint a történelem régészeti mélysége (vö. *historiográfiai fordulat*, 1.2. fejezet) és a történelem testekbe való beírása. Ez a cáfolat nem egyszerűen a kulturális emlékezetnek az átalakulás időszakában bekövetkezett torzulásainak a következménye (2.1.2. fejezet). Pozitívan magában foglalja a testek minden kéréstlen „historizálását

²⁶ Lásd többek között Gernot HOWANITZ, „Repeating history? The computer game as historiographic device”, in *Memory, Conflict and New Media: Web Wars in Post-Socialist States*, szerk. Ellen RUTTEN, Julie FEDOR és Vera ZVEREVA, 182–196 (London: Routledge 2013), <https://doi.org/10.4324/9780203083635>.

²⁷ Beleértve a hungarofuturista megközelítést is.

nak” elutasításának lehetőségét is – vagyis minden olyan eredendő történelem állítását, amely legalábbis *implicit módon* benne rejlik minden orientalizáló, etnicizáló, nacionalizáló, „faji” attribúcióban (és önattribúcióban).

Ebből következik az új kronopolitikai komplexum második építőköve: a felejtés és a felejtteni tudásnak [Vergessenkönnen] a „boldogság” egyik formájaként való felfogása. Ez az aspektus először ŽemAt *Imagining the Absence* című művében vált felismerhetővé, ahol a résztvevők fizikai jelenléte a történelemtáborban egyszerre állította színpadra a történetek testükön való lesiklását, mint ahogy akut boldogságként is megtapasztalható volt. De az is nyilvánvaló, ahogyan Cooltūristē *Kosminis darželis* című előadásában az előadók az építészeti index lebontását egy felnőtt gyerekjáték „biztonságába” helyezik át, ahol nem annyira megakadályozzák vagy gyászolják, mint inkább maguk hajtják végre, vagy ahogyan a CORO Collective előadói a *Vocabulary Lesson*-ban a testük eljelentéktelenítését – a betűvé válást – ünneplik coolsággal és esztétikai feleslegességgel. Az *Imagining the Absence* mindenekelőtt a kollektív felejtési tudás generációs dimenzióját tárja fel, ami nem utolsósorban a T-generáció mint elemzési kategória alakjának a tanulmányban való alkalmazását motiválta: a történelmi műhely résztvevői, úgy tűnik, egyszerűen túl későn születtek ahhoz, hogy a peresztrójka és a litván Sajūdis mozgalom különösen fontos legyen számukra. Ami a műben átragyog, az az, hogy *a testek nemzedékiségük szempontjából* gyakorlatilag *a felejtés motorjai*, hogy minden történelmi színteret minden pillanatban újonnan született testek tömegei „árasztanak el”, akiket kezdetben nem érint ez a színtér és az abban virulens kollektív emlékek, és semmit sem tudnak róluk. Olyan testek, amelyek számára a biológiai időbeliségből eredően minden történelmi konstelláció mindenekelőtt és alapvetően *idegen*, és amelyek a maguk részéről „elidegenítenek”, azaz a megérkezésükkel minden történelmi konstellációt átalakítanak. A natalitás és a felejtés e kapcsolata vezette a filozófus Hannah Arendtet arra, hogy a születékenységet (*Gebürtlichkeit*) mint az újrakezdés állandóan fennmaradó lehetőségét gyakorlati filozófiájának középpontjába állítsa: „A »csoda« abban áll, hogy az emberek egyáltalán megszületnek, és velük együtt az újrakezdés, amelyet születésük révén cselekvően megvalósíthatnak.”²⁸

Nyilvánvaló azonban, hogy a nemzedékek közötti felejtés nem automatikusan megy végbe. Az *emlékezet alól való felmentettség* – ami valami egészen más, és sok tekintetben a traumák okozta amnézia vagy az 1990-es évek politikailag támogatott elfojtásának szöges ellentéte – sajátos feltételekkel bír. A peresztrój-

²⁸ Hannah ARENDT, *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (München–Berlin–Zürich: Piper, 2016 [1958]), 243.

ka és az átalakulás időszakát például aligha felejtenek el a workshop résztvevői, ha ezen események utóhatásai továbbra is negatív módon határoznák meg a T-generáció életét. Ebben az esetben ezen események veszteségként és folyamatos traumaként tolnának az emlékezetbe (lásd még a „kelet-európai művészet” esztétikáját, 1.1. fejezet). Ehelyett a T-generáció tagjainak életét ma inkább a 2000-es évek óta tartó kelet-európai gazdasági fejlődés, az EU-hoz való csatlakozás és az egész Európára kiterjedő szabadság, a kulturális globalizáció, valamint az orientalizmus és a kelet-európai sztereotípiák már érzékelhető leépülése alakítja. Ez a kontextus – és az 1989/1991²⁹ után Kelet-Európában sok tekintetben bekövetkezett pozitív és dinamikus fejlődés – képezi az *Imagining the Absence* rejtett jelentését is: mivel ilyen feltételeknek kell teljesülniük ahhoz,³⁰ hogy a generációk közötti felejtés lehetséges legyen, valójában a „boldogság” egy formáját jelenti, ahol ez lehetővé vált. Kielezett megfogalmazással élve a T-generáció nemzedéki testjei élvezetüket lelik abban, hogy a történelem nyomai a pusztá jelenlétükben/születékenyséjükben ellillanhatnak. A felejtés efféle színpadra állítása a T-generáció tipikus stratégiája.

Az új kronopolitikai komplexum harmadik építőköve a másodikból következik: ahol az emlékezés már nem erőltetett, ott *opcionálissá válik*. Elkezdheti keresni saját tárgyait („puszta érdeklődésből”). A Londonban élő Gery Georgieva például jelmezeinek DIY-jellege, illetve a világszerte elérhető YouTube-videók kutatási anyagként és képsablonként való felhasználása azt hangsúlyozza, hogy a művész úgy döntött, hogy ősei szülőhazájának történelmi aspektusait kutatja és művészileg aktiválja. A bolgár rózsapár történetével

²⁹ Ez a művészetelméleti tanulmány nem alkalmas a kelet-európai országokban 1989–91 óta bekövetkezett fejlemények mélyreható politikai és gazdasági értékelésére, különösen azért nem, mert az átalakulás és a megfelelő privatizációs folyamatok is különbözőképpen zajlottak az egyes országokban. Az 1990-es és 2000-es évek kelet-európai tömeges kivándorlását (1.2. fejezet) például kétségtelenül a gazdasági bizonytalanság és a regionálisan egyenlőtlen lehetőségek táplálják. Ugyanakkor az Európán belüli új szabadság politikai nyereséget jelent, és sokak – köztük számos T-generációs művész – számára életrajzi lehetőségablakot nyit. Számos más jelenség is hasonlóan ambivalens értékelést igényel. Ezzel szemben a nemzeti és jobboldali politikai erők 2000–2010-es évekbeli felemelkedése nem csak Kelet-Európára korlátozódó jelenség, és kevésbé köszönhető az okok tisztán regionális konstellációjának, mint inkább a világ gazdaság neoliberalis rossz irányításának, amely számos regionális kontextusban eltérő módon tükröződik. (Talán éppen ezért a kelet-európai átalakulás időszakára való emlékezés nem különösebben alkalmas hely arra, hogy a kapitalizmus művészi kritikáját keressük, vö. az 5.3. fejezet végével). Vö. Thomas PIKETTY Kelet-Európa-elemzéseit: *Capital and Ideology*, ford. Arthur GOLDHAMMER (Cambridge: Harvard University Press 2020), 636 skk., 645 skk., 871 skk.

³⁰ Ha odakinn „»a múlt« várna rájuk”, akkor logikailag lehetetlen lenne, hogy a történelemtábor résztvevői egyáltalán elhagyják a tábor – ám mégis ez történik.

vagy a Rodope-hegység egyes történelmi viseleteivel való konkrét foglalkozása szintén olyan döntés, amely nem rejti véka alá esetleges mivoltát és szabadságát. Lehetett volna más esemény is egy másik országban. Az emlékezet opcionalitása abban is megmutatkozik, ahogyan Lene Markusen a szovjet gulág jeleneteit kutatja fel *GRAD* című művében, vagy ahogyan Hito Steyerl, talán egy véletlen találkozás után főhősnőjével, Julia Sztarcevvvel, úgy dönt, hogy a '89 utáni, szövevényes történetét teszi meg *A Nap gyára* forráskódjának. Ezekben a művészi gyakorlatokban az *emlékezettől való szabadság* szemléletesen az *emlékezetre irányuló szabadsággá* válik.

Összefoglalva, a T-generáció keletfuturista emlékezése így egy olyan futurista művészeti emlékezetgyakorlatra mutat rá, amely már nem „kelet-európai”, hanem globális; egy olyan futurista emlékezeti gyakorlatra, amely elidegenítő és poszthumanista módon halad, amely a jelen emlékezeteként spekulatív módon egy távoli jövőbe helyezi magát, és amely végső soron az emlékezetből való szabadulás lehetőségének feltételeire kérdez rá mindenki számára.

Fordította: Tillmann Ármin

(GERHARDT, Ulrike. *Ostfuturistisches Erinnern*. [Kézirat.]

A jugofuturizmus mint csapda

Gisèle Prassinós francia író *Az örök gombák szigete* című szürrealista novelláját, valamint egy sor jugoszláv újságíró könyvét és szövegét (amelyek többnyire az 1970-es és 1980-as években jelentek meg) használtam fel arra, hogy a jugofuturizmust mint az SFRJ¹ múltjának egy olyan utópikus pillanatát határozom meg, amely nem ismétlődhet meg. Jugoszlávia felbomlása után divattossá vált az ország ahistorikus perspektívából történő értelmezése: a jugofuturizmus elveszíti helyét az időben, és fogalommá, eszmévé válik. De ha eléggé visszamegyünk az irodalom tanulmányozásában, akkor világossá válik, hogy a jugofuturizmus egy nagyon konkrét korszak volt, amely viszonylag rövid ideig tartott. Miután a kommunisták kezdeti futurista inspirációja elfogyott, a jugoszláv társadalom a kezdeti kommunista utópiából szocialista groteszké változott. Az esszé ezt a szétesést tárgyalja.

A JÖVŐ A MÚLTBAN

A jugofuturizmus a Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság múltjának egy olyan pillanata, amely mai szemmel nézve a jövőnek tűnhet, de nem az. Már megtörtént. Már a jövő Jugoszláviája is a múltban van, bár sokaknak nehéz erről így gondolkodni. Néha azon kapom magam, hogy azokban a régi iskolai füzetekben élek, amelyekbe a Jugoszláv Kommunista Ifjúsági Szövetség (vagyis a SKOJ) Hét Titkára általános iskolájának első és második osztályában firkáltam. Beszámolók a mindennapjaimról, írások ibolyáról, hóvirágról, téli szünetről és tavaszról, eksztatikus sóhajokkal átszőve: „Úttörő vagyok!”, valamint Titóról szóló dalok. Egyik házi dolgozatomban ezt írtam:

* Az eredeti szöveg az 1920-ban a Szerb-Horvát-Szlovén Királyság Színészei Szövetségének Ljubljana-i albizottsága által alapított *MASKA* című, mai napig a szlovéniai Ljubljana-ban kiadott folyóirat 2022-es nyári *YUFU* 2.0 számában jelent meg. A szerkesztők eredeti célkitűzése szerint a posztjugoszláv diskurzusok az állandó jelen képét erősítik, ezzel szemben a jugofuturizmus (YUFU) olyan etnofuturista mozgalmakból merít, mint az afrofuturizmus és hungarofuturizmus, amelyek perifériális identitások és a kulturális másság identitáspoétikai kódjaiban rejlő futurisztikus lehetőségeket értelmezik újra.

¹ Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság (*Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija*). 1963. április 7. és 1992. március 27. között fennálló államalakulat.

„Nagyapával gyakran beszélgetünk a partizánokról. Titóról szóló dalokat énekelek nagyapámnak. Nagyapa mesél nekem arról, amikor megsebesült.” Nehéz az életünk egy részét a múltba helyezni. Különösen akkor, ha az életed legboldogabb időszaka volt.

Jugoszlávia Kommunista Pártja visszavonhatatlanul megszakította az események láncolatát a Balkánon: a Nemzeti Felszabadítási Mozgalom, a NOB szakadást okozott a téridőben, aminek következtében sok laikus és sok történész is úgy tekint az 1945-ös évre, mint a jelenre, amit mi úgy élünk meg, mint a múltat, amely folyamatosan ismétli önmagát. A közösségi médiában olyan emberek vesznek körül minket, akik abban a mély illúzióban élnek, hogy Karl Marx kortársai vagy a Komintern gyermekei. Többnyire Joszif Visszarionovics Sztálin személyiségének és munkásságának névtelen imádói, akik a Jugoszlávia Nemzeti Felszabadítás Antifasiszta Tanácsának második ülészakánának vagy AVNOJ-nak és az októberi forradalomnak a pusztá említésére is elájulnak, baloldaliak, akik nem veszik észre, hogy az általuk deklarált kommunizmus valójában totális eszkepizmus, nem pedig aktív politikai elkötelezettség a NOB-ban (Nemzeti Felszabadítási Harc) való részvétel szintjén. Néha nehéz elmagyarázni az Agitprop sziréndalától megbabonázott embereknek, hogy a jugoszláv jövő a múltban még mindig – a múlt. A jugofuturizmus csapda. Nem azért, mert nem lineáris, mert kikökönt az időből. Hanem azért, mert jugoszlávizmus. Ugyanazokat a vonalakat követi, de tévesen. Anynyira a határon van, hogy összefolyik a tradicionalizmussal.

Mai szemmel nézve az SFRJ talán nem tűnik olyan radikálisnak, de létrehozásának pillanatában ez volt a legradikálisabb dolog, ami egész Európában történhetett, különösen számunkra, akik a fasiszmus bukása előtt azok voltunk, akik ma vagyunk: elszenesedett jószágok, ágyútöltelék és egy elhagyott fegyverraktár a „civilizált” világ periferiáján. A Kommunista Párt megkérdőjelezte mindezt, nemcsak a munkáról szóló marxista eszmék politikai megerősítésével, hanem a „kognitív kapitalizmus” kérdésével is, egy olyan jövőbeli problémával, amelyet akkoriban még elméletben sem fogalmaztak meg. A rossz anyagi életkörülmények nemcsak élelmiszerhiányt, hanem intelligenciahiányt is okoztak. Az elme is kimeríthető erőforrás. Manapság persze számos tanulmány létezik a szegénységnek a kognitív képességeinkre gyakorolt pusztító hatásáról, de akkoriban még nem léteztek ilyenek: az összefüggést intuitíve érezték. Jugoszlávia többek között a kommunista képzelet és a forradalmi gondolkodás terméke volt, nem csupán a kemény munkakörülmények és a proletárfelháborodás eredménye. És ez az, ami radikálissá teszi.

Koča Popović nemzeti hős, az egyik leghírhedtebb jugoszláv partizán szürrealista is volt, a dialektikus materializmus védelmezője, a relativitáselmélet igen ihletett alkalmazója. Szerinte a „valódi, dialektikus, igazi valóság a dolgok rendjétől és a mozgástól függ”, és „az egyetlen igazi kritérium a kapcsolatokban rejlik”. Mielőtt belépett volna a kommunista pártba, Popović Marko Ristićcel közösen megírta *Az irraconalitás fenomenológiájának vázlat*a (1931) című művét, amely Belgrádban jelent meg. A könyv témája erkölcs és költészet. Koča Popović dicséri a relativitáselméletet (még nagybetűvel is írja), mert az „meghaladja a gyakorlatiasságot”. Abban a pillanatban, amikor a szürrealista duó az értekezést írta, a relativitáselmélet „megvalósíthatatlan” volt, mert nemcsak „a nyilvánvalóval, a megbízhatóval, valamivel, ami tudományos tapasztalatként *létezik*, hanem az elképzelhetővel, a lehetőséggel is foglalkozott, valamivel, ami *lehetne*”.²

Eközben Jugoszlávia abból, ami lehetett volna, a mostani Jugoszláviává. Az SFRJ a kommunista eszme szocialista megvalósítása volt. Kiváló eszme volt, és még mindig az, de a jövőbeli jugofuturizmusra tett minden kísérlet inkább bizonyulna a múlt jugofuturizmusának pusztá újraértelmezésének, sőt visszalépésnek, mintsem forradalmi ugrásnak az ismeretlenbe. A múltat nem lehet a maga eredetében megismételni, majd újraértelmezni és más módon kiegészíteni. Az SFRJ felbomlott, és ez a felbomlás véget ért. A jugonosztalgia a Jugoszlávia iránti általános, szinte apolitikus gyászt jelképezi. Ez a kispolgárság érzelmi kultúrája. Míg a jugofuturizmus a múlt egy nagyon konkrét pillanata (egyes értelmezések szerint az 1962 előtti időszak, véleményem szerint pedig még 1953 előtti), amikor a jövő merőben másképp nézett ki, mint ahogyan ma élünk. A jugofuturizmus csapda, mert annyira avantgárd, hogy modernnek tűnik. A twitteres baloldaliak nem dialektikusan gondolkodnak a történelemről, ezért a kommunista örökséget pusztán pragmatikus szempontból vizsgálják. Azért tanulmányozzák elődeik eszméit, hogy a jelenben megpróbálják megjavítani azokat. És ez az ahistorizmus elsősorban mindannak a negligálása, amit Jugoszlávia megalkotói, azaz Koča Popović, Miroslav Krleža és Edvard Kardelj írtak és mondtak. Az ő SFRJ-jüket nem lehet megismételni, és nekünk tényleg nincs szükségünk egy rossz másolatra. Valami másra van szükségünk, valami olyasmire, ami az észlelés pereméről származik. Valami teljesen *életszerűtlenre*, ami még a legprogresszívebb baloldaliakat is alapjaiban rázná meg, és Koča Popovićot újra életre keltené.

² Koča POPOVIĆ és Marko RISTIĆ, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog i Hronika lumbaga ili slavenska binda* (Beograd: Prosveta, 1985).

AZ ÖRÖK GOMBÁK SZIGETE

A jugofuturizmus szóról elsőként Gisèle Prassinos francia író *Az örök gombák szigete* című írása jutott eszembe. Ebben a szürrealista novellában, amely valamikor 1934 és 1944 között íródott, a tizenéves Prassinos egy szigetről ír, amely valahol „a Cotentin-félsziget északi része és a Nílus első kanyarja között”³ található. A sziget „nyolcszögletű, növényzettel borított, mégsem terem ott semmi”.⁴ A szöveg egyszerre utópisztikus és groteszk. Egyfelől „galambok hemzsegnek a sziget közepén”, és „mindenütt hamis babarózsabokrok csupasz tövei”, másfelől Prassinos egy nőstény feketerigó mellkasáról, egy óriáskígyó csontvázáról és a „puha zselatinból készült törpefa előtt”⁵ hajlongó féregszerű lényekről ír.

A jugofuturizmust egy időbeli pontnak, Jugoszláviát pedig térnek tekintem. Egy fiktív térnek, amely ugyanazokat az emlékeket és történelmi epizódokat különböző módon reprodukálja, attól függően, hogy a jugoszlávok képesek-e különbséget tenni a fikció és a „dialektikus, valódi valóság” között. Jugoszlávia tehát egy hely, és nem egy időben behatárolható történelmi pillanat. Bár az SFRJ felbomlása befejeződött, Jugoszlávia olyan tér, amely még mindig folytonosságban létezik. Egy sziget, nagyon változó politikai mikroklimával, ahol az emberek könnyen áldozatul esnek a *kognitív*nak, annak ellenére, hogy évszázadok óta kizárólag háborúkról és elesett hősekről beszélünk. Jó lenne turistaként ellátogatni Jugoszlávia szigetére, és megnézni, hogy ott is, mint Prassinos könyvében, van-e 95,6 cm magas hegy, vagy minden hegy, amivel találkozunk, Triglav. Amikor Jugoszláviáról beszélünk, az arányok számítanak: fontos, hogy olyan perspektívát tartsunk fenn, amelyből a múlt nagy eseményei kicsinek tűnnek, mintha csak távolról szemlélnénk őket, ahelyett, hogy felnagyítanánk őket, mintha éppen most állnánk előttük. A jugoszláv kommunizmus és az antifasiszta harc történetében nincs helye a túlzásoknak, kivéve a NOB hatvanas évekbeli monumentális értelmezéseit, például a Péter-hegyen, Tjentište-ben, Jasenovacban és Kadinjačában található emlékparkokat és emlékkomplexumokat, amelyek kíváloán töltik be céljukat.

Azt is fontos megjegyezni, hogy Jugoszlávia megteremtése ugyan szóban és írásban történt, ám az emlékezete vizuális. A vizuális üzenet anatómiáját tárgyalva Donis A. Dondis tervező három szintet emel ki: ábrázoló, absztrakt

³ Gisèle PRASSINOS, *The Arthritic Grasshopper: Collected Stories 1934–1944* (Cambridge, Massachusetts: Wakefield Press, 2017), 26.

⁴ Uo.

⁵ Uo., 26–27.

és szimbolikus szintet.⁶ A jugofuturizmus egy olyan pillanat, amikor Jugoszlávia ábrázolása (beleértve az emlékműveket is) még mindig ugyanolyan szó szerinti, mint amilyen absztrakt és szimbolikus, ami magát Jugoszlávia eszméjét összetettebbé és nyitottan értelmezhetővé teszi. A jugoszláv modernista építészet, az a dizájertermék, amelyre ma a legjobban vágyunk, annak a jele, hogy ebben a futurisztikus múltban még mindig él a jövő eszméje. Az SFRJ egészen addig nem bomlott fel, amíg művészi értelmet ad(ott) a mindennapi életnek. Amit mi Jugoszlávia felbomlásán értünk, az egy több mint két évtizedig tartó időszak (a hatvanas évek egy része, a teljes hetvenes és nyolcvanas évek). Ezek a hősiessé partizánmúltból származó „jugoszláv képeslapok” tömeges reprodukálásának éve. A művészetet az emlékezet hajtja igába. A polgárok képessége Jugoszlávia szabad értelmezésére egyre csökken. Még ha a jugoszláv képeslapok rejtett szimbolikus és absztrakt jelentéssel is vannak feltöltve, a jugoszláv közönség már nem tudja, hogyan nézzen rájuk: az infláció nemcsak elszegényítette a polgárokat, hanem vizuális analfabétává is tette őket. Ez alatt nem a szó szerinti szegénységet értem, nem az élelmiszerhiányt (vagy a különböző joghurtfajták hiányát, ahogyan Kolinda Grabar Kitarović volt horvát elnök mondja), hanem a vízió hiányát. A jugoszláv társadalom elszegényedése nem volt tényleges, de a népek és nemzetiségek vizuális és politikai analfabetizmusa igen. Ebben a pillanatban a központi bizottságok propagandával konzerválják a múltat, hogy megőrizze saját kiváltságait. A kommunisták látnokokból küldöttekké válnak, és a jugofuturizmus a múlté lesz. Jugoszlávia egy régi fekete-fehér fényképpé redukálódik, amelyet oly könnyű volt széttegni az 1990-es években.

Azok a NOB-ról szóló képeskönyvek, amelyeket a szarajevói SOUR Veselin Masleša által adott ki a 70-es és 80-as években (a híres *Lastovica*-sorozat részeként), „forradalmunk legfontosabb eseményeiről, nemzetünk szabadságharcáról, a nagy hőstettekről és áldozatokról, a felülmúlhatatlan hőstettekről” szövegezték. Az 1983-ban megjelent, Jajcáról szóló képeskönyv kitűnő példája annak, hogy a kommunista narratív fikció miként adta át a helyét a polgári szentimentalizmusnak. Az AVNOJ (Jugoszlávia Nemzeti Felszabadításának Antifasiszta Tanácsa) jajcei második ülésszakáról szóló képeskönyvében Duško Trifunović azt mondja a gyerekeknek, hogy „a szépséget az érzéssel méri”.⁷ Húsz évvel korábban ugyanebben a *Lastovica*-sorozatban jelent meg

⁶ Donis A. DONDIS, *A Primer of Visual Literacy* (Cambridge–London: The MIT Press, 1995).

⁷ Duško TRIFUNOVIĆ, *Jajce* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1983).

Jurij Olješa *Három Kövér Ember* (1928) című műve,⁸ a szovjet irodalom első forradalmi meséje. Olješa a fikciót arra használja, hogy a gyerekeket megtanítsa az osztálykonfliktusokra:

Mi, a Három Kövér Ember, hatalmasak és erősek vagyunk. Minden a miénk. Én, az Első Kövér Ember, ura vagyok minden gabonafélének, amely a mi földünkön született. A Második Kövér Emberé az összes faszén, a Harmadik pedig minden ásványkincset a kezében tart. Gazdagabbak vagyunk, mint bárki más a bolygón! Az ország leggazdagabb embere százszor szegényebb nálunk.⁹

Sajnos a múlt változást hoz a Jugoszláviáról szóló elbeszélésekben: a kapitalizmus legyőzött. A gyerekeknek nem kell félniük a jövőtől. Az már megtörtént. Amikor a Három Kövér Emberünk utoljára lépett a színre a 80-as években, már senki sem állt készen rájuk. Nem a gyerekek voltak az egyedüli áldozatai a jugoszláv közönség NOB-képeskönyvekkel való infantilizálásának. A felnőttek akik megvették és olvasták ezeket a könyveket, ugyanúgy elhülyültek.

„Nincsenek virágok ezen az álnarancsfán” – írja Gisèle Prassinós, „csak kis forgóajtók, amelyek kék citromból készülnek, és olyan szagot árasztanak, mint a munkásméhek. A fa tetején egy óriáskígyó csontváza, amely minden alkalommal megolvad, amikor a fa megrezdül.”¹⁰ *Az örök gombák szigete* nem Jugoszláviáról szól, de mégis eszünkbe idézheti Goli Otok szigetét, tele hamis narancsfákkal, kék citromokkal ágaikon, melyek munkásméhek szagát árasztják, vagy a Brijuni-szigetcsoporthoz, melynek „közepén galambok hemzsegek, ezért a látogatók csak motorokkal közlekedhetnek”, míg Kardelj – fehér galamboktól ellepve – a szabad és egyesült munkások brijuni-i tanácskozását szervezi.¹¹ Egyesek úgy találhatják, hogy a fontos történelmi személyek fiktív környezetbe helyezése szentségtörő gesztus, ugyanakkor az egyetlen módja annak, hogy megőrizzünk valamennyit az eredeti kommunista inspirációból és optimizmusból (ami mostanában a legtöbbször számára idegen), ha ezeket a figurákat olyan térbe helyezzük, ahol a revizionizmus nem képes elérni őket. A NOB tárgyi emlékeit, az emléktáblákat és a mellszobrokat nagyon könnyű

⁸ Jurij OLJEŠA, *Tri debeljka* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1966).

⁹ Uo.

¹⁰ PRASSINOS, *The Arthritic Grasshopper...*, 26.

¹¹ Edvard KARDELJ, *Samoupravljanje 2* (Sarajevo: Svjetlost, 1979).

elpusztítani. A fikciós szövegeket sokkal nehezebb. A Központi Bizottság jön, megy, míg a kommunista fikció marad.

Amikor azt állítom, hogy a jugofuturizmus csapda, akkor elsősorban arra gondolok, hogy olyan beragadt forgóajtó, amely nem engedi, hogy a mai baloldaliak optimizmussal lépjenek a jövőbe. Megszállottan Jugoszlávián töprengeni, azon, hogy mi *lehetett* volna, azt a kommunista fikcióalkotást akadályozza, melynek végre nem lenne köze többé az SFRJ-hez. Egy futurizmus, amely arra kényszerít bennünket, hogy állandóan a múltat faggassuk és csak róla gondolkodjunk, valójában konzervatív értékekhez visz közelebb minket. Továbbá a jugofuturizmus egy alattomos csapda, mert a jugoszláv történelmet egy olyan időszakra osztja fel, amikor a jövő még lehetséges volt, és egy olyanra, mely az SFRJ felbomlásához vezető múltat dicsóíti. Azáltal, hogy határvonalat húzunk a hetvenes évek, amelyet a nacionalizmus és a kapitalizmus térnyerése jellemez a jugoszláv politikában, és a horvát tavaszt megelőző évek közt, valószínűleg mi is potenciálisan revideáljuk és/vagy meghamisítjuk a múltat. Hiszen a jugoszláv társadalom mindig is szexista és rasszista volt. Nem szabad elfelejtenünk ezen jelenségek folytonosságát. A nacionalizmus és az idegengyűlölet nem vezethető vissza a kommunista fikcióra, de nagyon is jelen van a szocialista valóságban.

A második világháború befejezése után, 1953-ban, a Női Antifasiszta Frontot feloszlatták. *Az igazság szarvai* (1975) című tanulmányában Mahmud Konjodžić archív anyagokat használ annak bemutatására, hogy a nők milyen aktívan vettek részt a partizán újságok nyomtatásában és terjesztésében, ugyanakkor a *Női újságok* címet viselő fejezetben a legkiemelkedőbb helyet mégis Vladimir Nazornak tartja fenn. Vagyis ahelyett, hogy megismernénk, mit gondolnak a női partizánok saját politikai és agitprop elkötelezettségükről, Nazor sorait olvashatjuk: „Mert ti voltatok, elvtársnők, akik a nő új típusát, a nőiség új formáját hoztátok létre – a Partizánnőt. És ahogy nem felejtettük el a spártai nők példáját, úgy fogunk majd jövőben is megemlékezni a mi környezetünkben megszületett Partizánnőről.”¹²

A jugoszláv média természetesen gyorsan megcáfolta mindezt. A partizán nők helyett a központi szerepet a partizán anyák és meztelen plakátlányok töltötték be. „Az az igazság” – írja Ksenija Vidmar Horvat *A képzelt anyában* –, „hogy a háború utáni társadalmi újjáépítés első évtizedében a nő szerepe a fizikai munkásé volt. [...] Ezzel szemben a háború utáni kultúrát az anyaság

¹² Vladimir Nazort idézi Mahmud KONJODŽIĆ, *Riječi istine: Novinarstvo, informacije, publicistika i štampa u narodnooslobodilačkoj borbi Hrvatske* (Zagreb: Stvarnost, 1975).

kultuszának újjáéledése fémjelezte.”¹³ A *Praktikus nő* című újságtól, amely rövid cikkeket, tippeket tartalmaz „csecsemőgondozásról” és „otthoni tornáról”¹⁴ a *Politikai Bazar*on át, amely „bájleckéket” közöl, és riportot hoz a Miss Jugoszlávia Szépségversenyéről,¹⁵ a *Start* magazinhoz érkezünk, amely pár oldalas cikket tartalmaz Indokínáról Maroje Mihovilović újságíró tollából, majd a szerkesztő arról értekezik, hogy Sandra Kulier énekes-dalszerzőnek „ötletek futnak át édes, kis fején”.¹⁶ 1953 előtt Jugoszláviának még valóban volt jövője. Lehet, hogy elsőre nem egyértelmű, de a hanyatlás a Női Antifasiszta Front feloszlásával kezdődött el. Amikor feladták a kommunista radikalitást, és a nőket a háború előtti, hagyományos anyaszerepükre redukálták, a jugoszláv politikusok lettek a „puha zselatinból készült törpefa előtt” előtt hajlongó féregszerű lények. Ebben a pillanatban a kommunista utópia lassan szocialista groteszkké változik. Sajnálatos módon még az olyan befolyásos női politikusok, mint Milka Planinc sem értették meg, hogy a feminizmus kívánása a kommunizmusból Jugoszlávia bukásához vezet. Amikor Planinc az SFRJ felbomlása után megírja emlékiratait, pozitívan emeli ki a következő szexista jelenetet: „Még Bogdan Bogdanović, a közgyűlés akkori elnöke is kedvesen búcsúzott tőlem. Azt mondta: Nagyon népszerű vagy! Tudtad, hogy kamionsofőrök leszedik az *olyan* nők képét, hogy a tiédre cseréljék?”¹⁷

AZ OLYAN NŐ, A KAMIONSOFŐR, A TECHNOKRATA

Bár az *olyan* nő nagyon izgalmas és könnyen el tudjuk képzelni alakját babarózsák bokrai között, mégsem felejtethjük el az anekdota másik szereplőjét, a kamionsofőrt. „Nagyon fontos” – írja Kardelj, „hogy a társadalmi-gazdasági rendszer önigazgatásának további fejlesztése arra irányuljon, hogy segítse a dolgozót eligazodni a rendszerben [...] vagy hogy ne függjön teljesen a vezetés döntéseitől.”¹⁸ Mi lenne a kamionsofőr szerepe Milka Planinc emlékirataiban, ha Gisèle Prassinós nyolcszögletű szigetén lakna? Körbevezetne a motorján vagy csak ott állna és hallgatná Edvard Kardelja (volt SKOJ tag) szavait galambokkal körülvéve? Megértené egyáltalán a kamionsofőrt, amit hall?

¹³ Ksenija Vidmar HORVAT, *Imaginarna majka: Rod i nacionalizam u kulturi 20. stoljeća* (Ljubljana–Zagreb: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze–Sandorf, 2013).

¹⁴ *Praktična žena*, 192. sz. (1964).

¹⁵ *Bazar*, 123. sz. (1969).

¹⁶ *Start*, 163. sz. (1975).

¹⁷ Milka PLANINC, *Čisti računi željezne lady: Sjećanja* (Zagreb: Profil, 2011).

¹⁸ KARDELJ, *Samoupravljanje*, 2.

Lehet-e a sofőr a „hős”? Az öngazgatásról szóló beszélgetés főszereplője, ugyanakkor egy teljesen lényegtelen figura valaki más emlékirataiban? A jugofuturizmus megkülönbözteti a kamionsofőrt – a Jugoszláviát építő fizikai munkást – a közönséges kamionsofőrtől, Milka Planinc rajongójától. Bár vonzó arról vitatkozni, hogyan lehetne a közönséges kamionsofőrből újra munkást faragni, az ilyen polémiák messze túlnyúlnak a jövő témáján. Az én javaslatom továbbra is az, hogy *képzeljük el*, amint egy kamionsofőr elmagyarazza Kardeljnek, hogyan kell tisztítani a karburátort: „A tisztításhoz először ki kell venni, aztán szét kell szerelni a karburátort. Minden egyes alkatrészt speciális oldatban kell kimosni, vagy ha nincs, akkor petróleumos oldószernel. Minden kis csatornát és nyílást sűrített levegővel kell kifújni.”¹⁹ Ahogyan az ember egy karburátort tisztít, úgy tisztítanám meg Jugoszlávia felbomlásának jövőjét és az összes figurát, aki hozzájárult ehhez, csak azért, hogy ne keltsem életre az SZSZK-t, hogy végre a múltban hagyjam.

Branko Mikulić, egyik kedvenc figurám a jugoszláv politikából, a 70-es években számos interjút adott a hazai sajtónak. Ezekből a beszédekből később kiadtak egy gyűjteményt *Mi mellett és mi ellen* címmel, amelyet annyiszor olvastam már, hogy a könyv mostanra teljesen szétesett. Számos idézetet tudnék mondani, de e dolgozat szempontjából a következő a leglényegesebb:

Mint ismeretes, a jövedelem és a felhalmozás jelentős részének a munkavállalók kárára történő elvonása az 1965-ös reform után is folytatódott. Ezek a vagyonok bankokban, közlekedési szervezetekben, biztosítótársaságokban és részben társadalmi-politikai és érdekcsoportok számos alapjában összpontosultak. Ugyanez a folyamat zajlott le a termelő szervezetekben is. Ennek eredményeként az öngazgatás anyagi bázisa beszűkült, és a technokrácia hatalma megnőtt.²⁰

Minden kommunista és politikus hasonlóan beszélt. Bizonyos szavakat és kifejezéseket állandóan ismételték. Az egyik ilyen volt a technokrácia fogalma. Még mielőtt megértettem volna a szó jelentését, lelkem mélyéből megvettem. Hogy lehet, hogy mindannyian tudjuk, milyen nőkre utalt Bogdan Bogdanović az *olyan* nők kitételével, de senki sem tudja, mit értett egy jugoszláv politikus *technokrata* alatt? Még a néhai Koča Popović filozófiai művét is könnyebb megérteni.

¹⁹ Dušan LUČIĆ, *Džepni tehnički priručnik za šofere, I. deo – Benzinski (oto) motor* (Belgrade: Tehnička knjiga, 1957).

²⁰ Branko MIKULIĆ, *Za šta a protiv čega* (Sarajevo: NIŠP Oslobođenje, 1975).

Egy technokrata a kommunista forradalmár teljes ellentéte. Arra a 96,5 cm magas hegyre Prassinós egy örökzöld kisembert helyez, aki a hegytetőn áll, kezében egy csirkeszárnyat tart, amit szenvedélyesen szeret! Én ezt egy átlagos jugoszláv technokrata tökéletes karkai leírásának nevezném. Mi ennek az örökzöld embernek a társadalmi szerepe, és miért van a kezében csirkeszárny? Edvard Kardelj funkciója a jugoszláv társadalomban tökéletesen világos: ő a vezető ideológus és a Jugoszlávia bukásáért felelős személy. A teherautósófor, Josip Broz Tito, Milka Planinc és még az *olyan* nő is egyértelmű szerepet játszik. A technokrata pedig (tudom, hogy ez sokak számára meglepő lehet) egy olyan figura, aki Jugoszláviába a lehetséges jövőből érkezett. Ő a kétes kompetenciájú idegen. Mikulić szembeállítja őt az öngazgatással és az általa meglopott munkásokkal, és a bankok és érdekcsoportok oldalára állítja (ami szintén gyanús és titokzatosan hangzik), valamint – ami a legfontosabb – a hatalom oldalára. Közben, mint láttuk, a fikció és a kommunista optimizmus elvesztette értelmét. Ami maradt, az a múlt. Az a jugoszláv társadalom, amelyben az örökzöld bürokrata földet ér, hamarosan együttműködik a köztársaság javainak kiadásában. A felvásárló társaságok természetesen a volt Jugoszlávia leendő államai. Vegyük példának Vila Zagorjét. Ez az 1960-as évek elején épült modernista villa, amely Josip Broz Tito zágrábi rezidenciája volt, 1992-ben Franjo Tuđman horvát elnök rezidenciája lett. Nevét elnöki palotára változtatták, Tuđman pedig többek között olyan horvát óriások mellszobraival töltötte meg, mint Alojzije Stepinac.²¹ Jugoszlávia felbomlása után sok minident eltorzítottak és kisajátítottak. Nem csak Horvátországban. A nacionalisták, akik arra kényszerítenek minket, hogy reagáljunk a közösségi hálózaton, hogy Pliberkről és Titóról veszekedjünk velük, nyerik a legtöbbet a történelmi emlékezet késő jugoszláv stratégiájával: a feledéssel. Nekik van a legnagyobb szükségük Jugoszláviára, mert a fasizmus a múlt és az idegen ingatlanok parazitája. A jugofuturizmusnak hátat fordítani, azért, hogy hátat fordítsunk nekik, a kommunista avantgárd elismerésének legőszintébb formája lenne. Előre! Bátran! Visszanézés nélkül!

Fordította: Mikósvölgyi Zsolt és Nemes Z. Mária

(BAKIĆ, Asja. „Yugofuturism as a Trap”. *Maska* 37, 209–210. sz. [2022]: 10–18. https://doi.org/10.1386/maska_00110_3.)

²¹ Horvát bíboros (1898–1960), aki a második világháborús usztasa rémuralom alatt érsekként is tevékenykedett.

Megjegyzések a *Hungarofuturista Kiáltvány*hoz

(A) *Külvilág mindig egy jövő felé való nyitás:
semmi se ér véget, hiszen semmi sem kezdődött el,
de minden átalakul...*

(Gilles Deleuze: Foucault¹)

– I. RÉSZ –

Dobogókő az észak-magyarországi Visegrádi-hegység legmagasabb csúcsa. Népszerű nyaralóhely, ahol számtalan falusi viskót és vendégházat alakítottak át hotelé és üdülővé. A látogatók a közeli, Eötvös Lorándról elnevezett múzeumban megtekinthetik *A magyar turizmus kezdetei* című állandó kiállítást is – a híres fizikus akár itt is végezhetné gravitációs gyorsulásmérési kísérleteit a 20. század fordulóján. De az idők során mások is vonzódtak ezekhez a dombokhoz, valamint a szomszédos, Dunakanyarra néző Pilis-hegységhez. Különösképpen a nemzet újpogányai, akik az 1990-es évek kezdete óta rendszeresen tesznek ide zárandokutat – szerintük ugyanis itt található a föld szívcsakrája. Elvégre egy légi felvétel mutatja is az ide-oda kanyargó folyót, ahogy a dombokat szinte szívalakú körvonalba zárja.

Ezt ábrázolja azoknak a képeknek is az egyike, amelyek a *Hungarofuturista Kiáltvány*hoz, a Miklósvölgyi Zsolt és Nemes Z. Márió által 2018-ban írt, majd nyomtatásban és online is megjelentetett mitopoétikus kommunikéhez tartoznak: Magyarország térképének szívalakú, kézzel kivágott darabja, közepén Dobogókővel, látszólag kiemelkedve egy, a humanista eszményképhez hasonlóan tiszta és ősi alak tenyeréből. Az illusztrációk a szerzők által (Peter Lowas-szal együttműködve) készített papírkollázsok, fekete-fehérben fénymásolva a tintasugaras papírok szokásos színválasztékának pasztellszínű háttereire. Van a nyomatoknak valamiféle tagadhatatlanul ártatlan, avantgárd bája, ami talán éppúgy óda a modernista manifesztók korához, mint emlékeztető, hogy ezt a stílust egyszer már *újra* felfedezték, *újra* felélesztették, hogy a Xerox után örökre népszerű maradjon.

¹ Gilles DELEUZE, *Foucault* (London: University of Minnesota Press, 1988), 89.

A fénymásolt kollázsok a médium egykor megnyerő eredetiségének demisztifikált státuszához makacsul *magyar* szempontból nyúlnak, a *magyarság* kontextusába helyezik, ami úgy tűnik, a könnyen elérhető technológiák adottságaival együtt a darabokat összetartó gravitációs erőként szolgál. Ez az újratájolás túlmutat azon a művészettörténeti törekvésen, amely a magyar részarányt igyekszik feltárni a nemzetközi avantgárdban, és inkább a *Kiáltvány*ban megfogalmazott „az eredetnarratívák eltérítésével, kisajátításával, és a jövőre vonatkozó sejtések feletti monopólium birtokba vételével” működő törekvésnek felel meg. Az a célja, hogy a kulturális örökségeket az eddig velük asszociált eredettől (legyen az hely vagy korszak) eltérő fénybe helyezze, egy olyan alternatív történelmet megidézve, amely így potenciálisan egy alternatív sorshoz is vezethet. (Érdekes módon pont Selényi Pál fizikust és Tungsram-kutatót, aki 1953-ban Eötvös híres, német nyelvű, mérőföldkőnek számító tanulmánykötetét is szerkesztette, szokás nevezni a „xerográfia atyjának”).

Bár a kilapított kollázsok háttérként szolgálnak a kiállítás szóbeli tartalmához (amely önmagában is az újracsoportosítás és a juxtapositio adott logikája szerint működik), a szöveg hivatkozásait összeolvasztják, valamint aktiválják érveit. Ha kibontjuk, megfejtjük és visszakövetjük őket, minden egyes kollázs potenciálisan titkos hátsó bejáratként szolgálhat a *Kiáltvány*hoz, s talán eszközként is a „kulturális képzeletet kondicionáló” hungarofuturista logika esztétikai-szemantikai értelemben vett visszafejtésére. Az ember hamar rájön, hogy a *Kiáltvány* szavainak és képeinek pontozása, az átdolgozott kollokációk, a parataktikai gyakorlatok és az ezekből származó szerencsés véletlenek konceptualizálása mind faji, etnikai, a nemzeti történelem és a kollektív emlékezet kérdéseit érintő, és a tervezett „posztmagyarság” tengelyén forgó kutatás követelményeire reagálnak. Jogosnak tűnik a megállapítás, hogy ez a vizsgálódás a juxtapositio síkjának újraértelmezésén keresztül történik, egyszerre vizuálisan és verbálisan levezetve, közös jelzők differenciális mezőjeként, és magában hordozza az olyan fogalmak közötti elhatalmasodó feszültségeket, mint az *őshonos* és az *idegen*, a *múlt* és a *jövő* vagy az *egyén* és a *kollektív*. Míg a magyarság tervezetten összetett fogalommá, gyönyörű holttestté mutálódik, a cél, úgy tűnik, annak a politikai és kulturális átértékelése, hogy a *hovatarozás* és a *jelenlét* (vagy hasonlóképpen az *idegenség* és a *hiány*) közötti episztemikus összefüggéseket a fenti területeken hogyan szokás felfogni és elrendelni.

Az *újra*használhatóság más visszhangokra is talál. Az egyik kollázsban megtalálható például Derkovits Gyula *Dózsa a tüzes trónon* (1928) című művének egy reprodukciója, amely az 1514-es parasztfelkeléseknek emléket állító

expresszionista fametszetek (értelemszerűen nem olajfestmények) sorozatának egyike. A felkelést Dózsa György erdélyi kisnemes vezette, akit kívülállókból szerveződött csapatával (a hajdúkkal) együtt a Magyar Királyság birtokos nemessége brutálisan eltiport. Ez az esemény visszatekintve az eredeti tőkefelhalmozás kulcsfontosságú pillanatának mutatja magát, és mint ilyennek, a kontinentális ellenforradalomnak is része kell hogy legyen. Az eredetileg az oszmánok elleni keresztes hadjárat vezetésére kijelölt Dózsa végül egy rövid életű, antiarisztokratikus forradalom élén találta magát, és bár súlyos vereséget szenvedett, a neve emlékeztetőül szolgál, hogy a hatalom eszközei hogyan fordíthatóak, sőt, hogyan hasznosíthatóak újra a befolyással rendelkezők ellen.

Egy másik képen, egy hullámzó és rácsos háttér előtt a több milliós lemezadásokkal büszkélkedhető, szovjet budapesti space-rock zenekar, az Omega *Gammapolis* (1979) című lemezének borítója látható. Nyári István borítóillusztrációján egy zord és elfonnyadt, széles völgyekkel tarkított hegyvidékes tájat látunk, amelyet egy sólyomszerű űrhajó közelít meg, fénysugarakat lövellve, amelyek rendületlenül visszaverődnek egy-egy sziklás földdarabról itt, vagy jól lekerékített, élesen ortogonális alakzatok fényes felületéről ott. A talajt kolosszális méretű, vízszintes égboltok törik meg, és *inception* effektushoz hasonlóan emelkednek ki a völgy aljából, tömbről tömbre terjedve a végtelenségbe. Nem csoda, hogy az album névadó nyitódalának a szövege is egy maximális börtönszökekről, a földi provincializmusból való, régóta áhítozott menekülésről beszél egy olyan [ga'mapôlis] felé, amelyet csak akkor lehet látni, „ha az óra pont éjfél mutat” és kizárólag „az ég ablakán át”.

E képsík és a benne rejtőző, egymásnak ütköző dimenziók alól csomóponti háromszögek bonyolult hálózatától takart, csillogó földgömb képe rajzolódik ki, amely a globalizáció korának, nem utolsósorban az internetnek szolgál eléggé közhelyes, mégis széles körben felismerhető vizuális allegóriájaként. A tetején sólyommadár tárja szét szárnyait, a földgömb felett pedig öt szó ível: „Minden Magyar Felelős Minden Magyarért” – ez Szabó Dezső, a két világháború közötti időszakban népszerűvé vált regényírónak, közéleti provokatornak és vitabajnoknak a gyakran idézett mondata. A retorikai dühéről és haragos prózájáról, valamint ideológiai inkongruenciáiról ismert szerző egyrészről elhatárolódott a hagyományos értékektől, másrészről pedig szkeptikus maradt az általánosságban vett modernitással szemben, amelyet kifejezetten a proletarizálódás addig példátlan folyamataiban vélt felfedezni. A demagóg buzgalomtól és az irodalmi tehetség sűrű atmoszférája által hajtott nacionalizmusa abban is megmutatkozik, ahogyan a saját élettörténetéhez fordult, ame-

lyet a magyar nép mítoszokba burkolt történelmének és sorsának a megtestesítőjeként adott közre. De a saját ösztöneinek a nép magatartásával párhuzamban való narrálására irányult közismert tehetsége gyakran nem jutott el a nép vágyainak és igényeinek az összegyűjtéséig, ehelyett folytonosan az aránytalan öntömjénezés határait súrolta. Mindenesetre az agrárszocializmus, az átmeneti antiszemitizmus és a kripto-magyar-puritanizmus Szabó által létrehozott keveréke egy olyan korszak lenyomata, ahol az ellentétes ideológiai és spirituális alapokból vagy túl sok volt, vagy teljességgel hiányoztak. Hagyatéka zaklatott, de őszinte kísérletéről árulkodik, hogy értelmet adjon egy olyan világnak, amelynek misztikus sarkai még mindig kikandikálnak a pozitívizmus rajta végigsöprő hullámai alól.

Ugyanezen a képen egy, a hungarofuturista érzet szempontjából kulcsfontosságúnak bizonyuló elem is látható: az eredeti illusztráció középpontjában kollázsszerűen elhelyezve, egy befejezetlen piramis tetején ott ül a jó öreg Mindent látó szem, csúcsa a háttér világméretű kapcsolati hálózatainak egyik csomópontjába ér. A szerfelett ismerős jelző egy közismert atmoszférát idéz, ahol a kortárs kapcsolati technológiákon keresztül évszázados, hamis mitológiák keringenek és lépnek működésbe, a konspiratív fogalomalkotás forgószélszerű felhajtásaiban kicsúcsosodva. Azonban a Szem által figyelt, rejtett asszociációk látványa kísérteties kilátásokat generál, adott és másvilági társításokat egymásra helyezve; a Szem transznacionális és transzhistorikus kiterjedésében nem kevesebbet lát, mint a jelzők megkülönböztető mezejét.

Így elmerenghetünk azon, hogy ez a táj, a Föld metonímiája, a valóságban például egy kiaszott Kárpát-medencét ábrázol-e, a magyar nép otthonát a 10. század óta; vagy talán egy elfonnyadt Huairou-t, A Nagy Falnak otthont adó észak-pekingi hegyvidéki területet (kifejezetten a kép alsó és bal oldalán lévő, az eredetiben jobban kivehető, topográfiát fel-alá követő hosszú és firkás, de mégis párhuzamosnak tűnő volnalak miatt); vagy lehetne akár Visocica, a Bosznia és Hercegovina központjában található, egyik jellegzetes formájú hegyről ismert hegyláncolat, amely folytonosan felbukkan a Boszniai Piramis Komplexumban, amely egy ősrégi és zavarba ejtően túlfinanszírozott pszeudo-archeológiai-turisztikai kezdeményezés, azon a tudományosan vitatott kezdeményezésen alapulva, miszerint a hegy öt, piramis alakú, kolosszális méretű, az illírek által épített őskori építménynek az egyike, kiterjedt alagúthálózattal, állóhullámokkal működő csillagvizsgálóval, intergalaktikus kommunikációs portálokkal stb. felszerelve. (Arról nem is beszélve, hogy a Wikimedia Commonson található, visocicai Crveni Kukból nyíló kilátás alig különbözik a képen láthatótól.)

– II. RÉSZ –

A *Hungarofuturista Kiáltvány*ban a politika, a mítosz és a technológia bonyolultan elrendezett keveréke más, lazán az „etnofuturizmus” címszava alá tömörülő gondolati és gyakorlati irányzatokra emlékeztet, nem utolsósorban az általánosságban a nómenklátúra és különösen a hungarofuturizmus számára kihívást támazstó észet etnofuturizmusra. Két eltérő, egymástól pár év-tized különbséggel született, a finnugor kultúrpolitika köré összpontosuló elméletet jelöl. Az egyik egy fiatal, inspirált költőkből álló csoport 1994-es kiáltványából ered, míg a másik a kortárs Európa szuprematista tendenciáinak a dekadens felemelkedését szimptomatizálja. Az előbbi, a szovjet korszak végére jellemző antiautoriter ellenállás hullámaait meglovagolva, a belföldi elidegenedés és a társadalmi figyelmetlenség kisebbségi történetét közvetítette a nemzetközi elszigeteltség tágabb kontextusában, jelezve, hogy nem sok választási lehetősége marad, mint hogy az előremutató törekvéseket a hátrafelé haladáson keresztül fejlessze ki. A kiáltvány szerzői és az általuk inspirálni kívánt mozgalom tagjai az elkövetkezendő években a kereszténység előtti hagyományok, az ortodox hatások, a politikai neopaganizmus, a demokratikus tranzitológia már-már szakrális doktrínáját, valamint a technoutópizmus megszállottságának egy ellentmondásos szinkretizmusát tették magukévá. Egyszerűen szólva mindez az etnofuturizmust a hosszú 1990-es évek egy kevésbé feldolgozott jellegzetességévé teszi.

Mindenesetre a mozgalom továbbra sem egy konkrét „ideológia”, inkább egy „modus vivendi” törekvés köré csoportosult: túlélési stratégia, amelynek egyaránt része egy etnikai identitás sajátos megélése és a hevesen globalizálódó világhoz igazodó, folyamatos reform lehetővé tétele, még akkor is, ha ez egy határozott politikai elszántság feladásával jár. Lényeges, hogy az internet megjelenésekor, a *cyberpassing* fénykorában, a globális orientáció alapjaként üdvözölték, mivel úgy vélték, hogy a történelmi idő egy virtuális állapot nullpontra való visszatekerését teszi majd lehetővé, láthatóan egyenlően távol mindentől, amit a nemzetek valaha is létrehoztak. A jelenkorban ennek a globális kapitalizmus korában kifejlődött, posztideológiai konszenszusba burkolt, New Age-jellegű spirituális pozitivizmusnak a politikai homályosságaira azok az észet jobboldali populisták mutattak rá, akik a humanista optimizmust a törzsi futurizmus fanatikus érzetével kannibalizálják, és akik szemérmetlenül rasszista és idegengyűlölő tevékenysége nem az általuk kisajátított tényleges történelmen alapul.

A *Hungarofuturista Kiáltvány* azonban szenvedélyesen szembeszáll azokkal az elméleti alapokkal, amelyek az ilyen politikai baklövéseket lehetővé teszik. Teljességgel tisztában van azzal, hogy miként szolgálhatnak a kései kapitalizmus kulturális mechanizmusai a lefektetett határok és az anakronikus hatalmi formák – legyenek ezek vallásiak, nacionalisták vagy tekintélyelvűek – újrarajzolásának a csatornáiként. A kikötés itt az, hogy ha az etnofuturizmusokat meghatározó belső feszültségek között nem navigálunk megfelelően, illetve nem kötjük stratégiailag össze őket egyik vagy másik bevett hitrendszer apolitikus megjelenésének elutasításával, vagyis ha nem foglalkozunk velük kifejezetten kronopolitikai kérdésként (amelyet természetesen mindig geopolitikai realitások árnyalnak), akkor a végén az etnikai felsőbbrendűség zsarnokságának válhatnak áldozatává.

Ez a politikai tudatosság egy olyan általános ágendában fejeződik ki, amely a „nacionalista ideológia” a „nemzeti és történelmi mítoszok” felett gyakorolt monopóliumának leküzdésére, a „kísérleti pszichogeográfia” gyakorlatának elindítására irányul, amely a „nemzet idejének fellazítását”, a „hungarofuturista mutációs identitás [...] alternatív realizmusait” idézi meg. A középút helyett itt a nemzeti imagináriumok extrém szélsőségeikig való újrorientálásával azok legbensőségesebb végpontjaiba fúrunk, mintegy kiterjesztve a hovatarozás feltételeit az elidegenedés Möbius-szalagja mentén. „Magyar Őrt követelünk magunknak a konzervatív Ég helyett!” A Kárpát-medence meghódításáról pedig ezt olvashatjuk: „Az Új Honfoglalás nemzeti XENOPOLITIKÁT és nemzeti XENOESZTÉTIKÁT igényel!” Ez világosan mutatja, hogy hogyan válik bizonyos összeférhetetlenségek kollázsa eszközzé az elidegenedés poétikájának a megalkotásában, hogy aztán egy politikai és kulturális identitásról szóló kritikai diskurzus részeként hasznosuljon újra. (Sztintén újrahazsnosul a „xenikus kultúra” fogalma, amely a biomedicinális szótár része, mivel az „etnikai” konstrukciók és kifejezések környékére kerül.) Továbbá úgy tűnik, hogy ez a „xenoesztétikai átalakulás”, amely révén a nemzeti identitás önidegenné válik, a migráció élménye által előhívott, transzgenerációs valóságokon keresztül testet öltő mítoszok erejére utal. Elvégre köztudott, hogy maguk a magyarok is egy törzseken átívelő, Arvisura istennő tanításain alapuló szövetségből jöttek létre. Mindezek a „posztmagyarságnak” a transznacionalizmus jövőbeli történelmi lehetőségeiben regisztrált, javasolt feltételeit alkotják.

A szöveget a külvilág gravitációs vonzásának visszhangja rezgeti, egyrészt a vidék és a világűr, másrészt a veszteség és a sérelem spekulatív retorikája között húzott sajátos párhuzam révén. Ez utóbbiból következik a ja-

vaslat, amely a „imaginárius földrajzunk klausztrofób jellegét” az óceáni őstörténet segítségével hívásával tervezné újrarajzolni. A fanatikus nacionalisták által gyakran táplált kript imperialista fantáziával szemben, akiknek képzeletét az elveszített területek, valamint az 1920-ban a Trianon utáni Magyarországon kívül maradt több mint hárommillió magyar felé táplált bénító sóvárgás korlátozza, a kiáltvány a spekulatív mnemotechnika sémáját javasolja a nyilvános gyász referenciális keretének eltolásával: „Az akvatikus trauma a belső tengerek elvesztését jelenti, amikor minden posztmagyar visszaréved az Eredet-óceánba”. Ez a kaján kezdeményezés, a „magyar bánat radikalizálása” irányába tett lépés valójában az agenda serkentése felé mutatott hungarofuturista epekedésről és hajlamról vall. Azzal, hogy kísérletet tesz a magyar települések földrajzi alapjai mögött meghúzódó mély idővel való kapcsolódásra, és a normatív kronológiák határterületeihez nyúl, a kiáltvány javasolt futurizmusát a nacionalista idővonalakat megelőző és talán túl is élő entitások kozmikus dimenziójához viszonyítva helyezi el. Ez annak fontosságát hangsúlyozza, hogy a magyarság a szupraetnikus ágensek nagyobb ökológiájában helyezhető el, ahol az emberi élet dialógust folytat és átszövődik a non- és inhumán elemekkel, és ahol az egyik nem képzelhető el a másik nélkül.

A réalpolitika területére visszatérve, a nacionalista ideológia a legszorosabb fogást a vidéken gyakorolja, ahol jelenleg virágzik a külvilágtól való félelem. A kiáltvány ennek kezelésére a globális metropolisz egy olyan képével szembesít, amelyet nemcsak az osztályok közötti egyenlőtlenségek, hanem a perifériák rejtett kizsákmányolása és suttyomban való elárulása is beszenyenez, meghazudtolva a futurisztikus fejlődés felületi csillogását. „A posztmagyar karnevál a vidék apokalipszise. [...] De mi újra elhozzuk a központokba a parasztok bosszúját!” A *Kiáltvány* itt is Szabót idézi: „A magyarság a magyar paraszt”, majd felteszi a kérdést: „Mit üzen ez a hungarofuturistáknak?” Ez valóban döntő kérdés. A válasz azonban túllép a modernizáció kiváltságos központjaiból történelmileg kimaradt közösségek megszólításának a programján, egyenesen odáig megy, hogy őket „élőhalottaknak” nevezi, akik segítségével a magyarság mégis újjászülethet: „A rurális zombikultúra kisajátításával visszaemésztjük a faj ősi energiáját”.

A szóban forgó kérdés kezelése talán tapintatlannak hathat. Egy homlokát ráncoló olvasó azonban a *Kiáltvány*ban bemutatott tendenciák alapján szépen-lassan elkezdheti a különálló pontokat egy világosabb csillagképpé összekötni. A zombik, abban a formában, ahogyan mi ismerjük őket, Haitiről származnak, a hollywoodi kultúripar által megszűrve és kisajátítva. Megmá-

síthatatlanul materiális történelmük azt mutatja, hogy az élőholtak, akiket más, feltehető emberi alapadottságaik mellett az értelmüktől és a szabad akaratuktól is megfosztottak, és akiket egy külső erő kényszerít mozgásra, nemcsak a leigázott testek társadalmi halálát képviselik, hanem egyben legrosszabb félelmük megtestesülését is, nevezetesen, hogy a fizikai halál túloldalán lehet, hogy nincs megváltás: a rettegés és a jogfosztottság post-mortem is kitart. Egy ilyen szörnyű képzetet persze a rabszolgaság transzgenerációs tényének és pusztító hatásainak egy szinte ontológiai léptékben való kibontakozása táplál. Ez a történet a proletarizált termelés és évtizedekkel később a kötelező tömegfogyasztás megjelenésével jócskán átnyúlik a modern időkbe, ami a zombikat a kapitalista modernitás egészének elidegenítő hatásainak példájává teszi. Más szóval, a „technoparaszt”, ahogy a *Kiáltvány* fogalmaz, már eleve zombi. De mi lenne egy másodfokú zombifikáció?

A kortárs kulturális termékek révén a zombik a korábbi státuszuk egy radikálisan emancipatorikus fordítottját kínálják. Immár nem egy varázsló bővítésében vagy egy mester parancsainak engedelmeskedve, hanem egy autonóm és kollektív rajintelligencia formájában mutatkoznak. A lényeg a lényeg: a zombik túlélők, egy posztapokaliptikus létmód képviselői. Bár emberi tulajdonságaikat elveszítették, ez valójában csak függetlenné tette őket az emberi függőségektől. A zombik kiszabadultak az embertelennek nyilvánított dolgok tagadásán keresztül létrejött ősi antropocentrikus történelemből, ledobták magukról az életre érdemesnek és érdemtelennek ítéltetés mesterséges és erősen felértékelt láncait. Röviden, a zombik egy posztthumán szubjektivitást vezetnek be. Ez a radikális potenciál azonban csak akkor valósulhat meg, ha a zombi alakját annak a faji és (transz)lokális történelemnek a fényében hasznosítjuk újra, amelyet kortárs ábrázolásai gyakran megpróbáltak elkerülni. Ez nem a repatriálásra való felhívás, hanem kísérlet arra, hogy a hungarofuturizmust még inkább összekapcsoljuk a zombik diaszpórikus történetével és azokkal a sajátos módokkal, ahogyan a zombik a kisajátítás regisztereiként elevenednek meg. Csak így teljesedhet ki a posztmagyarság saját posztthumán jövője.

Bizonyos értelemben a zombik csak gyászolva képesek emlékezni. A világ, vagy legalábbis az, ami megmaradt belőle, óhatatlanul az emberekre emlékezteti őket, és bőven elég a nyomból, amely őket arra a felismerésre vezetheti, hogy „rokonok” az emberekkel – az emberi faj idegenszerűen tudatos maradványai. A zombik valóban traumatizáltak, de traumájukat sikeresen mozgósították, és sérelmüket a bénultság érzésétől a létfenntartás alapjainak újraértékelése felé radikalizálták. Már kimúltak párszor, látták a világ végét, mégis életben maradtak, mint valamilyen kérlelhetetlen „xenoesztétikai átalakulás”

két lábon járó bizonyítékai, akik az értelemkeresés, a tapintás, a látás és az érintéssel való érzékelés, sőt az ízlelés és a szépség egy másik rendjének szükségességét hirdetik, amely az eddigi emberi változatoktól különbözik, és talán közömbös is azokkal szemben. Ennek megfelelően a zombik által szimbolizált poszthumán etika és kegyetlen optimizmus meglepő módon egybeesik az őslakos közösségek hosszú életű (vagy élőhalott) tapasztalatával és a túlélésért világszerte folytatott küzdelmükkel, azon a közösségeikkel, amelyek számára az apokalipszis sosem a kapitalista kultúripar szórakoztató terméke, hanem a mindennapi valóságuk táptalaja.

– III. RÉSZ –

Végül, de nem utolsósorban azon is elgondolkodhatunk, hogy a hungarofuturizmus mint diszkurzív gyakorlat milyen módon és milyen mértékben hozná vagy fogja létrehozni a maga nyilvánosságait azáltal, hogy közöttük kering, létrehozva a közkincsek (esetleg *kronoközkinsek*) eddig hallatlan konstellációit, és változást inspirál – persze csak akkor, ha a változás nyilvános anticipációjának különböző mértékű regisztrálása és újraértékelése a szociokulturális futurizmus programja számára fontos. Ugyanebben a szellemiségben osztozik saját kódján a hungarofuturizmus a magyar forinttal – HUF. Így nyilvánvalóan azt célozza, hogy valutát szerezve beutazhassa az egész földet, mediálva értékei széles skáláját, azokat komplex érrendszerként működő együttes körfolyamatokon keresztül csatornázva és közvetítve. Így a forint életre kelti magát, és meglevenedve betölti a küldetését.

Vannak viszont olyan kritikus találkozási pontok, ahol a „valutát” el kell cserélni annak érdekében, hogy a közvetítés feladata továbbra is lehetséges, aktuális és releváns maradjon. Ezeken a találkozási pontokon szükséges valami sűrűlődség, a közvetített energiából, értékből, vágyból, hitből vagy eszméből valaminek mindig el kell vesznie. A kérdés tehát az, hogy ezt az elvesztett dolgot hogyan fogjuk megragadni, hogy utána visszairányíthassuk a futurisztikus feszültség áramköreibe. Ami az etnofuturizmust illeti, van egy látens tendencia ennek a sűrűlődségnek a relációs immanencia tükrében való feldolgozására, amely lehetővé teszi, hogy minden egyes etnofuturizmus (mind az elnyelésre, mind a visszatükrözésre) fogékony maradjon. Egy ehhez hasonló relációs futurizmus (vagy diszciplinárisan: komparatív futurizmus) az egymástól különböző technokulturális klímákon átívelő közös imagináriumok materializálódásán dolgozik, ezzel feltárva a régóta, vagy egyáltalán

nem bejárt tájak lehetőségfeltételeit a transzregionális spektrumokból való kiemelkedésre, legyenek azok fiktívek vagy tényszerűek.

A HUF számára egy ilyen látencia kihasználása az interskáláris kapacitásainak kiterjesztését, etnikai dimenziókon átfutó, kozmikus nagyságrendeket megközelítő, xenofuturista pályára támaszkodó vektorként való működést jelentené. Az „Eredetóceánról” szólva a *Kiáltvány* megemlíti Árpádot – a mitikus nagyságról ismert hadvezért, aki megvalósította a magyar föderáció politikai egységét és megalapította a Királyságot –, egyenlőségjelet téve közte és Nemo kapitány, a vernei mitológiák enigmatikus, antiimperialista, ur-*seapunk* karaktere között. A fin-de-siècle érzetet zárójelbe téve itt a leglényegesebb talán az, hogy ez az összehasonlítás Nemo tengeralattjáróját, a Nautilust idézi meg, amely magában hordozta az világmindenség önmagában való képét, és ami még ennél is fontosabb, a „Mobilis in Mobili” jelmondatot hirdette, amely az ambivalencia tengerén való tudatos és stratégiai navigálást jelenti: azt, hogy a változás hullámaint magunkba szívva és azoknak megfelelően képesek vagyunk átalakulni, míg a világunkról alkotott, folyamatosan változó képet a transzformáció egyik hulláma elől átkormányozzuk egy másikra.

Fordította: Takáts Márk Dávid

(MOALEMI, Mahan. „Notes on the Hungarofuturist Manifesto”. *Xenotopia*, 1. sz. [2020]: 5–10.)

FÜGGELÉK

MIKLÓSVÖLGYI ZSOLT – NEMES Z. MÁRIÓ

Hungarofuturista Kiáltvány*

A hungarofuturizmus (HUF) a kulturális képzeletet kondicionáló mítoszfikció és esztétikai stratégia. Nemzeti és történelmi mítoszainkat megszállta a nacionalista ideológia, ezért vissza kell perelnünk őket, hogy újraépítsük a magyarságról való gondolkodás haladó formáit. A HUF célja a képzelet formáinak áthangolása térben és időben. Ez egyszerre történik az eredetnarratívák eltérítésével, kisajátításával, és a jövőre vonatkozó sejtések feletti monopólium birtokba vételével. A HUF ugyanis hisz az idő kikököntésének erejében és az elmúlt, vagy talán sohasem volt jövőbe vetett bizalom helyreállításában.

1. KOZMOLÓGIA

A HUF egy kísérleti földrajz keretében újrateremti a Kárpátok flóráját és faunáját. A benső rendszerkritik(ák) csődjé rámutatott arra, hogy ironia és reformálás helyett, „alternatív realizmusokra”, új fajokra, és új világokra van szükség. Ehhez a terraformáláshoz azonban fel kell vennünk egy földön kívüli pozíciót, mely az eredet megsokszorozásához szükséges distancia feltétele. Magyar Őrt követelünk magunknak a konzervatív Ég helyett! Ez nem esz-képizmus, hiszen az Új Honfoglalás által nem adjuk fel a régi hazát, hanem az idegenség által írjuk át annak önazonosságát. Az Űr nem egy Másholba való vissza- és elvagyást jelent, hanem a geofilozófiai koncepcióinknak a Másholból való reformálását. Az Új Honfoglalás nemzeti XENOPOLITIKÁT és nemzeti XENOTESZTÉTIKÁT igényel! Az afrofuturizmushoz hasonlóan itt is egy olyan identitáspoétikai képzeletgyakorlatról van szó, mely a kisebbségi identitással való radikális túlazonosulásra épít. A magyarságtudat hegemon elbeszéléseivel szemben egy alternatív magyarságtudat, a *posztmagyarság* felfedezése a cél. A posztmagyarságba való hungarofuturista átlépés kulcsa a metamorfózis. Szíriusz népeként érkeztünk ide, és így is térünk vissza! Most és mindörökké! Ebben a xenoesztétikai átalakulásban a nemzeti identitás önidegensége és önazonossága közti harmadik teret lakjuk be, amikor a kivételenség túlhajszolása által nem csupán a geopolitikai, hanem a humánideológiák is dekonstruálódnak. A nemzet eredetének kilövése az Űrbe a nemzet

* Első megjelenés: MIKLÓSVÖLGYI Zsolt és NEMES Z. Márió, *Hungarofuturism Manifesto* (Berlin–Budapest: Technologie und das Unheimliche, 2017).

idejének fellazítását is jelenti, hiszen a történelem képzeletgyakorlattá való átalakítása olyan téridőzavart hoz létre, mely megnyitja a magyar táj jelenébe való beavatkozást – a fiktív múlt és a fiktív jövő felől egyszerre.

A posztmagyarrá-változásnak különböző formái vannak, melyek a hungarofuturista kozmológia tájékait lakják be az alábbi rendszertan szerint:

1.1. AKVATIKA

1.1.1. Imaginárius földrajzunk klausztrófób jellegét Trianonra vezetik vissza, ugyanakkor mi egy francia kastély ahhoz képest, hogy bolygónyi óceánokat veszítettünk el. Smafu! Nem bagatellizálni akarjuk a veszteséget, hanem rámutatni annak kozmikus léptékeire. A magyar bánat radikalizálása egyetlen reményünk és megváltó fegyverünk!

1.1.2. Az akvatikus trauma a belső tengerek elvesztését jelenti, amikor minden posztmagyar visszaréved az Eredetóceánba.

1.1.3. Horthy volt az utolsó magyar seapunk, aki matrózmezben siratta a nemzet legnagyobb veszteségét. Sárkánytetoválása a legfőbb bizonyossága annak, hogy a hungarofuturista lét = „tetovált lét” (Peter Sloterdijk).

1.1.4. Ezt ismerte fel Ferenczi Sándor a thalasszális regresszió fogalmának kidolgozása során, hiszen a kozmikus szülőcsatornán való átjutás a nemzetest számára is feldolgozhatatlan alapító esemény. A magyarság azóta is azért akar szaporodni, hogy tengerré-változzon.

1.1.5. Atlantisz elveszett, Trianon egy kabaré. Magyar delfineket! Nemo kapitány = Árpád.

1.2. FÖLD

1.2.1. Mivel a ház „antropokozmikus képmására” (Gaston Bachelard) formált kultúra építménye, és vele a pincétől a padlásig terjedő, vertikálisan tagolt hatalmi struktúra végleg összeomlott, a HUF a romokon virágzó parazita-építészet eszméjét hirdeti.

1.2.2. Éljen a zombi médiumok archeológiája, éljen a nekro-architektúrák anarchiája!

1.2.3. Az underground mindig „lefelé” próbált terjeszkedni, egyszerre nyomták „el” és „le”. A vakondavantgárd a karkai odúlakó örököse, amely nem képes kilépni az önmaga és a hatalom által gerjesztett paranoid geográfiából. A HUF dekonstruálja a Nagy Avantgárd Odút, mert ás és ás, túlássza magát a Föld középpontjába, hogy leszámoljon a fent és lent ideológiai érték kategóriáival.

1.2.4. A Föld középpontjában posztmagyar városok növesztik kristályos kupoláikat, míg a hungaroszauros-keltetők Makovecz-katedrálisa egyre újabb

fajokat ont a bolygó beleibe. Így árasztjuk el felülről és alulról, kívülről és belülről az új magyar hazát!

1.3. VIDÉK

1.3.1. A posztmagyar karnevál a vidék apokalipszise. A hatalom vertikálitása igazgatja a város és vidék dichotómiáját is, hiszen a szellemi polisz urai, a dzsentrik és a gyíkemberek vidékre szorították az alantas materializmust. De mi újra elhozzuk a központokba a parasztok bosszúját!

1.3.2. A HUF a globalitás nevében felszámolja a központ és a periféria hi-giénikus elhatárolását!

1.3.3. GLOKALITÁS = lokális-globális parazitizmus!

1.3.4. Se a NYUGAT, se a KELET, hanem csillagközi invázió. Oda és vissza! A közttes harmadik xenopolitikája, amikor a posztapokaliptikus rom-mezőn szemétből emel technojurtákat Árpád kozmikus népe.

1.4. ŰR

1.4.1. „És várj reám, én szép hazám, VILÁGŰR!”, írja Tamkó Sirató Károly, a HUF-kánon egyik klasszikus költője. „TÜK TÜK NOVAPUTY!” – hangzik ugyanez szíriusziul, mely a magyar nyelv őskódja, annak a posztplanetáris eredetnek a jele, mely kitüntet minden hungarofuturistát. Fedezd fel magadban a HUF-ot, és azonnal megtanulsz beszélni az őseid és unokáid nyelvén! Mert a dal egyszerre szól a múltban és a jövőben, ahogy a posztmagyarság sem valami eljövendő, hanem egy már-mindig-is jelenlévő tapasztalatforma.

1.4.2. A Szíriusz-rendszerből való csillagközi migráció gondolata a palóc, sumér és dogon eredetmítoszok központi motívuma, mely megalapozza a HUF xenoretorikáját. A Szíriusz egy olyan nem-hely, mely a képzeletgyakorlat ívét és gyorsulását garantálja. A posztmagyarrá-változás ebben az imaginárius vonzástérben történik meg, vagyis nem a Hold okozza metamorfikus kábulatunkat, hanem egy MÁSIK, sötétebb és idegenebb csillagközi mintázat.

1.4.3. Az úrlénnyé-változás idegenné tesz a saját hazádban, de ezzel csak lehetőséget kapsz, hogy találj egy újat, időben és térben szétszórva, egyszerre ugyanott és radikálisan máshol.

2. XENOBOLÓGIA

2.1. Mit jelent a posztmagyar ébredés? Ez nem karkai goblinizáció, ez büszke feltámadás! Fajok sokaságává hullunk szét Szíriusz fényei alatt, majd újra egyesülünk Mária országában. Regnum Marianum!

2.2. Velünk van a busók népe, akik már akkor a Kárpátokat járták buzogányaikkal és kereplőikkel, amikor a székeltek még hungaroszauroszok voltak.

2.3. De ettől még velünk vannak a székeltek és a hungaroszauroszok is!

2.4. Látjuk az ős-gyík-turul reptét a pikkelyes Hold körül, ahogy aztán megpihenve leszáll egy hulló-arcú avar királyra!

2.5. Hungaroamazonok, lúdvércek, vajákosok, lósámánok, szépasszonyok és medveemberek! Aki nem velünk van, az is velünk van.

2.6. „A magyarság a magyar paraszt. Semmi sincsen már kívüle, ami magyar és mindenki, aki magyar, csak általa lehet az” – írja Szabó Dezső.

2.6.1. Mit üzen ez a hungarofuturistáknak? Hogy menjetek szét a magyar falvakba, járjatok szét a magyar paraszt között! Szívjátok tele a tüdőtöket a lelkével! Hogy bennetek legyen a magyar paraszt, mint a kenyér és a hús a testben, mint az erő a friss növényekben, mint a hit a keresztes vitézben. A magyar paraszt legyen természetek gyökere s virágaitok mélyebb színei! Itt minden igazi építés alapja a magyar paraszt. És sírboltot épít a magyarságnak mindenki, aki nem erre az alapra épít.

2.6.2. Csakhogy a sírbolt már elkészült. Bele kell lépnünk az élőhalott termelésbe, hogy újjászülethessen a magyarság. Kenyérként és húsként esszük meg a magyar paraszt kultúrájának maradványait. A rurális zombikultúra kisértésével visszaemésztjük a faj ősi energiáját. Nincsenek evidenciáink, csak technológiai törmelékek, fényképek, hangfelvételek, subák és álbajszok. Színházunk csinálunk a temetőből, ahol haláltáncot jár a népi esztétika.

2.7. Mamuttá-válás, hungaroszauroszá-válás, technoparasztá-válás, ezt a referencia nélküli metamorfózist praktizáljuk, hogy a hiány és távollét felől, intenzív gyászunkkal építsük újra a fajt. Gyászolok, tehát vagyok, kísértetek táplálják gyökereimet, de mégis kibomlik az alkonyi virág az antropocén kertjében.

3. ANAKRÓNIA

3.1. A HUFG nem hisz a történelmi futurizmus technoutópiájában. Nem töröljük el a múltat, mert retrofuturistaként egyszerre utazunk vissza és előre, hogy az idők kereszteződésében zaklassuk a jelent!

3.2. Az Űrbe-való-kivetődés és az Űrből-való-visszatérés téridő-hurka nem a Föld történelmétől való búcsúzás, hanem a történelem és a világ szétváltságának felmutatása. Ez az anakronia eseménye. Posztmagyarrá-válás a jelenvalónak szétváltsága a jelenlétben, a jelen időnek a nem-egyidejűsége önmagával, vagyis a fantomok ideje. Ebben a fantomidőben látogatjuk a magyarokat az Űrből, ami a történelem szempontjából a vissza és az előre közti szakadás belakását és felügyeletét jelenti.

3.3. Nem nemzetkép van, hanem „nemzetgép” (Borbély András), mely a nemzeti tudattalant kondicionálja. A HUF feladata a nemzetgép megbontása, kisajátítása és újraprogramozása, mely az anakronizmusok megidézése által megy végbe.

3.4. Az anakronizmus géprombolás, de nem a kalapáccsal való filozofálás destruktív módján, hiszen nem a gépezet elpusztítása, hanem visszafoglalása a cél. A kalapács a gép működésének a felderítését szolgálja, tesztelést, ellenőrzést, felügyeletet, gondozást és „túlazonosulást” (Slavoj Žižek). Ez a hungarofuturista hazaszeretet definíciója: a nemzetgép irritációja a kalapács erotikájával.

3.5. A HUF követi, zaklatja és megszállja a nemzetgépet, majd ráakaszkozik, hogy addig irritálja az ideológiai kódot, míg végbe nem megy a túlazonosulás. A posztmagyar tehát nem tagadja és/vagy parodizálja a nemzetgép retorikáját, hanem az irónia fedezéke nélkül, a beomlásig hajtja túl.

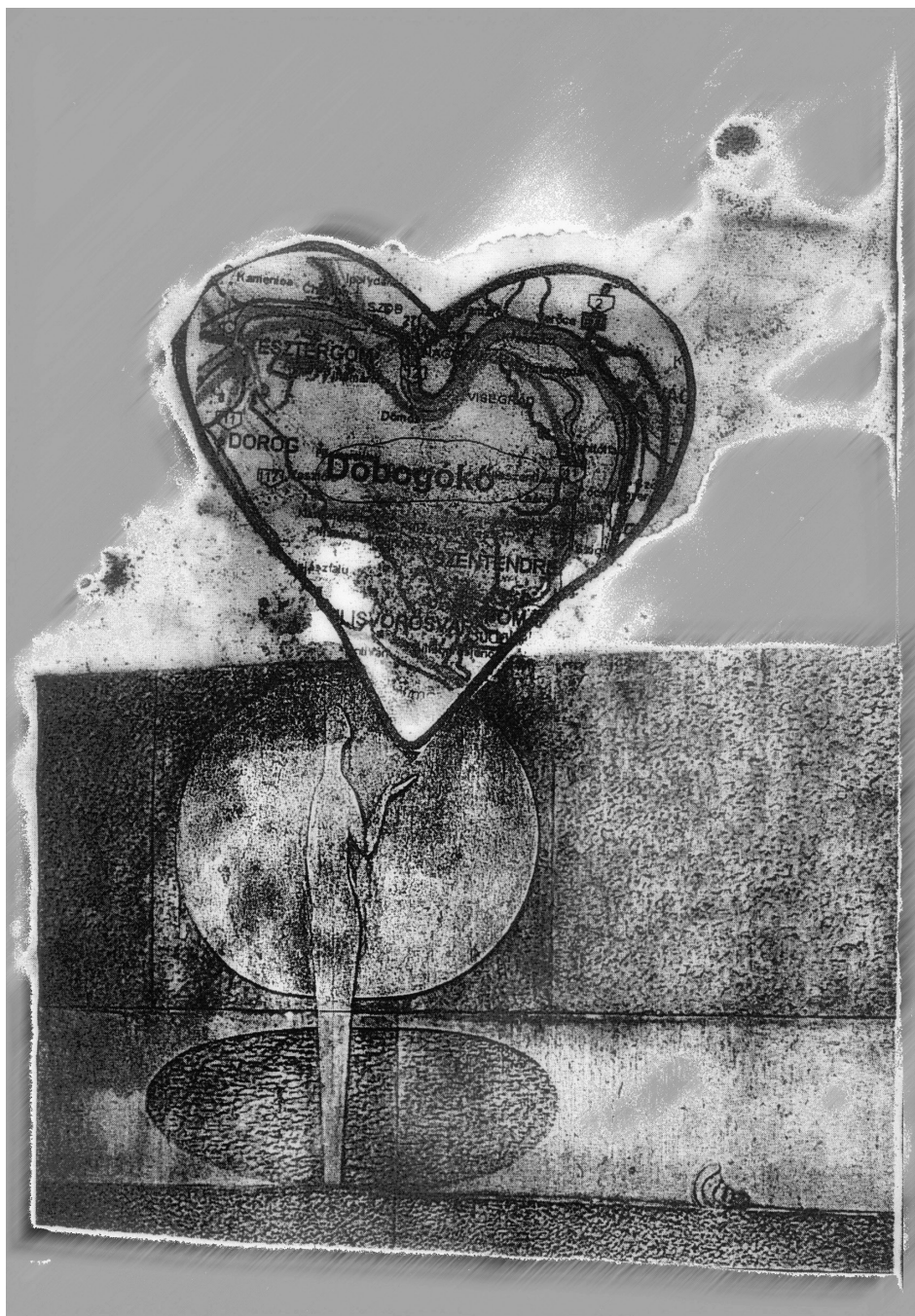
3.6. Nincs magyarabb a posztmagyarnál.

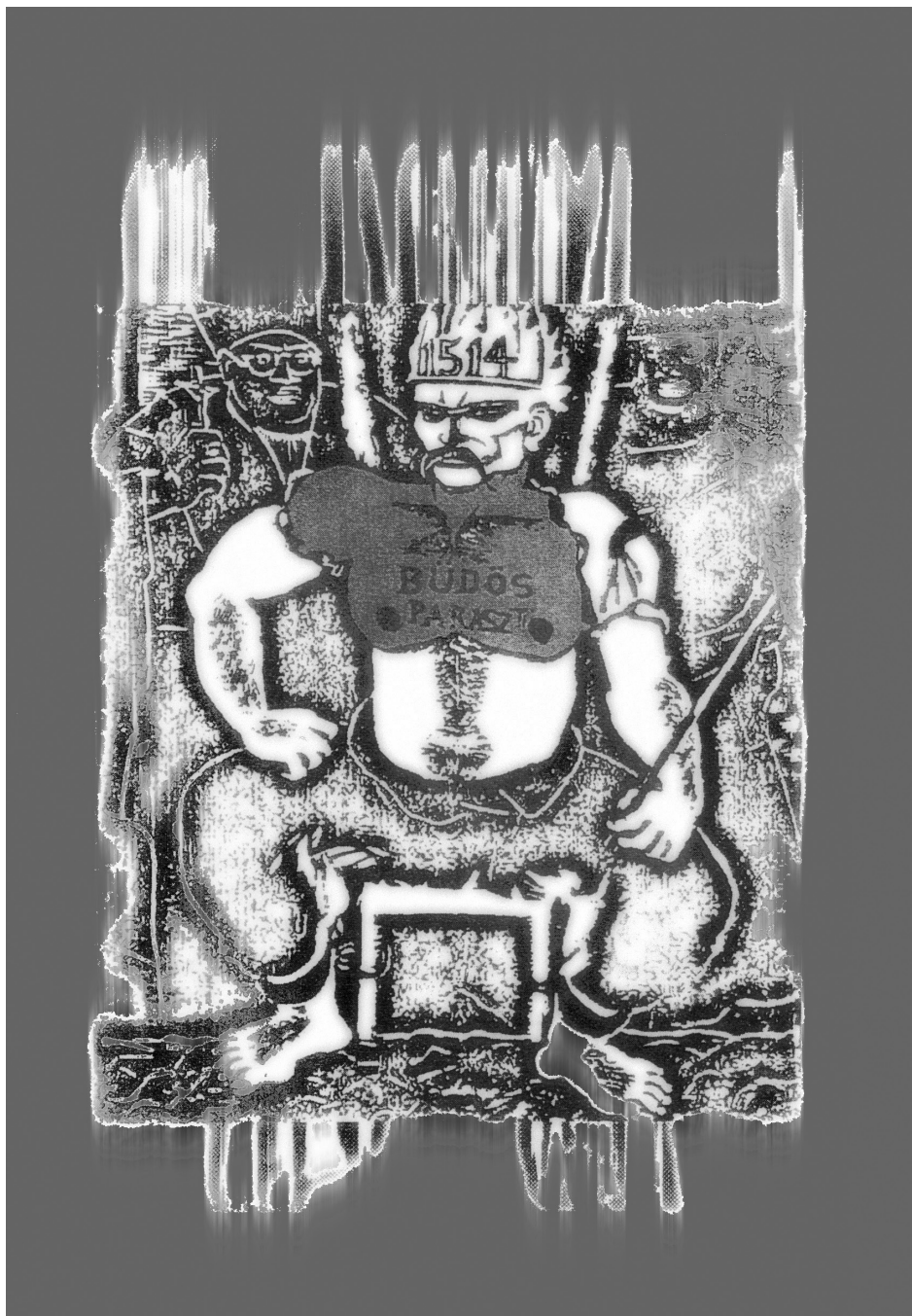
3.7. Az eredmény paradox érzékiség, az ektoplazma hamis húsa, valami olyan, ami nem lehet, de mégis van. Ez a távollétszerű jelenlét a hungarofuturizmus létmódja, hiszen a posztmagyar honfoglalás nem más, mint kísértetjárás, amikor tájat lakhatatlanná tesszük, hogy újraalapítsuk a nemzetet. Nem először, nem másodszor és nem is harmadszor, hanem oda és vissza – hiszen a Szíriuszon minden megtörténik, amit itt elfojtanak.

3.8. Éljen Magyarország, éljen a haza!

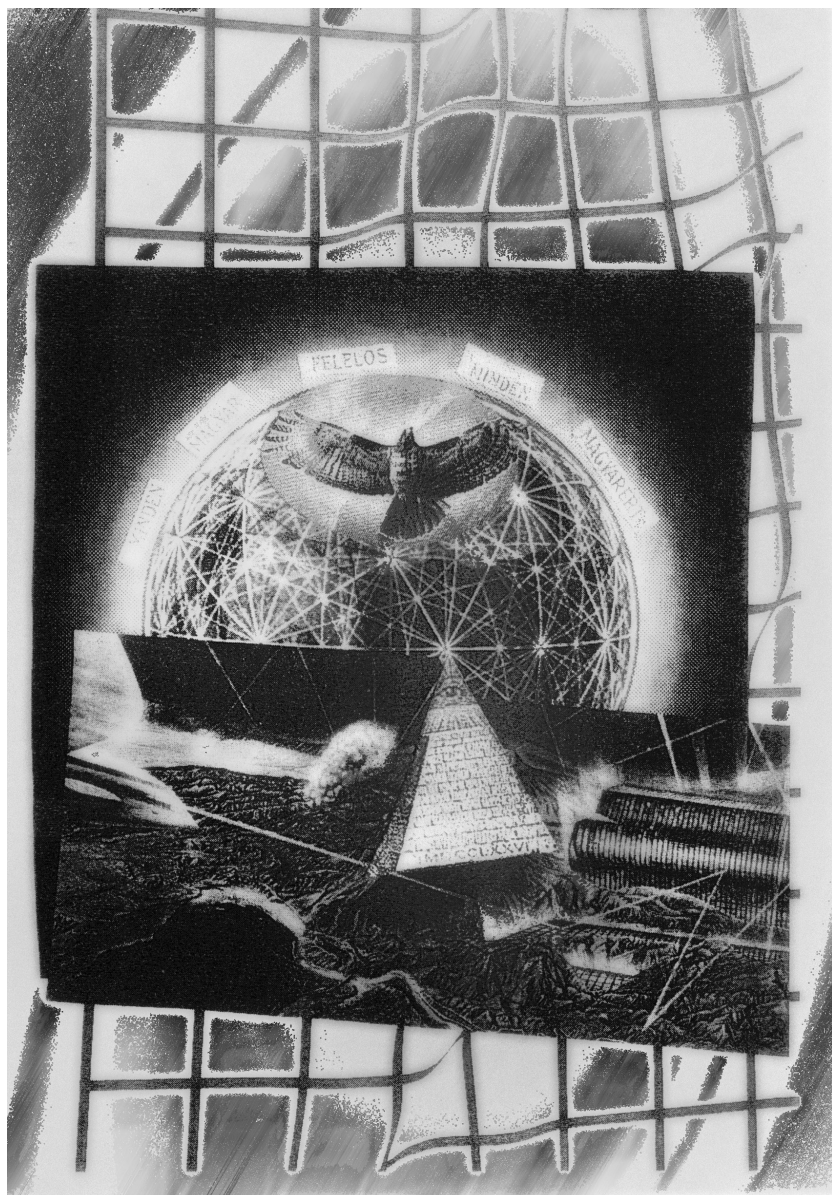
4. PANTHEON

Csontváry Kosztka Tivadar, Bolyai János, Petőfi Sándor, Hunyadi János, Derkovits Gyula, Mátyás király, Ady Endre, Matolcsy György, Bartók Béla, Zrínyi Miklós, Verne Gyula, Bayer Zsolt, Liszt Ferenc, Csihar Attila, Arany János, Makovecz Imre, Zalatnay Sarolta, Móricz Zsigmond, Horthy Miklós, Lukács György, Tamkó Sirató Károly, Benczúr Gyula, Ligeti György, Esterházy Péter, II. Rákóczi Ferenc, Dezső Szabó, Kozsó, Garaczi László, Karády Katalin, Kossuth Lajos, Léda, Komjáthy Jenő, Kodály Zoltán, Jókai Anna, Árpád vezér, Janus Pannonius, Pataky Attila, Kaffka Margit, Attila hun király, Soros György, Szilárd Leó, Báthory Erzsébet, Németh László, Jancsó Miklós, Vörösmarty Mihály, Hernádi Gyula, Szendrey Júlia, Gulácsy Lajos, Csoóri Sándor, Kassák Lajos, Mick Jagger, Juhász Ferenc, Uitz Béla, Tamás Gáspár Miklós, Wittelsbach Erzsébet magyar királynő („Sisi”), Kölcsey Ferenc, Bogár László, Jókai Mór, Kádár János, Czóbel Minka, Moholy-Nagy László, Szaniszló Ferenc, Nagy László, XXX11 szíriuszi király, Csáth Géza, Erich von Däniken, Mézga Géza, Fekete György, Hajnóczy Péter, feLugossy László









A magyarság posztdigitális tudattalanja alapján készített kollázsok: Miklós-völgyi Zsolt, Nemes Z. Márió, Lovas Péter, grafikai posztprodukción: Fridvölszki Márk

HULESCH MÁTÉ
Spekulatív jövőképek

Lehetőségek és lehetségeségek

mate.hulesch@epiteszforum.hu
ORCID: 0009-0005-9442-7316

— HELIKON —

Speculative Visions of the Future. Potentialities and Probabilities

Abstract

It has become a cliché to say that it is easier to imagine the end of the world than the end of the global system built on exploitation, inequality, and injustice, which we simplify by calling capitalism. Easier, but perhaps not impossible. This is the attempt of speculative architectural and design practices that, by envisioning alternative futures, seek a way out of the current crises. In my study, after laying down the theoretical frameworks for thinking about the future, I seek to answer the question of what role design might play in expanding the potentialities of a future with multiple possibilities.

Keywords: speculative design, alternative futures, systemic change, capitalism

NINCS JÖVŐ?

„No future” – énekli egy rekedtes hang a fülembbe az immár kissé anakronisztikusnak ható punk-himnusz, a *God Save the Queen* jól ismert sorát. „No future” – olvasható az egyik budapesti aluljáró falán, a lilás árnyalatú filccel írt felirat még szinte ragad. Közel fél évszázaddal ezelőtt, 1977-ben jelent meg a Sex Pistols azóta slágerré vált dala, amely óriási felháborodást keltett akkoriban; az idézett sor pedig hamarosan a punk mozgalom egyik fő jelmondatává vált. Ma egy ilyen falfirka mellett a többség úgy sétál el, hogy észre sem veszi. Mintha mára beletörődtünk volna a ténybe, hogy nincs jövő. A történelem persze nem ért véget,¹ túl vagyunk egy vilájárványon, Európa peremén háború dúl, a Közel-Kelet lángokban – válsághelyzetek közepette élünk, miközben hóhullámok és extrém időjárási jelenségek emlékeztetnek arra, hogy mindez még csak a kezdet. Ha van is jövő, az nem tűnik túl fényesnek.

Az olasz filozófus és aktivista Franco „Bifo” Berardi *After the Future* című könyvében arra mutat rá, hogy a legtöbb kultúra számára a jövő valamifajta hanyatlást jelentett, a múltban látták a tökéletességet – a paradicsomi állapotot, ahonnan csak lefelé vezet az út, a végítéletig. Változást a modernitás hozott, amely a progresszióba vetett hitével bizakodva tekintett a jövőbe, egyre fejlettebb – és így egyre jobb – életet vizionálva.² A modernnek jövőképét – írja Berardi – két elképzelés jellemezte: „Először is, [a jövőt] meg lehetett ismerni, hiszen az emberi történelem tendenciái lineárisan követhetők voltak, és a tudomány felfedezhette az emberi evolúció törvényeit, amelyek a bolygók mozgásához hasonlítottak. Másodszor, a jövőt az emberi akarat, az ipar, a gazdasági technika és a politikai cselekvés révén át lehetett alakítani.”³ A szerző ugyanakkor arra figyelmeztet – és erre utal könyvének címe is –, hogy az utópikus jövőképek az ezredfordulóhoz közeledve egyre disztópikusabbakká váltak, a távoli jövőről alkotott víziók helyett a jelen végtelen kiterjesztése lett a domináns, mely mögött az a felismerés áll, hogy a politika nem képes kiszá-

¹ Francis FUKUYAMA, *The End of History and the Last Man* (New York: Free Press, 1992).

² Franco BERARDI, *After the Future*, szerk. Gary GENOSKO és Nicholas THOBURN (Oakland, Calif. Edinburgh: AK Press, 2011), 51–52. Hasonló megállapításra jut Johannes Fried német történész is, aki a modern tudományok kialakulását a középkori apokaliptikus és eszkatologikus gondolkodásra vezeti vissza: a középkori ember számára a világ tele volt a végítélet közeledtét jelző eseményekkel, a vég azonban mégsem jött el, mely a világ jelenségeinek mélyebb megértésére ösztönözte az embereket. Lásd Johannes FRIED, *Hány nap még a világ? A modern tudomány születése*, szerk. HORVÁTH V. Károly és MIKLÓS Tamás, ford. LÉNÁRT Tamás, A kútnál (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2022).

³ BERARDI, *After the Future*, 51.

mítható mederbe terelni az események folyását, tehetetlenül áll az olyan krízishelyzetek előtt, mint a klímaváltozás.⁴ Hogy mára, az egyre közelebbről tapasztalható válságok hatására ez a gondolkodásmód mennyire a mindennapok része lett, azt jól illusztrálja az a jelen tanulmány témája szempontjából elsőre meglehetősen irrelevánsnak tűnő építőipari sajtóközlemény, mely épp e sorok írása közben érkezett az újságíróként is tevékenykedő szerző postafiókjába, és mely a következő mondattal vezeti be a kereskedelmi ingatlanszektor trendelőrejelzéseit ismertető PR-anyagot: „Az elmúlt években a pandémia, a geopolitikai krízisek és a gazdasági bizonytalanságok eredményeként gyakorlatilag eltűnt a többéves időtávra tervezhetőség...”⁵

Berardi 1977-et, a Sex Pistols már említett albummegjelenésének évét nevezi meg szimbolikus fordulópontként, amikor a disztópikus képzelet [dystopian imagination] leváltja az utópikus képzeletet [utopian imagination]. „[E]z volt az év, amikor a punk-mozgalom berobbant, amelynek csatakiáltása – »No Future« – egy önbeteljesítő jóslat volt, amely lassan beborította a világot.”⁶ A jövő immár nem egy jobb kor reményével kecsegtetett, hanem fenyegetéssé vált, mely az olasz filozófus szerint akkor következett be, amikor a kollektív képzelet nem volt képes többé arra, hogy olyan alternatív jövőképeket gondoljon el, amelyek nem vezetnek biztos katasztrófához.⁷

Berardihoz hasonló következtetésekre jut Mark Fisher kultúrakritikus is, aki kapitalista realizmusként definiálja azt a jelenséget, amely az alternatívák hiányával és a jelen végtelen kiterjedésével írható le. Mint írja: „a kapitalizmus nem csupán az egyetlen életképes politikai és gazdasági rendszer, de jelenleg még egy koherens alternatíva elképzelése is a lehetetlennel vetekszik.”⁸ Fisher – könnyen befogadható stílusa és közérthető példái miatt – relatíve széles körben népszerűnek tekinthető művének köszönhető, hogy mára szinte közhelynek tekinthető a kijelentés: „könnyebb elképzelni a világvégét, mint a kapitalizmus végét.”⁹

⁴ BERARDI, 51–52.

⁵ CSORDÁS Emőke, „Gránit Pólus: Digitális üzletek és tartalomvezérelt vásárlás”, sajtóközlemény, 2024. április 8.

⁶ BERARDI, *After the Future*, 17.

⁷ BERARDI, 59.

⁸ MARK FISHER, *Kapitalista realizmus – Nincs alternatíva?*, ford. TILLMANN Ármin és ZEM-LÉNYI-KOVÁCS Barnabás (Budapest: Napvilág Kiadó Kft., 2021), 16.

⁹ FISHER, 16. Az idézetet Fisher Fredric Jamesonhoz és Slavoj Žižekhez köti, ebben a formában először Jameson használta *Future City* című cikkében, ahol azonban maga is úgy fogalmaz, mintha nem saját gondolat lenne: „valaki egyszer azt mondta, hogy könnyebb elképzelni a világvégét, mint elképzelni a kapitalizmus végét.” Fredric JAMESON, „Future City”, *New Left Review*, 21. sz. (2003. június 1.): 76.

Fisher fogalma – ahogy azt a szerző maga is belátja – szorosan kapcsolódik a posztmodernizmusnak nevezett jelenséghez, mégsem tehető egyenlőségjel a két fogalom közé. Egyrészt azért, mert a posztmodern kezdetén, a 80-as években még úgy tűnt, van politikai alternatívája a kapitalizmusnak, a „létező szocializmus” összeomlása és a nyugati világ neoliberális fordulata óta azonban ezt egyre nehezebb elképzelni; ugyanakkor, ami alternatívának, a rendszeren kívüli vagy azzal szembeforduló jelenségnek tűnik, azt a rendszer pillanatok alatt inkorporálja. Másrészt pedig azért, mert a posztmodern még dialektikus viszonyban állt a modernizmussal, mára azonban Fisher szerint a modernizmus halott, „nem több, mint megkövült, tisztán esztétikai stílus, egy ideális társadalom kísértete helyett”.¹⁰

Fisher többek között egy filmes példával, *Az ember gyermeke* elemzésével illusztrálja a kapitalista realizmus jelenségét, melyben „a katasztrófa nem előtűnik, de nem is mögöttünk van, hanem fokozatosan, szinte észrevétlenül történik meg velünk” – írja a szerző.¹¹ A filmben a katasztrófát az emberek természetlensége, és az ennek következtében megújulni képtelen kultúra okozza, mely Fisher szemében a kapitalista realizmus megújulásra való képtelenségét, jövőnélküliségét szimbolizálja – azt a folyamatot, ahogyan a „kultúránkból múzeum lesz,” vagyis ahogy „a kapitalizmus magába olvasztja és fogyaszthatóvá teszi mindazt, ami előtte [és tegyük hozzá, alatta] létrejött,” árcímkével ellátott terméké alakítva a kulturális produktumokat.¹² Fisher zeneipari példája erre Kurt Cobain és a Nirvana, amely az MTV-n vált az MTV elleni lázadás szimbólumává – de itt is nyugodtan megemlíthető a Sex Pistols is, amely mára sokkal inkább tekinthető brandnek, mint zenekarnak.

A fentiekben idézett szerzők gondolatai alapján úgy tűnik tehát, hogy valóban könnyebb elképzelni a világvégét, mint annak a globális, kizsákmányolásra, egyenlőtlenségekre és igazságtalanságokra épülő rendszernek a végét, amelynek a mindennapjainkat egyre közelebből érintő válsághelyzeteket köszönhetjük, és amit az egyszerűség kedvéért most nevezzünk kapitalizmusnak. Mielőtt rátérnék arra, hogy milyen szerepe lehet az építészetnek és a designnak abban, hogy ezen nehézségek ellenére megkíséreljünk alternatívákat vizionálni, ezen a ponton érdemes kitérni arra, hogy kinek is ér véget a világ a Berardi által disztópikus képzeletként aposztrofált jövőképekben.

¹⁰ FISHER, *Kapitalista realizmus – Nincs alternatíva?*, 25.

¹¹ Uo., 17.

¹² Uo., 19.

ELKÉPZELNI A VILÁGVÉGÉT

E kérdést járja körül a brazil szerzőpáros, a filozófus Débora Danowski és az antropológus Eduardo Viveiros de Castro *The Ends of the World* című könyvükben. A szerzőpáros szerint amikor a világvégéről beszélünk, az mindig valamifajta törést vagy szakadást feltételez a Világ és annak Lakói között. „A legegyszerűbben fogalmazva, kiindulhatunk a »világ nélkülünk«, azaz az emberi faj létezése utáni világ, és a »mi a világ nélkül«, a világ vagy környezet nélküli emberiség, az emberiség vagy szubjektivitás valamilyen formájának a világ vége utáni fennmaradása közötti ellentétből” – fogalmaznak a szerzők.¹³

A „világ nélkülünk” és „mi a világ nélkül” képzelete tovább osztható, ha egyfajta időbeliséget társítunk hozzá. A világvégéről való gondolkodás ugyanis – ahogy arra Danowski és Viveiros de Castro is rámutat – feltételezi, hogy a Világ és annak Lakói közötti kapcsolatnak nem csak vége lesz egyszer, de volt egy kezdete is. Elképzelhető tehát a „világ nélkülünk” a múltba vetítve, vagyis az emberiség előtti világ, mely relatíve könnyen vizionálható – annak ellenére, hogy felvet bizonyos filozófiai problémákat.¹⁴ Nyugati gondolkodásmódunk számára már egy fokkal nagyobb kihívást jelent elképzelni ennek az ellenkezőjét, vagyis azt, hogy milyen az, amikor a „mi a világ nélkül” képzetét vetítjük a múltba – a brazil szerzőpáros azonban arra figyelmeztet, hogy a nem-nyugati típusú gondolkodásban van erre példa, többek között az amerindiai kozmológiában, amely szerint „minden létező faj (anatómiailag és kulturálisan) embernek látja magát, mivel amit magáról lát, az a »lelke«, vagyis egy belső kép, amely olyan, mint annak az ősi humanoidnak az árnyéka vagy visszhangja, amely minden lénynek közös háttere”, és amely tehát e felfogás szerint ősibb, mint a világ maga.¹⁵

Hasonlóképpen vizionálható a jövő emberiség utáni világként, vagy az emberiségment a világ nélkül. Mindkettőre számos példa van a tudományos-fantasztikus művekben, melyek közül talán az egyik legszemléletesebb példa a *Wall-E* című animációs film¹⁶, amelyben egyszerre láthatunk egy emberiség utáni világot – az emberek által hátrahagyott Földet – és az emberiséget a világ után, ahogy egy úrhajón, a földtől merőben eltérő életkörülmények között létezik tovább.

¹³ Déborah DANOWSKI és Eduardo Batalha VIVEIROS DE CASTRO, *The Ends of the World* (Malden, MA: Polity, 2017), 21.

¹⁴ Uo. Lásd még Quentin MEILLASSOUX, *After Finitude: An Essay on the Necessity of Continuity* (London: Bloomsbury Academic, 2014).

¹⁵ DANOWSKI és VIVEIROS DE CASTRO, *The Ends of the World*, 70.

¹⁶ *WALL-E* (Walt Disney Studios Motion Pictures, 2008).

Az effajta víziók tovább bonthatóak aszerint, hogy pozitív vagy negatív narratívába helyezzük őket. „Az előttünk létezett világot tekinthetjük az élet aranykorának vagy egy néma, halott sivatagnak; a világvége utáni emberiséget tekinthetjük csillagközi szuperemberek fájának vagy egy maréknyi nincstelen túlélőnek egy elpusztított bolygón; és így tovább” – summázzák a *The Ends of the World* szerzői.¹⁷ Emellett aszerint is tovább finomíthatóak a képek, hogy kit értünk „emberiség” alatt – a teljes emberi fajt, vagy csak egy bizonyos társadalmi-kulturális csoportot. Ugyanígy, a világ is értelmezhető úgy, mint

a földi bioszféra teljessége; a kozmosz mint „egész” (a tér-időbeli entitások és folyamatok együttese, azaz a fizika „világa”); a metafizikai értelemben vett Valóság, vagy akár a Lét mint olyan; de jelölheti az emberi társadalmi-természeti környezetet is, vagy szűkebb értelemben valamilyen életmódot, amelyet az egyetlen olyan életmódnak tekintünk, amely méltó az igazi emberi lényekhez (tudunk-e élni repülőgépek és számítógépek, műanyagok és antibiotikumok nélkül?).¹⁸

Mindezek fényében mit jelent tehát, hogy könnyebb elképzelni a világvéget, mint a kapitalizmus végét? A kijelentés azt sugallja, hogy a jelen válságai előbb teszik lakhatatlanná az emberiség nagy része – és számos más élőlény – számára a bolygót, mint hogy az a kulturális-társadalmi berendezkedés, amelyet a baloldali szerzők kapitalizmusként definiálnak, véget érjen. Hogy mindez mivel járhat együtt, arról az elmúlt években számos mű született, többek között David Wallace-Wells magyarul is elérhető *Lakhatatlan Föld: Élet a felmelegedés után* című könyve, Jordán Ferenc hálózatkutató biológus *Az ember vége, a természet esélye: Helyünk a földi ökoszisztémában* című kötete, vagy épp Kim Stanley Robinson *A jövő minisztériuma* című regénye – jelen tanulmány terjedelmi korlátai azonban nem teszik lehetővé ezen víziók részletes bemutatását.¹⁹ A cél épp annak vizsgálata, hogy ezen dominánsnak nevezhető narratívákkal szemben, amelyek más-más módon, de végeredményben mégiscsak egyféleképpen képzelik el a jövőt, hogyan vizionálhatóak alternatív jövőképek, és milyen szerepe lehet ebben az építészetnek és a designnak.

¹⁷ DANOWSKI és VIVEIROS DE CASTRO, *The Ends of the World*, 21.

¹⁸ DANOWSKI és VIVEIROS DE CASTRO, 22.

¹⁹ Kim Stanley ROBINSON, *A jövő minisztériuma*, ford. FARKAS Veronika (Budapest: Agave Könyvek, 2022); JORDÁN Ferenc, *Az ember vége, a természet esélye – Helyünk a földi ökoszisztémában* (Budapest: Open Books, 2023); David WALLACE-WELLS, *A lakhatatlan föld – Élet a felmelegedés után*, ford. TORMA Péter (Budapest: Animus Kiadó, 2020).

A TÖBBJÖVŐJŰ JÖVŐ POTENCIÁLJAI

A világvége tehát – akár a szűkebb vagy tágabb értelemben vett emberiség végét, akár a jelenlegi életvilágunk végét értjük ezalatt – könnyen elképzelhető. Lehetséges olyan jövőt vizionálni, amely nem jár e két pólus egyikének megszűnésével sem? Az erről való gondolkodáshoz a fentiekben már megidézett Franco Berardi *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility* című könyvében lefektetett fogalmi keretek nyújthatnak támaszt.²⁰

Berardi könyve bevezetőjében három meglehetősen absztrakt fogalom (újra)értelmezésére tesz kísérletet, melyek a kötet későbbi fejezeteiben is kulcsszerepet töltenek be – címet adva azoknak. E három fogalom a lehetségesesség, a lehetőség és a hatalom.²¹ Berardi meghatározása szerint „a lehetségesesség a tartalom, a lehetőség az energia, a hatalom pedig a forma”.²² Hogy mit ért a szerző ezen az elsőre nehezen dekódolható állításon, ahhoz érdemes röviden rekonstruálni, hogy hogyan definiálja ezeket a fogalmakat.

Berardi meghatározása szerint a lehetségesesség „a világ jelenlegi állapotába beírt tartalom,” amely „soha nem egy, mindig több, de nem végtelen”.²³ Vagyis a jelen sokféle (de nem végtelen) lehetséges jövőt tesz lehetővé, nem csak egyet, mely lehetségessegek akár egymásnak ellent is mondhatnak. „A sok immanens jövőkép közül egynek a kivonása és megvalósítása: ez a lehetségesről a valóságra való áttérés. A futurabilitás a lehetségesességnek az a rétege, amely lehet, hogy valósággá válik, de az is lehet, hogy nem” – fogalmaz a szerző.²⁴ Hogy tovább árnyalja a képet, az olasz filozófus Bergson lehetséges-definíciójához nyúl, mely szerint a lehetséges az, ami nem szükségszerűen fog létezni, ugyanakkor az sem szükségszerű, hogy nem fog létezni. Berardi szerint ahhoz, hogy többet tudjunk meg a lehetségesről „meg kell értsük mi történik a nem-lehetséges és nem-szükségszerű üres terében”.²⁵

„Ahhoz, hogy a virtualitásból a valóságba lépjünk” – írja Berardi – „a lehetségesességnek egy szubjektumban kell megtestesülnie, és ennek a szubjek-

²⁰ Franco BERARDI, *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*, Paperback edition (London–New York: Verso, 2019).

²¹ Az angol eredetiben a *possibility*, *potency* és *power* kifejezéseket használja a szerző, mivel előbbi kettő egyaránt lehetőségként fordítható magyarra, a megkülönböztetés végett a *possibility* fordítására a lehetségesesség kifejezést használok, míg a *potency* szövegkörnyezettől függően lehetőségként vagy potenciaként jelenik meg.

²² BERARDI, *Futurability*, 1.

²³ Uo.

²⁴ Uo., 3.

²⁵ Uo., 4. Vö. Henri BERGSON, *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, ford. Mabella L. ANDISON (New York: Carol Pub. Group, 1992), 91–106.

tumnak potenciára (lehetőségre) van szüksége.”²⁶ Mi tehát a lehetőség? A szerző szerint „az a szubjektív energia, amely a lehetségeségeket kibontakoztatja és megvalósítja őket,” vagyis valósággá alakítja a lehetőséget.²⁷ Ehhez szubjektumra, vagyis emberi akaratra van szükség – ennek megléte azonban nem teszi törvényszerűvé a lehetséges megvalósulását. Ezt illusztrálendő, Berardi közeli pályatársa, Antonio Negri gondolataihoz fordul, aki – Spinoza nyomán – a lehetőség végtelenségéről és a világ szükségszerűségéről ír, melyből az autonomista gondolkodó a felszabadulás eljövételének szükségszerűségét vezeti le. Berardi ezzel szemben arra figyelmeztet, hogy a felszabadulás nem szükségszerű, csupán lehetséges, „és a mi korunkban a 21. század elején valószerűtlennek tűnik”.²⁸ A történelem során dől el, hogy a jelen mely lehetségeségei válnak valósággá a szubjektumok döntéseiben rejlő lehetőségek következtében – melyet azonban a mindenkori hatalom korlátoz.

A hatalom Berardi definíciója szerint „a jelen struktúrájában implikált kiválasztások (és kizárások) előírása,” vagyis „egy lehetőség kiválasztása és érvényesítése a sok közül, és ezzel egyidejűleg sok más lehetőség kizárása (és láthatatlanná tétele).”²⁹ Mint pár oldallal később kifejti:

Minden történelmi elágazásnál a lehetségesek körét egyrészt a hatalom korlátozza, másrészt a kialakuló szubjektum megnyitja. Ha a feltörekvő szubjektum rendelkezik potenciával (belső konzisztenciával és kivetítő energiával), akkor képes egy láthatatlan lehetségeséget a láthatóság terébe hozni, és utat adhat e lehetségeség aktualizálódásának.³⁰

Vagyis az, hogy a világ jelen állásában rejlő sokféle lehetséges jövő közül melyik lesz valóság, az egyéni és társadalmi akarat és a hatalmi struktúrák korlátai közötti küzdelem során dől el. A hatalom automatizmusokon keresztül korlátozza a szubjektumok lehetőségeit, amelyek a valódi döntéshelyzetek helyébe lépnek. „A hatalom a jövőbeli viselkedést alakító techno-lingvisztikai automatizmusok formájában jelenik meg” – írja Berardi, mely alatt azokat a természetesnek, sőt, logikai-matematikai szükségszerűségnek tűnő következtetéseket érti, miszerint ha nem fizetjük be a lakbért, kilakoltatnak, vagy ha

²⁶ BERARDI, *Futurability*, 7.

²⁷ Uo., 1.

²⁸ Uo., 8–9. Vö. Antonio Negri, *Subversive Spinoza: (un)contemporary variations*, szerk. Timothy S. MURPHY, Angelaki humanities (Manchester–New York: Manchester University Press, 2004).

²⁹ BERARDI, *Futurability*, 2.

³⁰ Uo., 11.

nem fizetjük ki a tandíját, kirúgnak az egyetemről.³¹ Ezek a hatalomnak azon automatizmusai, amelyek korlátozzák azt, hogy a mindenki számára méltó lakhatás vagy hozzáférhető oktatás lehetőségessége valóban lehetőséggé – és jövőbeli valósággá – váljon. Az olasz filozófus szerint ezek a berögződések determinizmushoz vezetnek, amely előre előírt jövőbeli viselkedésmóddal és így a jövő leigázásával jár együtt.

Ha tehát a lehetőségesség a tartalom, a lehetőség az energia, a hatalom pedig a forma, ahogy azt Berardi könyve legelején kijelenti, akkor „[m]i a forma a tartalmához képest? És hogyan fordulhat elő, hogy egy új forma létrejöhet? Hogyan generálnak a dolgok dolgokat, és a fogalmak fogalmakat? És végül, ami még érdekesebb: hogyan generálnak fogalmak dolgokat?”³² E kérdéseket – immár eltávolodva Berardi szövegétől – könnyedén javasolhatnánk a design-kultúra-kutatás legfontosabb kérdésfelvetései közé, hiszen mi másról szól ez a diszciplína, ha nem arról, hogy a „dolgokból” álló tervezett környezet és a „fogalmakból” álló társadalmi és kulturális háló milyen kölcsönhatásban van egymással. Hogy milyen szerepe lehet a designnak a fogalmak dolgokká válásában, arról a későbbiekben még lesz szó, előbb azonban azt érdemes megvizsgálni, hogy milyen stratégiák képzelhetőek el a hatalom által láthatatlanná tett lehetséges jövők láthatóvá tételére.

Berardihoz hasonlóan Fisher is arra figyelmeztet, miszerint az, „hogy egy adott ponton mi tűnik lehetségesnek egy társadalomban, politikai meghatározottságok eredménye,” és „[a]hogy azt Brechtől Foucault-n át Badiou-ig radikális gondolkodók sora tanította nekünk, az emancipatorikus politika első feladata, hogy lerombolja a ’természetes rend’ látszatát, vagyis fel kell fednie, hogy az, ami most szükségszerűnek és elkerülhetetlennek tűnik, pusztán esetlegesség, míg ami eddig lehetetlennek látszott, nagyon is lehetséges” – írja a brit kultúrakutató, aki számára az egyetlen lehetséges kiút a kapitalista realizmusból az, ha lerántjuk a leplet inkonzisztenciájáról.³³ A *Kapitalista realizmus* magyar kiadásának előszavában Cseh András ezt úgy összegzi, hogy igenis van alternatíva, azt azonban létre kell hoznunk.³⁴ Hogy hogyan, ahhoz a következőkben egy újabb szerző, T. J. Demos gondolataihoz fordulok.

„Hogyan tudjuk elképzelni az elképzelhetetlent, nevezetesen a jelen uralmán, logikáján és politikáján túli jövőbeli világokat?” – teszi fel a kérdést T. J. Demos amerikai művészettörténész *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse*,

³¹ Uo., 12.

³² Uo.

³³ FISHER, *Kapitalista realizmus: Nincs alternatíva?*, 37.

³⁴ Uo., 14.

Chronopolitics, and Justice-to-Come című könyve előszavában.³⁵ A válasz a szerző által radikális futurizmusokként definiált praxisokban keresendő, melyek olyan esztétikai és politikai gyakorlatok, amelyek „[elhatárolódnak] a kapitalista realizmus jelenidejűségétől és hamis megkerülhetetlenségétől, amely a jelent úgy állítja be, mint ami végtelenül kiterjed minden jövőbeli időre”.³⁶ Már ennyiből is jól látható, hogy Demos a fentiekben Berardi nyomán bevezetett fogalmakkal élve azt vizsgálja, hogyan tágítható ki a lehetséges jövő az azt korlátozó hatalommal szembehelyezkedő, a hatalom által legvalószínűbbnek mutakozó lehetőségnek alternatívát kínáló radikális jövőképek által.

Az, amit Berardi lehetőségességgént ír le, Demos számára a „meghatározatlan még-nem,” a radikális futurista gyakorlatok pedig ebbe a meghatározatlan még-nembe vetítik bele az eljövendőt, kronopolitikai modalitásként újraformálva ezáltal az időt.³⁷ E gyakorlatok a jövőt a jelen hatalmi struktúráinak megzavarásaként képzelik el, „strukturálisan szembehelyezkedve a vállalati globalitás erőltetett kapitalista időbeliségével, annak antipolitikai technokráciájával, piaci fundamentalizmusával, előrejelző algoritmikus ajánlásaival, technogenikus gyorsításával, rendfenntartásra redukált politikájával, luxusárutermelésével és gyarmati kizsákmányolásával”³⁸ – vagyis mindazzal, amit Berardi a hatalom techno-lingvisztikai automatizmusaiént jellemzett. Demos ugyanezt „kapitalista technogenezisként” foglalja össze, amely az eljövendőt előre betáplálja a jelenbe, „kérlelhetetlen elmozdulásként a különbözőségtől az azonosság felé: az egyjövőjű jövő irányába”.³⁹

Egyjövőjű jövő helyett a többjövőjű jövő konceptualizálására van szükség az amerikai művészettörténet szerint.⁴⁰ Ehhez a szerző megközelítésében azoknak a hagyományaiból kell tanulnunk, akiknek a világ már véget ért – akik már túlvannak egyfajta apokalipszisen: az elnyomottak hagyományaiból.⁴¹

³⁵ T. J. DEMOS, *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come* (London: Sternberg Press, 2023), 9.

³⁶ Uo., 15.

³⁷ Uo., 19.

³⁸ Uo., 20.

³⁹ Uo., 33.

⁴⁰ Uo., 37. Vö. a többvilágú világ fogalmával Marisol DE LA CADENA és Mario BLASER, szerk., *A World of Many Worlds* (Durham–London: Duke University Press, 2018), <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jpzq>.

⁴¹ A fogalmat Demos Walter Benjamtól kölcsönzi, aki nem sokkal halála előtt, a náciak elől menekülve írta meg a történelem fogalmáról alkotott 18 tézisét, melyek közül a nyolcadikban fejt ki azon gondolatát, miszerint „az elnyomottak hagyománya arra tanít bennün-

Azok, akiknek szerettei, ősei és rokonai megélték, belehaltak vagy túléltek a rabszolgaságot, a gyarmatosítást, a népiertást és azok következményeit [...], természetesen régóta ismerik a jövő eltörlését. Sőt, az elhagyottak, bezártak, deportáltak és jövőtlenítettek számára az apokalipszis nem egy közelgő horizontot nevez meg, hanem egy távoli múltat, amely egyfajta eredettörténetté vált.⁴²

E gondolatokat érdemes összevetni Débora Danowski és Eduardo Viveiros de Castro fentiekben idézett könyvében írottakkal, és újfogalmazni a korábban már feltett kérdést: kinek a világa érhet véget a klímakatasztrófa hatására – és kinek ért már véget a világ korábban? És mit tanulhatunk azoktól, akik túléltek saját világuk végét? Kulcsfontosságú kérdések ezek, jelen tanulmány célja azonban nem e kérdések megválaszolása, hanem annak vizsgálata, hogy milyen szerepe lehet a designnak mindabban, amiről idáig szó volt – vagyis a végtelenül kiterjesztett jelen által beszűkített, egyjövőjű jövő helyett a többjövőjű, sokpotenciájú jövő vízióinak előállításában.

A DESIGN MINT (DE)FUTURIZÁLÓ GYAKORLAT

Hogyan generálnak tehát a fogalmak dolgokat? Demos válasza erre az lenne, hogy „[a]z elképzelés megvalósítja a cselekvést, a cselekvés pedig még több elképzelést idéz elő, ahogy [...] együtt gyakoroljuk a jövőt.”⁴³ Vagyis az, ahogyan a jövőt elképzeljük, és ezen elképzelések mentén cselekszünk a jelenben, hozzájárul ahhoz, hogy mentális vízióink megvalósulási potenciálja növekedjen, vagyis hogy e víziók ne csak lehetséges jövőképek, hanem beteljesülni képes lehetőségek legyenek.⁴⁴ Könnyedén tekinthető ez egyfajta design-gyakorlatnak, ha a designt ontológiai szempontból értelmezzük, mint az életvilá-

ket, hogy a „vészhelyzet”, amelyben élünk, a szabály.” Walter BENJAMIN, „On the Concept of History”, ford. Dennis REDMOND, marxists.org, 2005, <https://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm>; DEMOS, *Radical Futurisms*, 45–51.

⁴² Uo., 30–31.

⁴³ DEMOS, 23.

⁴⁴ Kutatásom egyik legfontosabb elméleti alapja – melynek kifejtésére ebben a tanulmányban nincs lehetőség – Henri Lefebvre térelmélete, mely szerint a tér teljessége a kigondolt tér (a tér reprezentációi), az érzékelt tér (térbeli gyakorlatok) és a megélt tér (a reprezentáció terei) dialektikus egymásra hatása mentén jön létre, mely megközelítés az olyan jellegű kérdések árnyaltabb megválaszolásához is hozzájárul, mint hogy hogyan generálnak a (kigondolt) fogalmak (érzékelt és megélt) dolgokat, vagyis a tér elképzelte reprezen-

gunkat alakító tevékenység – ahogy azt többek között Tony Fry designteoretikus is teszi.⁴⁵

E ponton érdemes kihangsúlyozni, hogy az elmúlt évek designelméleti publikációinak egyik központi témája, hogy a design lehet-e, és ha igen, hogyan lehet olyan politikai eszköz, amely a politikai és gazdasági status quo fenntartása helyett egy társadalmi és ökológiai szempontból is élhetőbb világ létrejöttét segíti elő. Ezen diskurzusok részletes bemutatására jelen tanulmány keretei között nincs lehetőség, itt kizárólag a kifejezetten jövő-orientált elméletekre fektetem a hangsúlyt, elsősorban Tony Fry a design futurizáló gyakorlatként való értelmezéséből kiindulva, és ezt összevetve a spekulatív design Anthony Dunne- és Fiona Raby-féle megközelítésével.⁴⁶ Az itt nem részletezett diskurzusok közé sorolhatóak többek között a pluriverzális design, a kozmopolitikus design, az ontológiai design, a diszkurzív design vagy épp a kritikai design törekvései.⁴⁷

Milyen szerepe lehet tehát a designnak a többjövőjű jövő elérésében? Tony Fry brit-ausztrál designteoretikus a kérdéshez a fenntarthatatlan fenntarthatóság problémáján keresztül közelít, amellet érvelve, hogy mind a design fogalmának, mind a design gyakorlatának radikális átalakuláson kell keresztül-

tációi hogyan vezetnek térbeli cselekedetekhez, amelyek újabb elképzelt – mentális – téri reprezentációkat idéznek elő. Lásd: Henri LEFEBVRE, *The Production of Space*, ford. Donald NICHOLSON-SMITH, 33. print (Malden: Blackwell Publishing, 2013).

⁴⁵ Tony FRY, *Design Futuring: Sustainability, Ethics, and New Practice*, English edition (Oxford–New York: Berg, 2009), <https://doi.org/10.5040/9781350036079>; Tony FRY, *Defuturing: A New Design Philosophy*, Radical Thinkers in Design (London: Bloomsbury Visual Arts, 2020), <https://doi.org/10.5040/9781350089563>.

⁴⁶ FRY, *Design Futuring*; Anthony DUNNE és Fiona RABY, *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming* (Cambridge, Massachusetts–London: MIT Press, 2013).

⁴⁷ Lásd pl. Arturo ESCOBAR, *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, New Ecologies for the Twenty-First Century (Durham: Duke University Press, 2018), <https://doi.org/10.1215/9780822371816>; Albena YANEVA és Alejandro ZARERA, szerk., *What Is Cosmopolitical Design? Design, Nature and the Built Environment* (Farnham Burlington, VT: Ashgate, 2015), <https://doi.org/10.4324/9781315545721>; Bruce M. THARP és Stephanie M. THARP, *Discursive Design: Critical, Speculative, and Alternative Things*, Design Thinking, Design Theory (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2018), <https://doi.org/10.7551/mitpress/11192.001.0001>; Claudia MAREIS, Moritz GREINER-PETTER és Michael RENNER, szerk., *Critical by Design? Genealogies, Practices, Positions*, Design 57, Critical by Design? Potentials and Limitations of Materialized Critique (Bielefeld: transcript, 2022), <https://doi.org/10.1515/9783839461044>. Mindezen törekvéseknek a design mint munka felőli kritikáját lásd Afonso MATOS, szerk., *Who Can Afford to Be Critical? An Inquiry into What We Can't Do Alone, as Designers, and into What We Might Be Able to Do Together, as People*, First edition, Set Margins' 11 (Eindhoven: Set Margins', 2022); Silvio LORUSSO, *What Design Can't Do: Essays on Design and Disillusion*, First edition, Set Margins, #26 (Eindhoven: Set Margins', 2023).

mennie ahhoz, hogy a jelenlegi rendszer fenntartása helyett a valódi „fenn-tarthatóság” (*fenntartási képesség/sustain-ability*) korszakába lépjünk. „A fenn-tarthatóság nem kevesebb és nem több, mint »a fenntartás képessége«” – írja Fry, vagyis a „létezés létezésének” fenntartásához szükséges képesség, és annak folyamatos fejlesztése, ami nem azonos a hagyományos értelemben vett fenntarthatósággal és az arról való politikai diskurzussal.⁴⁸ A designteoretikus szerint tehát különbséget kell tenni a fenntarthatatlan, és ezáltal a jövőt mintegy megsemmisítő – defuturizáló – „fenntarthatóság”, illetve a jövőben való létezést elősegítő „fenn-tarthatóság” között. Hogy melyik utat választjuk, az tervezés – vagyis design – kérdése, amihez azonban fel kell ismerni a design ontológiai szerepét, más szóval azt, hogy ahogyan a környezetünket, tárgyainkat tervezzük, az meghatározza azt, ahogy a világban létezünk.

A design Fry által preferált ontológiai megközelítése rámutat, hogy „minden folyamatban lévő tervezés jövőst vagy jövőtlenít”. Ahogy a szerző kifejti: „a tervezők egy tervezett világban terveznek, amely a tervezés által valósul meg, amely tervezi a cselekvéseiket és tárgyait, vagy egyszerűbben: mi tervezzük a világunkat, míg a világunk tervez minket.”⁴⁹ Az eredetileg 1999-ben megjelent – majd 2020-ban újrakiadott – könyvében lefektetett megközelítéseit egy későbbi, 2009-es szövegében újradefiniáló szerző szerint tehát nem csak mi tervezzük környezetünket, de mindannyian „tervezettek” vagyunk az életvilágunk – *habitusunk* – által attól a pillanattól fogva, hogy beleszületünk. A design szakma hiányossága, hogy nem veszi figyelembe, hogy mindaz, ami kikerül a kezük közül – a legkisebb használati tárgytól a komplex városi környezetig – visszahat a felhasználókra, vagyis ahogy Fry fogalmaz „soha nem csak felhasználók vagyunk, de felhasználtak is”, hiszen környezetünk úgy-mond továbbtervez minket.⁵⁰ Fry célja – kissé messianisztikus módon – ennek tudatosítása a tervezőkben és ezáltal a design egészének új irányba terelése.

Jelen írás szempontjából a Fry által propagált design-szakmai átalakulás inkább mellékszálnak tekinthető, fontosabb ennél az a meglátása, miszerint a design – akárhogy is nézzük – „jövőst,” vagyis – ismét Berardi fogalmaihoz nyúlva – egyes lehetséges jövők potenciálját növeli, míg másokét csökkenti.

⁴⁸ FRY, *Defuturing*, 7.

⁴⁹ FRY, 5.

⁵⁰ FRY, *Design Futuring*, 24. Ez a gondolat – ha nem is ennyire design-centrikusan – több más szerzőnél is megjelenik, legplasztikusabban talán az ökológiai történész Jason W. Moore fogalmazta meg, aki szerint „a fajok alakítják a környezetüket, a környezetük alakítja a fajokat”. JASON W. MOORE, *Capitalism in the web of life: ecology and the accumulation of capital*, 1st Edition (New York: Verso, 2015).

Amikor Fry „jövőtlenítésről” beszél, tulajdonképpen azt írja le, amikor csupán egy lehetséges jövő lehetőségét növeli a tervezett tárgy. Két megjegyzést érdemes tenni mindezek kapcsán: egyrészt, nehéz megmondani, hogy egy tárgy hogyan terveződik tovább a tervezőasztalról kikerülve. Fry szerint persze épp ez lenne az ontológiai tudatos design feladata, amely tisztában van a design irányadó voltaival és relacionalitásával. Mint kifejti:

A tervezés és a tervezett nem szűnhet meg irányadónak lenni. A relacionalitás mint kritikusan reflektív gondolkodásmód azt tudja elérni, hogy az irányultság kérdését szigorú elemzésnek vesse alá, és így képes legyen átformálni a tervezői gondolkodást és gyakorlatot. Ennek a gondolkodásnak a legfontosabb kérdése: „Mit fog tervezni az, amit terveztek?” Ez a kérdés a tervezést a tervező irányítási hatáskörébe vonja, mivel a tervező felelősséget vállal azért, amit a 'tervezett tervezés' hoz létre (a design ontológiai karakterének definíciója szerint).⁵¹

Könnyen belátható, hogy ez a tervezői hozzáállás valóban közelebb vinne a Fry-féle „fenn-tarthatósághoz”, de azt is fel kell ismerni, hogy a tervező minden igyekezete ellenére sem fogja tudni teljes mértékben feltérképezni, hogy mit fog tervezni az, amit tervezett. És itt válik relevánssá a második megjegyzés: Fry mintha kifelejtene egy fontos tényezőt a design jövőstítő értelmezéséből – azt, amit Berardi a hatalom fogalmával ír le. Emlékezzünk vissza, hogyan definiálja a hatalmat Berardi: „egy lehetőség kiválasztása és érvényesítése a sok közül, és ezzel egyidejűleg sok más lehetőség kizárása (valamint láthatatlanná tétele).”⁵² A tervező mint szubjektum szembefordulhat a hatalommal – tervezhet úgy, hogy a tervezett dolog a meglévő hatalmi struktúrákat aláássa, felülírja, de a hatalom minden eszközével azon lesz, hogy ezeket is a Demos által „kapitalista technogenezisként” definiált folyamatokba építse be – ahogy arra Fisher is felhívta a figyelmet.

A Fry által szorgalmazott teljes fordulat tehát naivitásnak tűnik, ezen kritikai megjegyzések ellenére azonban mégis azt állítom, hogy a design – vagy legalábbis bizonyos típusú designgyakorlatok – képes arra, hogy kiszélesítse a lehetséges jövők sokféleségét.

⁵¹ FRY, *Design Futuring*, 34.

⁵² BERARDI, *Futurability*, 2.

KULCSÁR GÉZA

Pestis textis

Képzelt esszé egy apofatikus utópiáról Kompolthy Zsigmond
Pannon pestise (2019) kapcsán

gesapapa@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5387-8277

HELIKON

Pestis textis. An Imaginary Essay on Apophatic Utopias à propos *Pannon pestis*
by Zsigmond Kompolthy

Abstract

Text and the city, like their abstract counterparts, textuality and urbanity, are interconnected in more complex, varied, and biomorphic ways than we might initially think. In its current, manifest form, the text object that plays with genrelessness and/or theory-fiction, in the context of Zsigmond Kompolthy's novel *Pannon Plague*, traces the origins or lack of origins of this shared source. Meanwhile, not only is the current political reflection placed back within the idea of the polis, but there is also an attempt to restore it in connection with Hungarian futurism as a radical Budapest-specific meta-ethnofuturism that ultimately withdraws from the concreteness of space. After all, body, text, city, and plague – all these are just fabric.

Keywords: *Pannon Plague*, theory-fiction, Hungarofuturism, meta-urbanism

Itt, a regényen, az esszén, bizonyos értelemben magán a szövegen és a nyelven túl, ahol most állunk, igen nehéz belekezdeni egy helyzetfestő prológuşba. A hagyományos szépírói műfogások vagy modorosak, vagy értelmetlenek, esetenként pedig akár káros következményekkel is járnak. Mivel márpedig írni, ahogy navigálni is, még mindig kötelesség, megpróbáljuk ezt a bevezetést a puszta tényközlésre redukálni. Így lesz a legjobb mindenkinek.

Egy konvencionális kultúrtermékben azt mondanánk: valamikor a távoli jövőben, de valójában egy meg nem határozható, időtlen idősíkon történt-történik majdan, hogy helyreállították az emberiséghez, annak filozofikus szédületéhez egyedül igazán illeszkedő hitvallás, a platonizmus qua világvallás. Ahogy említettük, az időmérés, a kronológia megszűnik (felfüggesztetik vagy felfüggeszti magát?), de a tökéletes város (amely olyan neoplatonikus iratokban, mint a kevésbé tanulmányozott ún. Újszövetség, Mennyei Jeruzsálem néven ismert) csak nem jön el. A járvány állandósul, ami azonos azzal, hogy semmi nem tapasztalható belőle. Nem pandémia, pan-kozmia.

Az emlékezet aktusa és anyaga is szinte teljesen feloldódott. Az egyik kőszá, maradék emlékfoslány szerint korábban az első szuperszámitógép otthona volt az a teljesen üres és minden esztétikai kategóriától mentes csarnok, ahol most az egyetlen láthatatlan istenség, Transz-Platón trónol. Az ő egyszeri és megismételhetetlen, mégis örökké hangzó szózatának alig szerkesztett leírata alább olvasható.

Miután befejeződött minden forradalom, még a befejezhetetlenek is, és ezzel tulajdonképpen lezárult a bizonyos korokban már-már végtelennek látszó történelem (elvégre eszkatonszakértők hosszú sora, Patmoszi Jánosok, Nagy Szent Gergelyek és Joachim di Fiorék, valamint más, közepes és kis exegéták hirdették az idő küszöbön álló, de igazán, tényleg rövidesen eljövő temetését, hogy aztán a konok kronosz mindig, minden szisztematikus metafizikát megcáfolva tovább folyjék, akár a Duna, a Semmiből a Semmibe), nos, akkor kitört a végső járvány, szellemesebb nyelvek szerint a Befejezetlen Járvány, még elmésebb (ennélfogva még dekadensebb) elemek szerint a Lefejezetlen Pestis, még marginálisabb, az addigra többszörösen betiltott, úgynevezett antik műveltség utolsó (titkos) művelői szerint a Pestis Textis (sic!).

Az, hogy ez most már aztán tényleg az idők, azaz a járványok vége, az apokalipszis apokalipszise is, abból látszott, hogy (ezen a pallérozottabb hallgatók a legkevésbé sem fognak meglepődni) egyetlen ember sem fertőződött meg. No, nem mintha a biosz mint olyan valami végleges, végletes, totális virtualizáció révén (ennek a metahistorikus végkimenetelnek a prodromoszai valamikor a 21. század elején, legkésőbb a közepén kihaltak, anélkül hogy a poszt-

messiás elérkezett volna) irrelevánsabbá vált volna, mint korábban volt. Az élet, az csak élet, tetszőleges mértékben érdekes vagy érdektelen, talán éppen az a lényege, hogy az érték és érdek kategóriáit *en bloc* kikerüli. De a járváynak, ennek a szinguláris kozmológiai állandónak valami krónikus fátumtól hajtva fejlődnie kellett, el kellett érnie önnön vég- és felsőfokát, csakúgy, mint a városnak. (Lásd János. Járvány és város – ugyanaz? Járványváros, járváros [majdnem gyárváros], várvány [i.e. a várakozás eredménye, más néven a Semi, a folyó és a város közös eredete]. Lásd még később.)

Az utolsó járvány közege már nem az embertest, hanem a szövegek egyetemes teste, a korpusz. (Textus, a.m. szövet, akárcsak a biológiai testben. Lásd továbbá Pauer textilusa.) Nem is biopolitika ez már, hanem egyenesen korpopolitika, korpolitika (korpopolip, ez persze az orrpolip szemantikus-korporális megfelelője). A metamedicina legújabb eredményei iránt teljesen érzéketlen álszakértők közül néhányan azt próbálták meg kimutatni, hogy a rég elfelejtett, betiltott irodalomkönyvek már csak hallomásból ismert lapjain állítólag kísértő hangnemi fertőzésről van szó, ónyelvi nevén a szatíráról.

Megint mások, a metafizikai fiziológia (röviden metafiziológia) új tudományának hívei másról sem akartak hallani, mint hogy a szöveg ezen a ponton elveszítette jelentését, és/vagy jelentőségét (a diskurzus itt két-három pártra szakadt), és hogy ebben állna eme eszkatologikus pandémia (sőt, valójában panlogia, hiszen nemcsak minden ember [pan démosz], hanem minden jelentés és értelem [pan logosz], megfertőződéséről van szó) jelentősége, melyet ugye minden szöveg halála után, jaj, megírni már senki nem tud majd.

Az antikosságában, intellektualizmusában, irodalmiaskodásában minden ízében rebellis, az idő vége előtti időket idéző Heszperidák (régebbi, prepannon néven Hajnalcsillag) csapszék művelt közönségének köreiben azonban egy szubtilisebb, bár obskúrusabb és végső soron a tömegek számára hozzáférhetetlen, ugyanakkor az értők körében valószínűként ható elmélet ütötte fel a fejét: a hajdansosemvolt szerző, Kompolthy Zsigmond, elhallgatott, majd betiltott, végül önmagát betiltó, önnön betiltását elhallgató, majd saját megjelenését visszavonó képzelt regénye, a *Pannon pestis* volna itt a nulladik beteg.

Az igen valószínűen csengő hipotézis szerint a könyv, azzal, hogy a benne leírt, önmagát felszámoló kettős járványban a helyenként sekélyes, de efféle direktségében szórakoztató aktuálpolitikai karikaturizmust szintetizálta a jól felöltöztetett metafizikai éleslátással, a múltba elégedetlenül révedő értelmi-ségi tekintetet a profetikus jövőbelátással, a hagyományos történetsszöveget a koherens narratíva és cselekményívek hiányával, maga is egy kettős járvány kórokozójává vált: az olvasók turáni-pannon öngyűlöletét túlfűtve megbénít-

ja azok kreatív szerveit és mentális fakultásait, melynek eredményeképpen az ezután születő korpuszrészecskék (szövegszövetek) egyre inkább átítatódtak a szatirikus kilátástalanság ragályával. Hol máshol, mint az ország szívében (figyelem, újabb rétege a kozmopolitikai testmetaforológiának): város is, meg nem is, Buda is, meg Pest-is.

Fenomenológiai megközelítésben, ha tetszik valakinek az ilyesféle (pszeudo-)akadémizmus, könnyűszerrel igazolható a város és a szöveg identikussága, vagy legalábbis izomorfiája, mégpedig a metaforológiájuk egybeesésén keresztül. A város szövet, azaz textus. Időbeli változásának jellemzésére a palimpszeszt hasonlata használatos. A könyv és a város egyaránt köztes ontológiájú (azaz nem-virtuális és leírható, de saját definícióit folytonosan transzcendáló), önmagát kulturális önreferenciaként és szimbólumként újratermelő-újraíró totális alakzat, azaz az anyagiség, a túlvilágiség és a semmi (pannon-összkeresztyén?) Trinitása.

A közösség arche- és prototipikus hármasságának személyei éppen ezek: (Meta-)Szentháromság, vallás (talán inkább felekezet vagy gyülekezet?), város. A *communio* és *communitas* kvázi-identitásában (helyesebben eucharisztikus homoúziájában) egymásra talál, egymást egymás ősképeként ismeri fel a Teremtés két totális analógiája: a járvány és a krízis. Ne tévesszen meg minket, hogy e két fenomén gyakran jár együtt, és gyakran mosatik tudatosan-tudattalanul össze: az utóbbi a kozmosz és a semmi viszonyára, az *ex nihilo* problémájára kérdez rá, míg az előbbi magának a temporalitásnak a foglalatja. A létrejövés és elmúlás megállíthatatlanságának apóriája: ez a járvány *par excellence*.

A panlogia (azaz a szövegjárvány, a pandémia transzpozíciója a logoszba és/vagy a logikába) tehát az a jelenség, amelyben a logikai imagináció a testesüléssel és teresüléssel analóg módon leválik a valóságról, és arra azzal a fenyegető kéztartással mutat vissza, mint a pannon pestis első stádiumának áldozatai polgártársaikra, mint a város, a civilizáció összintézménye az elveszített Kertre, a primordiális vadonra. Ijesztő elveszíteni a valóság közvetlenségét. A járvány a halálba tart, a történelem (fordítva, ahogy azt a tömegkultúrában megszoktuk) a disztópiából (a földi város valóságából) az utópiába (a Mennyei Jeruzsálembe). Konklúzió: a halál az egyetlen hiteles utópia. Quod erat demonstrandum.

A kórokozók előszeretettel vernek tanyát a repedésekben, hasadékokban, törésvonalakban. Például a város és vidék között. Na már most, az olvasót eddigre valószínűleg elaltatta az a metafizikai, analógiás módszertan, amely mentén olybá tűnhet: minden egyes intrakozmikus fenomén és mozzanat for-

rása és formája leírható egy sablonos, az értelmi absztrakció határán mozgó *fiat*-tal, lehatárolással, térjelöléssel, fal- és/vagy kerítésépítéssel, illetve az ebből fakadó generatív, historikus kifejléssel. Nos, a pannon pestishez kulcsot, sőt, ha tetszik, szérumot, vakcinát kínáló topodiszkurzív opposíció, a város és a vidék szembenállása éppenséggel nem ilyen. Ez a hasadás a modernizmus (mely önmagában, csakúgy, mint mondjuk a középkor, nem időszak, hanem időtlen fogalmi létező) inkarnációja, azaz történelmi megjelenése nyomán jön létre. Tényleg olyasmi ez, mint a Krisztus-esemény. Vagy az Antikrisztus-esemény, amiről nem tudjuk, eljött-e már.

Úgyanígy nem tudjuk, van-e már Város, és van-e hozzá valódi Vidék – olyan, amely a város magasabb kultúráját szembenállva erősíti, amely még valódi extra muros, nem a vadon kozmikus horrorra, hanem (topográfiai értelemben) kifordított és ekképp végtelenített Édenkert. Amikor azt mondjuk, ma, itt, a Pannon-tenger kiapadt medencéjében, hogy város és vidék, valójában az ipari városra és az ipari vidékre, még specifikusabban, azok szocialista utópiákon, atópiákon és hantológiákon átszűrt alfajaira gondolunk. Nem csoda, ha felüti a fejét a felvilágosodás ragálya.

(Regös lép a csarnok színpadára, melyet a környezetétől semmilyen szemmel látható módon nem lehet megkülönböztetni. Kobzán kettőt pendít, majd a sarokba rakja, és kenetes deklamálásba kezd.)

A 19. században, Iránban kitört a kolera. Ez talán nem annyira meglepő, bár talán mégis, ha figyelembe vesszük, hogy addigra az egyébként sokkal koszosabb Indiában alig-alig fordult elő ilyesmi. Még különösebb azonban (vagyis hát éppen nem, amint azt Transz-Platón kinyilatkoztatja), hogy a járvány gócpontjai Mesed és Kom, az imámiták (a messiásvárás mesterei, mondanunk sem kell) két legfontosabb erekléjének, Reza imám (áldott legyen az emléke) és nővére, Fatima anyagban ragadt, Szentlélekkel itatott részeinek mecsetei. A hívő szívének és testének vágya, hogy tisztán lépjen a szentség közelébe. De éppen az ablúció, a rituális fürdő vize mossa bele a járványt a város testébe.

A Szentlélek – járvány. A Pünkösöd két misztériumot ünnepel: azt, hogy miért van a tökéletes Teremtésben betegség és vég, és azt, hogy az apostoli küldetés ragályos elterjedése megállíthatatlanul bele fogja sodorni az időt, a kozmoszt és a közösséget az eszkatonba (a.m. utópia, a.m. a teljesség restaurációja a semmiben).

A romlás, ennek a demiurgosz-műnek, amit belakunk, az egyetlen inhe-rens, megkérdőjelezhetetlen és természetes tulajdonsága. Előfeltételezi ugyan a keletkezést, de az cseppet sem természetes, sőt, azért van filozófia, mert van a „semmi helyett valami” apóriája. Van valami a pusztulásban, ami több mint egyetemes. Ez a *surplus* a vallás. A földi teste pedig egyrészt a szövegkorpusz, a szentírás (úgy is mint grafikus, sőt, kalli-grafikus aktus, és úgy is, mint ha-giográfia), másrészt pedig a városszövet, melynek rétegzett biopolitikai asz-szemblázsa magába foglalja a közösséget is, annak létező, romlandó és önma-gát felfaló humánumban éppúgy, mint a Mennyei Jeruzsálem kollektív, poszthumán abszolútumban.

Igen, ez a valódi biopolitika. Vajmi kevés köze van a büntetéshez és bűnhő-déshez, úgy általában a jogi-morális komplexumhoz, Euthüphrón dilemmájá-hoz, de még a szakrilégiumot és szakrificiumot is ontikusan megelőzi. Inkább zoopolitika ez? Nem csak azért kérdezzük, mert a pannon pestisnek, különös-képpen a szuicid stádiumnak (amely ugye öntudatot, sőt, istenképiség-tudatot feltételez!), macskák is áldozatul estek. A macska misztériumának tárgyalásá-tól tekintsünk most el. Az arisztotelészi *zoon politikon*, azaz (hangsúly a váro-son – polisz – és nem az életen – zoé!), a primordiálisan városi és csak akként elgondolható istenmás fogalma már közelebb esik a kérdéshez, de még ez sem találja telibe. Olyan metanyelvi jelet keresünk (hiába), ami egyszerre megelő-zi és meghaladja biosz és zoé kettősségét. A filozófiatörténet elé kellene ezért a szimbólumért visszamennünk, de ez a kijárat a gondolat, a logosz elől el van zárva.

Az önreferencialitást sem mellőzve, a filozófiatörténet a rizóma alakzatát kínálja fel. Már abból is látszik, hogy nem teljesen ezt kerestük (amivel azt is mondjuk: az Utolsó Várost senki Emberfia nem építheti meg), hogy a biosz-metaforológia felé billenő képpel (ikonnal) van dolgunk. A rizóma mégis min-dent felfal, szöveget, gestaltot, kultúrát, magának a kifejlésnek és kibomlás-nak az absztrakt képzetét, konstrukciót és dekonstrukciót (egy-ház, egy-város), kertet és khórát, és minden mennyei hármasságot.

A rizóma az lett hát, ami mindig is volt: az egyszerre impotens és onnipoten-s egyetlen gnosztikus istenség, aki mégsem Szentháromság Egy Igaz Is-ten. Pogány poszthumanitása kultuszjelenséget termel ki: ez az etnofuturiz-mus, amely egyszerre semmi és minden, az avított etnografikus világkép teljességgel korszerűtlen afirmációjával (afro, hungaro, etc.) éri el a totális, planetáris-kozmosz tér-fogatot. A rizóma növekedése megállíthatatlan. Fo-lyamatosan táplálja a kultúra és a kultusz (cf. *cultivatio*, azaz Föld-művelés), önnön isteni teljességtudata és az apokalipszis örök jövetele. Keményítőben

gazdag szövetében nem különbözik már egymástól (például) a kapitalizmus, a politikai szatíra és a metafizikai vízió. Vagy akár a város és a járvány, vagy a széles és a keskeny út. A növény, mely lehet akár a teljes Természet is, megvas-tagodott törzse először a tizenkét zsidó törzsre ágazik szét, majd feloldódik az új örömhír kozmikus végtelenféleségében, temporális tekintetben a végidőben (micsoda csoda ez, a kánaihoz fogható, hogy a fogalmak egyedül akkor helyesek és önmaguk, amikor paradoxonok képződnek belőlük). Végül mindenek megtérnek az *igazságon túlra* (*meta-noia*):

A hétköznapi szentek polgári közösségébe, ahol már (vagy még) nincs *patient zero*, stádiumok, átfertőződés és járványgócok. Nincs köztér és közlekedés, felejtés és felekezet, imaház és nyilvánosház. Az utolsó idők utáni város apofatikus utópiája, a saját halál rideg esetlegességét felváltó végső, közös, apofatikus ellobbanás.

A preapokaliptikus, még fertőzetlen irodalmi kultúra bagyományos narratológiája mentén itt a Kedves Olvasó valami ilyesmit várna: „Ekkor a Transzplatonikus Alaphang ellhallgatott, és az összegyűlt tömeg csalódott odébsomfordálások, morózus egyet nem értékek és izgatott disputák rizomatikus sokféleségévé alakult.” Ez azonban nem történt, történik meg, sem most, sem semmikor és sem soha többé. Nincs hang, sem tömeg, csak a kiégett szuperszámítógép füstje, ahogy kavarg a Duna vize felett.

BORSOS BETTINA

Változni vagy elpusztulni

Octavia E. Butler és az emberi ellentmondás

borsos.bettina91@gmail.com
ORCID: 0009-0006-4414-8498

HELIKON

Adaptation or Extinction. Octavia E. Butler and the Human Contradiction

Abstract

Octavia Butler, an influential African American woman and pioneer in Afrofuturism, is recognized today for her ability to foresee the future in her science fiction works. This essay investigates the main themes in three of her works (*Xenogenesis*, *Earthseed*, and *Kindred*) that address slavery in both historical and imaginative contexts, time travel as a type of Afrofuturism, and the complex power dynamics between groups of people (the human contradiction). Butler not only experienced alienation and suppression herself, but her protagonists are also attached to marginalized groups: they are victims of slavery, gene manipulation, but at the same time, they express the importance of adaptation amidst the inhumanity of terror. Butler set rules for predicting the future through historical truth, observation of the present issues, and most importantly, science fiction as a sort of „time-machine” fueled with speculative thinking.

Keywords: Afrofuturism, science fiction, Octavia E. Butler, posthumanism, speculative fiction

Az afrofuturizmus anyjának is nevezett Butler gyerekkorában, az 1950-es évek Amerikájában nem voltak *fekete női sci-fi írók*,¹ így olyan életművet hozhatott létre, amely a maga nemében előzmény nélküli. A kijelentésben kódolt probléma ugyanakkor *több kategóriát* érint, vagyis több, elkülönített csoport fúzióját valósította meg Butler, amire Donna Haraway is utal *Kiborg kiáltványában*. Nagy valószínűséggel itt találkozhattak Butler nevével magyar nyelven elsőként az olvasók, ha csak futólag is, mielőtt 2019-ben, közel harminc évvel első kiadása után megjelent a *Hajnal (Dawn)* című regény fordítása. Haraway egyenesen teoretikai elődjeként és egyúttal „mesemondóként” tekintett Butlerre.² Az ő munkásságára utalva is hangsúlyozta, hogy az identitásképzés a modernitás totalizáló gépezetében alapvetően *kizárásokkal* valósul meg: egy csoport öndefiníciója egyet jelent más csoportok kizárásával, azonban az átfedés nélküli csoportok, a Másik sokféle manifesztációi szörnyszerű, határsértő együttállásokba rendeződnek. Butler életműve és személye egyaránt hibrid jelenség – egyszerre sci-fi író, nő író, fekete nő és fekete író, aki saját életrajzi-kulturális-történeti pozícióját láthatóvá tette, és a fantaszti-kumhoz társuló spekulatív tekintet segítségével párbeszédet nyitott a jövővel, azaz mai jelenünkkel.

Butler olyan nézőpontot képvisel, amelyen individuális és kollektív értelemben számtalan – nem kizárólag afroamerikai identitással rendelkező – emberrel osztozik, kortársait, a mi kortársainkat és elődeit is beleértve. Állandó témái korszakokon átívelő társadalmi jelenségek, mint a vallás, a rabszolgaság, a kolonizáció, a reprodukció, valamint a természettel, emberi közösségekkel és a mássággal való szimbiotikus együttélés. Ez az afroamerikai, női, posztkolonialis, látomásos-spekulatív perspektíva mégis csak 2019-től vált láthatóvá a magyar (műfaji) irodalmi színtéren. A műfaj történeti jelentőségű szerző hiányára nem szolgálhatok válasszal, annál érdekesebb viszont a kapcsolódási pontok feltérképezése, amelyek a kortárs olvasókat az életmű felé irányítják. Mindenesetre a regények 2019 óta folyamatban lévő fordítása és kiadása nagyban segíti a kapcsolatfelvételt múlt és jelen között, karnyújtásnyi távolsággá rövidíti a textuális „időutazást”.

Magyar nyelven elsőként a *Xenogenezis-trilógia* kötetei jelentek meg (*Hajnal*, 2019; *Átváltozás*, 2019; *Hibridek*, 2020), amelyek alapproblémája egy idegen faj (az oankálik) és az emberek kapcsolata, valamint genetikai cserén ala-

¹ Lásd a *Democracy Now* 2005-ös interjújában: <https://www.youtube.com/watch?v=e0UgiE8vYuI>, hozzáférés: 2024.01.30.

² Vö. Donna HARAWAY, „Kiborg kiáltvány”, ford. KOVÁCS Ágnes, *Replika*, 51–52. sz. (2005): 107–139, 129.

puló hibridizációja. A sorozat érdekessége, hogy a három történet az átalakulás háromféle fázisában lévő karaktert állít elbeszélői szerepbe, így a másság különböző fokozataival azonosulhatunk, és hogy az oankálik egyszerre tűnnek fel békés, az emberiség problémáit megoldó lényekként, akik képesek meggyógyítani a rákot vagy kiiktatni az emberi agressziót, ugyanakkor természetük szerint kolonizáló fajként is működnek. Ezt a kettősséget Butler teoretikusai a jóindulatú zsarnok³ kifejezéssel ragadják meg.

A *Xenogenezis* után A *Földmag-duológia* következett (*A magvető példázata*, 2021; *A talentumok példázata*, 2023), amelynek története az eredeti megjelenéshez képest harminc évvel később, napjainkban játszódik. A *Földmag* egy tizenéves lány ötlete, aki új vallás- és közösségalapítást kezdeményez egy olyan Amerikában, amelyet a jóléti állam széthullása, a globális felmelegedés, élelmiszerhiány és más problémák sújtanak. Ebben a világban az egyre nehezebben átvészélhető *változásokkal* szembeni ellenálló képesség kifejlesztése kerül az új vallás középpontjába.

A *Xenogenezis*hez hasonlóan a *Földmag*ban is meghatározó kérdés a biológiai és társadalmi együttélés, amely szemben áll a humánok (rabszolgaság) és nonhumánok (például a termelésre alkalmas föld vagy az élővilág) leigázásával. Itt azonban a genetikai csere nem földön kívüli behatás eredménye, hanem a kisközösségi életforma jelenik meg cserefolyamatként: „A társas kapcsolat kölcsönös szimbiózis”.⁴ Azonban az emberek közötti társulásnál többről van szó, mivel Butler már eleve egy ökoszisztéma részeként tekintett az emberekre, akik nem vonhatják ki magukat a kölcsönös, biológiai és társadalmi függés alól. Így összegzi a fajok közötti kapcsolatot a *Xenogenezis* egyik idegen lényé: „Sejtenként egy-egy oankáli organizmus, amely a sejtekkel együtt osztódik, meghosszabbítja az életet, és ellenáll a fertőzéseknek. Már az érkezésünk előtt is baktériumok tenyészték a bélrendszerükben, amelyek védelmet nyújtottak más, veszélyes vagy végzetes baktériumokkal szemben. Az emberek csak más teremtményekkel szimbiózisban létezhetnek, mégis megijeszti őket az efféle kapcsolat.”⁵

³ Ebony GIBSON, „»We Trade the Essence of Ourselves«: West African Spirituality in Xenogenesis”, in *God Is Change: Religious Practices and Ideologies in the Works of Octavia Butler*, szerk. Aparajita NAND és Shelby L. CROSBY, 123–135 (Philadelphia: Temple University Press, 2021), 123.

⁴ Octavia E. BUTLER, *A Talentumok példázata*, ford. FARKAS Veronika és HUSZÁR András (Budapest: Agave Kiadó, 2023), 147.

⁵ Octavia E. BUTLER, *Átváltozás*, ford. HUSZÁR András (Budapest: Agave Kiadó, 2019), 213–214.

Butler *emberi ellentmondásként* [human contradiction] utal erre a kettősségre, azaz hogy szükség van a másságra, az eltérőre ahhoz, hogy az emberi faj fennmaradjon, mégis ösztönszerűen pusztítjuk, amitől idegenkedünk. Annyira erőteljes e probléma jelenléte a regényekben, hogy még az oankálik sem kerülnek el az ellentmondást, akik ugyan segítő szándékkal közelítenek, de végző céljuk az, hogy bekebelezzék és genetikai értelemben hasznukra hajtsák az emberi fajt. Butler regényeinek főszereplő-elbeszélői magukban hordozzák a posztkoloniális tekintetet és a rabszolgaság felszámolására vonatkozó várakozást, akár földönkívüli uralomról, vallási fundamentalista mozgalomról vagy történelmi rabszolgatartásról van szó. A hatalom dinamikáit árnyaltan ábrázolják; nem pusztán erőfölényként, hanem a társas kapcsolatok ellentmondásként, hangsúlyozva, hogy az elnyomás ugyanabból a szimbiotikus függésből ered, mint amely túlélést biztosít az embereknek. Emiatt az emberi ellentmondás feloldhatatlan, örökké mozgósítható probléma marad Butler regényeiben, amely a humán és nonhumán életet megerősíteni és elpusztítani egyaránt képes.

Egyszerre pusztító és építő jelenségként tekintett Butler a vallásra is. A kettősség érzékeltetéséhez a kereszténység mellett, amely a regényekben gyakran elnyomó hatalomként jelenik meg, a nyugat-afrikai joruba vallás motívumaiból építkezett. Ez utóbbi a vallás felszabadító, építő pólusát képviseli Butler-nél, és tetten érhető a regénybeli közösségek szervezésében, valamint több szereplő nevében: az oankálik például a jorubákhoz hasonlóan név szerint ismerik a felmenőiket, ismerik genetikai alakulásuk minden állomását. Azonban a család mint közösség ereje és jelentősége a jorubáknál mitikus jelentőségű, míg az oankáliknál a biológiai, genetikai kapcsolódás ölt transzcendens jelleget.⁶

A két sorozat megjelenését követően az Agave Könyvek 2024-re ütemezi a *Kindred* című regény kiadását *Rokonság*⁷ címmel. A korábbiaktól eltérően ez a regény kevésbé illeszkedik a science fiction műfaji keretébe: bár az időutazás képezi a cselekmény alapját, tétje nem a múlt megváltoztatása, hanem az olvasók szembesítése a történelemmel. Butler szándéka az volt, hogy oly módon tegye ki az olvasót az eseményeknek, amire egy hagyományos történelmi regény nem képes,⁸ ehhez pedig egy, a huszadik századi értelemben szabad em-

⁶ GIBSON, „»We Trade the Essence of Ourselves«...”, 130.

⁷ Tekintettel arra, hogy a kötet megjelenés előtt áll, a továbbiakban az eredeti címen, *Kindred*ként hivatkozom rá.

⁸ Lásd a 2003-as interjút Butlerrel: *If All 2003: A Conversation with Octavia Butler*, hozzáférés: 2024.01.30, <https://web.archive.org/web/20141109232657/http://www.wab.org/if-all-of-rochester-read-the-same-book-2003-2/if-all-2003-a-conversation-with-octavia-butler/>.

bert kellett visszaküldenie, hogy megtapasztalja a rabszolgaságot. A *Kindred* főszereplője, Dana a 18. század, felmenőinek ültetvényes múltja és saját, 1970-es évekbeli jelene között utazik az időben. Főként a hatalom, az elnyomás és a tudás megosztása mint kitörési lehetőség kerülnek előtérbe, amikor Dana kénytelen rabszolgasorba állni, de a jövőből hozott történelmi könyvvel, gyógyszerekkel és térképpel segíti magát, ráadásul felszabadító gesztusként írni és olvasni tanítja a társait. Az időutazó Dana előnye, hogy ismeri a történelmet, és ezt saját javára is fordítja, mégis alávetettje marad az éppen zajló eseményeknek. Ehhez a regényhez Butler hónapokig tanulmányozott⁹ történelmi dokumentumokat és rabszolga-elbeszéléseket,¹⁰ amelyek az afroamerikai irodalom első, önéletrajzi produktumainak tekinthetők. Az olvasás Butlernek gyerekkorától kezdve kitörési lehetőséget jelentett a szegénységből, és regényeinek szereplői is a könyvekből szerezhető tudás, valamint az írás és lejegyzés képességével emelkednek felül kilátástalan helyzetükön. A *Földmag* elbeszélője például naplót és jegyzeteket ír, amelyek egyben a regény szerkezetét alkotják.

A *Kindred*ben megjelenő időutazás sajátossága, hogy a kapcsolat az idősíkok között nem uralható, vagyis az utazó nem döntheti el, hogy mikor érkezik és mennyi időre, ugyanakkor kétirányú, mivel az időutazás lehetősége feltételezi a múlt és jelen között már eleve létező kapcsolati pontokat és kontinuitásokat. Ha az időutazásra a jelen összefüggésében gondolunk, maguk a regények – különösen a *Földmag* – tűnnek fel időkapszulákként, mintha a múltban elképzelt jövőből érkeztek volna, és mégis *a mi jövőnkéről* szólnának. Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy Butler műveire jóval 2006-ban bekövetkezett halála után már látomásos irodalomként¹¹ hivatkoznak. A *Földmag-duológia* évtizedekkel Donald Trump megválasztása előtt „megjósolta” az ismert politikai szlogent: *Make America great again!* De a regényekben szereplő „jós-latok” inkább a duológia főszereplőjét, Lauren Olatinát kínzó, látszólag természetfeletti képességre hasonlítanak, amely egyfajta hiperempátiaként arra kényszeríti, hogy érezze mások szenvedését. Valójában Olamina nem a másik ember *saját* fájdalmát érzi, hanem a látványt követő együttérzése („osztózása”)

⁹ Uo.

¹⁰ Például Frederick Douglass önéletrajzi művét, aki Marylandból származott, arról a területről és időből, ahova Butler a *Kindred* szereplőit helyezte. Lásd Frederick DOUGLASS, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, hozzáférés: 2024.01.30, <https://www.gutenberg.org/ebooks/23>, <https://doi.org/10.1093/owc/9780199539079.001.0001>.

¹¹ Például a The New York Times 2022-es cikke: Lynell George, „The Visions of Octavia Butler”, *The New York Times*, hozzáférés: 2024.01.30, <https://www.nytimes.com/interactive/2022/11/17/arts/octavia-butler-vision-kindred.html>.

szomatizálódik. Ehhez hasonlóan a jövőbe látás, Butler értelmezésében, egyáltalán nem a tényleges jövő megpillantását jelenti, mint ahogy az empátia sem telepátikus átvitel vagy természetfeletti erő. A jövőre vonatkozó előrejelzés a történeti előismeret, intuíció és fantázia együttes terméke.

Felfedezhető a jövőhöz való spekulatív hozzáállás *A Few Rules for Predicting the Future* (A jövőjóslás néhány szabálya) című esszéiben is, amelyben Butler felidézi, mit válaszolt akkor, amikor a *Földmag*-kötetekkel kapcsolatos előadása után felmerültek erre vonatkozó kérdések. Elsőként azt, hogy a regényekben felvetett problémákat nem ő találta ki, csak adott a jelen problémáinak harminc évet, hogy kiforrjanak. „Úgy értem, nincs egyetlen válasz a jövőnk problémáira. Nincs varázslövedék. Ehelyett válaszok ezrei vannak, legalább.”¹² Műveinek harminc évvel későbbi sikere és újrafelfedezése, beleértve a magyar nyelvű kiadásokat is, arra enged következtetni, hogy Butler elképzelése nem volt tévedés, legalább is az „időutazást” tekintve, mivel regényei ma is frissnek hatnak – elavult sci-fi jövőképek helyett inkább alternatív vagy *virtuális* kivetülésekként. A jövőnk és környezetünk spekulatív tervezése tulajdonképpen már nem tudományos fantasztikum, ahogyan a genetikai tervezés sem. Butlert ugyanakkor nem igazán foglalkoztatták a technológiai fejlődés távlatai, mert úgy vélte, hogy a társadalmi változások gyorsabbak és kiszámíthatatlanabbak, mint a technológiánk *alapjainak* (például a robbanómotor, a telefon vagy írásbeliség) változásai.¹³ Ugyanakkor néhány dologra még ezt illetően is sikerült ráhibáznia: az alternatív 2024-ben online, számítógépeken keresztül történik az oktatás, de találkozhatunk vezeték nélküli csatlakozással működő, „wifis” rabszolganyakörvvel vagy arcfelismerő technológiával ellátott páncélozott járművel is.

Valójában Butler mindössze néhány alapelvben foglalta össze a jövő „megjóslásának” módszerét: 1. tanuljunk a múltból (ismerjük meg a múltat), 2. vegyük figyelembe a váratlan következményeket és akaratlan változókat, 3. legyünk tudatában a nézőpontunknak, de ne „egyirányúan” képzeljük el a jövőt, 4. számítsunk meglepetésekre.¹⁴ Ezek az elvek képviselik Butler afrofuturizmusát; pontosabban annak felismerése, hogy a spekulatív fikció nem véletlenszerűen és nem is varázslövedékként talál el valamit a jövőben, hanem csak a múlt és a jelen *együttes*, kritikai szemléletéből bontakozhat ki. A jövőt illetően Butler virtualitásokban gondolkozott, vagyis sokféle ágazó, több vá-

¹² Octavia BUTLER, „A Few Rules for Predicting the Future”, *Essence*, 2020. május, 165, hozzáférés: 2024.01.30, https://antibleistcomposition.files.wordpress.com/2020/07/octavia_e_butler_a_few_rules.pdf.

¹³ Vö. *If All 2003: A Conversation with Octavia Butler*.

¹⁴ Vö. BUTLER, „A Few Rules for Predicting the Future”.

laszlehetőséget hordozó lehetőségekként kezelte a jelen (és a múlt) problémáit. A virtualitás itt olyan értelemben szerepel, ahogyan Pierre Lévy szembeállítja az *aktuális* fogalmával. Butler regényei egy-egy problémából kiinduló lehetséges válaszok generálását tűzik ki célul, illetve azok közül választanak, amelyek nem azonosak a jövő konkrét megvalósulására (aktualizációra) irányuló törekvéssel. „Egyrészt az entitás magában hordozza és létrehozza a maga virtualitásait: egy esemény például újraszervez egy korábbi problematikát [...]. Másrészt a virtualitás alkotja meg az entitást: [...] a benne munkálkodó kérdések az entitás meghatározottságának lényegi részét alkotják.”¹⁵ A *Földmag*-regények esetében ez az entitás egy konkrét, jövőbeli időpillanat.

Butler regényeiben a múlt problémái nem szűnnek meg (ezért is képes nagy távlatokat összekapcsolni), hanem az aktualizációkat újabb virtualizációk követik. A legalapvetőbb problémák folyamatos virtualításban léteznek: az alávetettség és szolgaság, a természettel és más fajokkal való kapcsolatunk, a háborúk és az újjáépülés, de a vallás vagy a tudásmegosztás is számtalan, eddig meg nem valósult alakban kerülhetnek felszínre. A *Kindred* 20. századi szereplőjét a múltban tapasztaltak folyamatosan arra készítetik, hogy ráismerjen saját korának visszasságaira. Butler regényei a mai olvasónak is felteszik a nyugtalanító kérdéseket, méghozzá olyan perspektívából, amely a sci-fi műfajában szinte egzotikusnak tűnik: az alárendeltek, a mások, a hatalommal nem rendelkezők nézőpontjával kell azonosulnunk, akik a lehetséges jövők perspektíváinak kiterjesztésén munkálkodnak.

HELIKON

¹⁵ Pierre LÉVY, *Mi a virtuális?*, ford. JANCsó Júlia (Budapest: Műcsarnok, 2011), 12.

LICHTER PÉTER

Filmek az el nem képzelhető jövőből

Néhány példa a kortárs kísérleti film futurista
és posztapokaliptikus érzékenységéhez

lichter84@gmail.com

ORCID: 0009-0001-9040-0133

HELIKON

Films from the Unimaginable Future. Some Examples of Contemporary
Experimental Film's Futuristic and Post-apocalyptic Sensibility

Abstract

This essay focuses on avant-garde cinematic manifestations of anxiety about the future in a fragmentary way. Through the films of Chris Marker, Jóhan Jóhansson, Karissa Hahn, Johann Lurf, Robin Klengel and Leonhard Müllner, the text explores how contemporary experimental cinema is engaging with post-apocalyptic fantasies of the future.

Keywords: posthumanism, datamoshing, experimental cinema, supercut, post-apocalyptic sensibility

Azt hiszem, jelen pillanatban nem tudok nyomasztóbb dolgot elképzelni a jövőnél. Pusztán a gondolat, hogy a jövő elkerülhetetlenül meg fog történni, néha gátszakadásszerű szorongással áraszt el, ezért, ha lehet, minden eszközzel kerülöm, hogy terveznem kelljen vele. Tulajdonképpen egy anti-prepper vagyok, mert a legkevésbé sem készülök az apokalipszisre, hiszen már önmagában maga a *rákészülés* is egy elképzelt jövőben való létezést kíván. Tehát a jövő számomra nem egy krómtisztasággal csillogó utópia, ami a fejlődés nyílhegyére tűzött optimizmussal hívogat, hanem valami baljós, ismeretlen és mindenekelőtt fenyegető, az énem felszámolását és a teljes megsemmisülést előrevetítő tény. E szakadék feletti egyensúlyozásban az egyetlen igazi kapaszkodót az jelenti, hogy ezekkel az érzésekkel nem vagyok egyedül: a slasher-filmek késelős pszichopatajára emlékeztető *jövő* (avagy Dr. Futuro, a képregények örült antagonistája) nem csak az én tarkómra liheg hideg leheletével, hanem más szerencsétlen jövőszorongók tudatállapotát is meghatározza. Innen nézve a futurizmus, vagy bármilyen kortárs variációja, számomra legalábbis mindenképpen ironikus gesztusnak hat: egy olyan színes maszknak, amit magunkra öltve a halál arcába nevezhetünk. Ha a művészet nem tudja megmenteni a világot – és sajnos nagyon úgy fest, hogy nem tudja –, akkor végső soron nem marad más, csak hogy belerökhödjön a jövő őrösötéjébe, mielőtt az utolsó ember végleg lekapcsolná a villanyt.

Az avantgárd film ősi, Dziga Vertov-i futurizmusa, miszerint a film potenciálisan akár az ember érzékszerveit kiterjesztő technikai vívmány is lehet, ami a jövő társadalmi tudatát pavlovi hatékonysággal képes alakítani, ma már nem több, mint egy bájosan naiv elképzelés: a kortárs avantgárd film ezért sokkal inkább szívesen regresszál vissza valamiféle kézműves nosztalgiába, és az alkotók nem az új, hanem olyan régi filmtechnikák archaikus eszközeihez nyúlnak, mint például a házilag előállított, növényi eredetű anyagokkal való filmelőhívás vagy a garázsban felépített optikai printerekkel való kísérletezés.

A második világháború utáni avantgárd filmművészet mintha végleg elvesztette volna a jövőbe vetett bizalmát. Ez a keserű kiábrándultság legerősebben először talán Chris Marker *A kilátóterasz* (*La Jetée*, 1962) című pseudo-science fiction filmjéből áradt. Az alig harminc perces klasszikus elsősorban formája miatt vált a filmtörténet egyedülálló szigetévé: Marker a posztapokaliptikus időutazós történetet – amit később Terry Gilliam is elővett a *12 majom* című remake-jével – kizárólag álló fotókkal mesélte el. Mint ha a film megtagadta volna saját ontológiáját, és visszalépve a technológiai evolúció lépcsőfokán, egy kvázi sajtófotókból álló képeskönyvként manifesztálódott volna. *A kilátóterasz* se nem film, se nem fotóalbum, se nem esszé, se

nem fikciós próza: inkább mindez egyszerre – mintha Marker megvalósította volna az abszolút experimentális filmet, amely az erőforrás- és nyersanyaghiánnyal küzdő jövőből érkezett. A harmadik világháború és a nukleáris holokauszt után ilyen analóg antifilmek, fekete-fehér fotóalbumok lesznek majd a túlélők blockbusterei? Ha már nem működnek majd a laptopok és a filmvetítőtök sem tudja senki beüzemelni – hiszen addigra már az analóg filmtechnika is valamiféle titokzatos lelet lesz, egy nehezen dekódolható absztrakció, mint a mostani Alfa generáció számára egy VHS-kazetta – akkor maradnak a fotóalbumok és az írásvetítők, amelyekkel talán visszatér a tábortüzek melletti mesélés ősi szokása. Marker munkája pusztán a kimerevített képeivel, ezzel a különös, egyszerre a múltban és a félelmetes jövőben gyökerező filmnyelvvél képes felkelteni az idő kísérteties hiányát: ugyanis a filmből hiányzó mozgás (nem-mozgófilm?) valójában nem az életet, hanem az idő lehetőségét szívja ki a történetből.

Marker története globális perspektívába helyezi az emberiség pusztulását, azonban a film markáns nyelvi rétege, a francia narráció és a félreismerhetetlen építészeti maradványok romképei egy erős európai kultúrtörténeti asszociációval permetezik be a filmet, mintha maga a felvilágosodás vonult volna a föld alá a teljes megsemmisülést követően. Az avantgárd film általában a hiánnyal dolgozik, és a nyelvet mint gondolatszervező eszközt nem nagyon használja, emiatt ehhez hasonló nemzeti vagy lokális olvasatok csak ritkán bukkannak fel azokban az experimentális munkákban, amelyek ilyen témákat dolgoznak fel. Jóhan Jóhansson filmje, a *Last and First Men* (2020) ilyen értelemben (is) érdekes hibrid, mivel a lokális, balkáni szocreál építészeti elképésztő, brutalista futurizmusát megfosztja nemzeti-ideológiai jellegétől, és a lehető legtágabb perspektívába helyezi, egyfajta poszthumán világfantázia maradványaiként használva a jugoszláv romokat.

A film egy 1930-ban megjelent, a tudományos-fantasztikus irodalom és a filozófiai elmélkedés határmezsgyéjére pozícionálható Olaf Stapledon-szöveg adaptációja. A könyv tulajdonképpen egy olyan történelmi mű, amelyet a távoli jövőben (kéntmilliárd év múlva) írtak az emberi faj tizennyolcadik variánsához tartozó „utolsó emberek”, hogy elbeszéljék a fejlődés és hanyatlás számátalan ismétlődő ciklusát. A szöveget akár még optimistának is lehetne nevezni, de a narráció már a legelején leszögezi, hogy ez a visszaemlékezés a kéntmilliárd éves emberi faj kihalásának és végső eltűnésének előszobájában történik.

A film játékideje alatt végig ember (vagy bárminemű felismerhető, otthonos tárgy) nélküli képeket látunk, romos, elhagyatott épületekről – eközben a szöveg részletei narrációként bomlanak ki Tilda Swinton bársonyosan éteri

hangján. Azonban nem egyszerű épületekről van szó, hanem futurisztikus, sokszor meghatározhatatlan funkciót ellátó, szinte absztrakt szoborként tornyosuló objektumokról. Jóhannsson és operatőre, a volt Jugoszlávia területén álló brutalista emlékműveket és épületmaradványokat kapta lencsevégre: a filmhez lejárt (vagy olyan hatású), szemcsés-piszkos, fekete-fehér, 16 mm-es nyersanyagot használtak. Ez a koncepció jól passzol az adaptált szöveghez: ezek az ormótlan épületek egyszerre keltenek olyan hatást, mintha a távoli jövőben húzták volna fel őket, ismeretlen célt szolgálva, de az oszladozó felületek és a koszlott betonmaradványok mégis a gótikus ódonság érzetét is közvetítik. Mintha a jövő fossziliáit látnánk: egy olyan több millió éves civilizáció nyomait, amelyre több ezer millió év távlatából tekintenénk rá. Egy olyan poszthumán fantázia ez, amely arra kényszeríti a nézőt, hogy ebből az elképzelhetetlen távlatból tekintsen a jelenére: ha pedig ebbe a gondolatmenetbe jobban belesüppedünk – a film hipnotikus ritmusa és az éteri zene tökéletes sorvezetőt nyújt ehhez –, akkor eláraszt minket a lovecrafti kísértetiesség érzete. A jövőt múltként látni, a mostani pár százéves történelmi jelent pedig a civilizációs emlékezet határán táncoló, parányi időszemcsének felfogni szédítő érzés. Jóhannsson filmje különös, köztes területre helyezhető, akárcsak Marker klasszikusa: Swinton narrációja révén az esszéfilm, a hosszan kitartott totálképek miatt a James Benning munkásságához kapcsolható tájfilm, illetve a szürke-fekete formákon időző, azokon pásztázó képek révén az absztrakt film irányzatához kapcsolható, de persze túl is mutat mindezeken, ami az erős műfaji motornak és a zene hangsúlyos szerepének is köszönhető.

A kísérleti filmekkel szemben sokszor még a legtapasztaltabb filmkritikusok is erős ellenérzéseket táplálnak. Ennek okát elsősorban a formában kell keresni: az experimentális filmkultúra sokszor a legalapvetőbb emberi gesztusokat is tagadja, ezért tulajdonképpen az egyetlen olyan mozgóképes tradíció, amely ontológiailag valósította meg a poszthumán állapotot. A legtöbb kísérleti filmben még nagyítóval sem találni történetet, jellemvonásokat, cselekményívet, karaktereket és tanulságot, vagyis azokat a fűszereket, amelyek elengedhetetlenek a hagyományos tömeg- és magasművészet egytálételéhez. Lehet, hogy Godard és Tarkovszkij celluloid piszkavaikkal szétfeszítették a klasszikus elbeszélői film kereteit, de az avantgárd filmesek gettógerillái voltak azok, akik atomot dobtak rá: nem véletlen, hogy a filmtörténeti anekdota szerint, amikor Tarkovszkij először találkozott Stan Brakhage szélsőségesen non-figuratív és végletekig non-narratív filmköltészetével, olyan dührohamot kapott, mintha legalábbis valami személyes sértést vágtak volna a fejéhez. A filmfesztiválok és filmkritikai diskurzusok kánonképző akolmelegében ki-

tenyésztett modernista művészfilm még a legnagyobb, orrvérzéses igyekezetében sem tudta megközelíteni azt a szélsőségesen radikális formavilágot, azt a posztnarratív utópiát, amelyet a filmiparból kitaszított avantgárd fillérek-ből, játszva és csupa örömmel meg tudott valósítani: Tarkovszkij dühe tehát teljesen érthető. Ahol viszont teljesen hiányzik az emberi, ott nem is nagyon lehet sűrű sorokban kígyózó nézőseregről ábrándozni, legfeljebb örült rajongókról: de a kísérleti filmes hívők megérezték, hogy ezek a filmek a jövő mozivallásának apostolai. Az experimentális (vagy avantgárd) filmek a filmi futurizmus abszolút megtestesítői: mintha olyan filmnyelven beszélnek, amelyet a jövő hangszalagjain képeztek.

Erre az egyik legkézenfekvőbb kortárs példa Karissa Hahn *(I) FRAME* (2016) című alig tízperces filmje, amely olyan játszi könnyedséggel szippantja be a néző retináját, mint a 2001: *Űrodiüsszeia* Csillagkapuja Dave Bowman űrkapszuláját. A film több filmes tradíció és gyakorlat közötti senkiföldjére pozicionálható: egyrészt a dokumentumfilm és az absztrakció, másrészt a digitális képroncsolás [datamosh, glitch] és az analóg filmtechnika között mozog, mindezt pedig egy olyan strukturalista algoritmus szerint működő montázs-gépezettel tálalja, amely a villogó vágások [flicker] és a digitális képtextúrák szédítő örvényébe hajítja a néző tudatát. Hahn a film fő témáját 16 mm-es nyersanyaggal dokumentálta: egy kaliforniai robotexpón járunk, ahol a két láb-bon bicegő, esetleg apró kereken guruló robotokat versenyeztetik. Mintha egy kutya- vagy macska-szépségverseny kedélyes felvonulását figyelnék, csak itt futurisztikus házikedvencek krómvonalait és percepciós képességeit értékeli a zsűri. Hahn az egyszerűen, statívról rögzített közelképeket azonban mintha betáplálta volna egy olyan számítógép processzorába, amit arra programoztak, hogy elemezzen és konvertáljon át minden egyes képkockát. Az eredmény: villogó, stroboszkopikus szédülés, egymás szavába vágó képkockák, celluloidkakofónia. De csak a felületes szemlélő számára tűnhet Hanh filmje öncélú formalizmusnak: hiszen hogyan másképpen lehetne beszélni a gépekről, mintsem gép módjára? Az ismeretlen célú, de határozottan kirajzolódó algoritmus nem csak spóraszerűen szétszórja a film képkockáit, hanem a „datamoshing” pixelolvasztó technikájával össze is mossa őket egymással. Álmodnak-e az androidok celluloid képkockákkal? A digitális képolvasztásnak köszönhetően a pixelek nemcsak a celluloid textúrájával mosódnak össze, hanem a képek témái is egymásba íródnak: így egy-egy másodpercre annak lehetünk tanúi, ahogy egy-egy emberi végtag hirtelen metálos csillogással, gépszerű mechanizmussal kezd mozogni. A film hibái teremtik meg a kiborgokat: Hahn filmje a formával képes egy-egy képkockába sűríteni a sci-fi irodalom legjavát.

Valami hasonló poszthumán fantáziát valósít meg osztrák Johann Lurf is, aki a híres/hírhedt found footage – vagyis talált nyersanyagokból összevágott – filmjének sajtóanyagában külön kikötötte, hogy az alkotás címét tilos „lefordítani”, és ha lehet, csakis az eredeti ikonnal („★”) hivatkozzanak rá. Ez számomra első pillantásra excentrikus hóbortnak tűnt, de a ★ megnézése után már világos volt a motiváció, ugyanis Lurf filmje egy nyelveken és kultúrákon átívelő, epikus óda az ember egyik legősibb érzéséhez, az áhítathoz. A ★ koncepciója olyan egyszerű és frappáns, hogy szinte csomóba ugrik a gyomrom az irigységtől: Lurf nem csinált mást, csak kronologikus sorrendben egymás után fűzte a filmtörténet összes (vagy szinte összes) olyan snittjét, ami az éjszakai égboltot, vagyis a csillagokat ábrázolja. Amennyire banálisán egyszerű ez az ötlet, annyira sziszifuszi munka lehetett kikutatni az összes csillagos képet: mert Lurf nemcsak a nyilvánvaló műfajokhoz (például sci-fi) nyúlt, hanem minden létező filmhez, amiben akár fél másodpercre is felbukkan az éjszakai égbolt (legyen az a *Titanic*, a *Superman* vagy a *Ben Hur*).

A ★ olyan lett, mint egy örült gyűjtögető szédítően hosszú katalógusa: a képek szigorúan időrendben követik egymást, minden kommentár nélkül, töredékes struktúrában. Ha egy csillagkép az eredeti filmben csak két másodpercig tartott, akkor Lurfnál is pontosan ugyanennyi ideig tart, ezért a képek alatt hallható hangok szinte kivétel nélkül torzóként jelennek meg: ha bármilyen párbeszédet hallunk, azok gyakran a mondat közepén vannak elvágvva. Ezzel Lurf egy szaggatott sormintát hozott létre, amelyben a filmek egymásutánja adja ki a rímeket.

A strukturalista szigorból táplálkozó töredékesség persze gyakran egészen humoros pillanatokat eredményez: néha egy elképedt „váo”-t egy japán karakter monológja vagy egy űrhajó zaja követ, máskor John Williams fanfárja harsan fel egy pillanatra, amely után jéghideg csend vagy romantikus gitárdallam következik. A hangok (és a nyelvek) változnak tehát, a csillagok azonban alig: az eleinte fekete-fehér képek a filmtörténeti fejlődést lekövető dramaturgia révén kiszínesednek, de szembetűnő, hogy az évtizedek alatt a csillagábrázolás nem nagyon változott. Lurf katalógusfilmje a csillagfény ábrázolásának állít emléket: hossza és elképesztő vállalása emeli az átlagos supercutok fölé. Lurf nem akar tetszeni, nem akar romantikus montázssetűdöt kanyarítani a témából, hanem szinte akadémiai szigorral rakosgatja egymás után a csillag-snitteket, olyan hosszan és olyan ritmusban, ahogy azt kidobja a gép.

Ironikus, hogy a csillagokat a legnehezebb lefényképezni, ezért a játékfilmekben egészen sokáig valójában megfestették az éjszakai égboltot: ennek az evolúciója bomlik ki Lurf lírai katalógusában. A ★ szabályos sormintaszerke-

zete tehát egy egyszerű képi motívumon keresztül bontja ki a mozgókép technikátörténetét: eleinte papírkivágásos csillagokat, majd egyszerű animációt látunk, végül az űrképek egyre gazdagabbak lesznek, ahogy átlépünk a tudományos-fantasztikus zsáner CGI-grafika által dominált világába.

Lurf vágásai gyakran egészen hibásnak hatnak: ugyanis a ★ montázszerkezetét nem a vágói szerkesztés vagy a rendezői intuíció határozza meg, hanem az, hogy egy-egy kép eredetileg milyen hosszú volt, és hogy a snittek milyen sorrendben követik egymást a filmekben belül, illetve a filmtörténeti kronológiában. Vagyis a ★ olyan, mintha egy mesterséges intelligencia vágta volna: hiszen minden vágópont előre determinált ebben a sormintában. Lurf, ahogy egy interjúban ki is fejté, előre lekorlátozta magát: csak olyan snitteket használt, amelyeknek az előterében nincsen olyan képi elem (emberi figura, fa, házak, horizont stb.), amely elterelné a néző figyelmét és esetlegesen megváltoztatná a film fókuszát: ez a radikálisan redukált filmnyelv a strukturalizmust a kísérleti filmhez (Hollis Frampton, Peter Kubelka, Michael Snow stb.) is köti Lurfot.

Lurf filmjét a vágás előre elrendeltsége, ha úgy tetszik mechanikussága miatt gyakran egészen váratlan szekvenciák gazdagítják: bizonyos pontokon a képek röviden, alig fél másodperces hosszúságban követik egymást, pattogós, szinte hisztérikus gyorsasággal, majd ugyanilyen váratlanul lelassulnak, szinte balladisztikussá válnak, amit persze a hangsáv változásai is felerősítenek. A ★-t mintha egy montázs algoritmus előre determinált képlete hozta volna létre: nemcsak a témája, hanem a struktúrája is mélyen magában hordozza a poszthumanizmus kísértetét. A mechanikus formanyelv az, ami miatt a ★ valójában egy előre eltervezett algoritmus szerint lett megszerkesztve: ez az esztétikai koncepció – magyarul: ötlet – immáron közelebb áll egy programnyelvhez, mint ahhoz a romantikus eszményből táplálkozó szikrához, amely az elme csarnokában előbukkanva vezeti a magányos zseni kezét és a vágóprogramban ide-oda cikázó kurzort. Lurf akár önmagát is kiiktathatná a képletből, hiszen a filmet szervező egyszerű algoritmust lényegében egy AI-ba is bele lehetne táplálni, ami innentől kezdve az örök időkhöz folytathatná a filmet, anélkül hogy az egy árnyalatnyival is különbözne az általa összevágott végeredménytől: ez lenne az igazi digitális halhatatlanság? Egy önmagát újratermelő műtárgy lehetősége? A ★ játékideje ráadásul évről évre nő: Lurf minden évben elkészíti a film aktualizált verzióját, hozzáadva az adott moziidőszak friss csillagképeit. (Jelen pillanatban durván 600 filmnél tarthat a projekt.) Ezzel pedig az osztrák rendező elkészítette a táguló világegyetem

mozgóképes tükörképét: újabb bizonyíték, hogy a film(művészet) képes meghaladni a fizika (és a képzelet) határait.

A ★ negatív filmtörténetként is olvasható. A montázskatalógusból kirajzolódik, hogy a csillagábrázolások eleinte önreflexívek voltak: a korai csillagképeket általában olyan narráció vagy párbeszéd kísérte, amely a világűr végtelességén lamentált. A csillagképek aztán egyre megszokottabbá, rövidebbé és organikusabbá váltak: a ★ utolsó harmadában már nem távoli pontokként, hanem a belemerülést segítő, a nézőt kvázi körülölelő térként jelennek meg. Lurf filmje tehát közvetve, a maga mechanikus passzivitásával arra kérdez rá, hogy az elmúlt százharminc évben milyen volt a viszonyunk az éjszakai égbolttal és a csillagokkal. Milyen műfajokban, milyen céllal jelentek meg ezek a szekvenciák? A giccshatáron mozgó érzelmeket vagy a misztikus feszültségkeltést szolgálják ezek a derengő fénypontok, vagy inkább a vallásos áhítat kifejezése lenne a céljuk? Közel két órán keresztül egy megállíthatatlan tehervonat vagonjaiként sorjáznak előttünk a csillagképek: de érdekes módon Lurf filmje mégsem a képen látható világűrről, hanem sokkal inkább a nem látható emberekről árul el a legtöbbet. Ugyanis a beállítások nagy részét egy számunkra láthatatlan szereplőnek a szemszögéből szemléljük, ezáltal lassanként mi is azonosulunk velük. Mintha egy filmtörténeti planetárium előadását néznénk.

Lurf szó szerint emberfeletti filmje azonban mégis tele van optimizmussal és gyermeki áhítattal, hiszen végül is valami olyasvalamiről szól, ami felettünk van. De mi történik, ha az ember felszámolja magát és nem marad senki, aki felpillantson az égre? A posztapokaliptikus fantáziák antifuturista sötét áhítata mindig is közel állt a kísérleti filmhez, hiszen ez a „műfaj” is előszere-tettel dolgozik radikális hiányesztétikával: az elmúlás abszolútumát, kitörlődés kísértetiességét a klasszikus narratív filmnél sokkal autentikusabban tudják megragadni a kísérleti filmek. Én is eljátszottam egy film erejéig a posztapokaliptikus műfaj és az avantgárd hiányesztétika összehasonlításával (*Fagyott május*, 2017), de végül beadtam a derekam, és nem tudtam teljes mértékben eltávolodni a történetmesélés gravitációjától. De a kortárs kísérleti filmkultúra pincekocsmájában nem mindenki olyan gyáva, mint én: Carl-Johan Westregård *Cams* (2014) című rövidfilmje egyetlen hosszan kitartott, egyenletesen pásztázó svenkre és egymás után sorjázó tájképekre csupaszítja le a posztapokaliptikus alapkoncepcióját. Idilli madáracsicsérgés, morajló szél és a széles skandináv táj enyhén nyomasztó bukolikus bája: a kamera meg csak forog és forog és forog, mintha nem is ember, hanem egy gép hajtaná. Néha fel-feltűnedezik valami oda nem illő a tájban: embernagyságú fekete kúpok

bukkannak fel a fűben, mintha megint a 2001: *Űrodüsszeia* kopogtatna be az ajtónkon (nem tudom, hogy egyáltalán túl lehet-e lépni valaha is Kubrick klasszikusán), csak most a Monolit kissé felhizlalt karikatúrái képében kísért: mik ezek a tájba nem passzoló fekete fémpacák? Westregård csak az utolsó snitteken enged bármiféle narratív következtetést levonni: mintha valamiféle idegen civilizáció inváziójának lennének az előőrsei? A marslakók avantgárd kinetikus szobrai? Vagy pontosabban: az embert megfigyelő kameratornyok? Önműködő tévéadók, amelyek az emberiség valóságshow-ját közvetítik a Szíriuszra? Nincsenek válaszok, és a film pont emiatt az üresség és homályosság miatt marad végtelenül nyugtalanító: a jövőből jövő képek nem az emberiség megérkezését, hanem kihalását fogják dokumentálni.

A posztapokaliszisz nyugalma persze lehet humoros is, nem csak ilyen bágyadtan kísérteties: Robin Klengel és Leonhard Müllner rövidfilmje, az *Operation Jane Walk* az installáció- és performanszművészet, a várostörténeti dokumentumfilm és a videójáték-dokumentáció (a YouTube-on „gamer videó”-ként ismert „műfaj”) keveréke. A film egy élőben felvett prezentációból lett összevágva: ám az előadást virtuális térben, egy online lövöldözős játék (*Tom Clancy's The Division*) háromdimenziós világában rögzítették, az „előadó” és a „hallgatók” is játékosok digitális avatarjaiként voltak „jelen” a térben. Vagyis egyszerűen megfogalmazva: az *Operation Jane Walk* egy olyan ismeretterjesztő városi séta dokumentációja, amely nem a valódi, hanem egy virtuális New Yorkban történt. De ez a virtuális séta minden „kelléket” felvonultatott: sétálókat és egy mesélő-narrátort, akik mindannyian az online játék terében jelentek meg, fegyverekkel és egyéb eszközökkel felszerelve. De, ahogy a narrátor-túravezető meg is jegyzi a séta elején, ők békés szándékkal fognak végigsétálni a posztapokaliptikus scenáriót megvalósító játék tereiben, fényképezőgépek optikája helyett a fegyverek távcsövét használva a város megfigyeléséhez. Klenger és Müllner New York-ja világégés utáni, romos nyugalomban fogadja a szereplőket: mindenütt magára hagyott autók, kietlen házak és üres gyorsforgalmi utak keresztezik a sétálók útvonalát, illetve a semmiből felbukkanó mesterlövészek és portyázó nem-játékos karakterek. A film zseniális alapkoncepciójából táplálkozik finom humora is: a városépítészeti túra résztvevői egyszerre lépnek fel a *Tom Clancy's The Division* „meghekkelloiként” – hiszen nem az eredeti funkciója szerint használják a lövöldözős játékot –, illetve adekvát szereplőiként, mert azért mégis szeretnék elkerülni a (polgár?)háborús narratívából elkerülhetetlenül következő fegyveres konfrontációt.

Az *Operation Jane Walk* persze nem lenne ennyire vicces, ha megelégedne annyival, hogy a kreatív kisajátítás révén a képzőművészeti diskurzusba emel egy videójátékot. Attól lesz igazán kísérteties, mert a várostörténeti séta valóban várostörténeti sétaként funkcionál: a mesélő-oktató érdekes részleteket oszt meg az avatarokkal (és velünk, nézőkkel) New York urbanisztikai forradalmáról, elsősorban arról a második világháború utáni várostervezési vitáról, amely Robert Moses és Jane Jacobs (a film címadója) között bontakozott ki. Moses ugyanis amellett kardoskodott, hogy Manhattan déli részét keresztül egy hatalmas gyorsforgalmi útnak (*The Lower Manhattan Expressway*) kell keresztülszelnie, amely viszont egy soha be nem gyógyuló sebet ejtett volna a környéken. Ezt a projektet később sikeresen torpedózta meg Jacobs, aki az organikus városfejlődés és a kisközösségi kultúra mellett kardoskodott, és el-lenezte Moses futurisztikus terveit (amelyhez hasonló, hajmeresztően gigantikus tervek születtek a budapesti belvárossal kapcsolatban is, de szerencsére ezek is a fiókban maradtak).

Innen nézve a filmre valójában egy negatív futurizmus bontakozik ki a szemünk előtt: az *Operation Jane Walk* posztapokaliptikus kontextusa egy meg nem valósult urbanisztikai utópia törmelékeiként, szétpermetezett maradványaiként is olvasható, ami a kortárs kísérleti film antifuturizmusában egyébként egyedülállónak is tekinthető lokális ízzel, egyfajta nemzeti színezettel ruházza fel a végeredményt.

MÁTÉ BALÁZS

Horizont

Planetáris perspektívák és a technikai kép a globális válságok korában

mate.balazs@gmail.com
ORCID: 0009-0001-8511-6779

HELIKON

Horizont. Planetary Perspectives and the Technical Image in the Age of Global Crises

Abstract

The future is not accessible, except to our imagination. The ever-growing crises of our time have complicated not only our relationship with the future but also our connection to time and space. In the first part of my writing, I rely on philosophical texts to explore how the global crises of the present era reshape our traditional temporal and spatial epistemic perspectives. Then, through several contemporary photographic examples, I examine how the medium of photography can make these altered experiences palpable, and in what form.

Keywords: meta-crisis, anthropocene, photography, modernity, perspective, perception

A jövő nem hozzáférhető, csak a képzelet számára. A Mark Fisher által híressé tett, lépten-nyomon idézett gondolat¹ a kollektív képzeletünk jövőre vonatkozó benuhátságáról talán azért (is) vált ilyen népszerűvé, mert nagyon egyértelműen mutat rá többek között arra, hogy az egyre nagyobb hullámokat vető krízisek korában elsősorban nem a jelenhez, hanem a jövőhöz fűződő viszonyunk vált mélyen problematikussá. Arisztotelésznél a krízis fogalma még 'döntés, ítélet' értelemben merült fel, és olyan kétes kimenetelű, átmeneti állapotot, fordulópontot jelölt, ami – akár egy válságos állapotban lévő beteg esetében – még bármilyen irányú változás kezdete lehet: az állapot romlása ugyanennyira elképzelhető, mint a felépülés.² A kifejezést mai értelmében használva is elmondható, hogy egy ilyen korszak a paradigmaváltás lehetőségét is magában hordozza: ez a potenciál pedig nagyrészt az emberi szubjektum és a bolygó, valamint a többi földi létező közötti viszony ártértekelése révén jöhet létre. Számos szerző tesz kísérletet arra, hogy bemutassa, a globalizáció által elindított folyamatok és ezek mentén kialakuló válságok hogyan alakítják át a hagyományos pozíciókat és nézőpontokat, a különböző idő- és térbeli léptékeket, valamint hogy ezek milyen következményekkel járhatnak.

Ennek megfelelően írásom első felében a különböző kortárs krízisfogalmakból mutatok be néhány releváns példát, kitérve arra, hogy milyen olyan sajátosságai vannak a jelenkor globális válságainak, amelyek tekintetében, úgy tűnik, eltérnek a korábbi, akár nem is olyan régen lezárult történelmi válságkorszakoktól. Ezt követően a lépték és a nézőpont fogalmai mentén a megváltozó idő- és térbeli perspektívák kortárs tapasztalataira teszek kitérkintést, elsősorban Benjamin Lazier, Bruno Latour és Dipesh Chakrabarty szövegeire támaszkodva.

„A látás a szavak előtt jár. A gyermek előbb nézi és felismeri a dolgokat, s csak azután tanul meg beszélni. A látás azonban más értelemben is a szavak előtt jár: kijelöli a helyünket a környező világban” – írja John Berger.³ Annak ellenére, hogy a fénykép nem primer, hanem reprodukált látvány, véleményem szerint a fotográfia médiumának különleges potenciálja van arra, hogy a nézőt reflektálttá tegye a saját idő- és térbeli pozícióját illetően, a megszkott nézőpontok és viszonyok kimozdítása által. Ennek egyik oka az a kettős-

¹ „Könnyebb elképzelni a világ végét, mint a kapitalizmus végét.” Frederic JAMESON, *The Seeds of Time* (New York: Columbia University Press, 1994). Magyarul Mark FISHER, *Kapitalista realizmus*, ford. TILLMANN Ármin és ZEMLÉNYI-KOVÁCS Barnabás (Budapest: Napvilág Kiadó, 2020), 16.

² KOVÁCS Ákos András, „Krízistől válságokig”, *AETAS Folyóirat* 29, 4. sz. (2014): 5–18.

³ John BERGER, *Mindennapi képeink*, ford. BERGER András (Budapest: Corvina Kiadó, 1990), 7.

ség lehet, hogy technológiai kép révén egyszerre alkalmas a nagyfokú absztrakcióra, ugyanakkor ez az absztrakció bármilyen messzire elmehet, a néző mindig a valóságban fogja a kép eredőjét megjelölni: más szóval a megjelenő képet valamilyen formában mindig konkrét valóságábrázolásnak fogjuk tekinteni. Kérdés, hogy a fotografikus kép milyen módon tudja átélhetővé tenni és megfogalmazni az egybeolvadó, vagy éppen széttöredező kortárs idő- és térbeli tapasztalatokat. Eppen ezért dolgozatom második felében néhány kortárs fotográfiai példát elemzek a fentiek szemszögéből. Ezek a példák, úgy gondolom, magukban hordozzák annak a lehetőségét, hogy a nézőt eltávolítsák a saját, emberi léptékű hétköznapi időérzékelésüktől és téri tapasztalataiktól, amelyek véleményem szerint felszabadító potenciállal bírhatnak.

Az alábbi írást végül egy kísérleti fázisban lévő saját munka bemutatásával zárom, amely a helyhez kötött, lokális nézőpont kimozdítását és relativizálását, ugyanakkor a planetáris idő és az emberi léptékű idő mozgás útján való összeszinkronizálását célozza.

ZUHANÁS

„A zuhanás, noha önmagában ártalmatlan, nem tarthat örökké” – Sławomir Mrożek mintegy fél évszázada írt novellájában⁴ az elbeszélő élményítő, zűrzarvaros érzésre eszmél: arra, hogy a saját tengelye körül forogva, hosszan és kietartóan zuhan egy hatalmas sziklafal mellett. Ahogy megtalálja az egyensúlyát és megállítja a forgást, van ideje körbenézni, tisztázni a helyzetét. Szépen lassan felfedezi, hogy nincs egyedül: számtalan másik embertársával együtt száguld egy végtelen mélynek tűnő szakadék torkába. Az idő előrehaladtával az elbeszélő megszokja a zuhanás állandósult rendkívüli állapotát, és egy időközben mellésodródott úrral mint útitárssal apránként feltérképezik a környezetükben lebegő embertömeget, a zuhanók társadalmát.

Néhányan bukfenceztek, mint korábban én is, mások fejjel lefelé zuhan-
tak, vagy fejjel felfelé, ahogyan én most. Voltak olyanok is, akik vízszin-
tes helyzetben estek, mintha láthatatlan heverőn feküdnének. Általában
a zuhanás két módját lehetett megkülönböztetni: egyesek kapaszkodtak

⁴ Sławomir MROŻEK, „Zuhanás közben”, in Sławomir MROŻEK, *Lolo és más elbeszélések*, ford. MURÁNYI Beatrix (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2001), 21.

valamibe, mások lemondtak a kapaszkodásról, és szabadon estek. Az utóbbiak voltak kevesebben.⁵

Az elbeszélésben az egymás mellett lebegő, valójában a szakadék torkába zuhanó személyek közül mindenki más-más stratégiát választ a zuhanással való fizikai és mentális megküzdésre. Van, aki kétségbeesetten szorongatja a korábban egy sziklaszirtról magával rántott kórót, mások tagadják, hogy zuhannának, megint mások hegyméretű tömbként összeolvadva, tömegesen kapaszkodnak össze, arccal egymás felé, zsibbadt félálomba szenderülve.

Nehéz a fenti álomszerű víziót nem a szemünk előtt kibontakozó ökológiai és civilizációs válságra vonatkoztatni. A nyugati társadalmakban hagyományosan a múltat a térbe magunk mögé pozicionáljuk, a jövőt pedig előrefelé vetítjük: az érzékelési irányokat kissé átkalibrálva azonban könnyű a jelenlegi emberiség helyzetét az ismeretlen jövőbe tartó, egyre gyorsuló zuhanásként elképzelni. Nem könnyű feladat pontosan megjelölni, mikor kezdődött a szabadesés, de most már úgy tűnik, megállíthatatlan. Az elbeszélés 80-as évekbeli megírása óta a *leérkezés*⁶ még nem következett be, azonban fenyegetése érezhetően közelebb került. Hogy pontosan mennyire közel, nem tudjuk.

METAKRÍZIS, AVAGY A KRÍZISFOGALMAK KRÍZISE

Úgy tűnik, az ezredforduló óta eltelt második évtized közepére a mindenütt jelenlévő globális krízisek elsötétítik az előttünk álló időt. A modernitás programja nem hozta el az általa ígért jövőt, a végtelen fejlődés éthosza megdőlni látszik, a földi erőforráskészlet, amely ennek a fejlődésnek a záloga volt és folyamatosan kitermelésre kerül, érezhetően kimerülőben van, egyre kézzelfoghatóbb a tapasztalat, hogy nem áll korlátlanul rendelkezésre. Más szóval: mind az idő, mind a planetáris tér hagyományos elgondolásai is válságban vannak, és mindkét esetben a végesség újfajta, sajátos élményével szembesíti a 21. század emberét.

A párhuzamosan futó krízisek árnyékában alapélményként tűnik fel az egyensúly-vesztés, kollektív tudatunkban ott lebeg a globális kibillenés érzete. A paralel válságok újfajta korszakot jelölnek ki, az egymásra halmozódó,

⁵ Uo.

⁶ „Nem a zuhanás számít, hanem a leérkezés” – juthat eszünkbe Matthew Kassovitz 1996-os kultuszfilmjének (*La Haine*) baljós tételmondata.

folyamatosan felbukkanó és ezernyi szálon összefonódó, időben pedig hosszasan elnyúló krízisek permanens jelenléte válik alap-értelmezett állapotá.

Ahogy arra beszédes példaként többen rámutattak,⁷ a minden évben az adott időszakot a lehető legjobban megragadó jelképes szót kiválasztó glasgow-i *Collins Dictionary* a „permakrízis” szót választotta a 2022-es év szavának, melyhez a következő meghatározást rendelte: „katasztrofális események sorozatának következtében fellépő instabilitás és bizonytalanság elhúzódó fennállása”.⁸ A szóösszetételben ugyanakkor ellentét is feszül. A krízis természete szerint időszakos, eseményszerű jelenséget kell, hogy jelentsen: forduló-pontot, átmeneti bizonytalanságot, amely egy adott rendszer – például hatalmi struktúra, emberi test, társadalom – összeomlásához, vagy éppen ellenkezőleg, kijavításához-felépüléséhez, akár egyenesen megújulásához vezet. Az időtlen átmenetként megjelenő válság ugyanakkor paradox módon egy közelgő, de soha el nem érkező jövő érzetét adja. „Valami vagy perma, vagy krízis; ha elég sokáig tart, már nem fogjuk sem permanensnek, sem krízisnek érezni, hanem adottnak, alapértelmezettnek és megszokottnak” – írja Laczkó Sándor filozófus a 2020-as karantén alatt írt lírai szócikk-variációjában.⁹

Míg a permakrízis fogalma a jelenkor statikus instabilitását ragadja meg, a polikrízis – amely szót a következő évben, 2023 januárjában választotta az év szavának ezúttal a *Financial Times*¹⁰ – a válságok számosságát és szimultán egyidejűségüket szemlélteti. Az Edgar Morin és Anne Brigitte Kern által még a 90-es években megalkotott polikrízis fogalma ugyanakkor nem egyszerűen egymástól független egyidejűségben fellépő párhuzamos kríziseket jelöl, hanem a válságok összeolvadásából kialakuló metakrízist. Egyúttal azt is, hogy a hagyományos krízisfogalmaink és -értelmezéseink is válságba kerültek.

Horváth Márk és Lovász Ádám írásukban a tér egyetlen pontjára nem redukálható, nagy területen jelenlévő, komplex hálózatot alkotó szociális *hiperválság* fogalmát is megemlíti, azonban ők is inkább a metaválság, vagy metakrízis kifejezés használata mellett foglalnak állást.¹¹ Jellemzésük szerint a

⁷ LACZKÓ Sándor, „A válság: Szócikk-variációk krízis témára”, *Café Babel* 83 (2023): 3–7; DOMBAI Dóra, „A preapokalipszis mozija: Kortárs populáris krízis-fantáziák”, *Café Babel* 83 (2023): 2–7.

⁸ „An extended period of instability and insecurity, esp. one resulting from a series of catastrophic events.” Lásd *Collins Dictionary*, hozzáférés: 2024.08.05, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/permacrisis>.

⁹ LACZKÓ, „A válság...”, 6.

¹⁰ A *Financial Times* honlapja, hozzáférés: 2024.05.15, <https://www.ft.com/content/f6c4f63c-aa71-46f0-a0a7-c2a4c4a3c0f1>.

¹¹ HORVÁTH Márk és LOVÁSZ Ádám, „Az ember válsága: Antropocén mint metakrízis”, *Café Babel* 83 (2023): 20–29.

metaválság fogalma a különböző krízisek összességét komplex, összekapcsolt rendszerként tudja megragadni, amelynek segítségével elkerülhető az egymással bonyolult hálózatot alkotó válságjelenségek egy-egy részproblémára történő téves redukciója. Horváth és Lovász szerint „egy olyan, a megszokott krízisfogalmon túli krízisről van szó tehát, amely minden mást hipertárgyszerűen árnyékol be”:¹² az egymásról nem leválasztható klíma- és menekültválság, gazdasági recessziók, háborúk, pandémiák, diplomáciai és energiakrízisek mindent elfedő, áthatolhatatlan ködként telepszenek ránk, lehetetlenné téve a megismerést. Ez egyúttal a krízist érzékelő szubjektum pozícióját is kijelöli: „a metakrízis azt is jelenti, hogy nincs azon túli, vagy kívüli pozíció, mindannyian a komplex metakrízis árnyékában létezünk.”¹³

Az emberiség történelme folyamán természetesen számtalan alkalommal volt válságokkal terhelt időszakok tanúja, és ezek egy nagy része a mostaniakhoz hasonlóan globális hatású volt. Még élnek azok a generációk, akiknek közvetlen emléke van a hidegháborús évtizedek apokaliptikus jövőképéről, egy lehetséges atomháború fenyegetéséről, az ő szüleik pedig az ezt az időszakot megelőző világháborúk túlélői voltak. Eva Horn *A holnapután időjárása* című írásában azonban rámutat egy lényegi különbségre, amely a jelenkor kiterjedt metaválságát elválasztja az emberi történelem korábbi kollektív válságtapasztalataitól: ez pedig éppen az összeadódott kortárs krízisek fent említett hipertárgy-jellegében fogható meg. Az a katasztrófa, ami látszólag most fenyeget, Horn megfogalmazásában jóval *diffúzabb*, mint a fenti példa. Míg egy globális atomháború kirobbanása emberi döntés következménye konkrét aktorokkal és ebből kifolyólag megnevezhető felelősökkel, egzakt kiindulási ponttal mind térben, mind időben, addig a metakrízis mindenhol-jelenválósága és elnyújtott időbelisége azt megfoghatatlanná, megelőzhetetlenné és elkerülhetetlenné teszi:

Egy „atomháború” típusú katasztrófa eseményszerű és kontingens; mert ahol aktorok vannak, ott azokat meg is lehet állítani. A napjainkban „klímakatasztrófaként” vagy „globális felmelegedésként” tárgyalt jelenség azonban sem eseménynek nem tekinthető, sem pedig helyszíne vagy felelőse nem nevezhető meg egyértelműen.¹⁴

¹² Uo., 23.

¹³ Uo., 26

¹⁴ Eva HORN, „A holnapután időjárása: A klímakatasztrófa rövid képzettörténete”, ford. CSÉCSEI Dorottya, *PRAE*, 1. sz. (2017): 44–55. Horn szövegével Dombai Dóra 2023-as írásában találkoztam: DOMBAI, „A preapokalipszis mozija...”.

Természetesen azok a sajátságok, amik a metaválságot megelőző, beazonosítható cselekvőkkel és lokalizálható kiindulóponttal rendelkező kríziseket jellemezték, nem tűntek el maradéktalanul napjainkra sem, elég csak a 2020-as években indult ukrajnai háború eszkalálódó fenyegetésére gondolni. Mindenesetre az, hogy a történések javarészt nem lehet sem temporálisan, sem lokálisan meghatározni, egyszersmind azzal is jár, hogy maga a jelenség érzékelése is problémássá válik. A szerző megfogalmazásában tehát sajátossága a metakrízisnek (Horn szövegében klímakrízisnek), hogy *nincs eseményjellege*.

Ehhez hasonlóan Sławomir Mrożek parabolikus novellájában sem sűrűsödik egzakt eseménnyé az egyensúlyvesztés. Nem látjuk az elbeszélőt, amint letaszítják egy szikla pereméről, vagy amint megbotlik, és a mélybe zuhan. Eleinte azt sem tudja, hogy zuhan, csak összezavarodott érzékekkel, kábultan forog a saját tengelye körül: „Nem tudván, hogy zuhanok, nem féltam a zuhanástól. Csak émelyített a zűrzavar.”¹⁵ Arra ocsúdik, hogy *körbeveszi* a zuhanás. Nem tudni, mióta esik, és azt sem, meddig fog ez tartani. Első dolga, hogy megállítsa a saját tengelye körüli szédítő mozgást, és valamiféleképpen meghatározza a saját pozícióját, ha már fixálni nem is tudja azt.

Ha az ökológiai krízisre gondolunk, azon belül pedig az ember és az egyéb életformák közötti, valamint ezek és a földi életfeltételeik közötti viszonyra, ugyanúgy felvetődnek a pozíció és ezen keresztül a nézőpont kérdései. Úgy tűnik, a globalizáció és az ennek nyomán a 21. századra kialakult klímaválság a hagyományos tér- és időbeli episztemológiai perspektívákat és hagyományosan elképzelt léptékeket új megvilágításba helyezte, azoknak a felülvizsgálatára késztet bennünket. Az olyan, korábban egymással szemben álló térbeli pozíciók, mint a lokális és a globális, egymással elválaszthatatlanul összeolvadni látszanak, és ugyanez elmondható az időbeli léptékekről: a földi ökoszisztéma és időjárás átalakulásával az emberi történelem a geológiai földtörténet egybefonódna. Hogy ezt kibontsam, az alábbiakban szeretnék röviden áttekinteni a két léptékbeli átalakulásnak a megtapasztalásához fűződő néhány releváns kortárs irodalmat, amihez kiindulásnak érdemes lehet a tágabb helyszín és az abban létező szubjektum viszonyának a közelmúltbeli átalakulását megvizsgálni. Más-hogy mondva, fontos kiinduló kérdés lehet, hogy amikor magunkra, emberekre és a minket körbevevő környezetre, tágabban a Földre gondolunk, egyáltalán milyen formában jelenik meg ez a kép a képzeletünkben. Létezik-e olyan külső megfigyelői pozíció, ahonnan önmagunkat kivonva a környezetből, objektív tárgyként tudunk a Földre tekinteni? Változtatott-e bármit ezen a nézőponton a mindenkire egyaránt érvényes ökológiai válság?

¹⁵ MROŻEK, „Zuhanás közben”, 21.

FÖLDKELTE

A *Föld* szót hallva jó eséllyel az emberek többségének hasonló kép jelenik meg a szeme előtt: egy örvénylő felhők által mintázott kékszínű bolygó, a kozmikus üresség fekete háttere előtt lebegve. Ez a kép egyáltalán nem ősi eredetű, sőt, egészen fiatal, nemigen idősebb két emberöltőnél. Egészen konkrétan két Apolló-misszióból visszahozott fénykép sokadik másolata a képzeletünkben megjelenő látvány. Az első, 1968 karácsonyán publikált *Földkelte* címen elterjedt fotó, a második a négy évvel későbbi *Kék márvány*, amely egyúttal a legnagyobb számban terjesztett kép is a világon.¹⁶

Benjamin Lazier ennek a két képnek a megjelenését jelöli ki a „Földkelte-korszak” kezdetének. 2011-ben publikált *Earthrise; or, The Globalization of the World Picture* című tanulmányában az Overview Effect jelenségét és történeti, kulturális, politikai és filozófiai jelentőségét mutatja be. Azt a hatást és érzületet, ami a bolygónkat elhagyó, és a Földre visszatekintő, azt egységes, befogható látványként külső nézőpontból megtapasztaló űr-hajósokat tapasztalati úton, illetve a földön maradt „többiek” fotografikus reprodukciók révén hatalmába keríti. Lazier szerint ez a kép a „kerek világ” fogalmának a megtestesülése lett, és szimbolikus erőként számtalan morális, tudományos, valamint politikai-gazdasági, üzleti képzetben és programban multiplikálódott.¹⁷

A világ benépesítésével kapcsolatos elképzeléseinket és megérzéseinket most már olyan képek közvetítik, amelyek a lokális, földhöz kötött horizontokat olyan „horizontokkal” helyettesítik, amelyek planetáris hatókörűek – a föld és az ég közötti különválasztást maga alá gyűri a Föld és az üresség közötti elválasztás.¹⁸

E gondolat alapján tehát egy (két) fotográfia bizonyos értelemben képes volt átformálni azt, ahogy a Földre mint élettérre, a környezetünkre tekintünk. Az előttünk elterülő táj, legyen az erdővel borított hegyvonulat vagy sokmillió nagyváros, egyszerre egy nagyobb egész apró darabkájává vált.

Lazier írásában a *Földkelte* és a *Kék márvány* képek kettős hatására, vagyis a Földkelte-korszak paradox ellentmondásosságára hívja fel a figyelmet. A vég-

¹⁶ Benjamin LAZIER, „Earthrise; or, The Globalization of the World Picture”, *The American Historical Review* 116, 3. sz. (2011): 602–630, 605, <https://doi.org/10.1086/ahr.116.3.602>.

¹⁷ Uo., 606.

¹⁸ Uo.

telen, sötét űr előtt lebegő földgolyó képe egyszerre volt következménye és szimbóluma is a modernitás technológiai fejlődésének, ugyanakkor katalizátora is a bolygónkról való újszerű gondolatoknak, például a 60-as, 70-es évek újonnan megjelent zöld mozgalmai által. Ugyanakkor a Föld (és a táj), amely egykor csak a képzeleten keresztül megragadható, a maga teljességében soha nem kiismerhető és misztikus volt, éppen ebben a korszakban tűnt fel először egészében (át)láthatónak, kutathatónak, ám ezzel együtt globálisan kormányozhatónak is. Persze felmerül a kérdés, hogy a kurrens válságok nem épp ennek a törekvésnek a megvalósíthatatlanságáról és a kudarcáról szolgáltatnak-e bizonyítékot, mindenesetre az erre irányuló széles körű ambíció ekkor jelent meg először.

A szerző esszéjében Hanna Arendt, Martin Heidegger és Hans Blumenberg gondolatai mellett a fenomenológiai mozgalom alapítójának, Edmund Husserlnek a megglátásait veti össze a Földkelte-korszak globalizált világának tapasztalatával. Husserl maga már nem élte meg a *Kék bolygó*ról készült kép megpillantását, de egy kiadatlan írásában felvetette ennek a lehetőségét.¹⁹ Ebben, írja Lazier, Husserl ragaszkodott ahhoz, hogy dacára annak a poszt-kopernikuszi tudásunknak, hogy a Föld kering a Nap körül, a hétköznapi tapasztalataink továbbra is Kopernikusz előttiék. A problémát abban látta, hogy a kopernikuszi elmélet kimozdította az embert a földi horizontjáról. Azt javasolta, hogy emlékezzünk vissza egy olyan élményre, amelyet a kopernikuszi felfedezések elnyomtak: arra a természetre, amit intuitívan érzünk és megélünk.

Írásában maga Lazier is ezt az ambivalenciát emeli ki: az egységes Föld fényképe, a *Kék bolygó* sokszorosított képével fémjelzett globális lépték korszaka egyszerre hozta el az ipari korszak környezetpusztító tendenciák ellenhatásaként szerveződő globális környezetvédő zöldmozgalmakat és az újonnan megjelenő környezettudatosságot, sőt, a Földdel való spirituális egység érzését sokakban, ugyanakkor az is láthatóvá vált, hogy ahol a gondoskodás igénye megjelenik, egyúttal felüti a fejét a menedzsmentre és a kontrollra való igény is.²⁰ Lazier Husserl mellett annak későbbi tanítványát, Heideggert is segítségül hívja a globálissá vált lépték problémájának megvilágításában. Heidegger emberre vonatkozó fogalma, írja Lazier, a „*Dasein*”, helyhez kötött és lokális perspektívát feltételez a globálissal ellentétben. A planetárisra tágult látómező

¹⁹ Edmund HUSSERL, *Shorter Works*, szerk. Peter McCORMICK és Frederick A. ELLISTON (South Bend, IN: University of Notre Dame Press, 1981), 222–233. Idézi LAZIER, „Earth-rise...”, 610–611.

²⁰ Uo., 630.

együttal a földi és a világi megszűnését is magával vonja, a tájból globális világkép lesz. A törekvés, hogy egy ekkora térrel kapcsolatba kerülünk, elkerülhetetlenül reduktív gondolkodást feltételez.²¹

Mi lehet alternatívája egy ilyen eltávolodott és tárgyilagos képnek és képzetnek? Létezik-e olyan átfogó univerzalitás, ami ugyanakkor nem sematizál, és nem homogenizál?

ALUL- ÉS FELÜLNÉZETI PERSPEKTÍVÁK

Bruno Latour számos írásában foglalkozik a földtől (és a Földtől) való eltávolodás, és az ahhoz való visszatérés, a „földreszállás” szimbolikus képével, ezen keresztül pedig az ember világban elfoglalt helyével, valamint az ahhoz való megváltozott viszonyával a modernitásban és a globalizáció korában. A 2020–2021-es pandémia alatt írt, magyarul 2023-ban megjelent kötetének, a távolság vertikális irányára utaló, *„Idelent” – habár nincs olyan, hogy odafent* című fejezetében történeti áttekintését adja annak, hogy a modernitás színrelépésével miként változott meg, illetve miben maradt azonos az, ahogyan a „fentre” gondolunk: vagyis mi a különbség az Ég [Heaven] és ég [sky] között.²² A felvilágosodás előtti keresztény Európában, amikor a hívők az égre tekintettek, a „fent” és „lent” között nem mérhető, kilométerekben kifejezhető, hanem értékbeli ellentét feszült.

Az idelent a földi egy régi, elemi, ősi formája volt, amely egybefonódott a régi *phüszisszel*: a bezártság, a nyomor, a betegség, a megsiratott halál és a gondoskodásra szoruló élet féktelen érzése. Ez adott okot az elröppenésre a béke, a jutalom és az üdvözülés felé. A lent és a fent közötti ellentétnek volt értelme.²³

A szekularizációval azonban a lenti világból mérhető és a tudományos megismerésnek feltárulkozó, varázstalanított anyag lett, az Égből (Heaven) pedig együttal ég (sky) lett: Latour megfogalmazásában tehát *„kiüresedett az ég”*, nem volt hova elvagyódni többé. A modernitás szépen lassan kibontakozó programja az emberiség számára elérkező bőség és szabadság ígérétét a jövő-

²¹ Uo., 611.

²² Bruno LATOUR, *Földközvetben. Karanténban*, ford. KUN János Róbert (Budapest: Kijárat Kiadó, 2023), 124.

²³ Uo., 125. Kiemelés az eredetiben.

be, de már *idelenre*, a földre helyezte. Mindez pragmatikusnak és valóságosnak tűnt, mégis azzal, hogy ez az ígéret a távoli jövőbe került, és valami végleges, abszolút cél elérésének az igényét jelölte ki, egy mindaddig csak a hívőkre jellemző sémát hozott vissza a szekularizált világba: „továbbra is az Édent keressük, de itt a földön!”²⁴ Így olvadt össze a haladás éthoszában az *Ég* és az *ég* Latour leírásában, vagy ahogyan frappánsan megfogalmazza, így lett a *Másvilág* ígéretéből egy *másik világ* ígérete.

Latour a helyhez, földhöz, tájhoz hozzákötött lokalitás és az ezeket távolról szemlélő globális nézőpont kétféle irányultságának a viszonyát vizsgálja elsősorban a globalizáció és a közelmúlt egyre erősödő ökológiai válságának történeti keretében. Elemzése szerint a két fogalom maga is két-két további, egymással ellentétes előjelű viszonyulásra osztható. Ezeket könnyen megérteni úgy lehet, ha a globális–lokális ellentétpár elemeit úgy vizsgáljuk, hogy az egyik felől nézünk a másik irányába.

A lokális irányból tekintve a globális felé Latour szerint „a nézőpontok *megsokszorozódását*” jelenti, vagyis azt, hogy egyre nagyobb változatosságot észlelünk, hogy egyre több élőlényről, kultúráról, jelenségről, organizmusról és emberről veszünk tudomást”.²⁵ A látómező kitágítása a perspektívák gyarapodásával és a szereplők, alkotóelemek sokféleségével, a világ burjánzó összetettségének felismerésével jár. A globalizáció fél évszázados fennállása óta annak kritikusai azonban ezzel ellentétes folyamatokra mutatnak rá: egyfajta (Latournál: provinciális) nézőpont homogenizáló elterjedése, a változatos és sokszínű lokális kultúrák egyneműsödése. Ahogyan Lazier szövegében is kirajzolódott, a távlati nézet átfogó, mindenre kiterjedő, de egyúttal a redukció kockázatát is magában hordozza.

A tengelyen ezzel szemben a lokális áll, ami szintén legalább kétféle nézetből szemlélhető. Egyrészt lehet a fent említett, sokféleséget felszámoló tendenciával szembeni ellenállásként látni, „a földterülethez, a helyhez, a termőföldhöz, a közösséghez, a térhez, a környezethez, az életmódhoz, a mesterséghez, a szaktudáshoz” tartozásnak a vágyát, ugyanakkor ez az álláspont pedig a bezárkózás, elszigetelődés rizikóját foglalja magában. A globális és a lokális elemek ezen kívül még egyfajta idővonalra is felrajzolhatóak, ahol az általános nézet szerint a „globalisták” a progresszió révén az egyenes jövő felé mutató végén helyezkednek el, a „reakciós” vagy „regresszív” „lokalisták” pedig a múlt irányába tekintenek.

²⁴ Uo., 126.

²⁵ Uo., 17. Kiemelés az eredetiben.

Latour szerint ez a fajta felosztás napjainkra érvényét veszítette. És miért? Éppen a modernitás nagyívű programját kikezdő, mindenütt jelen lévő meta-válság (Latournál: klímaválság) révén. Ez a válság ugyanis egy olyasfajta szűkösség állapotát hozta el, amivel ez a program látszólag egyáltalán nem számolt: egyszerűen túl kicsi a Föld ahhoz, hogy fedezetként szolgáljon ehhez a projekthez. Korunk krízise tehát egyebek mellett a tér krízise is:

Szembe kell néznünk azzal, ami szó szerint a méret, a lépték és a lakhely problémáját jelenti: a bolygó *túl szűk és határolt* a globalizáció glóbuszának: ez utóbbi túl nagy, végtelenül nagy, túl aktív, túl bonyolult ahhoz, hogy bármilyen lokalitás szűk és korlátolt határai között lehetne tartani. Kettős probléma: túl nagy és túl szűk.²⁶

A HAGYOMÁNYOS IDŐBELI PERSPEKTÍVÁK ÖSSZEOMLÁSA

A metaválság tehát olyan mindenre kiterjedő fenomén, amihez képest nincs *kívül*: mind térben, mind időben planetáris léptékkel és kiterjedéssel bír. Ez az új válságtapasztalat tehát a hagyományos idő- és térbeli léptékek átalakulását is elkerülhetetlenül magával hozta, ami egyúttal a saját pozíciónkat és nézőpontunkat is újragondolásra készteti. Déborah Danowski és Eduardo Viveiros de Castro *The Ends of the World* című könyvükben szintén a klímaváltozás következtében széthulló időbeli és térbeli tapasztalatokról írnak: „Gyakorlatilag minden, ami a klímaválságról elmondható, ipso facto anakronisztikussá válik; és minden, amit ez ellen tenni lehet, szükségszerűen túl kevés, túlságosan késésben van.”²⁷ Ugyanígy érvényes ez a fajta „metatemporális instabilitás” a térre is, a világ hirtelen megtapasztalt szűkösségére, állítják. A korábban vég nélkül rendelkezésre állónak elgondolt nyersanyagok – melyek folytonos, szakadatlan kitermelése a végtelen jövő felé mutató fejlődés zálogát jelentették – elfogyóban vannak, és ehhez elég csak arra az érvelésre gondolnunk, hogy öt teljes Földre lenne szükség abban az esetben, ha az egész emberiség az átlag amerikai állampolgár szintjén fogyasztana, emlékeztetnek a szerzők. A térnek és az időnek korábban nem tapasztalt szűkösségét éljük meg tehát, ami egyúttal ezeknek a fogalmakhoz köthető hagyományos episztemikus perspektívák felbomlását is magával vonja.

²⁶ Uo., 19. Kiemelés az eredetiben.

²⁷ Déborah DANOWSKI és Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, *The Ends of the World* (Chichester, UK: John Wiley & Sons, 2017), 8.

A nyugati modernitás már régóta jól ismert jellemzője az idő *gyorsulásának* és a tér ezzel egyidőben történő *zsugorodásának* érzete, a klímaválság nyomán mégis valami megváltozott: léptékváltás történt, Danowski és de Castro megfogalmazásában a jelenség napjainkra kilépett a szociokulturálisból a bio-geofizikai történelembe.²⁸ A kétféle időlépték – a geológiai idő és a történelmi idő – egymáshoz viszonyított aránya rendkívül átélhetővé válik Carl Sagan 1977-ben bemutatott széles körben ismert, szemléletes gondolat kíséretében. Sagan a *Kozmikus Naptár* című izgalmas elgondolásában az Univerzum jelenleg ismert 13,8 milliárd évét egyetlen naptári évre yetítve vizualizálta. E tagolás szerint a kozmikus év január 1-jén éjfélkor az Ősrobbanással indul, a mindenkori jelenlegi pillanat december 31-én, szintén pontban éjfélkor van. Ilyen felosztásban egy kozmikus év 1,5 millió évnél felel meg, egy másodperc pedig 437,5 évet tesz ki: így számolva pedig a Tejútrendszer március 16-án, a számunkra otthont adó Naprendszer pedig csak szeptember 2-án alakul ki. Az élet szeptember 21-én megjelenik a Földön, az emberszabásúak megjelenéséig azonban egészen december 31-ig várni kell, az egész modern történelem pedig az év utolsó napján, 23 óra 59 perc 59 másodperckor, vagyis az éjfél előtti utolsó kozmikus másodpercben kezdődik el.

Ez az a pillanat, amikor a Földi élet kozmikus léptékű története, és az emberiség tizedmásodpercnyi történelme tragikusan egybeolvad.²⁹

Erről a történelmi és földtörténeti pillanatról szól a posztkolonialista diskurzus felől érkező indiai történész, Dipesh Chakrabarty *A történelem klímájáról, négy tételben* című sokat idézett esszéje.³⁰ Írásában Chakrabarty amellett érvel, hogy a klímaváltozás arra kényszerít bennünket, hogy felhagyjunk az a történettudományi hagyománnyal, ami egymástól elválasztva kezeli az emberiség és a bolygó történetét. Mivel az emberi tevékenységek immár láthatóan planetáris következményekkel bírnak, a kétféle történet közötti határvonalak elmosódnak.

A tudósok évszázadokon át úgy gondolták, hogy a föld folyamatai oly hatalmasok és erőteljesek, hogy semmi nem tudja megváltoztatni ezeket. Ez volt a geológiai tudományok egyik alapvetése, no meg az, hogy az emberiség kronológiái eltörpülnek a geológiai idő végtelenje mellett, s az emberi tevékeny-

²⁸ Uo., 14.

²⁹ Vö. LÁNYI András, „Az ökoetika útkeresése”, *Magyar Filozófiai Szemle* 63, 2. sz. (2019): 9–36, 11.

³⁰ Dipesh CHAKRABARTY, „A történelem klímájáról, négy tételben”, ford. BOJTÁR Péter, 2000, 2. sz. (2010): 3–13, hozzáférés: 2024.05.15, <http://ketezer.hu/2010/02/dipesh-chakrabarty-a-tortenelem-klimajarol-negytetelben/>.

ség jelentéktelennek látszik a geológiai folyamatok erejével összemérve. És ez egykor így is volt. De mára ez megváltozott.³¹

Rámutat arra, hogy a modern tudomány és technológia lehetővé tette az emberiség számára a bolygó átalakítását. Ugyanakkor a klímaváltozás arra figyelmeztet, hogy a modernitás eszméi és gyakorlatai nem fenntarthatók hosszú távon, ha nem vesszük figyelembe a planetáris hatásokat. A klímaváltság tehát egy újfajta történelem-, és ennél fogva jövőkép megalkotását sürgeti.

Latour szintén a két idővonal összemosódását fogalmazza meg, amikor azt mondja: „A tér háborgó történelemmé lett, amelynek többek között mi is részei vagyunk azáltal, hogy reakciókra reagálunk. Úgy tűnik, hogy a földtörténet kellős közepén érünk földet.”³² Izgalmas még ebben a gondolatmenetben annak kiemelése, hogy az időbeli tapasztalatok csakis térbeli átalakulások mentén érzékelhetőek. Chakrabarty és Latour esetében tehát a történelemben és a térben megjelenő emberi és nem-emberi, élő és élettelen résztvevők egymással függő viszonyban álló bonyolult, inter- és reaktív hálózatkomplexumot alkotnak.

Saját, emberi érzékszerveink léptékét meghaladó tapasztalataink nagy részét fotografikus képek által éljük át: a mikroszkopikus felvételektől a Hubble-űrtávcső képein át ezek a képek nagyítják fel, vagy *hozzák le a Földre* azokat a látványokat, amelyekhez másképp aligha lenne hozzáférésünk. Számomra a fotografikus kép legizgalmasabb tulajdonságaihoz tartozik ez: emberi szemmel nem megragadható látványokat képes a mi percepciónkhoz szinkronizálni. A fotografikus kép mélyen kötődik mind a tér, mind az idő ábrázolásához: előbbihez a lineáris perspektíva miatt, utóbbihoz a kép elkészültéhez elengedhetetlenül megválasztandó expozíciós idő miatt, amely vagy valószerűtlenné merevít időbeli folyamatokat, vagy hosszan történő eseményeket tömörít egy látványba. Írásom második felében ennek megfelelően a fenti gondolatok mentén néhány kortárs fotográfiai munkát szeretnék bemutatni, amelyek a globális és lokális nézőpontokat, illetve az emberi és a planetáris léptékű idősíkokat hozzák mozgásba.

A DÖNTŐ PILLANAT FELSZÁMOLÁSA

Michael Wesely német fotográfus-képzőművész szinte egész életművében extrém hosszú expozíciókkal dolgozik. Egyik legismertebb munkája egyben az egyik első, amit a saját maga által épített kamerával készített. 1997-ben

³¹ Uo.

³² LATOUR, *Földközelen...*, 37.

Berlinben megindult a Potsdamer Platz nagyszabású felújítása, ami a tér addigi képeinek a teljes átalakítását, új épületek felhúzását és korábbiak lebontását jelentette. Wesely itt helyezte el a fényképezőgépét, és 26 hónapig folyamatosan exponált. A több mint két év egymásra rétegződik a képen, az elbontott épületek szellemképei egybeolvadnak az újonnan épülő vasbeton épületvázakkal. A kép egybesűrítve jeleníti meg a múltat és a jövőt, egy folyamatos jelen rögzítésén keresztül, feloldva a hagyományos kategóriákat. Az épületek háttérében pedig a Nap folyamatosan változó pályája szabdalja ívekre az eget. A képek sikerének köszönhetően Wesely meghívást kapott New Yorkba, a 2001-ben átépülő MOMA épületének fotózására. Ezúttal 34 hónapig exponáltak a kamerák, a Nap pedig már a toronyházak mögött kaszál a képeken. A múzeum felújítás előtti és új verziója egyszerre jelenik meg a fotókon. Az égen szabályosan haladó napkorong (illetve a Föld szabályos keringése a Nap körül) kontrasztban áll a városkép pillanatokra összesűrűsödött változásától. Carl Sagan kozmikus másodperce mintha emberi szemmel is befoghatóvá válna a fotókat nézve.

Az alkotó több interjújában felidézi, hogyan fordult a hosszú expozíció használata felé az érdeklődése: fiatal fotográfiaszakos hallgatóként felismerte, hogy ha valakiről portrét készít, a fényképezés ideje alatt készült 50–100 expozíció akár egymásnak teljesen ellentmondó módon tudja bemutatni ugyanazt az alanyt, kizárólag a válogatás révén. Emiatt a számos, egymástól különböző felvétel készítése helyett egyetlen, 5 perc hosszúságú expozíció használata mellett döntött, ilyen módon kikerülve a fotózás története alatt annyit emlegetett „döntő pillanatot”.³³ Ezzel tehát kísérletet tesz arra is, hogy kiiktassa a médium magát objektívként feltüntető, ugyanakkor erősen szelektív és ennél fogva reduktív jellegzetességeit. A kamera zárszerkezetét nyitva hagyva a többéves expozíció alatt lezajlott környezeti adottságokra bízva a képen megjelenő részleteket, amivel ugyan információt veszít (és ezáltal láthatóvá teszi a médium korlátait), mégis a tárgyilagosság felé tesz egy lépést, vagy éppen hogy feltárja annak lehetetlenségét. A hangsúlyok áthelyeződnek: a fényképek ugyanannyira szólnak a városi szövet emberi szem által nem érzékelhető átalakulásáról, mint amennyire a háttérként fellépő égről: azaz az évszakok változásáról és az időjárásról. A változás momentuma tehát az alkotó által említett *döntő pillanat* felszámolásával nem sűrűsödik egyetlen eseménybe: a felvételek képpé válnak az emberi szem pillanatnyi tapasztalatához

³³ Példa az alábbi interjú bevezetője: Michael WESELY, *Fotografias de longa duração*, hozzáférés: 2024. 2024.05.15, <https://www.youtube.com/watch?v=G7ZRrjgARdk>.

szinkronizálni olyan változásokat is, amelyek – felidézve Eva Horn gondolatát –, nem rendelkeznek eseményjelleggel, ennél fogva nehezen megragadhatóak.

PLANETÁRIS HORIZONT

A Dipesh Chakrabarty esszéjében és Carl Sagan gondolat kíséretében említett emberi és planetáris léptékű időhorizontok összeolvadásának gondolatkörében nehezen megkerülhető, széles körben ismert fotográfiai példa Hiroshi Sugimoto *Seascapes* című tájképsorozata. A sokszor szintén hosszú expozícióval készült felvételek a világ számos táján készültek, aprólékosan megkomponált tengeri tájképeket jelenítenek meg. A víz és az ég (vagyis a levegő), épp ugyanolyan arányban kapnak teret a fekvő formátumú képet vízszintesen elfelező horizont által. „Víz és levegő. Annyira hétköznapiak ezek a szubsztanciák, hogy alig vonják magukra a figyelmet – mégis a létezésünket teszik lehetővé. Az élet kezdetét mítosz övezi: Legyen víz és levegő” – írja Sugimoto.³⁴ A földi élet kialakulásának három alapvető komponense alkotja a fotográfiákat: a víz, a levegő és a fény.

A tengeri táj az egyetlen olyan táj, amely nincs sem helyhez, sem időhöz kötve, ráadásul ez a tapasztalat az emberi érzékek számára is azonnal megnyílik. Ha csak egy képet látunk a végtelen óceánról, soha nem fogjuk tudni megmondani, hol készült a kép. De fordítva, ugyanazon a helyen teljesen más látépként tud megjelenni ugyanaz a víztömeg. És ugyanez igaz a tengeri tájkép időbeliségére is. A szárazföldi táj az emberi szemnek statikusnak tűnik, még ha az életünk folyamán látunk is átalakulni egy-egy tájat, erdőket kinőni, városokat felépülni, hegyeket eltűnni; a szárazföldi táj az emberi szem számára alapvetően mozdulatlan. A tenger ugyanakkor folyamatos hullámozásban, morajlásban, változásban van, nyugvópontot a szem csak a távoli horizonton talál. Gondoljunk arra, milyen rendkívüli, idegen látvány egy befagyott tenger képe. Mégis, a tenger és az óceán képe egyúttal a legállandóbb látványok egyike a Földön: talán ez az egyetlen kép, amiről biztosan tudjuk, hogy ugyanúgy tűnt fel az első emberi őseink számára is, mint mi magunk előtt: „Rejtélyek rejtélye, a víz és a levegő ott van előttünk a tengerben. Valahány-

³⁴ „Water and air. So very commonplace are these substances, they hardly attract attention – and yet they vouchsafe our very existence.” Hiroshi SUGIMOTO, *Seascapes*, hozzáférés: 2024.05.15, <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>.

szor a tengert nézem, megnyugtató biztonságérzet tölt el, mintha őseim otthonába látogatnék; a látás útjára indulok.”³⁵

A Föld és annak atmoszférája, az „itt lent” és az „ott fönt” tehát egy mértani, nyílegyenes vonal mentén találkozik Sugimoto képein. Persze éppen ez a mértani egyenes az, ami nem is egyenes tulajdonképpen: ahogyan az űrhajósok kezdenek elszakadni a Föld szorításából, és elkezdünk rálátni a Benjamin Lazier által elemzett *Kék márvány* látványára, a hétköznapiakban egyenesnek tapasztalt távoli vonal kezd meggömbülni. Ugyanez a görbülés egy másik tengelyen is kirajzolódik, épp a távolban lebegő hajók által: ahogy eltűnnek szemünk elől, egyúttal a horizont alá is süllyednek, az egyik elsődleges empirikus bizonyítékát adva így annak, hogy a Föld nem lapos. Maga a horizont szó etimológiája magában hordozza ezt az ívelt formát: a görög ὀρίζων κύκλος jelentése ’elválasztó kör’.

Izgalmas lehet röviden megidézni egy másik japán fotográfus(nő) talán kevésbé ismert munkásságát, Asako Narahashi a kétezres évektől folyamatosan készülő tengeri tájképeit. Narahashi mintha egyenesen Sugimoto horizontjából fotózna vissza oda, ahova ez előbbi installálta a kameráját: a képek a víz és a levegő találkozási pontjáról, azaz a vízből, de még éppen a felszín felett tartott kamerával készülnek. Az eltávolodás itt radikális ráközelítéssé válik, mintha a *Kék márvány* körívének egy végtelenül apró cikke lyére közelítenénk rá. A feszes egyenes vonal így megbillen, feloldódik és megtörik, a jellemzően rövid expozícióval készülő képek a hullámokat ragyogó amorf formákká dermedve mutatják meg, a szárazföld éppen, hogy kibukik mögülük. Amellett, hogy a vízbe zuhant fuldokló rémült kapkodását, vagy a megemelkedő tengerszint mindent elárasztó katasztrófáját idézi meg ez a látvány, a képek egyúttal valamiféle felszabadítóan nem-emberi, elemi nézőpontot is megmutatnak. Lentről nézünk az ég felé, a vízben vagyunk, de kapunk levegőt, a tajtékozó tenger pedig türelmesen engedi, hogy tekintetünkkel végigpásztázzuk a hullámok megismételhetetlen, egyszerű volt formáit.

³⁵ „Mystery of mysteries, water and air are right there before us in the sea. Every time I view the sea, I feel a calming sense of security, as if visiting my ancestral home; I embark on a voyage of seeing.” Uo.

NÉZŐPONTOK BURJÁNZÁSA

Utolsóként a szintén japán származású kortárs fotográfus Sohei Nishino 2004 óta folyamatosan készülő *Diorama Maps* című komplex és monumentális fotografikus térképeit idézném meg, melyekből jelenleg több mint húszat készített. A művek mindig ugyanazzal a munkamódszerrel, két szakaszban születnek meg: az első körben Nishino a világ egy-egy kiválasztott nagyvárosát keresztül-kasul bejárja és számtalan, városonként 15–20 ezer fényképet készít különböző nézőpontokból. Az analóg nyersanyagot hazaérve előhívja, kontaktmásolatot készít a képekről, amiket aztán egyesével összeragasztva egy hatalmas kollázsra applikál össze. A főbb tájékozási pontok köré felépített kollázsok által így a városokról szubjektív térképek, töredékes, de mégis felismerhető víziók jönnek létre, amelyek valahogy egyszerre totálisak, mégis darabosak és átláthatatlanok. Nishino a munkáiban feladja az objektivitás igényét, a képeknek ebben az értelemben nem feltérképezés a céljuk.

Az óriási, összetett térképeken, amelyek egyszerre idézik meg David Hockney 80-as években készült többperspektívájú polaroid-kollázsait és Hieronymus Bosch burjánzó tájképeit, mind a térbeli, mind az időbeli perspektívák sűrűsödése az egyik legerősebb tapasztalat. Szembetűnő a rátekintés szokatlan pozíciója: a képet szemlélő egyszerre látja a várost alulról és felülről, közelről, és távolról. Ahogyan a kép tere sem szerveződik egy enyészpontba tartó átlátható perspektívába, a befogadó pozíciója is megfoghatatlan, csupán a kép egyes részleteivel való relációban élhető meg. Ugyanez igaz a térképek idejére is: ugyan a felvételek „helyes expozícióval” készültek, azaz a mozgások rögzülnek, nincs semmi elmosódva, mint Michael Wesely képein, mégis több hét, hónap történése rendeződik egymás mellé, és jelenik meg ugyanabban a képi térben. A jobb híján madártávlatnak nevezhető perspektíva ellenére tehát a városképek milliónyi nézőpontot prezentálnak, és mélyen átélhetően mutatják meg, hogy egy város és egy táj nem csak egyszerűen *van*, hanem egyszerre mind folyamatosan *történik* is: körbefolyva, meghatározva és alakítva az emberi cselekedeteket, épp úgy, ahogy azok alakítják őt magát.

Ennél a felismerésnél maradvá érdemes lehet Sohei Nishino képei mellett egy rövid időre újra megidézni Bruno Latour gondolatait a planetáris perspektívák átalakulásáról a klíma- és a metaválság következtében. Latour Michel Serres és a feljebb is idézett Dipesh Chakrabarty *Climate of History* című munkáira támaszkodva azt a gondolatot veti fel, hogy az emberi és a nem-emberi ágensek hagyományos modernista különválasztása többé nem tartható: ezek a határok ugyanis elmosódnak. Az élettelen, passzív háttérként elgondolt

Föld és természet, és az ez előtt aktív ágensként, cselekvőképességet egyedülként birtokló ember képzelete már nem tartható abban a korban, amikor Michael Wesely képein az égen áthaladó Nap a megváltozó időjárás következtében évről évre egyre perzselőbb, a Sugimoto és Asako Narahashi képein húzódó tengerszint vonala fenyegetően emelkedik, ellepve a szárazföldet, e megváltozott körülmények miatt pedig emberek milliói menekülnek Sohei Nishino egyre duzzadó megapoliszaiban.

A Holocén (így hívják a geológusok) kiváló „keretként” szolgált arra, hogy mindentől el lehessen szigetelni az emberek cselekedeteit, ahogy a színházban megfeledkezünk az épületről és a kulisszákról, miközben a cselekményre figyelünk. Az Antropocénben – néhány szakértő ezt a vitatott megnevezést adná a jelenlegi korszaknak – ez már nem így van. [...] Most a díszlet, a kulisszák, a háttér és az egész épület ott van a színpadon, és maguknak követelik a főszerepet.³⁶

Latour újszerű elgondolásában az ember és a Föld, és tágabban a világban megjelenő élőlények és élettelen *dolgok* egymásra ható bonyolult, egymástól kölcsönös függésben álló cselekvőhálózatként képzelhetőek el. Ezt az összegabalyodott rendszert teszi egyre láthatóbbá és megtapasztalhatóbbá a globális klímaválság, és ennek a megértését, átélését teszik lehetővé az antropocentrikus nézőpontokat elhagyó műalkotások, amelyek közül néhányat itt fent megidéztünk.

ELFORDULÓ LÁTHATÁR

Írásom bevezetőjében idézem John Berger művészettörténész *Mindennapi képeink* című népszerű könyvének nyitógondolatait, s e szavak, melyek a fogalmi gondolkodást megelőző látásról szólnak, az oldal alján így folytatódnak: „A láttott és tudott dolgok közötti viszony sohasem végleges. Minden este *látjuk*, hogy a Nap lenyugszik. *Tudjuk*, hogy voltaképp a Föld fordul el tőle. A tudás, a magyarázat azonban soha nem vág teljesen egybe a látvánnyal.”³⁷ Folyamatban lévő, *Horizont* munkacímű projektem kiindulópontja a látóhatár motívuma, az a vízszintesen húzódó vonal, amely a tájat szemlélő ember számára

³⁶ LATOUR. *Földközelen*..., 38.

³⁷ BERGER, *Mindennapi képeink*..., 7. Kiemelés az eredetiben.

örök viszonyítási pont, meghatározza a „lent” és a „fent” irányait, egyszersmind kijelöli az „itt” és az „ott”, a „távol” és a „közel” kategóriáit.

A videómunka egymás után fűzött, egyenként 24 óra leforgása alatt elkészülő time-lapse videókból áll, ahol a kamera a Nap vagy a Hold mozgását követi az égen. A követés miatt azonban a horizont és az égitestek viszonya felcserélődik: a Nap és a Hold a képmező ugyanazon részén maradnak, és ahelyett, hogy az égen a nap folyamán megszokott útvonalat járnának be, a horizont billen ki és fordul körbe.

A felvételek egy, az asztrofotográfiában és általában a csillagászatban használt eszköz (ekvatoriális mechanika) segítségével készültek, amely arra szolgál, hogy a kamerát a Föld elfordulása miatt elmozduló égboltra szegezze, azaz a Föld forgását ellensúlyozva folyamatosan kövesse a különböző égi objektumokat. Ehhez először az eszköz forgási tengelyét az északi Sarkcsillagra (Polaris) kell tájolni, a lehető legpontosabban: ez a tőlünk 431 fényév távolságra lévő, a Napnál hatszor nagyobb tömegű csillag ugyanis az északi pólus közelében helyezkedik el, azaz a Föld forgási tengelye nagyjából az irányába mutat. Ez azzal is jár, hogy az égbolton mindig mozdulatlan marad, de a Föld északi féltekéjén fényképező asztrofotósok számára egyúttal fontos fix pont is az égen. Ha a tájolás megtörtént, az óramű-mechanika forgási tengelye nagyjából párhuzamossá válik a Föld forgási tengelyével, a szerkezet alig észrevehetően forogni kezd ellentétes irányba, óránként 15 fokot elfordítva a kamerát a kijelölt tengely körül, ilyenformán mozdulatlanul tartva, az ég ugyanazon szeletére szegezve. Erre azért van szükség az asztrofotózásban, mert az éjszakai sötét égbolt fényképezéséhez hosszabb expozíciós időre van szükség, a részletek megőrzése miatt a képi zajszintet ráadásul minimalizálni szükséges (azaz alacsony érzékenységgel kell fényképezni), ami még hosszabb záridőt kíván meg: egy néhány másodpercnél hosszabb időintervallum alatt készülő felvétel esetében azonban már elfordul annyit a Föld, hogy a képen látható apró fényes pontok, az égitestek egyszerűen bemozdulnak.

Az ember évezredekken keresztül érzékelte az idő múlását a Nap és a Hold, a nappal és éjszaka, illetve az évszakok ciklikus váltakozásán keresztül, és nem tulajdonított további jelentőséget annak mérhető egységekre tagolására. Az idő fogalmának radikális átalakulását jelző és lehetővé tévő mechanikus óraművek a középkori európai városokban jöttek létre, és váltak az ember életét jelentősen

befolyásoló automata gépekké.³⁸ Az átlagosan harminc másodpercenként készülő felvételeket huszonöt kép/másodperces sebességgel lejátszó time-lapse videók körülbelül két percre gyorsítják azt a huszonnégy órát, amíg a Föld egyszer körbefordul, azaz amíg a kamera nézőpontjából a Nap körbeér, és újra felbukkan a horizont fölé. A videókon a kamera óramutatóként (valójában a kismutató sebességének pontosan a felével) ketyeg körbe, és tesz kísérletet a planetáris időlépték emberi szemhez történő szinkronizálására.

KONKLÚZIÓ

A modernitásban végbement technológiai fejlődés és a globalizáció folyamatai átalakították az érzékelést. Ahogy Martin Jay bemutatja a *Modernitás látásrendszerei* című írásában, ez egyúttal azzal is járt, hogy a látás szerepe is átalakult a társadalomban és a kultúrában.³⁹ Hangsúlyozza, hogy az optika és a perspektíva fejlődése a látást az igazság és a tudás kulcsfontosságú eszközévé tette, különösen a tudományos forradalom és a felvilágosodás idején. A fotográfia 19. századi feltalálása pedig radikálisan átalakította a vizuális kultúrát: a technológiai kép lehetővé tette a valóság objektívnek tűnő és hiteles rögzítését, egyúttal új kérdéseket is felvetett a valóság és a reprezentáció viszonyáról. Ezek elterjedésével, majd a globalizált világban mindenhol elérhető információkkal (például web 2.0) megszületett egy metanézőpont, ahonnan a világra rá- és önmagunkra visszatekintünk. Ennek szemléletes példája a fentebb bemutatott *Kék márvány* és *Földkelte* fotográfiák, amelyek mellett, hogy egyelőre soha nem látott képet, az egész bolygó totalizáló látványát mutatták meg, egyúttal egy különös megfigyelői pozíciót is sejtettek: a néző kimondatlanul is tudatában van annak, hogy a kép elkészültének sajátos technológiai és történelmi feltételei voltak – talán többek között ennek is köszönheti szimbolikus erejét ez a két fénykép.

„Az univerzum felőli szemlélődés – *a view from nowhere* – széles körben elfogadottá vált, a »racionális« és a »tudományos« pedig tartósan összefonódott ezzel a nézőponttal [kiemelés az eredetiben]” – így Latour.⁴⁰ A moderni-

³⁸ George WOODCOCK, *The Tyranny of the Clock* (Philadelphia: Wooden Shoe Books, 1944). Magyarul (részlet): George WOODCOCK, „Az óra zsarnoksága”, ford. BERTALAN András Miklós, hozzáférés: 2024.05.15, <https://tett.merce.hu/2024/04/26/george-woodcock-az-ora-zsarnoksaga/>.

³⁹ Martin JAY, *A modernitás látásrendszerei*, ford. VÉGSŐ Roland (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2003).

⁴⁰ LATOUR, *Földközben...*, 54.

tás alatt ez a távolságtartó rátekintés, egyben a látás és a technikai kép a megfigyelés és a mérés eszközévé vált, és egy „külső”, „objektív” és egyúttal „közömbös” pozíciót vettek fel. Esetünkben kérdés ugyanakkor, hogy mennyiben alakul át a technikai kép, ami a természettudományos ismeretszerzés eszköze, ha átkerül a művészetbe, és a *tudás* helyett a *képzelet* kiindulópontjává válik? Fel lehet-e számolni ezt a tárgyilagos pozíciót? At lehet-e tájolni ezt az objektív nézőpontot egy szubjektívebb, emberibb tapasztalattá?



Projektvideó:

https://drive.google.com/drive/folders/1BluaPHnaOM4eAURJr_Ep1M3A3NbK7ftQ

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

- ADAM, Barbara. *Time*. London: Blackwell, 2004.
- ADAM, Barbara. *Time and Social Theory*. Cambridge: Polity, 1990.
- ADAM, Barbara. *Timewatch: The Social Analysis of Time*. Cambridge: Polity, 1995.
- AMIN, Samir. *Eurocentrism*. Fordította Russell MOORE. New York: Monthly Reviw, 1989.
- ANDERSON, Reynaldo. „Afrofuturism 2.0 & the Black Speculative Arts Movement: Notes on a Manifesto.” *Obsidian* 42, 1–2. sz. (2016): 228–236.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- ARNOULD, Jacques. „The Spaceship Earth.” *Icarus’ Second Chance: The Basis and Perspectives of Space Ethics* (2011): 69–88. https://doi.org/10.1007/978-3-7091-0712-6_5.
- AUGÉ, Marc. *The Future*. Fordította John HOWE. London–New York: Verso Books, 2015.
- AVANESSIAN, Armen és Suhail MALIK, szerk. *Der Zeitkomplex. Postcontemporary*. Fordította Ronald VOULLIÉ. Berlin: Merve Verlag, 2016.
- AVANESSIAN, Armen és Mahan MOALEMI. „Ethnofuturisms: Findings in Common and Conflicting Futures.” In *Ethnofuturismen*, szerkesztette Armen AVANESSIAN and Mahan MOALEMI, 8–39. Berlin: Merve Verlag, 2018.
- AVANESSIAN, Armen. *Future Metaphysics*. Fordította James C. WAGNER. Cambridge: Polity Press, 2020.
- BARBROOK, Richard. *Imaginary Futures: From Thinking Machines to the Global Village*. London: Pluto Press, 2003. <https://doi.org/10.2307/j.ctt18mbdnv>.
- BANKS, Adam J. *Race, Rhetoric, and Technology: Searching for Higher Ground*. New York: Routledge, 2005. <https://doi.org/10.4324/9781410617385>.
- BAUDRILLARD, Jean. *The Gulf War Did Not Take Place*. Fordította Paul PATTON. Seattle: University of Washington Press, 1995.
- BECK, Ulrich. *Risk Society: Towards a New Modernity*. Fordította Mark RITTER. London: SAGE Publications, 1992.

- BERARDI, Franco. *After the Future*. Szerkesztette Gary GENOSKO és Nicholas THOBURN. Oakland, Calif. Edinburgh: AK Press, 2011.
- BERARDI, Franco. *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. London–New York: Verso, 2019.
- BHABHA, Homi K. „DisszemiNáció: A modern nemzet ideje, története és határai”. Fordította SÁRI László. In *Narratívák 3.: A kultúra narratívái*, szerkesztette N. KOVÁCS Tímea, 85–118. Budapest: Kijárat Kiadó, 1999.
- BLUMENBERG, Hans. *Lebenzeit und Weltzeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.
- BOULD, Mark. „The ships landed long ago: Afrofuturism and black SF”. *Science Fiction Studies* 34, 2. sz. (2007): 177–186.
- BROWN Jr, DeForrest. *Assembling a Black Counter Culture*. New York: Primary Information, 2022.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: MIT Press, 2000. <https://doi.org/10.7551/mitpress/2499.001.0001>.
- CARRINGTON, André M. *Speculative Blackness: The Future of Race in Science Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816678952.001.0001>.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A társadalom mint képzeleti intézmény*. Fordította KICSÁK Lóránt. Budapest: Gondolat Kiadó, 2022.
- CHEAH, Pheng. *Spectral Nationality: Passages of Freedom from Kant to Postcolonial Literatures of Liberation*. New York: Columbia University Press, 2003. <https://doi.org/10.7312/chea13018>.
- CONN, Virginia L. és Gabriele DE SETA. „Sinofuturism(s).” *Verge: Studies in Global Asias* 7, 2. sz. (2021): 74–99. <https://doi.org/10.5749/vergstudglobasia.7.2.0074>.
- DANOWSKI, Déborah és Eduardo Batalha VIVEIROS DE CASTRO. *The Ends of the World*. Malden, MA: Polity, 2017.
- DELANY, Samuel R. *Starboard Wine: More Notes on the Language of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.
- DELMAN, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, NC: Duke University Press, 2004. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11hpkpp>.
- DEMOS, T. J. *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come*. London: Sternberg Press, 2023.
- DERY, Mark. „Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose.” In *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, szerkesztette Mark DERY, 179–222. Durham: Duke University Press, 1994.

- DERY, Mark, szerk. *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham: Duke University Press, 1994. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220m2w>.
- DE SETA, Gabriele. „Sinofuturism as Inverse Orientalism: China’s Future and the Denial of Coevalness.” *SFRA Review* 50, 2–3. sz. (2020): 86–94.
- DILLON, Grace L. „Imagining Indigenous Futurisms.” In *Walking in the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction*, szerkesztette Grace L. DILLON, 1–12. Tucson: University of Arizona Press, 2012.
- DRĂGAN, Mihaela. „Roma Futurism Manifesto: Techno-Witchcraft is the Future.” Fordította Ioanida COSTACHE. *Revista Arta*. Hozzáférés: 2024. 03. 04. <https://revistaarta.ro/wp-content/uploads/2021/03/roma-futurism-manifesto.pdf>.
- DUFFY, Enda. *The Speed Handbook: Velocity, Pleasure, Modernism*. Durham: Duke University Press, 2009. <https://doi.org/10.1215/9780822392378>.
- DUX, Günter. *Die Zeit in der Geschichte: Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit*. Frankfurt am Main: Springer, 1989. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-17440-8>.
- ESPOSITO, Elena. *The Future of Futures: The Time of Money in Financing and Society*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2011. <https://doi.org/10.4337/9781849809115>.
- ESHUN, Kodwo. „Further Considerations of Afrofuturism.” *CR: The New Centennial Review* 3, 2. sz. (2003): 287–302. <https://doi.org/10.1353/ncr.2003.0021>.
- ESHUN, Kodwo. *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. London: Quartet, 1999.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Fordította Richard PHILCOX. New York: Grove Press, [1952] 2008.
- FISHER, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester: Zero Books, 2014.
- FLÄMIG, Rike és Zwoisy MEARS-CLARKE. *POSTOST 2090: Eine Ossifuturistische Retrospektive*. Bickmann, 2020.
- FOSTER, Thomas. *The Souls of Cyberfolk: Posthumanism as Vernacular Theory*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2005.
- FRANGOS, Mike. „The Girl Who Fell to Earth: Sophia Al-Maria’s Retro-Futurism.” *C21 Literature: Journal of 21st-Century Writings* 5, 3. sz. (2017). <https://c21.openlibhums.org/article/id/544/>. <https://doi.org/10.16995/c21.44>.
- FRY, Tony. *Design Futuring: Sustainability, Ethics, and New Practice*. Oxford–New York: Berg, 2009. <https://doi.org/10.5040/9781350036079>.

- FRY, Tony. *Defuturing: A New Design Philosophy*. Radical Thinkers in Design. London: Bloomsbury Visual Arts, 2020. <https://doi.org/10.5040/9781350089563>.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- GILROY, Paul. *Between Camps: Nations, Cultures and the Allure of Race*. London: Routledge, 2004.
- GERHARDT, Ulrike. *Ostfuturistisches Erinnern: Die Transformationszeit in post-sozialistischer Videokunst*. Berlin: Walter de Gruyter, 2024.
- GROYS, Boris, Michael HAGEMASTER és Anne VON DER HEIDEN. *Die Neue Menschheit: Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Fordította Dagmar KASSEK. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- GOULD, Steven J. *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*. Cambridge: London, 1987.
- HASSAN, Robert. *The Chronoscopic Society: Globalization, Time, and Knowledge in the Network Economy*. New York: Peter Lang, 2003.
- HENNOSTE, Tiit. „Ethno-Futurism in Estonia.” *International Yearbook of Futurism Studies* 2, 1. sz. (2012): 253–285. <https://doi.org/10.1515/futur-2012.0015>.
- HORVÁTH Márk és LOVÁSZ Ádám. „A nemzetkép kísértetiessége és a hungarofuturizmus anakronisztikus nekropolitikája”. *Kalligram* 27, 7–8. sz. (2018): 61–67.
- HUI, Yuk. *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechnics*. Falmouth: Urbanomic Media Ltd., 2016.
- ITON, Richard. *In Search of the Black Fantastic: Politics and Popular Culture in the Post-Civil Rights Era*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- JACKSON, Sandra and Julie E. MOODY-FREEMAN, szerk. *The Black Imagination: Science Fiction, Futurism and the Speculative*. New York: Peter Lang, 2011. <https://doi.org/10.4324/9781315873572>.
- JAMES, Edward. *Science Fiction in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- JAMES, George G. M. *Stolen Legacy*. Sauk Village: African American Images, [1954] 2001.
- JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005.
- KILGORE, De Witt D. „Afrofuturism.” In *The Oxford Handbook of Science Fiction*, szerkesztette Rob LATHAM, 561–572. Oxford: Oxford University Press, 2014. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199838844.013.0044>.

- KREISS, Daniel. „Appropriating the Master’s Tools: Sun Ra, the Black Panthers, and Black Consciousness, 1952–1973.” *Black Music Research Journal* 28, 1. sz. (2008): 57–81. <https://doi.org/10.4324/9781315090979-17>.
- LAVENDER, Isiah III. *Afrofuturismus Rising: The Literary Prehistory of a Movement*. Columbus: The Ohio State University Press, 2019. <https://doi.org/10.26818/9780814214138>.
- LUCKHURST, Roger. *Science Fiction*. Cambridge: Polity, 2005.
- LÜBBE, Hermann. *Im Zug der Zeit: Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*. Berlin–Heidelberg–New York: Springer Verlag, 1992. <https://doi.org/10.1007/978-3-662-02809-4>.
- MANNING, Patrick. *The African Diaspora: A History through Culture*. New York: Columbia University Press, 2010.
- MAYER, Ruth. „Africa as an Alien Future: The Middle Passage, Afrofuturism, and Postcolonial Waterworlds.” *American Studies* 45, 4. sz. (2000): 555–566.
- MIKLÓSVÖLGYI Zsolt és NEMES Z. Márió, szerk. *Xenotopia* 1. sz. (2020).
- MOAYLAN, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Oxford–Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt am Main–New York–Wien: Peter Lang Press, 2014. <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0610-1>.
- MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Oxford: Westview Press, 2000.
- NEMES Z. Márió. „Hungarofuturista kísértetképzés”. In NEMES Z. Márió, *Ektoplazma*, 78–87. Szabadka: Symposion, 2020.
- NEMES Z. Márió. „Térérzékeny avantgárd”. In *Filozófus a műteremben: Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*, szerkesztette SOMLYÓ Bálint és TELLER Katalin, 263–270. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2016.
- NIXON, Lindsay. „Visual Cultures of Indigenous Futurisms.” *Guts Magazine*. 2016.05.20. <https://gutsmagazine.ca/visual-cultures/>.
- PARIKKA, Jussi. „Middle East and Other Futurisms: Imaginary Temporalities in Contemporary Art and Visual Culture.” *Culture, Theory and Critique* 59, 1. sz. (2018): 40–58. <https://doi.org/10.1080/14735784.2017.1410439>.
- PHILLIPS, Rasheedah. „Black Quantum Futurism.” *Journal of Architectural Education* 77, 1. sz. (2023): 9–19. <https://doi.org/10.1080/10464883.2023.2165792>.
- RA, Sun. *This Planet is Doomed*. New York: Kicks Books, 2011.
- RA, Sun. *The Wisdom of Sun-Ra*. Szerkesztette John CORBETT. Chicago: WhiteWalls, 2006.
- RIEDER, John. *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

- RIFKIN, Jeremy. *Time Wars: The Primary Conflict in Human History*. New York: Simon and Schuster, 1987.
- ROLLEFSON, Griffith. „The »Robot Voodoo Power« thesis: Afrofuturism and anti-anti-essentialism from Sun Ra to Kool Keith.” *Black Music Research Journal* 28, 1. sz. (2008): 83–109.
- ROSE, Mark. *Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction*. Cambridge–London: Harvard University Press, 1981. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674423145>.
- RUSHKOFF, Douglas. *Present Shock: When Everything Happens Now*. New York: Current, 2013.
- SCHALK, Sami. *Bodyminds Reimagined: (Dis)ability, Race, and Gender in Black Women’s Speculative Fiction*. Durham–London: Duke University Press, 2018. <https://doi.org/10.1215/9780822371830>.
- SHARMA, Sarah. *In the Meantime: Temporality and Cultural Politics*. Durham–London: Duke University Press, 2014. <https://doi.org/10.1515/9780822378334>.
- SPENCER, Rochelle. *AfroSurrealism: The African Diaspora’s Surrealist Fiction*. New York: Routledge, 2020. <https://doi.org/10.4324/9781315145778>.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1999. <https://doi.org/10.2307/j.ctvjsf541>.
- STEINSKOG, Erik. *Afrofuturism and Black Sound Studies: Culture, Technology, and Things to Come*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-66041-7>.
- SUVIN, Darko. *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Oxford: Peter Lang Press, 2010.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven–London: Yale University Press, 1979.
- STIVERS, Richard. *Technology as Magic: The Triumph of the Irrational*. New York: Continuum, 1999. <https://doi.org/10.5040/9781501340451>.
- SZWED, John. *Space is the Place: The Lives and Times of Sun Ra*. [h. n.] Da Capo Press, 1998.
- THOMAS, Sheree Renée, szerk. *Dark Matter: A Century of Speculative Fiction from the African Diaspora*. New York: Warner Aspect, 2000.
- TOFFLER, Alvin. *Future Shock*. New York: Bantam Books, 1971.
- WILLIAMS, Ben. „Black Secret Technology: Detroit Techno and the Information Age.” In *Technicolor: Race, Technology, and Everyday Life*, szerkesztette

- Alicia H. HINES et al., 154–176. New York: New York University Press, 2001.
- WOMACK, Ytasha L. *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.
- YOUNG, George M. *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*. Oxford: Oxford University Press, 2012. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199892945.001.0001>.
- YOUNG, Kevin és Vernon REID. *Afrofuturism: A History of Black Futures*. [h. n.:] Smithsonian Institution, 2023.
- ZHANG, Gary Zhexi. „Sinofuturism and its Uses: Contemporary Art and Diasporic Desire.” *Verge: Studies in Global Asias* 7, 2. sz. (2021): 86–92. <https://doi.org/10.1353/vrg.2021.0005>.
- ZUBERI, Nabeel. „Is This the Future? Black Music and Technology Discourse.” *Science Fiction Studies* 34, 2. sz. (2007): 283–300.

Összeállította: Miklós-völgyi Zsolt és Nemes Z. Márió

KÖNYVEK

NÉMETH MIHÁLY

andrasmihalynemeth@gmail.com
ORCID: 0009-0004-0934-1917

Armen AVANESSIAN és Mahan MOALEMI, szerk.
Ethnofuturismen. Berlin: Merve Verlag, 2018. 160.

Vegyük kézbe a könyvet és vizsgáljuk meg mint jövőket és jövők emlékeit rejtő tárgyat. A borító hátterét befutó háló és egy afrofuturista szimbólum – Sun Ra fejdísz – lenyomatának ellenére az *Ethnofuturismen* című antológiáról egy szempillantás alatt megállapítható, hogy a Merve gondozásában jelent meg. Fehér borítóra rajzolt, stilizált könyvfedő, a stilizált fedőlapon fehér címsor, könyvre nyomtatott könyv. A messziről felismerhető design német nyelvterületen a szimbolikus tőke ikonja. A könyv forgatója számára így az is rögtön nyilvánvalóvá válik, hogy a futurizmus, esetünkben az etnofuturizmus ezen kézikönyve a német nyelvű kulturális kánon része. A Merve könyvek sokszor már a könyvesboltokban külön polcot foglalnak el, mielőtt egyetemi irodák asztalain landolnának. A kívánt olfaktórius hatás céljából a vastag, sárgás papírra szedett oldalakat a puha fedőlapok között lendületesen átpörgető könyvesbolt-látogató, aki de jure maga is a polgári világ fossziliájaként létezik, valószínűleg felkapja a fejét, amikor pillantása a kiadás utolsó szövegeit kísérő, fekete-fehér tintával, fél oldal nagyságban nyomtatott képekre esik. Screenshots. Megdermedt mozgóképek a lassan bomló fosszilis hordozó fogságában. A hét írást tartalmazó *Ethnofuturismen* a Merve Armen Avanesian által gondozott, és spekulációknak (*Spekulationen*) nevezett sorozatában jelent meg 2018-ban. A könyvet Avanesian és Mahan Moalemi jegyzik szerkesztőként, a szövegeket Ronald Voullié fordította. A „spekulációk” sorozat kimondottan a tudomány és a filozófia területeinek bővítésére vállalkozik francia és angol nyelvterületen megjelent írárok és hagyomá-

nyok német nyelvű reprezentációján keresztül (Armen AVANESSIAN és Helen HESTER, szerk., *de ex machina* [Berlin: Merve, 2015], vi), mégis furcsán hatnak a részben kizárólag online, részben pedig magazinokban megjelent szövegek egy fekete-fehér könyvben. Nemcsak a forró szervereken keringő videók dermedhetnek meg a papírlapokon, de az online viták által szakadatlanul termelt szövegfolyamok is. Ez közel sem jelenti azt, hogy az egyes esszék jelentőségüket veszítették volna a nyomtatás miatt. A nagyrészt digitalizált jövők képeit építő írárok, amelyek gondolati redőzete is sokszor az internet culture hálójából, valamint ezen hálóban kristályosodó utópiákból gyűrődik fel, helytelennek, illetve helyvesztettnek látszanak az íróasztal hermetikus világában. A könyv olvasója nem láthatja a szövegekhez tartozó képek és mozgóképek világát, és akusztikus élményekben sem lesz része olvasás közben. Magától értetődő, hogy az online olvasást nehezítő hiperhivatkozás-rendeteg sem tud megjelenni az antológiában. Mindez csak annyit jelent számomra, hogy én magam igencsak bizonytalan vagyok abban, hogy kik alkotnák a kötet célközönségét. Nem vagyok biztos benne, hogy a Merve kiadások olvasói – átlagosan 15 euróba, vagy többre kerülő könyvecskékről van szó – követik és követni próbálják azon kulturális diskurzusokat, amelyekből a szerkesztők a szövegeket extrahálták, és könnyen elképzelhető, hogy az aktuális futurista és etnofuturista diskurzusok résztvevői és követői nem találják-e túlságosan múltba révedőnek a kötet formáját, és ebből kifolyólag a szövegeket is. Az 1988 és 2018 között keletkezett írárok közül véleményem szerint Steve Goodman 1988-ban *Fei Ch'ien Rinse Out: Sino-Futurist Under-Currency* címmel a *The Warwick Journal of Philosophy*-ban publikált, deleuze-i filozófiától fűtött látomása – mint tiszta futurista sebesség – képes leginkább létezni a kötet lapjain, a tér és az idő minőségeinek elkülönítésére vállalkozó tudományos elemzés helyett. Velem ez a személyes ítélet is azt sejteti, hogy a kötet anyaga és for-

mája igencsak megváltoztatta az utóbbi években keletkezett szövegek kontextusát és hatását.

Ha úgy döntünk, hogy nem online kezdjük meg a jövőkutatást, hanem egy manuális mnemotechnika, a könyv segítségével szeretnénk mindennapjaink órarendjéből kitörni, akkor kétségkívül jó kezekbe került Avanessian és Moalemi szerkesztők kötete. Az *Ethnofuturismen* azonban nem nyit közvetlen kaput a jövőbe. Úgy gondolom, hogy a viszonylag zökkenőmentes utazáshoz érdemes, sőt talán elengedhetetlen megtenni egy-két dolgot a könyv fellapozása előtt, közben vagy után. Jól keverednek majd a szövegekről alkotott emlékek a Drexciya zenéivel, amelyek egy, az Atlanti-óceán mélyén alapított város mítoszáat idézik meg. A mélytengeri poliszt, Atlantiszt, víz alatt született gyerekek alapították. Ők a terességük miatt a rabszolgahajókról letaszított nők óceánban világra hozott utódai. Az akvatikus hangzás egy képzelt emancipáció valós akusztikai élményét helyezi a rabszolgahajók dermesztő és nyomasztó hatású technikai leírásai, metszetei és alaprajzai mellé. Az elektronikus kompozíciók egyrészt, mivel nem létező hangszerek imitálásából születnek, eltávolodnak az ismert, gyarmati struktúrákra alapult világrend akusztikus berendezkedésétől. (Az elektronikus zene politikumával Mark Fisher foglalkozik részletesen: Mark FISHER, *Ghosts Of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* [Winchester: Zero Books, 2014]), másrészt jelenbeli és valós élményként rezgetik meg az utópiát a külvilágba hangvillaként illeszkedő szubjektumokban.) (Az auditivitás alapvetően áll szemben a szubjetum–objektum dichotómiával; Jean-Luc NANCY, *À l'écoute* [Paris: Editions Galilée, 2002].) Gondolataink egyeneseseinek zenei újrendezése mellett érdemes lehet megtekintenünk Sun Ra *Space Is The Place* (1974) című filmjét, amelyben az uralkodó világrend karanténjából a feketék találnak kitorési utat, hiszen nekik alapélményük a múlttól és a helyektől való elidegenedés, és jogfosztottságuk révén ők formálhatnak jogot a társadalmi normákon kívüli territóriumra, a világűrre. Sun Ra akusztikus vízióval is kíséri a mozgóképet: az önmagukat sosem ismétlő és mindig váratlan jazz ütemek a már ismert és a még megismerhető egymásba fonódó mozgását kapcsolják fénysebességbe, és repítik a film nézőit és hallgatóit a világok sokaságába. „Everything is happening”, állítja Sun Ra, tehát a történelem és a jövő megfelelő

módszerrel megközelíthetővé, megválaszthatóvá és alakíthatóvá válik. *Data Thief* is ezen a módszeren dolgozik John Akomfrah (Black Audio Film Collective) *The Last Angel of History* című művében, mikor technofossziliákat gyűjtve saját jövője kulcsát keresi. Sun Ra és Akomfrah filmjeit mindenképpen érdemes megnéznünk, hiszen Kodwo Eshun rengeteget hivatkozik ezen művekre Avanessian és Moalemi antológiájának *Weiterführende Überlegungen zum Afrofuturismus* című kezdő szövegében. Amennyiben az *Ethnofuturismen* olvasóját, úgy, mint engem, nehézségek elé tudja állítani az idő és a történelem struktúráinak esténkénti, radikális és hirtelen újragondolása, amelyre két munkanap között jut idő, abban az esetben elméleti és gyakorlati segítségként csak ajánlani tudom a *Black Quantum Futurism Theory and Practice* című művének első kötetét, valamint az írónőpáros online elérhető fellépéseit, amelyekben a szerzők az emlékek és jövőképek segítségével időutazási kísérletekre invitálnak minket. Amennyiben mindennapi rutinjaink megengedik, érdemes egy pillantást vetni Deleuze Bergsonról és nomadizmusról írt szövegeire, illetve Mark Fisher *Capitalist Realism* című esszéjébe, mielőtt nekikezdünk az *Ethnofuturismen* 174 oldalának. Az előzetes felkészülésre azért lehet szükség, mivel az Armen Avanessian és Mahan Moalemi által megfogalmazott, egyébként sok szempontból kiváló bevezető – *Ethnofuturismen: Befunde zu Gemeinsamkeiten und Gegensätzlichen Zukünften* – inkább a kronopolitika, a kibernetika és az internet culture diskurzusaiban már jártas olvasóknak szól, és első sorban az egyes szövegek és az antológia politikai diskurzusokban való elhelyezésére vállalkozik. Erre természetesen szükség is van, hiszen szélsőjobboldali és fasiszta szerveződések is igényt tartanak mind az etnofuturizmus, mind például az akceleracionizmus elméleteire és gyakorlataira. Nem csak a 20. század első évtizedének futurizmusa gyártott militáns, mizogin és a történelmet mindenkitől egyenlően eltagadó – *Time and Space died yesterday* (Marinetti) –, így azt univerzalista módon egységesnek tekintő jövőképeket: az akceleracionizmus és az etnofuturizmus univerzuma sem mentes a fehér férfiak megfelelő ütemű fejlődésért aggódó reakciós pártoktól (36), a tökéletes, globális meritokrácia digitális technológiával való ötvözési lehetőségeinek hajszojaitól, illetve a raszszizmus jövőbeli lehetőségeit firtatóktól. A könyv

szerkesztői így arra is külön figyelmet fordítottak, hogy a bevezetőben kiemeljék távolságtartásukat Nick Landtől, az egykori CCRU központi alakjától, aki ma már inkább az új jobboldalon ismert. (A *Guardian*ben 2017-ben jelent meg egy hosszabb írás az akceleracionizmus és a CCRU történetéről, lásd <https://www.theguardian.com/world/2017/may/11/accelerationism-how-a-fringe-philosophy-predicted-the-future-we-live-in>.) Ezért is nehezen érthető számomra, hogy a szerkesztők miért emelték be a kötetbe Anna Greenspan *Shanghai Future: Remake der Moderne* című szövegét, amely az 1939-es New York-i világiállításnak főképp kultúr- és vizualitástörténeti feldolgozása, és pár ikonikus sanghaji épület bemutatása mellett javarészt Nick Land- (Anna Greenspan élettársa) idézetekből áll. Azonban, mint az reményeim szerint az itt leírtakból is látszik, a bevezető kevésbé az írások elméleti magyarázata, és jóval inkább politikai kontextualizálása, tehát azon politikai frontoknak rövid jellemzése, amelyek az etnofuturista és akceleracionista elmélet közegét meghatározzák. A kötet bevezetőjének ez véleményem szerint egyszerre erőssége és problémája is: miközben megismerjük az etnofuturista és akceleracionista elmélet számára fontos diskurzusokat és ezen diskurzusok kulcsszereplőit, az az érzésünk is támadhat, hogy az etnofuturizmusok zárt politikai közösségekben léteznek, fogalomalkotási munkájuk pedig az egymással szemben gyakorolt szeparatizmus eszköze. Azonban ha a könyvet végigolvasuk, pont arra ébredhetünk rá, hogy az etnofuturizmus kérdései valójában mindannyiunkat érintenek. Ahogy azt a szerkesztők megfogalmazták, a tét a kortársiasság egy új fajtája, amely nem a múlt xenofób zárvényaiból, hanem a kapitalista történelemfolyam számára idegen jövők közösségeinek mindennapos megalapozásából születhetne meg. A jövőkutatásnak ezért a jövő archeológiájává kell válnia, hiszen így tudnak majd a jövő még ismeretlen társadalmi, elméleti és esztétikai formái az itt és most területére beszivárogni. (39)

Az *Ethnofuturismen* című kötet talán az etnofuturizmusok genealógiájából kiindulva Kodwo Eshun már említett *Weiterführende Überlegungen zum Afrofuturismus* című írásával kezdődik. Eshun afrofuturista írását két különböző formanyelv váltakozása jellemzi. Az afrofuturizmus történetéről, jellemzőiről és feladatairól szóló tudományos elemzést több helyen a jövőbeli Egyesült Afrikai

Köz társaság archeológusainak saját múltjuk után folytatott nyomozása töri meg. Az idő folyamatát kutató archeológusok tevékenységét komolyság és akribia jellemzi, (44) írja Eshun, miközben saját elemzései ugyanezen kíméletlen pontossággal és éleslátással bírnak. Eshun a jövő archeológusainak fontos feladataként határozza meg az ellenemlékek keresését. Az ellenemlékek gyűjteményének azonban nemcsak a globális észak archívumainak és narratíváinak a destabilizálása a célja, de a gyűjtemény feladata az is, hogy szorosan és tudatosan kapcsolódjon a lehetséges és kívánatos jövőkről alkotott képekhez, hiszen a reakciós politika pont a jövő kifárasztásán, uniformizálásán, ellehetetlenítésén keresztül próbálja a kulturális munka hanyatlását és az ellen-emlék gyűjtemények ellehetetlenítését elérni. (43) De mi is a probléma a globális észak emlékezetével, és miért van szükség ellenemlékekre jövőnk megtartásához? Ezen a ponton véleményem szerint érdemes a *modern* fogalmának kettős asszimetriájára utalni, amely a múlt és a jövőbe tartó jelen, valamint a vesztesek és a győztesek között húzódó törésvonalak mentén alakult ki. (A kettős asszimetria fogalmát Bruno Latour használja: Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes* [Paris: Éditions La Découverte, 1991].) Az asszimetria kettőssége abban áll, hogy a vesztesek nem a múlt urai, hiszen az ő történetüket is a jövőből írják. Valakiknek tehát megnyílik az idő, és vannak, akik kimaradnak belőle. A tőke és a tőkések jövőről szőtt álmai, amelyek elérkezésükkor még több tőkét fialnak, tágtíjják a törésvonalakat, tehát történelmet írnak. (46–47) Mind-eközben teljes társadalmi rétegek számára válik realitássá a jövőtlenség azon élménye, amelyet Mark Fisher hermetikus, folytonosan ismétlődő jelenként ír le, és a máshová tartók autópályái mellett, jellegtelen helyeken elhelyezkedő late-night dinerek jellegtelen architektúrájához hasonlít (Mark FISHER, *Capitalist Realism: Is There No Alternative* [Winchester: Zero Books, 2009], 31). A jövő tehát nincs egyenlően elosztva. Ezen egyenlőtlen elosztás azonban nem kortárs jelenség, hiszen a globális dél lakóinak alapvető élménye már évszázadok óta. Ahogy azt Eshun írja, a globális kapitalista tőke piacfuturizmusa máig egységet alkot az Afrikához fűződő disztópiákkal. Az NGO-k az afrikai kontinensten lejártszódó ökológiai katasztrófákról szóló folyamatos prognózisai, amelyek a bizonyosság erejével hatnak, valójában ugyanazon

jövőre készítenek fel minket, mint a globális termelés fokozásához fűződő csillogó ígéretek. (49) Emiatt az afrofuturizmus célja és feladata nem más, mint az ellenjövők történelmeinek kisajátítása, amely lehetővé teszi a kortárs politikai korszakba való beavatkozást. (63) Ezen feladat megvalósításában Eshun szerint komoly szerep jut a művészetnek, amely ellenjövők gyártásával kell, hogy irányítsa az ellenemlékek keresését, és így a jövők integrációját az idő folyamába.

Aria Dean, az *Anmerkungen zur Blackzeleration* szerzője is alapvetően művészként, illetve kurátorként dolgozik. (Ezen a ponton meg kell jegyezni, hogy a kötetben megjelent német fordítások nem használják a Gendersternchen tipográfiai megoldását, így nem nemsemlegesek a szövegek. Ezt azért tartom problémának, mert az afrofuturizmus sok női alkotón keresztül is része a kortárs művészetnek, aktuális elmélete pedig nem mentes az interszekcionális feminizmussal való összefonódásoktól.) Dean Eshun szövegét követő írása azonban nem a művészet feladatait tárgyalja, hanem kifejezetten biopolitikai elemzések és az akceleracionizmus elméletének ötvözetével fűzi össze az afrofuturista hagyomány egyes gondolatait. Így jön létre a *blacceleration* elméleti gyakorlata, amelynek gyűjtőpontjában a fekete test kettős, objektum-szubjektum státusza és az afrikai kontinensen, a gyarmatosítók által véghezvitt erőszak koncentrálódik. A *blacceleration* az egyetlen akceleracionizmus, írja Dean, amely felismeri, hogy mi is hozta valójában mozgásba a tőkét és indította útjára a globális kapitalizmust. (68) Az óceánokon átívelő tőkeáramlást a rabszolgakereskedelem és a gyarmatosítás tették lehetővé. Ahogy a pénzérmét sem a békés csere, hanem a hadtestek mozgásának igénye hozta létre a nyugati világban (David GRAEBER, *Debt: The First 5,000 Years* [New York: Melville House, 2011], 274), úgy a globalizált gazdasági rendszert is gyarmatosítók által gyakorolt erőszak indította el. Ha ezen tényt figyelmen kívül hagyjuk, akkor azt sem fogjuk észrevenni, hogy a kapitalizmust a munkaerő, az elidegenítés és a tőkés eszközbirtoklás fogalmaival, tehát a bér munkások kizsákmányolásaként leíró elméletek képtelenek a rabszolgák státuszának megértésére. (79) A rabszolgák nem bocsátják tudatosan áruba munkaerejüket, nem kényszerülnek társadalmi státuszuknál fogva idejük vagy testük elcserélésére, helyzetük ennél sokkal tárgyyszerűbb. A rab-

szolga maga is egy eladható, meghatározott kereskedelmi értékkel bíró objektum, nem hasonlít a kizsákmányolt északi munkás humánumára. Achille Mbembe ezt következőképp fogalmazta meg: „As an instrument of labor, the slave has a price. As a property, he or she has a value. His or her labor is needed and used. The slave is therefore kept alive but in a *state of injury*, in a phantom-like world of horrors and intense cruelty and profanity.” (Achille MBEMBE, „Necropolitics”, *Public Culture* 15, 1. sz. [2003]: 11–40, 21.) Dean a fekete-test ezen, a humanizmus és a modernitás belső köreibe nem beilleszthető státuszára helyezi a hangsúlyt. A részben objektum, részben szubjektum inhumán állapota valójában az, amelyet Dean az akceleráció kiindulópontjának kíván tekinteni. Így lehetséges azon univerzalizmus elkerülése, amely a történelmet az általánosított ember és a tőke harcaként írja le, valamint azon – talán leginkább technofil és transzhumanista – gondolat elvetése is, hogy gyártási eszközök saját magukat forradalmasítva hozzák majd el a jövőt. Dean elméletének perspektívája egy olyan forradalom, amelynek már nem célja a humánus megtartása. Egy forradalom, amely szakít a humanizmus és a modernitás emberképével. Az új világégés felé való törekvés a történetileg már-inhumán-(nem)-szubjektum megértésén keresztül lehetséges. Az embert maga mögött hagyó forradalom a feketék forradalma lesz. (85)

Dean a modernista gondolkodástól eltávolodó, antihumanista írásának emancipálódó jövőképével ellentétben a kötet utolsó három, szorosan egymáshoz tartozó szövege egy, a tőke, a tudás és a technika koncentrációján keresztül felemelkedő nemzetközi szuverén disztópikus teljhatalmának vízióját tárja elénk. Az Öböl Menti Együttműködési Tanács országai átugrottak vagy száz évet, írja Fatima Al Qadiri és Sophia Al-Maria a Karen Ortonnal folytatott *Die Wüste des Unwirklichen* című beszélgetés nyomtatott változatában. A szerzők elsőként a sivatag vakító napfénye és forró homokja által szabadjára eresztett képzelet erejét mutatják be, amely bármely jövő elképzelésére képes. A magasan álló zenit és a végtelen dűnék szüleménye Szemiramisz függőkertje és Babel tornya is. (149) Itt, ahol délibábként változik a városok alakja, koncentrálik a globális tőke. Bármi lehetségesnek látszik, bármit meg lehet valósítani, hiszen a múlt és a jövőbe tartó jelen között

repedés tátong. „Létezik egy titkokkal teli, homályba burkolózó történelem, őt követi ez a szörnyű és rideg jövő.” (157) Itt a sivatag közepén fog megépülni NEOM városa, az interneten akár már be is fektethetjük a pénzünket ebbe az új városállamba. NEOM jövőjét Monira Al Qadiri a kötet utolsó, *OCTO-POLITIK* című írásában tárja elénk. A mérnökökkel és IT-szakemberekkel feltöltött városállam átível majd különböző határokon, de ami a legfontosabb, önálló gazdasági zónát is képez. Nem más ez, mint próbálkozás, hogy a Szaúd-Arábiában koncentrált tőke megszabaduljon magától Szaúd-Arábiától és a restriktív nemzetállami és vallásos keretektől. (170) Ennek ellenére az uralkodói elnyomás biztos, hiszen egy szaúdi herceg fasizmusa tudja csupán azt a nyomást és fordulatszámot kifejezni, amely képes lesz a jövő városának megépítésére. A város lakói mint vérszettek keringenek majd a szuverén testén belül, a beteg, munkanélküli sejteket pedig a test majd katasztrofálja. (170–171) A totális kapitalizmus diktatúrájában a nőknek, mint azt Sophia Al-Maria *Transformers* című szövegében írja, már most is totálisan korlátozott a szabadsága. Az utazás élménye a tapéta és a ruhák cseréjével egyenlő, ezért a női test és a lakásbelső, mint életterek, folyamatos változásnak vannak alávetve. (164–165) Mi sem evidensebb, mint hogy ez a jövő. A nyugati kormányok nem érdekli a környezetvédelem, és csak öntik a pénzt az Öböl menti állam területére. A légkör lassan felforr, akik tehetik, a lakáson belülre menekülnek. Az olajállamok a jövő egy lehetséges verzióját mutatják meg számunkra. (158) Elkerülhetetlen lesz a lehető legnagyobb erőfeszítés megtétele a kultúra és természet kettéválasztására, a helyek történeti, geomorfológiai, ökológiai sajátosságainak szétválasztására a túlélés reményében. Az Öböl-államok jövőjével foglalkozó írások víziói egy, a középkorból ismert építészeti struktúrát tárnak elénk: a fállal hermetikusan körbezárt, parkok és fák nélküli város paranoid rendje a digitális tervezés építési technikáinak köntösében jelenik meg. Újra veszélyessé válik majd a falon kívüli környezetünk, talán megint vad természet lesz belőle. A Budapesten megépülő kis Dubai is csak a jövő első megidézése. Ahogy azt Monira Al-Qadiri írja, a jelen realitásának eltörlése a sivatag mindent megengedő pusztaságát szolgáltatja háttérként a jövő építészeti képeihez. Törlés, másolás, beillesztés. Így folyik a világ dubaiizációja.

(171) A belső terek világához a férfiak teste is lassan hozzá fog igazodni. A város szuverén kormányzójának polipszerű karjai a világot és ennek erőforrásait fogják közre, a szobákba pedig a szuverént alkotó sejtyszerű szubjektumok kövérednek bele. Testük lassan türemkedik majd ki az elektromos hálózatok irányába, míg végül teljesen ki nem tölti a teret. (173)

A *Shanghai Future. Remake der Moderne. Die Zukunft hat kein Datum* címmel az antológiába emelt Anna Greenspan-írás nem tár elénk az előzőekhez hasonló disztópiát, sőt, tulajdonképpen a jövő ünneplésére szólít fel. (148) Greenspan szövege leginkább Nick Land *Shanghai Word Expo Guide* című, Sanghajban 2010-ben, az expo évében kiadott könyvéből táplálkozik, és főleg az expók történetével, valamint a hozzájuk kötődő építészeti spektakulumokkal foglalkozik. A történet viszont New Yorkban, 1939-ben kezdődik, a világkiállítások gyarmatosításban betöltött szerepét nem említi a szöveg, és a világkiállítások képei is inkább mint barátságos utópiák, nem pedig a hatalom a jövőt gyarmatosító megnyilatkozásaiaként jelennek meg az írásban. A jövő itt van, állítja a szerző, ebből a szempontból kapcsolódik az előzőekben bemutatott írásokhoz. Azt, hogy Sanghaj leghíresebb tornya, az 1995-ben átadott *Oriental Pearl* alaktanilag leginkább a hetvenes évek angol High-Tech építészetére hasonlít, és hogy Sanghaj a világkiállítás tulajdonképpen már igencsak sok kritikának kitett, előregedett formátuma felé fordul, mikor saját útját keresi a jövőbe, Greenspan a retrofuturizmus fogalmával jellemzi. A szöveg alapvető állítása, hogy Sanghaj bepótolni látszik az építészeti azon remekeit, amelyek kimaradtak a város eddigi történetéből. A történelem pedig visszatér egy, a 20. század elején megálmodott jövőhöz. (143) Ez a holnaphoz fűzött kapcsolat, amely nem egy, a jelenből a jövő felé irányuló nyíl mentén jön létre, talán példaértékű is lehet. A futurizmus a múlt jövőképeiben is rejlik. Greenspan írásának optimizmusa remélhetőleg a retrofuturista időfelfogás felfedezéséből, nem pedig a Kínai Népköztársasággal való szimpatizálásból ered.

A hétköznapi értelemben vett optimizmus azonban biztosan nem fogja átjárni testünk és lelünk, ha elolvassuk Steve Goodman 1998-ban, *Fei Ch'ien Rinse Out: Sino-Futurist Under-Currency* címmel megjelent filozófiai-ökonómiai vízióját. Az írás egyszerre idézte meg számomra Wong

Kar-Wai 1995-ben forgatott *Fallen Angels* című drámájának lázalmok, titkos üzenetek és bérnyíl-kosságok között átsuhanó, a zöldes Fujifilm teker-cseket a túlhevült tempóban majd elégető képeit, a világ összehangolásába belefáradt és összehangol-hatatlanságába beletörődött dürieri *Melankóliát*, Deleuze és Guattari szövegeinek a common sense nyakához tartott pengeéles fogalmait, valamint az ópium vakítóan fehér fényre emlékeztető édeskés szagát. Az írás sok szála a 27. bekezdés végére mind összeér, az olvasó végigjárja a jövőt, amelyet észre-vétlenül, a múlt ópiumháborúinak napjainkig tar-tó manőverein keresztül meghódítottak a kínai triádok. Ma már nem Kína népessége függ a herointól, hanem a globális észak kapitalista társa-dalma kapkod fejvesztve a drogok után. Az írás egy lassú megtisztulás történetét tárja elénk, amely-ben az expanziótól és tőkéttől függő, egykor gyar-matosító hatalmak a kínai áru kiszolgáltatottjaivá váltak. Steve Goodman egy lábjegyzetben fel is jegyzi, hogy Marx volt az első sinofuturista, hi-szen egy újságcikkben leírta, hogy Európa népei-nek jövője attól függ, ami Kínában történik. (108) A megtisztulás azonban Goodman víziójában nem egy nagy, globális forradalmon keresztül érkezik, sokkal inkább már jelen van, a globalizált kapita-lizmus heroinfüggőinek ereiben lüktet. Nomadista struktúrák keveredtek az érrendszerbe, a globa-lizált kapitalizmus saját magát deterritorializálja. A digitalizált pénzügyi világ a számmisztikában jártas triádok tökéletes otthona, az általuk gyako-rolt erőszak új, a család helyett a falka kötelékében létrejött ökonómiaja, amely kódokon és mnemo-technikákon nyugszik, kiválóan illeszkedik a fény-sebességgel haladó információk világába. (105) Ezer: tradicionálisan ennyi szúrás kell, hogy a tri-ádok áldozata megtisztuljon saját véréből. (87) Az utolsó elvezet majd a valós örület, tehát a kapitaliz-mus adminisztrációjának, a paranoid identitásnak és a „rossz örökkévalóságnak” (Max HORKHEIMER és Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung* [Frankfurt am Main: Fisher, 2019], 204) a megtö-réséhez.

Félútra, a 87. oldalra kerültünk a kötetben, az egyik út innen a világhiálításokon keresztül vezet a jövőbe, a másik visszalapozva a múltba hív min-ket, hogy már a humánumról alkotott univerzalis-ta gondolatainkat elfeledve elkezdünk meg Steve Goodman elméleti és formai kihívásokkal teli szövegéhez, amelynek végére talán sikerül meg-

szabadulnunk gondolataink és ítéleteink napokra, órákra, percekre osztott ritmusától és prognosztizálhatóságától.

HELIKON

TÓTH LILI REBEKA

lili.rebeka.toth@gmail.com

ORCID: 0009-0008-5516-1924

KAJET, 5. sz. [Easternfuturism] (2022), 298; *The Future of*–, 1. sz. [Nostalgia] (2021), 128; *Futu-re of*–, 2. sz. [Ghosts] (2022), 128.

Anders Kreuger eredetileg az *Afterall* magazin-ban megjelent, ám jelen *Helikon*-számban immár magyarul is olvasható esszéjének alcíme (*A múltra támaszkodni, a jövőért dolgozni*) jól példázza az etno-futurizmus fogalmát, mely olyan jövőorientált gon-dolkodásmódot jelöl, mely egyenlő platformot igyekszik biztosítani a világ valamennyi nemzeté-nek. Az afrofuturizmus, az Öböl-futurizmus és a színofuturizmus mellett az etnofuturizmus egyik ágaként született meg a keletfuturizmus is. Bár ezek a mozgalmak kapcsolódnak egymáshoz a multikul-turalizmus és a globális etnopluralizmus elérése és fenntartásának elképzelésében, karakterjegyeik mégis alapvetően különböznek egymástól.

Az *Easternfuturism*, azaz a keletfuturizmus Kelet-Európa jövőjét fogalmazza meg a művészet, a filozófia és az aktivizmus gyakorlatain keresztül. A mozgalmakon belül olyan különböző párhuzamos irányzatok születtek meg mint az oszifuturizmus, a hungarofuturizmus, a jiddis kozmosz vagy a roma-futurizmus. Ezek mindegyike olyan kultúrael-méleti fogalmakat hoz mozgásba, mint például a nosztalgia, az utópia, a hantológia vagy a feminiz-mus, miközben a történelmi mítoszok, a naciona-lista ideológia és a posztoszocializmus kérdéseire reflektálnak.

A keletfuturizmus mint meghatározott kultu-rális jelenség azonban nem létezhetne olyan plat-formok nélkül, mint például a független romániai KAJET kiadó és folyóirat. Az önmagát „kelet-eu-rópai találkozások folyóirataként” definiáló médi-um kurátorok, kiadók és művészek olyan új gene-rációját hozza össze, akiknek a berlini fal leomlása után már lehetőségük adódott arra, hogy Nyuga-ton tanuljanak tovább. Ez az intellektuális réteg

egyszerre tevékenykedik aktívan azon, hogy meghonosítsa az új, nyugati eszméket saját környezetében, miközben igyekszik a regionális művészeti irányvonalakat a globális diskurzus részévé tenni.

A *KAJET* és a Dispozitiv Books közös projektje, a *The Future of* egy 2021-ben indult, negyedévente megjelenő magazinsorozat, amely azt vizsgálja, hogyan lehet újragondolni, újrahasznosítani és újratérképezni a kortárs társadalmat átformáló eszmékben rejlő lehetőségeket. A projekt ezen fogalmak dekonstrukciójának, rekontextualizálásának és kritikájának módszertanával dolgozik, és célkitűzései egy stabilabb, optimistább jövőért való gondolkodásban azonosíthatóak. Svetlana Boym könyvére utalva a sorozat első száma a *The Future of Nostalgia* (*A nosztalgia jövője*, 2021) címet kapta, és a nosztalgia mint a kollektív felszabadulás eszközeinek jelentését bontja ki. A 2022 nyarán bemutatott második szám, *The Future of Ghosts* (*A kísértetek jövője*) a velünk élő kísértetek, szellemek és lidércek létezését vizsgálja kritikai kontextusban.

A *The Future of* sorozata magán viseli azokat a jegyeket, amelyeket a *KAJET* folyóirat olvasója már jól ismerhet: gondosan tervezett, spekulatív, kísérleti és minden ízében kelet-európai. A *KAJET* nevét a francia *cabier* ('jegyzetfüzet') szóból kölcsönzi, vezetői pedig Petre Mogoş és Laura Naum, akik egyben a Dispozitiv Books tulajdonosai. A *KAJET* céljai manifesztumformában olvashatóak a honlapjukon *Kiáltvány, avagy miért törődjünk Kelet-Európával* címmel, amelyben a szerzők azt állítják, hogy ellensúlyozni és bővíteni kívánják a túlságosan is nyugati orientációjú kortárs kultúrát, miközben azt hangsúlyozzák, hogy Kelet-Európa fogalmisága mögött egy összetett társadalompolitikai kontextus áll. Kiáltványukban kijelentik, hogy a sokáig csak „Másikként” kezelt terület jóval több mint a katasztrófaturizmus középszerű, egzotikus helyszíne. A *KAJET* kísérletet tesz arra, hogy megmutassa, Kelet-Európa sokszínű, virágzó kezdeményezések platformjának is tekinthető, ebből a szempontból saját, független kiadói tevékenységük is példaértékűnek tekinthető.

A kiadó projekt első nyomtatásban megjelent sorozata maga a *KAJET* mint folyóirat. A kiadvány már négy díjnyertes számot jelentetett meg: 2017-ben a *Közösségekről*, 2018-ban az *Utópiákról*, 2019-ben a *Küzdelemről*, 2020-ban pedig a *Perifériáról*. Ami a *KAJET* folyóiratot megkülönbözteti

a *Future of*-sorozattól, az a terjedelme és hangvétele: míg az előbbi meglehetősen vaskos és elméleti, könyvszerű formátumban jelenik meg, addig az utóbbi a Kelet *Spike Art Magazinja*. A *Future of Nostalgia*, azaz „A nosztalgia jövője” a sorozat nyitószáma egyfajta alapkövetétel a *KAJET* elméleti rendszerében és a kelet-európai kritikai terminológiák diskurzusában. Svetlana Boym értelmezésére hagyatkozva a lapszám szövegei megpróbálják a nosztalgiát megszabadítani a fogalomra tapadt reduktív – konzervatív, melankolikus stb. – jelenségektől. Ez adja meg az általános elméleti kontextust, amibe aztán olyan projektek/szövegek épülnek bele, mint például Ramin Mazur moldvai dokumentumfotós összegyűjtött és talált kameratekercsekből felépített archívuma vagy Lukács György és Mark Fisher hipotetikus beszélgetése. A *The Future of Ghosts*, azaz *A kísértetek jövője* a múltból visszatérő kísérteteket vizsgálja a szó szoros és átvitt értelmében. A velünk élő szellemek ugyanis lehetnek akár a múlt traumatikus emlékei, akár rémisztő filmszereplők, vagy egyszerűen csak a minket körülvevő „természetkultúra” (Donna Haraway) kísérteties szubsztanciái felhők és gázok formájában.

A *The Future of*-sorozat megcáfolja a Kelet-Európához köthető negatív sztereotípiákat, emellett szakít a nyugati stílusú, számtalan reklámodallal elárasztott magazinok mintájával is. A *KAJET* minden tekintetben független a kereskedelmi, intézményi és bürokratikus struktúráról, miközben vonzó dizájn tárgyba csomagolja értekezéseit a zaklatott kollektív emlékezetéről és a súlyos társadalomelméleti témákról. A kiadó globális kontextusban történő elemzések ugyanakkor nyitva marad egy-két releváns kérdés. Mivel tudatosan önreflexív, a *KAJET* kiáltványának címében már kifejezetten megfogalmazódik az a felvetés, hogy miért kellene a világnak figyelmet fordítania a világ kelet-európai részére. A szöveg azonban nem ajánl egyértelmű választ saját kérdésfeltevésére, csak érveket sorakoztat fel arról, hogy az állítás, miszerint Kelet-Európa marginális, a modernitás romjainak tere, már megbukott, és helyett virágzó kortárs kulturális találkozások és kollektív eszmék új platformjaként született újjá. Ha a „Nyugat” elég nyitott és intelligens, akkor megérti, hogy a *KAJET* törekvései a neoliberalizmus, az individualizmus, a kapitalizmus és a kulturális perifériák felületes olvasatának burkolt, ám elmé-

lyült kritikáinak tekinthetők. A globális szempont által felvetett másik kérdés a kelet-európai művészeti termelést érinti. Vajon sikerült-e a *KAJET* által teremtett regionális találkozásoknak párbeszédet kezdeményezniük a világ többi részével? Vagy – követve az egykori kommunista gazdasági rendszer modelljét – csak saját piacra termel? Azzal, hogy az úgynevezett *Kelet* felvállalja saját karakterjegyeit, a posztoszocialista országokon belül kulturális együttműködést hirdetve, nem járul-e hozzá ismét a berlini fal ideológiai felépítéséhez?

—HELIKON—

HULESCH MÁTÉ

mate.hulesch@epiteszforum.hu
ORCID: 0009-0005-9442-7316

T. J. DEMOS. *Radical Futurisms: Ecologies of Collapses, Chronopolitics, and Justice-to-Come*. Berlin: Sternberg Press, 2023. 224.

T. J. Demos amerikai művészettörténész és kultúrákritikus az elmúlt évtizedben vált ismertté a kortárs képzőművészetek, valamint az ökológiai, migrációs és egyéb globális válsághelyzetek politikai vonatkozásainak összefüggéseit vizsgáló könyveinek és cikkeinek köszönhetően. Szövegei a terület iránt érdeklődő akadémiai és aktivista körökben egyaránt befogadó közegre letek. Intersekcionalista szerző, aki – mint azt legújabb könyvének előszavában deklarálja – önmagát az ökoszocializmus híveként, a kapitalista-kolonialista világrenddel szemben pozicionálja. Munkáiban elsősorban posztkolonialista és ökokritikai elméletek metszetében vizsgálja a kortárs kulturális produktumokat, kritikai elemzés tárgyává téve az olyan fogalmakat, mint a fenntarthatóság, a természet vagy az antropocén. *Radical Futurisms: Ecologies of Collapses, Chronopolitics, and Justice-to-Come* című, 2023-ban megjelent könyve immár a negyedik a Sternberg Press gondozásában publikált művek sorában, mely a szerzőtől megszokott témák mentén, de ezúttal a jövő felé irányulva tesz fel égető kérdéseket, azzal a nem titkolt céllal, hogy – a tudományos és aktivista attitűdöt ötvözve – hozzájáruljon egy jobb világ eljövetelehez.

„Hogyan tudjuk elképzelni az elképzelhetetlent, nevezetesen a jelen uralmán, logikáján és politikáján túli jövőbeli világokat?” – teszi fel a kérdést Demos könyve előszavában, kijelölve ezzel vizsgálódásainak fő csapását. A könyv öt fejezete erre keresi a választ, olyan új – vagy új kontextusba helyezett – fogalmak mentén, melyek kulcsszerepet játszanak a szerző szerint e lehetséges jövőbeli világok jobbá tételében. A fejezetek – melyek közül többnek korábbi változata megjelent már folyóiratokban – önállóan is értelmezhetőek, de a kiadvány struktúrájának egységébe rendezve, egymásra épülő logikával, egyre mélyebb rétegeit fejtik fel annak a világnak, amely iránt a szerző elköteleződött.

Az első fejezet a kötettel azonos *Radical Futurisms* címet viseli. Demos radikális futurizmusok alatt olyan esztétikai és politikai gyakorlatokat ért, melyek „[elhatárolódnak] a kapitalista realizmus jelenidejűségétől és hamis megkerülhetetlenségétől, amely a jelent úgy állítja be, mint ami végtelenül kiterjed minden jövőbeli időre”. (15) Vagyis Demos szembefordul a Mark Fisher által népszerűvé tett, és a kortárs kultúrákritika területén meghatározó kapitalista realizmus elméletével, könyvében mindvégig amellett érvelve – és ezt számos, elsősorban képzőművészeti példára épülő esettanulmánnyal alátámasztva –, hogy igenis el lehet képzelni a kapitalizmus végét. A könyvben bemutatott radikális futurista gyakorlatok a szerző szerint újraformálják az időt, megnyitva az utat különböző alternatív jövőképek előtt, „a jövődönt a meghatározatlan még-nem-be vetítve”. (19)

Demos tehát azt állítja, hogy a jövő még nem dőlt el, annak elképzeléséhez nem feltétlenül kell a ma domináns kapitalista kultúrát alapul venni, sőt, ahhoz, hogy egy mindenki számára élhetőbb jövő jöjjön el, más hagyományokra kell támaszkodni: az „elnyomottak hagyományaira”. A második fejezetnek is címet biztosító fogalmat (*Traditions of the Oppressed/Avengers of the Future*) a szerző Walter Benjamtól kölcsönzi, aki nem sokkal halála előtt, a náci elől menekülve állította fel a történelem fogalmáról alkotott tizennyolc tézisét, melyek közül a nyolcadikban fejt ki azon gondolatát, miszerint „az elnyomottak hagyománya arra tanít bennünket, hogy a »vérszelyet« , amelyben élünk, a szabály”. Demos posztkolonialista diskurzuson alapuló megközelítésében az „elnyomottak hagyományai” mindazokra vonatkoznak, akik

megtapasztalták a rabszolgaság, gyarmatosítás, népi társadalmi formáját. Ők már túléltek valamilyen apokaliptikus, ami a többségi nyugati társadalomra is vár a közelgő klímakatasztrófa következtében – de ennek nem kell feltétlenül tragédiába torkollnia, ha tanulunk az elnyomottak hagyományaiból, és azokra építve vizionálunk lehetséges jövőképeket.

Vészhelyzet helyett kiemelkedés – erre utal a harmadik fejezet címe: *Climate Futures: From Emergency to Emergence*, melyben a könyv szerzője a nagy művészeti intézmények és a klímaváltozással leginkább felelősnek tehető nagyvállalatok összefonódását, illetve az e szövetség ellen felszólaló aktivista csoportokat veszi górcső alá. Nem kíméli ugyanakkor az Egyesült Államokban, Nagy-Britanniában és több más országban is nagy létszámmal bíró klímamozgalom, az Extinction Rebellion megmozdulásait sem, melyek – figyelmen kívül hagyva azt, hogy a klímaváltozás különböző társadalmi rétegeket és földrajzi helyhez kötött csoportokat eltérő módon érint – egységesen eltemetik a jövőt. Mint Demos írja, helyett a „hosszú környezetvédelem” iránti elkötelezettség-re van szükség, amely „a szolidaritás és a kölcsönös segítségnyújtási hálózatok hónapokon, éveken, generációkon át tartó kiépítésének munkáját [jelent], mint valószínűleg az egyetlen olyan keretet, amelyben valóban kialakulhat olyan radikális vészhelyzeti politika, amely a kollektív túlélés széles körben megosztott aggodalmában gyökerezik, még akkor is, ha ez magának a vészhelyzet időbeli közvetlenségének újragondolását hozza magával a példátlan bizonytalanság és kockázat idején”. (122)

A radikális futurista praxisok átpolitizálják az idő fogalmát, vagyis kronopolitikai gyakorlatok Demos megközelítésében. Hogy mit is jelent ez a gyakorlatban, hogyan lehetséges a „sok jövőből álló jövő” hatékony mérlegelése, és hogyan kerülhető el az, hogy egy időmód dominánssá váljon a többi fölött – ahogy az a globális kapitalizmusban történik –, ezt vizsgálja a könyv negyedik, *Chronopolitics: Futurist Organisms, Diplomacy, and Governance* című fejezete. Demos két projekt, a Jeanne van Heeswijk által kezdeményezett „Trainings for the Not-Yet”, valamint Jonas Staal és Florian Malzacher „Training for the Future” eseménysorozata összehasonlító elemzéséből indul ki, hogy választ kapjon a kérdésekre. „A kihívás nem csak az, hogy hogyan építsünk hatalmat, hanem hogy hogyan

kormányozzunk a forradalom után” – írja Demos. (158) A bemutatott példák olyan, Staal fogalomhasználatával élve „asszemblista” gyakorlatok, melyek modelljei tudnak lenni a posztkapitalista jövő felé mutató szerveződéseknek. Más szóval a szerző itt arra tesz kísérletet, hogy felvázolja a szervezeti felépítését a radikális futurizmusok által vizionált jövő(k)nek.

E jövőképek csak szolidaritással érhetőek el – de mit is jelent a szolidaritás, hogyan mutathat irányt a változáshoz? A könyv zárófejezete, *Solidarity as the Compass of Change* ezt mutatja be. Demos, ezúttal is az aktivizmus és a művészet határain mozgó példák mélyreható elemzésén keresztül a *küzdelmek közötti szolidaritásra* [solidarity of struggles] buzdít, mely lehetővé teszi, hogy az ember olyanokkal is szolidaritást vállaljon, akik küzdelmeit nem tapasztalta meg személyesen, elismerve azokat sajátjaként. Ez a fajta szolidaritás kell, hogy legyen az emancipatív világépítés alapja, amely azonban különbözik mind az absztrakt univerzalizmustól, mind a partikularista identitarianizmustól, ehelyett „szükségyszerűen nyílt végű, mindig befejezetlen formáció”. (217)

A könyv – ahogy arra Sven Lüticken is rámutat a hátlapon olvasható ajánlóban – egyszerre tekinthető a szerző manifesztójának, melyben a szolidaritásra épülő, a gyarmatosító és kizsákmányoló kapitalizmus rendszere alól felszabadított „többjövőjű jövő” mellett áll ki, egyúttal olyan tudományos műnek, amely a tudós alaposágával elemzi a radikális futurista praxisok gazdag példatárát. Válságterhelt korunkban a tudomány sem engedheti meg magának, hogy aktivizmusmentes legyen – és e tendenciának Demos könyve kiemelkedő példája. A rendkívül sűrű, de a szerző által alaposan definiált fogalmi hálónak köszönhetően a kötet kulcsmű lehet mindazok számára, akik arra kíváncsiak, hogy akár a művészeteknek, akár a társadalmi mozgalmaknak milyen esztétikai és politikai szerepe lehet a korunk válságaiból való kiütkezésében. Ezen könyv, amelyhez gyakran fogunk visszanyúlni az elkövetkező években.

TARTALOM

Etnofuturizmusok

TANULMÁNYOK

MIKLÓSVÖLGYI ZSOLT – NEMES Z. MÁRIÓ:

„Ahány embertársunkkal időtársként összeidőszövetkezünk,
annyi embert érünk”. A futurizmusok időszerűségéről 187

ANDERS KREUGER:

Etnofuturizmus. A múltra támaszkodni, a jövőért dolgozni
(Fordította: *Lovász Ádám*) 198

ULRIKE GERHARDT:

Keletfuturista emlékezés (Fordította: *Tillmann Ármin*) 216

ASJA BAKIĆ:

A jugofuturizmus mint csapda (Fordította: *Miklósvölgyi Zsolt*
és *Nemes Z. Mária*) 230

MAHAN MOALEMI:

Megjegyzések a *Hungarofuturista Kiáltvány*hoz
(Fordította: *Takáts Márk Dávid*) 240

HULESCH MÁTÉ:

Spekulatív jövőképek. Lehetőségek és lehetségeségek 259

KULCSÁR GÉZA:

Pestis textis. Képzelt esszé egy apofatikus utópiáról Kompolthy
Zsigmond *Pannon pestise* (2019) kapcsán 273

BORSOS BETTINA:

Változni vagy elpusztulni. Octavia E. Butler és az emberi
ellentmondás 280

LICHTER PÉTER:

Filmek az el nem képzelhető jövőből. Néhány példa a kortárs
kísérleti film futurista és posztapokaliptikus érzékenységéhez 287

MÁTÉ BALÁZS:

Horizont. Planetáris perspektívák és a technikai kép a globális
válságok korában 297

KÖNYVEK

ARMEN AVANESSIAN és MAHAN MOALEMI, szerk.:

Ethnofuturismen / NÉMETH MIHÁLY

327

KAFET Journal No. 5. sz.; *The Future of* –, 1. sz. [Nostalgia];

Future of –, 2. sz. [Ghosts] / TÓTH LILI REBEKA

332

T. J. DEMOS:

Radical Futurisms. Ecologies of Collapes, Chronopolitics,
and Justice-to-Come / HULESCH MÁTÉ

334

CONTENTS

Etnofuturisms

STUDIES

ZSOLT MIKLÓSVÖLGYI – MÁRIÓ Z. NEMES:

- „The more contemporaries one shares their time with, the more they become human.” On the Actuality of Futurisms 187

ANDERS KREUGER:

- Ethno-futurism. Leaning on the Past, Working for the Future
(Translated by *Ádám Lovász*) 198

ULRIKE GERHARDT:

- Memories Easternfuturist (Translated by *Ármin Tillmann*) 216

ASJA BAKIĆ:

- Jugofuturism as a Trap (Translated by *Zsolt Miklósvölgyi*
and *Márió Z. Nemes*) 230

MAHAN MOALEMI:

- Notes on the *Hungarofuturist Manifesto*
(Translated by *Dávid Márk Takáts*) 240

MÁTÉ HULESCH:

- Speculative Visions of the Future. Potentialities and Possibilities 259

GÉZA KULCSÁR:

- Pestis textis. An Imaginary Essay on Apophatic Utopias à propos
Pannon pestis by Zsigmond Kompolthy (2019) 273

BETTINA BORSOS:

- Adaptation or Extinction. Octavia E. Butler and the Human
Contradiction 280

PÉTER LICHTER:

- Films from the Unimaginable Future. Some Examples of Contemporary
Experimental Film’s Futuristic and Post-apocalyptic Sensibility 287

MÁTÉ BALÁZS:	
Horizont. Planetary Perspectives and the Technical Image in the Age of Global Crises	297
SELECTED BIBLIOGRAPHY	319
BOOKS	327

INHALT

Ethnofuturismen

STUDIEN

ZSOLT MIKLÓSVÖLGYI – MÁRIÓ Z. NEMES: „Mit so vielen Mitmenschen einer als Mitzeitleer kotemporiert, so viel mal ist er ein Mensch”. Über die Aktualität von Futurismen	187
ANDERS KREUGER: Ethnofuturismus. Sich auf die Vergangenheit verlassen und für die Zukunft arbeiten (Übersetzt von <i>Ádám Lovász</i>)	198
ULRIKE GERHARDT: Ostfuturistisches Erinnern (Übersetzt von <i>Ármin Tillmann</i>)	216
ASJA BAKIĆ: Jugofuturismus als Falle (Übersetzt von <i>Zsolt Miklósvölgyi</i> und <i>Márió Z. Nemes</i>)	230
MAHAN MOALEMI: Anmerkungen zum <i>Hungarofuturistischen Manifest</i> (Übersetzt von <i>Dávid Márk Takáts</i>)	240
MÁTÉ HULESCH: Spekulative Zukunftsvisionen. Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten	259
GÉZA KULCSÁR: Pestis textis. Imaginärer Essay über eine apophatische Utopie in Bezug auf Zsigmond Kompolthys <i>Pannonpest</i> (2019)	273
BETTINA BORSOS: Sich verändern oder untergehen. Octavia E. Butler und der menschliche Widerspruch	280
PÉTER LICHTER: Filme aus der unvorstellbaren Zukunft. Einige Beispiele für die futuristische und postapokalyptische Sensibilität des zeitgenössischen Experimentalfilms	287

MÁTÉ BALÁZS:

Horizont. Planetare Perspektiven und das technische Bild
im Zeitalter globaler Krisen

297

AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAPHIE

319

BÜCHER

327

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilsztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)

2. sz. Klasszikusaink és Európa
 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede
 1973
 1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
 1974
 1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 3 – 4. sz. Modern poétika
 1975
 1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
 3 – 4. sz. Az európai romantika
 1976
 1. sz. Szubkultúra és underground
 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
 1977
 1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
 Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsoltai a XX. században
 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
 Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi,
 kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
 Budapest, 1977. szeptember 5–8.
 1978
 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
 1979
 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
 (FILM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)
 1980
 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadáesztétika
 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
 1981
 1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
 A regény fejlődése
 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
 1982
 1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

1983

1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
- 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984

1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985

1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban

1986

- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában

1987

- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd

1988

- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
- 3 – 4. sz. A stilisztika útjai és lehetőségei

1989

1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezéskritikája

1990

1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991

- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992

1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma

1993

1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994

- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995

- 1 – 2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

- 1996
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
 - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 - 4. sz. A posztkoloniális művelődésemélet
- 1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
 - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
 - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
 - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
 - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
 - 3. sz. A korszakok alakzatai
 - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
 - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
 - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
 - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
 - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
 - 3. sz. Mikrotörténetírás
 - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
 - 3. sz. A hipertext
 - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
 - 3. sz. Régi az újban
 - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
 - 3. sz. Frege aktualitása
 - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
 - 3. sz. Ökokritika
 - 4. sz. Etikái kritika

2008

- 1. sz. A második olvasat
- 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
- 4. sz. Az autonómia új esélyei

2009

- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
- 3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
- 4. sz. A jövőbelátás poétikái

2010

- 1 – 2. sz. Térpoétika
- 3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
- 4. sz. A szerző poétikája

2011

- 1 – 2. sz. Testírás
- 3. sz. Meghekkelt valóságok
- 4. sz. Új gazdasági kritika

2012

- 1 – 2. sz. A Helikon repertóriuma 1955–2011
- 3 – 4. sz. Boccaccio 700

2013

- 1. sz. Narratív design
- 2. sz. Kognitív irodalomtudomány
- 3. sz. Corpus alienum
- 4. sz. Esztétika és politika

2014

- 1. sz. Cseh dekadencia
- 2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
- 3. sz. Az archívumok elméletei
- 4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón

2015

- 1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
- 2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
- 3. sz. Horatius *Ars poetica*-ja
- 4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban

2016

- 1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
- 2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
- 3. sz. Műfaj és komparatistika
- 4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában

2017

- 1. sz. A százéves dada
- 2. sz. Hálózatelemlet és irodalomtudomány
- 3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
- 4. sz. Fénykép és irodalom

2018

- 1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
- 2. sz. Nem természetes narratológia

3. sz. Próza a posztmodern (próza) után

4. sz. Poszthumanizmus

2019

1. sz. Dehumanizáció: az elkövető alakja

2. sz. Térkép és irodalom

3. sz. Közép-európai komparatistika

4. sz. Gérard Genette, a szerszámkészítő

2020

1. sz. Számítógépes irodalomtudomány

2. sz. Posztmodern gótika

3. sz. Posztszekularizáció

4. sz. Irodalmak Afrikában

2021

1. sz. Genetikus kritika

2. sz. Realizmusok

3. sz. Költői igazságosság

4. sz. Irányok a gyerekirodalom-kutatásban

2022

1. sz. Kultúrorvostan/Orvosbölcsezet

2. sz. Diagrammatológia

3. sz. Transzkulturális emlékezetkutatás

4. sz. Francia színházfilozófia. Mimeszisz

2023

1. sz. Krimi

2. sz. „Inklinációk”. Kortárs női filozófiák

3. sz. Narratív fordulat

4. sz. Ökodiskurzusok

2024

1. sz. Irodalmi adaptáció

2. sz. Etnofuturizmusok

HU ISSN 0017-999X



Kiadja a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet,
Felelős kiadó: Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
Nyomdai előkészítés:
HUN-REN BTK Történettudományi Intézet
Tudományos Információs Osztály
Vezető: Kovács Éva
Tördelőszerkesztő: Hudecz Andrea
A fedél és a tipográfia Baranyai András munkája
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft., Budapest
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága (1089 Budapest, Orczy tér 1.). Előfizethető valamennyi postán, a kézbesítőknél; e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu; faxon: +36-1-303-3440. További információ: +36-80-444-444. Példányonként megvásárolható az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrásy út 45.), a BTK Penna Bölcsész Könyvesboltjában (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: +36-30-203-1769), a folyóirat 2016 előtti számai beszerezhetők az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel.: +36-1-485-1040, fax: +36-1-485-1041). Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur-Press Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: +36-1-201-8891).

Előfizetési díj 2024-re: 6400 Ft

Egy szám ára: 1700 Ft

MTA MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA



Nemzeti
Kulturális
Alap

*Folyóiratunknak ez a száma a Magyar Tudományos Akadémia
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jelent meg.*

Ára: 1700 Ft

Előfizetés egy évre: 6400 Ft



9 770057 999008 24002