

SMID RÓBERT

„Ne hozd szóba a természetet!”

Timothy Morton és a természet nélküli ökológia koncepciója

rob.smidi@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1949-5870

HELIKON

“hardly anybody likes it when you mention the environment”.
On Timothy Morton’s Idea of an Ecology without Nature

Abstract

In my article I focus on Timothy Morton’s book *Ecology without Nature* that is arguably a milestone in ecocriticism. Firstly, I explain why he considers nature the biggest obstacle of a truly ecological way of thinking. Secondly, I interpret the crucial concepts of the book, such as the beautiful soul and ecomimesis. Thirdly, I scrutinize Morton’s reconceptualization of the dichotomy between subject and object, with respect to the aesthetic horizon that still dominates our approach to nature. I argue that Morton’s crucial contribution to the second wave of ecocriticism consists of sorting out the various aporias of representing nature in literary texts and analyzing how the lyrical voice is constituted through its relations to things that are displayed as parts of nature in poetry. These aporias have far-reaching consequences on the recipient’s side as well, whenever the aesthetic horizon proposed by an ecomimetic work of literature turns out to have an anesthetic effect on the reader.

Keywords: ecocriticism, subjectivity, romanticism, nature writing, Timothy Morton

Helikon 69 (2023) 4
DOI: 10.57226/Hel.2023.4.6

Nehezen lehetne vitatni, hogy a kortárs ökokritikai gondolkodásban Timothy Morton könyvei mérföldkövet jelentenek. Az olyan teorémái, mint a hipertárgy, a sötét ökológia vagy az ökotudatosság a humán tudományi diskurzus meghatározó elemeivé váltak, az egyes könyvek központi motívumai mellett viszont a 2007-es *Ecology without Nature (Természet nélküli ökológia)* című kötete a maga egészében tekinthető paradigmaváltónak. Egyrészt egyéni kutatói szinten, mert előtte Morton az angol romantikus stúdiumok klaszszikus mintáját követte, amelytől még a food studies területén mozgó poszt-doktori kutatása sem távolodott el. Másrészt diszciplináris kontextusban is fordulópontot jelentett a monográfia, mert benne először látjuk markáns példáját annak, hogy nemcsak a természetről alkotott képünk esik kritika alá, hanem azok az ökokritikai diskurzusok is, amelyek a természethez való viszonyunkat elemzik.

Mivel a hazai tudományosságban gyakran jelenik meg hivatkozási pontként Morton munkássága, viszont az azt referáló tanulmányok kevésbé tanúskodnak az életmű behatóbb ismeretéről, rosszabb esetben pedig saját beszédmódjukkal még a mortoni szemléletmód alapjainak értő alkalmazását is kétségessé teszik – például amikor *tájról* értekeznek, a természet befogadásának szubjektív voltát hangsúlyozzák, a romantikus alapokat meghaladhatónak tekintik, visszacsempészik a natúra/kultúra dichotómiát az érvelésükkel stb. –, jelen dolgozat azt a vállalást teszi, hogy összefoglalja Morton említett könyvének főbb gondolati irányait és csomópontjait, kitekintéssel a későbbi művekre is.

A TERMÉSZET MINT AZ ÖKOLÓGIAI GONDOLKODÁS KERÉKKÖTŐJE

Amikor Morton jelentkezett az *Ecology without Nature* című könyvvel, már javában dúltak az ökokritika második hullámát meghatározó csatározások. A „nature writing”¹ – amely ugyanúgy lefedi azt a műfajt, amelyet magyarul tájköltészetnek hívunk, mint Henry David Thoreau vagy Ralph Waldo Emerson természetről szóló esszéisztikáját – addigi, naivnak bélyegzett megközelítéseivel szemben egyre több irodalomtudós sürgette a posztstrukturalista elméletek (ideértve a dekonstrukciót, a feminista kritikát, a black és a queer studiest stb.) bevezetését az értelmezésbe. Morton csatlakozott ezekhez a

¹ Jelen tanulmányban valahányszor tájköltészetet írok, azon az angol és amerikai kultúrában a miénknél tágabb műfaji kategóriát értem, amely ugyanúgy magában foglal epikus és értekező műveket, mint líraiakat.

hangokhoz: ő is úgy gondolta, hogy a több elmélet vezethet az ökokritika apóriájának feloldásához, legfőképpen a dekonstrukció szoros olvasásmódja.²

Szintén ez az az időszak, amikor az ökoművészet újabb hulláma markánsabban kezdett ideológiakritikai nézőpontot érvényesíteni a természet kizsákmányolásának színre vitelekor, ezzel párhuzamosan kiterjesztve a hospitalitást a nem emberi létezőkre is, elismerve azoknak az emberével megegyező jogát a világban létezni. Morton azonban azt állapítja meg erről a művészeti dömpingről, hogy mindenfajta kritikai potenciálja ellenére végső soron egy nagyon is hagyományos nézet megerősítését szolgálja: az abba vetett hitet, hogy a világnézet megváltoztatásával – vagyis jelen esetben a nem emberi létezőknek polgárjogot vagy ágenciát tulajdonítással – az antropocentrikus beállítódás ökocentrikussá változtatható. Mint Morton megjegyzi, kevés romantikusabb elképzelés létezik annál, mint hogy a dolgokhoz való hozzáállásunk változása ilyen horderővel bírna a társadalom egyéb rendszereiben is. (2) Másik kritikai észrevétele az ökokritika tematikusságát érinti, nevezetesen, hogy az csak olyan művek értelmezésében érzi magát kompetensnek, illetve kizárólag azokra a szövegekre koncentrál, amelyek explicite tematizálják a természetet. Ezzel viszont éppen annak jelentőségét hagyja takarásban, hogy egy szöveg akkor is mond valamit a természetről, ha meg sem említi azt, márpedig a hallgatás gyakran a legbeszédesebb állásfoglalás. Ennélfogva Morton az ökokritika tematikus olvasásmódját eleve *ideologikusnak* bélyegzi, amit pedig itt ideológián ért, az rokonságot mutat a Paul de Man-i esztétikai ideológiával, fenomenalitás és materialitás egybevágásának feltételezésével. Morton ezt az ideológiát azonosítja abban a magát ökológikusként beállító diskurzusban, amely abba vetett rendületet hitét, hogy az ember természetbe foglalt, a lírai megszólalás révén fejezi ki és erősíti meg, valahányszor a vers beszélője felvázolja saját kötöttségeit és kötődéseit. (4–5)³ Ezért javasolja Morton az ökokri-

² Lásd Timothy MORTON, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 6, <https://doi.org/10.2307/j.ctv1n3x1c9>. A további lapszámok a főszövegben zárójellel, a fordítások a saját fordításaim. Lásd még Timothy MORTON, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (New York, NY: Columbia University Press, 2016), 48–51, <https://doi.org/10.7312/mort17752>; Timothy MORTON, *Being Ecological* (Cambridge, MA: MIT Press, 2018), 74.

³ A romantikához képest a későmodernség lírai beszédmódja már problematikusnak mutatja ezt a bennfoglaltságot: nem fogadja el annak eredendőségét, hanem azt hangsúlyozza, hogy az immerzió tapasztalata maga is előállított, így a megnyilatkozás kiindulópontjaként értett természethez tartozás illuzórikus és utólagosan konstruált. Lásd ehhez SMID Róbert, „A megszólalás immerzióélménye a természethez tartozásban: Egy önfelszámoló szinekdochéről József Attilánál”, in *A lírai hang túloldalai: József Attila-olvasatok*, szerk. LŐRINCZ Csongor és HALÁSZ Hajnalka, 133–156 (Budapest: Prae Kiadó, 2023).

tikai olvasásmód vezérelveként annak feltárását, hogy az adott szöveg miként konstruálja meg saját *referencialitását*, ahelyett, hogy az irodalmi művet az utópisztikus projektek szolgálatába állítanánk, illetve társadalomkritikai szövegek rekonstrukciójára törekednénk vele kapcsolatban.

A természet irodalmi művek általi tematizálásának egyik alapvető eljárás-módját, ami a természettel való találkozás – leggyakrabban a lokalitás és az ismerőség hangsúlyozásával megtámogatott⁴ – élményszerűségére épül, Morton szélesebb kontextusban, az európai hagyománytudatot figyelembe véve és a kultúra történetiségére koncentrálva veszi kritika alá. Amellett érvel, hogy a történeti szituáció határozza meg a természetről alkotott képünket, illetve hogy nem hagyhatjuk figyelmen kívül: kultúra és természet dichotómikus konstellációi sem maradtak statikusak az idők folyamán. A napnyugati kultúráknak persze közös eredetpontja, hogy úgy tekintenek a természetre, mint amiből az ember számára etikai normákat lehet kinyerni, illetve az így társadalmiasított elemeket természetesként visszaírni. Ezzel a kettős kötéssel pedig meg lehet feleltetni a normális és az abnormális (*pathological*) dichotómiáját a természetes és a természetellenes bináris oppozíciójának. (16) Ennek feltárása nem pusztán a morál eredetkonstruálását leplezi le, de azt is, ahogyan a természethez való hozzáférésünk mindig is átideologizált, valahányszor a természetesség mint döntő érv jelenik meg a diskurzusban valami mellett vagy valamivel szemben, ez pedig eminens módon – visszakapcsolva itt az ökokritika tematikusságának problematikusságához – jelen van azoknál a műveknél, amelyek kifejezetten előtérbe tolják a természetet.

A „természetesség” diszkurzív változásait, hozzákötve azokat az ökológiai tudat genealógiájához, Morton a 2007-es könyv komplementerének is tekinthető 2010-es *The Ecological Thought*-ban (*Az ökológiai gondolat*) vázolta fel. Később pedig a *Dark Ecology* (*Sötét ökológia*) című könyvében a mezopotámiai beállítódáshoz társította a természet kihasználását minden esetben megelőző felhasználását a diskurzus szabályainak kijelöléséhez. Morton mezopotámiai-nak nevezi azt a beállítódást, amely a kultúra eredeteként tételezi a természet feletti uralom kialakítását egy logisztikai rendszer bevezetésével, amelynek eredményeként a természet is megkapja a maga helyi értékét a kulturális keretrendszerben. A mezopotámiai rendszerezést és a helykijelölést az a hit vezérli, hogy a dolgok kézre állása azok eredeti létállapota, vagyis a norma, míg minden ettől eltérő esemény – amelyet például katasztrófa-ként vagy krízis-

⁴ Vö. EISEMANN György, „A »létezés poézise« Arany János lírájában”, in *Verskultúrák: A líraelmélet perspektívái*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán és LÉNÁRT Tamás, 143–156 (Budapest: Ráció Kiadó, 2017), 147.

ként nevezünk meg – abnormalitás.⁵ Morton szerint a mezopotámiai állapot olyan kulturális diskurzust szilárdított meg, amely mögékerülhetetlennek mutatja magát, de egyben azt is rögzítette, hogy sosem tudjuk teljesen magunk mögött hagyni a vadászó-gyűjtögető életmódot, amely rendszeren kívüli, azt megalapozó, ennél fogva visszavágyható pozícióban helyezkedik el. A természetes állapotba vágyódás a romantika természetkultuszában módosult. Nem csak azért, mert immár a természet kulturalizációja által a természethez tartozás diskurzusemegalapozó elemeként látjuk viszont.⁶ Hanem mert olyan előttiségnak, eredetnek mutatja magát, amely soha nem hozzáférhető, illetve csak konstrukcióként hozzáférhető. (186) Morton szerint az emberi civilizáció Mezopotámiából származtatása eleve retroaktív eredetkijelölés, ami jól példázza a rendszerező, általa agrilogisztikusnak⁷ nevezett gondolkodás működésmódját. A természet feletti hatalomgyakorlás nemcsak abban mutatkozik meg, hogy a természet a kulturalitás diskurzusában olyan helyi értéket kapott, amely csak illuzórikusan hozzáférhető, de ezzel párhuzamosan evidenciaként lett deklarálva a diskurzus eredete egy olyan pillanatban, amikor a természet feletti uralom első aktusa, a mezőgazdaság intézményesítetté vált.

Morton megjegyzi, hogy a mezopotámiai attitűd a természethez való hozzáállásban képtelen a fentebb vázolttól eltérő sémát alkalmazni, mivel mellőz mindenfajta kooperációt, együttélést érintő elgondolást az emberi és a nem emberi tényezők között. Holott érvelhetünk amellett, hogy a Giambattista Vico-i gyakorlata a kultúrának mint a természettől egyre nagyobb teret elhódító tevékenységnek⁸ nem egy csapásra jelent meg, hanem már létezett kultúra a kövekkel, növényekkel stb. való nem hierarchikus viszonyrendszerben is. Egy ilyen koncepcióhoz azonban legfeljebb a természetinek nevezett népek példáján keresztül tudunk hozzáférni, és ez is mindig részleges marad annak a mezopotámiai beállítódásnak a következtében, amely elvágólagosságot tételez natúra és kultúra között – már csak azért is, mert a természetet a kultúra eredetdiskurzusának termékeként állítja be. Mortonnak ebből az interpretációjából nemcsak az következik, hogy a technológiai innovációk nem csupán járulékosak a földművelés szempontjából, és végső soron a földművelés technikája és logikája hüposztázisának egy-egy újabb állomását jelentik, hanem az is, hogy az agrilogisztika az első birtokba vett földdarabtól kezdve nem kérdő-

⁵ MORTON, *Dark Ecology*, 79.

⁶ Uo., 44–45.

⁷ Az *agrilogistics* mortoni neologizmusában ugyanúgy megbújik az agrikultúra szó, mint a logisztika és a logika.

⁸ Végső soron a kultúratudomány kiindulópontja is ehhez a gondolathoz kötődik; lásd Friedrich KITTLER, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft* (München: Fink, 2000), 21, 32.

jelezte meg saját logikai alapjait – ideértve a kultúratudomány bevett megkülönböztetéseit natúra és kultúra, ember és nem ember stb. között.⁹

Már a 2007-es könyv címe is nyilvánvalóvá tette, hogy a Morton-féle ökokritikában vagy ökológia van, vagy pedig természet, mert az utóbbival kapcsolatos berögződéseink állják útját annak, hogy valóban ökocentrikusan gondolkodjunk. Morton ennek mentén azt veszi kritika alá az ökokritikai olvasásmódban, hogy annak gyakorlói öntudatlanul is a romantika adósai maradnak, valahányszor a természetet autopoietikus „automataként” fogják fel (183), atmoszféraként (*ambience*) tételezik, (145) vagy egy lekerített, ezzel pedig egyedített és értékes dolognak állítják be, egy olyan, „kurátori” tevékenység alá eső esztétikai objektumnak, amelynek segítségével a szubjektum elvégezheti önaktualizációját.¹⁰ Ez utóbbi pedig már elérte zenitjét a 19. század végének esztétizmusában, amikor a szubjektum és az objektum dichotómiájának tagjait a természetnek a romantikától megörökölt gyógyító, a károkat csillapító verziója volt hivatott újraegyesíteni (23) úgy, hogy a szubjektum azt a saját élettér kialakítása közben hasznosította dekorációként. (107–108) Morton a természet és a (be)rendezés logisztikus összekapcsolásának kortárs jelenlétére hozza példaként azt a beszédet, amelyre az egykori brit miniszterelnök, Margaret Thatcher zöld fordulatoként szoktak hivatkozni. Annak központi kifejezése a „tidying up” volt; a kitakarítás, a rendbetétel pedig begyűrűzött a környezetért aggódó szövegekbe, ami Morton szerint három dolgot is világosan jelez a kortárs ökológiai tudattal kapcsolatban. Először is a természetet mint valami rendezettet fogjuk fel,¹¹ illetve olyan rendként, amelyet vissza kell állítani; másodsor, hogy ennél fogva természetképünk már eleve kitisztított; harmadrészt pedig azt, hogy a természetet egy be- és elrendezett élettér részének tekintjük, a mindent maga alá gyűrő dizájn (életünk elrendezésétől a kényelmi funkciókat kitüntető formatervezés későkapitalista logikájáig) részévé vált. (109–110)

⁹ Vö. MORTON, *Dark Ecology*, 85, 109.

¹⁰ Ehhez lásd még Andreas RECKWITZ, *The Society of Singularities* (London: Polity, 2020), 208–214.

¹¹ Már Freud is rámutatott valami hasonlóra, amikor a természetet rendezett formában a kultúra alapjaként azonosította kora diskurzrendszerében, az ápoltság vagy a szimmetrikus kialakítású virágládákat említve példaként, amelyek a ház kulturáltságáról tanúskodnak. Vagyis arról, hogy a tulajdonos a kaotikusként értelmezett természetet képes megzabolázni egy olyan korban, amikor a szépség, a tisztaság és a rend kulturális követelményekké váltak. Vö. Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, ford. LINCZÉNYI Adorján (Budapest: Kossuth Kiadó, 1992), 39–41.

Ennek mentén állíthatja azt Morton, hogy kortárs viszonyok között a környezetvédelmi aktivizmus hiába pozicionálja magát a fogyasztói társadalom kritikájaként, valójában magától értetődő része annak. Elsősorban nem azért, mert felhasználja a kapitalizmus nyújtotta kényelmi szolgáltatásokat, hanem mert a fogyasztás romantikus praxisa által kialakított minta alapján vált az identitáskonstrukció egyik lehetséges eljárás módjává.

A romantika konzumerizmusa olyan egyéni élethelyzeteket hozott létre, amelyek technikai sokszorosíthatóságuknak köszönhetően áruvá váltak. Ez pedig kihatással lett a már létező környezeti helyek megalkotására és fenntartására. Gondoljunk csak arra, hogyan vált Wordsworth Lake Districtje [észak-angliai tóvidéki nemzeti park – S. R.] a National Trust [Angliában, Walesben és Észak-Írországra a természetvédelmi területek felügyeleti szerve – S. R.] Lake Districtjévé, vagy az amerikai vadonra, ahová a túlszabályozott világból vakációzni indulunk. Ezek a környezeti helyek a romantikus konzumerizmus logikájának hatása alá kerültek. A vadon csak mint a ki nem zsákmányolt tőke felhalmozódása létezhet, ahogy az azt övező állandó feszültségek és csatározások ezt nyilvánvalóvá is teszik. A vadon emiatt pusztá absztrakció. [...] Megtestesíti a determinációtól mint a kapitalista ideológia alapjától való szabadságot, mert mindig „amott van”, a kirakatba tett és eltávolított esztétikai tapasztalat mögött. Még akkor is „amott van”, ha éppenséggel „benne” vagyunk – mint ezt a tájköltészet elégikus elragadtatottsága [frenzy] visszaigazolja. (113)

A vadon tehát addig vadon, amíg a fogyasztói-adminisztratív kulturális tér távoli alternatívájaként jelenik meg fogyaszthatóként a számunkra. Amint viszont magányosan benne élünk, vagyis tartósan kiiratkozunk a fogyasztói társadalomból, megszűnik vadonnak lenni. A fogyasztói logika effajta kettősége – a természet ismerőssé berendezése élettérként és idegenségének fogyaszthatóvá tétele a kultúra által és a kulturalitás felől – minden esetben egyszerre mind homogenizálás, kilúgozás is az utóbbi logikája alapján.¹²

¹² MORTON, *Dark ecology*, 123. Morton ezért fogalmaz úgy, hogy a fogyasztói kultúra tulajdonképpen a mezopotámiai kultúracentrikus beállítódás ellensége, mert az kétségbe vonja az abba vetett hitet, hogy saját emberi akaratunk minden esetben érvényesíthető a tárgyakon. A későkapitalista viszonyok ugyanis éppen egy fordított ágenciát tesznek nyilvánvalóvá, ami látenszen már a romantikában is jelen volt: nem mi formáljuk a tárgyakat, hanem azok vannak ránk identitásformáló hatással, amennyiben például egyszerre jelezzük és hozzuk létre velük az osztályhoz, csoporthoz tartozásunkat.

Ennek fényében Morton két irányból is a kivonhatatlanság és a távolságtartás kettős apóriáját tudatosítja a természettel kapcsolatban. Egyrészt történetileg sem vonhatjuk ki magunkat a természetről való gondolkodásból, vagyis nem számolható fel a környezetkonstrukciók kultúraspecifikus jellege – például nem hagyható figyelmen kívül a különbség az amerikai vadon, az angol kertesztétika és vidéki udvarházkultúra vagy a német anyatermészet képe között (ideértve a bányák, illetve barlangok rejtette ősi titok latenciáját is, legegyszerűbb módon Novalisnál). Ennyiben az ökokritika remekül tudná hasznosítani a posztkoloniális kritika belátásait, ám azokkal elsősorban nem az orientalizmus egzotikus tájkonstrukcióit kellene lelepleznie, hanem a saját tájként megszilárdult területen létrejövő identitás feltételrendszerét feltárnia. Másrészt pedig nem lehetséges függetlennek, kívülállónak tekinteni magunkat egy olyan folyamatban, amelynek következményei lehetnek saját létünkre nézve is.¹³ Ez azzal is jár, hogy nem a világnézetünket kell megváltoztatni, hanem magát a világnézetekben gondolkodást: a nyugati ráció krízise ezért egyszersmind az analitikus kívülállás válságából eredeztethető. (27)

A SZÉPLÉLEK ÉS AZ ÖKOMIMÉZIS

Az analitikus kívülállás pozícióját Mortonnál a Hegeltől kölcsönzött széplélek koncepciója testesíti meg (141): valahányszor önmaga lelkivilágát vetíti ki a környezetére, azzal mindent áesztétizál. Idetartozik az, amikor saját belső vívódásait látja viszont az elemek harcaként, de az is, amikor etikai ítéleteinek esztétikaiként való beállítására használja a természetet olyankor, amikor a lokalitást felértékeli. Így az a költő, aki a „mi” tájunktól ír, jó eséllyel biztosítja be a helyét a kánonban.¹⁴ Mindazonáltal a széplélek mindig turistaként, idegenként szemléli a környezetét, hogy az ismerősséggel szembeni távolságtartást érvényesítve esztétizálhatóvá váljék számára. Ezzel az esztétikai beállítódással párhuzamos a tájköltészet másik ambivalenciája, amely Morton szerint a környezetre való rámutatásban, a szöveg deiktikus gesztusaiban érhető tetten: a beszélő egyrészt kontemplatívként viszi színre saját pozícióját, aminek végeredménye az immerzió tapasztalatának közvetítése, a természetben elmerülés tematizálása kellene legyen, ugyanakkor a természetből kiemelt ténye-

¹³ Vö. Bruno LATOUR, „Ágencia az antropocén korában”, ford. KERESZTES Balázs, in Bruno LATOUR, *Hibrid gondolkodás*, 313–334 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2021), 313.

¹⁴ Vö. ehhez RADNAI Dániel Szabolcs, „Táj, régió, nemzet: Tájértelmezés és irodalomtörténet viszonya a 19. századi regionális irodalom kontextusában”, *Replika* 128 (2023): 83–99, <https://doi.org/10.32564/128.6>.

zők – amelyekre a rámutatás történik a beszélő szólami konstitúciójában – olyan analitikus-elemző attitűdöt követelnek meg, amely ellene hat annak, hogy a megszólaló maga is a környezet részeként tűnjön fel a szövegben, vagyis ez utóbbi a kívülállást, a leválást erősíti (61–62). A tájköltészet beszélőjének ez a paradox önkonstruktív állítja elő a természet egy új és továbbfejlesztett (*nature new & improved*) verzióját. Ez a fajta irodalmi beszédmód a szépléleké, aki egy tükörházban (*Looking Glass House*) él, és ír a természetről (175): ez a hely egyrészt utal saját képének természet(es)ként való percepciójára, másrészt az üvegház (*glasshouse–greenhouse*) analógiájával egy kultivált természeti területet is felidézhet.

A széplélek-diskurzus az irodalomban tehát annak ambivalenciája, hogy a kritikus-analitikus gondolkodás – amely ahhoz szükséges, hogy a megszólaló, kiemelve dolgokat a természetből, képes legyen rögzíteni saját identitását (akárcsak a fogyasztói társadalom individuuma az áruknak köszönhetően) – könnyen átfordítható annak nihilizmusába, hogy a kedvezőtlen természeti változásokhoz a „mosom kezeimet” attitűdjével közelítünk. (13) És ezt nem ellenpontozza, inkább erősíti az az immerziós mozzanat, amely – miközben a természetbe foglaltság illúzióját kelti – valójában a szépléleknek a saját tükörképében való narcisztikus megmártózását rögzíti. Tükörüvegházában a széplélek tehát magához közeliként állítja elő a természetet, ugyanakkor az esztétikai élvezete a távolságtartást is megköveteli tőle. A neki tetsző művek rapszodikus hangvétele ezért leginkább arról tanúskodik, hogy a természetet nézhetjük, de meg nem érinthetjük.¹⁵ Ez a rapszodikus Morton szerint a természetet szöveggént olvasó, (54) és a természet könyvét – informatikai értelemben – „renderelő” (*rendering*) önálló műfaj eredményezett. Ha ez utóbbi kifejezést az informatikában használatos értelmében tekintjük, akkor nem pusztán másolást jelent, hanem atmoszférateremtést, az egységes hangulat szimulálását is, aminek segítségével a tájköltészet úgy hozza létre egy rögzített kép kópiáját, hogy maga az eredeti hiányzik, nem is (úgy) létezett. (35)

¹⁵ Ez merőben különbözik az ökológiai szemlélet test- és kontaktuscentrikusságától, amelynek köszönhetően manapság a transzkorporalitás az ökokritika egyik kulcsfogalmává válhatott. A transzkorporalitás arra a masszára vonatkozik, amelyet valamennyi élőlény alkot a világban és a világgal, illetve egymással való kapcsolata révén. Ezáltal pedig egyszerre szolgálnak a világbéli viszonyok testi megjelenítőiként (*embodiment*) és azok formálóiként. A koncepció egyik előnye, hogy miközben felfüggeszti a diskurzusban a Morton által is kritizált háttérszerepét a természetnek, aközben egyértelműnek veszi, hogy az embert nem lehet kiírni a természetből, vagy áthelyezni máshová (ahogy maga a természet sem tekinthető így valami „ott” lévőnek az ittléttel szemben). Stacy ALAIMO, „Trans-Corporeality”, in *Posthuman Glossary*, szerk. Rosi BRAIDOTTI és Maria HLAVAJOVA, 435–438 (London etc.: Bloomsbury, 2018), 435–436.

A természetként értett környezet atmoszférává átírásakor Morton szerint szembeötlő, hogy az atmoszféra időbeli dimenziója többnyire reflektálatlan marad, holott a temporális szerkezete mutatná meg leginkább annak heterogenitását. (166–167) Az atmoszféra kibomlik, akárcsak a ritmus, egy időtárgy, emiatt pedig nyilvánvalóvá válhatna, hogy azokban a tájleírásokban, amelyeknél elemről elemre jelenik meg előttünk a természet – és amit a listázó, a dolgokat egymás mellé helyező technika biztosít, amelynek tárgyalására rövidesen rátérek –, a különböző szintű és minőségű percepciók egységes látkép-pé formálódását az időbeli hullámzás, a temporális ritmikusság biztosítja. Ennek egyik sajátos aspektusa, hogy az atmoszferikusság éppen a romantikában, a fogyasztói társadalom kezdetekor tett szert jelentősebb szerepre az irodalomban. Morton szerint az atmoszferikusság a természet utáni vágyakozás jelzésével párhuzamosan – hiszen utólagosan mindig beírja a természethez való eredendő hozzátartozás topikáját –, úgy teszi deiktikusan hozzáférhetővé a természetet, hogy bezárja egy vitrinbe, lekeríti azt. Ettől kezdve a természet és az apofázis alakzata elválaszthatatlanul összekapcsolódnak: a természet csak relacionálisan vált színre vihetővé, azzal, hogy úgy említem meg, hogy nem említem meg, vagy egyáltalában úgy, mint a háttér viszonya az előtérhez. (45, 131) Ez a reprezentációs feltétel a maga negativitásában előtérbe tolja, a szöveg tartalmává avatja a kapcsolatot, a rámutatást, a deixist, a természettel való kapcsolatlétesítést (37) – például annak megszólíthatósága, utánozhatósága, nyelvbe foglalhatósága stb. révén. Ennek köszönhetően válhatott esztétikai céllá a természethez tartozás bizonyítása és az immerzió élményének megteremtése annak kettős kötésében, hogy a lírai hangnak a környezete lehetőséget biztosít a megszólalásra, miközben minden megszólalás egyben környezetlétesítőként is működik.

Morton szerint az ehhez a logikához illeszkedő ökorapszódia műfaja speciális effektusok segítségével állít elő jelenléteket: a beszélőt és a természetet, utóbbit ráadásul annak legmágikusabb formájában. Mert ilyenkor nem tesz mást, mint szimbolikus, társadalmi stb. tartalmat és Walter Benjamin-i értelemben vett aurát rendel egy kijelölt, természetiként beállított elemhez, amely magáért az egészért kezd kiállni, miközben – ezzel a szinekdochikus átvitelrel párhuzamosan – empirikussá avatja saját természetabsztrakcióját, valahányszor a szél, az erdő vagy a puszta megszólítódik a szövegben a beszélő által. Ennek betetőzése, amikor a belső dialogikus szituáció külsővé válik,¹⁶ mert az

¹⁶ A későmodernség irodalmi beszédmódja leplezi le, hogy csupán személyiséglátomásként formalizálható egységes keretté az a paradox beszédhelyzet, „melyben a külső keretek, a cselekvő akarat és a szemlélő elemzés egymást kiegészítő egységben összemunkálhatnak”;

elégikus elragadtatottság eredete az „amott”-ban van kijelölve. (56) Ez viszont azt a kettős kötést eredményezi, hogy a természet legmágikusabb formája már eleve csak úgy jöhet létre a tájköltészetben, ha az azt konstituáló beszédmód saját eredetét a természet misztikumának utalja ki. Morton ennek kapcsán tér ki azokra a gesztusokra is, amikor a beszélő saját nyelvi alapjainak próbál ellenkezülni, és megkísérli feloldani azokat a szövegben megjelenített természetben való feloldódásával párhuzamosan, annak érdekében, hogy az általa közvetített immerzióélményt a maximumra fokozza. Mivel a fentebb megálapított kettős kötés szolgál a beszélő tulajdonképpeni eredetként, amely minden önkonstituáló aktusában, az aposztroféktól a metaforákon át a parabázisokig újra és újra (és utólagosan megkonstruáltként) visszaíródik a szövegbe, ezért „valamennyi kísérletem, amelyik arra irányul, hogy megtörje a nyelv uralmát [spell], csak még inkább annak hatása alá rendel engem”. (30) Másképp megfogalmazva: minél inkább a természet nyelvének szóhoz juttatása tűnik a szöveg központi törekvésének – a beszélő saját nyelvének háttérbe húzódása által segítve ezt –, annál világosabbá válik a saját szöveg utólagos eredetkonstrukciója, és kerül előtérbe annak nyelvi megalkotottsága, leleplezve például mimetikus gesztusait, valahányszor onomatopoetikusan a természet hangjait kívánja nyelvivé tenni. (Az ökomimézis esztétikai ideológiaként való önleleplezésére, amely ennek ellenpárjaként értelmezhető, rövidesen rátérek.)

A másik jellemzője a széplélek-diskurzusnak az irodalomban, hogy az az egymás mellé helyezésben (*juxtaposition*) legtöbbször a természeti(nek gondolt) dolgok montírozásának eszközeivel él. Ez pedig felveti annak kérdését, hogy milyen elemekből áll a természet, egyáltalában dolgok összességként kell-e elképzelnünk. Amit Morton ezzel kapcsolatban problematizál, az emlékeztethet minket Paul de Man Pascal-interpretációjának a homogenitás tételét tárgyaló részére, nevezetesen arra, hogy meddig tart a város, mennyi házat kell hozzáadni és elvenni belőle, hogy város legyen, vagy még az maradjon¹⁷ – és ebben az allúzióban tárul fel az is, hogy a természet vagy a város

lásd KABDEBÓ Lóránt, „egy Költő Agya”: Szabó Lőrinc pályaképe a „modern” európai költészetben (Budapest: Előretolt Helyőrség, 2021), 196. Ennek legradikálisabb ökológiai artikulációját a honi lírában először abban az ívben látjuk, amelyik Szabó Lőrincnél a „te meg a világ”-tól addig a kijelentésig tart, hogy „De, hogy a / Mindenség is csak egy Költő Agya, / úgy látszik, igaz.” Lásd még ennek az organikusságot fókuszba helyező biopoétikai értelmezését: KULCSÁR SZABÓ Ernő, „A biosz »dinamikájának« felfüggesztése: Rilke – Benn – Szabó Lőrinc”, in „fénym nő: magam termem”: *Biopoétika a 20–21. századi magyar lírában*, szerk. BALAJTHY Ágnes és MEZEI Gábor, 17–36 (Budapest: Prae Kiadó, 2022), 29–36.

¹⁷ Paul DE MAN, *Aesthetic Ideology* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996), 58–59.

koncepcionálása tulajdonképpen nem különül el egymástól, így a köztük lévő határvonal is kritika alá vonható. E viszony szimmetrikus aszimmetriája pedig abban áll, hogy az emberi ismertnek tételezése, még nem jelenti azt is, hogy tudjuk, mi a természeti.¹⁸ A természet ugyanis nem fenomenalitásában adódik az ember számára, illetve ily módon éppen csak részenként, elemeiben válhat referenciálisan hozzáférhetővé, amely részek egy alakzat beírása során végrehajtott egységesítés feltételezése mellett válhatnak egy egész részeivé. A mortoni ökokritikai gondolkodás a természet és az ökológia két, egymástól radikálisan eltérő modellje mentén tájékozódik. Vagy minden megkülönböztetésben létezik (például a nagy egész és részei, természet és nem természet stb.), és köztük semmi nem állhat a határon, vagy pedig tulajdonképpen minden létező egyfajta közbülső státuszt kap, hiszen az összes többivel együtt létezik, így kapcsolataik határlétezőkké teszik őket. Ez utóbbi jellemzésére a *The Ecological Thought*ban Morton a *mash/mesh* párt találja meg koncepcionális modellként. Ezzel a fogalompárral az ökológiát egyszerűre határozza meg olyan hálóként (*mesh*), amely mindent beborít, szálai azonban nem homogének, hanem a létezők közötti különböző kapcsolatokból állnak, és püréként (*mash*), amely mindenféle dolgok hibrid keverékeként mutatkozik meg.¹⁹

Ha az ökológia efféle felfogása felől tekintünk vissza az említett egymás mellé helyező, listázós líratechnikára, akkor Morton nem minden alap nélkül állapíthatja meg, hogy a látszólag deskriptív modalitású ökolírai darabok olyan esztétikai ideológiáról tanúskodnak, amelynek komoly ökopolitikai következményei vannak (143–150), többek között éppen a természetnek a vadonnal kapcsolatban elemzett leválasztottsága a kulturális térről, diszlokációja az „amott”-ba. Ezeknél érvényesül a leginkább az, amit Morton ökomimézisnek hív: ez alapvetően nem más, mint a természet utánzása úgy, hogy a költemény annak hangjait, jelenségeit látszólag szenvtelenül rögzíti onomatopoeiák, antropomorfizmusok, metaforák és más trópusok segítségével,²⁰ azonban az ökomimé-

¹⁸ Ez pedig az antropomorfizmus de Man által megállapított bináris oppozíciókat létrehozó és a tagok között kölcsönös feltételezettséget posztuláló logikájára rímel; lásd Paul DE MAN, *The Rhetoric of Romanticism* (New York, NY: Columbia University Press, 1984), 245–246.

¹⁹ Hogy a fenomenológia kritikája felől is mennyire összecseng Morton és de Man érvrendszere, ahhoz lásd a *ma/mesh différence*-szerű működését: Timothy MORTON, *The Ecological Thought* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010), 28–38, <https://doi.org/10.2307/j.ctvjhzskj>.

²⁰ Ehhez részletesebben lásd SMID Róbert, „Antropomorfizmus és ökomimézis: A természet csendje a tropológiában és az ökológiában”, *Alföld* 70 (2019): 60–71.

zist saját maga természetességének ideológiamentességként való beállítása leplezi le leginkább esztétikai ideológiaként. Ugyanis az ökomimetikus művek bár megkonstruálják az olvasó számára a természetben való elmerülés illuzórikus atmoszféráját, ahhoz, hogy az esztétikai tapasztalat érvényesülhessen, távolságot is teremtenek, így egyszerre affirmatívak és önmaguk negációi is. Bár a homogenitás elve alapján gondolják el a természetet, retorikájuk egy nem-azonosságon nyugszik, ami végül szükségszerűen egy esztétikai megkülönböztetéshez vezet a tájköltészetben – a retorikai és a poétikai horizont után itt válik ideológiailag is önleplezővé az irodalmi szövegek széplelek-diskurzusa. (150)

Ezzel szemben a giccs nem akar több lenni, mint ami, és emiatt számíthat figyelemre Mortonnál. Míg az ökomimetikus szövegek példaértékűek és példaszzerűek (35), amennyiben megkonstruálják az immerzió élményét, a közvetlenség tapasztalata náluk arra szolgál, hogy a természet átesztétizálásával folyamatosan valamiféle mögöttes üzenet keresésére sarkalljon, ekképpen pedig a gyanú hermeneutikáján keresztül teszik magukat olvashatóvá. A giccs ezzel szemben csak annyira antiesztétikai, amennyire az esztétika másikja; olyan szupplementum, amely nélkül nem létezhetne az esztétikum, mert az esztétikai ítéletnek nem lenne fonákja. A giccs radikalitása tehát abban áll, hogy a természet irodalmi megragadásánál teljesen más mintát követ, mint ami a közvetlenség megteremtésére és a távolság újbóli megképzésére irányulna, ezáltal a természetet nem használja sem háttérként, sem pedig előtérként, tehát valamiféle ideológia környezeteként. (152) Morton példája itt Coleridge-től a *Rhyme of the Ancient Mariner* című ballada, amelynek cukormázás hangnemére mutat rá, a gótikus behatásait pedig *tacky*nek nevezi. A „tacky” egyszerre ragadós és ízléstelen, slampos, a túlzásban nyilvánul meg, amely magára vonja a figyelmet amellet, hogy megbolygatja az esztétikaival együtt járó harmóniát, így lényegében szubverzíven működik. (157–158) A listaköltészet ökomimézise ehhez képest inkább felszámolja a környezetet: vagy amiatt, mert azt közvetíti, hogy túlságosan benne vagyunk, és csak a részeit láthatjuk, vagy pedig túlságosan eltávolítja azt, és ebben az esetben a természet – paradox módon – már nem a környezetünk.

A SZUBJEKTUM, AZ OBJEKTUM ÉS AZ (AN)ESZTÉTIKAI HORIZONT

Míg az ökomimézis azon munkálkodik, hogy eltakarja a szubjektum–objektum-dichotómiát, addig Morton úgy nyilatkozik, hogy neki nincs baja ezzel a felosztással. (177, 179) Ezt a kijelentését az motiválja, hogy a szubjektum és az

objektum megkülönböztetése nem ad hamis egységélményt, nem árasztja a közvetlenség illúzióját. Az ökomimetikus beszédmód viszont folyamatosan újratemti a kettő közötti elvágólagosságot azzal, hogy a szubjektumot az „itt”-hez, az objektumot pedig az „ott”-hoz rendeli, holott éppen az egyik másikban feloldásának effektusait igyekszik renderelni (*to render*). (63–64) Nem beszélve arról, hogy már maguk a szubjektum ökológiai formációi sem kizárólag individuális identitások, hanem többek között szimbiózisok is, ennélfogva pedig egy újfajta szubjektivitás elgondolására van szükség, amely a nem emberi létezőkre nem mint objektumokra tekint, hanem (f)elismeri őket saját ágenciával bíró elemekként (mint például a baktériumokat a bőrfelületen). Az ilyen típusú kollektivitás azonban a legritkább esetben jelenik meg szubjektivitásként a tájköltészetben; inkább kívülre van vetítve, amikor a beszélő az őt körülvevő rónáról vagy hegyekről értekezik. (17) A metonimikus kapcsolat így válik magának a természetnek a metaforájává, ami aládúcolja a listázó, a dolgokat egymás mellé helyező tájköltészeti diskurzust, amely először elsimítja az elemek közötti konfrontációkat, hogy aztán a természetet színre tudja vinni mint a részeket összefogó egészt, keretet.

Morton az ökokritikában az objektivizált szubjektivitás két formáját tárgyalja: egyrészt azt, amikor a szubjektumkonstrukció a környezeten keresztül a műalkotás tartalmává és formájává válik, másrészt pedig, amikor szubjektumként tekintünk az objektumra, ami tulajdonképpen annak kiazmusa, ahogyan a szubjektum objektivizálja magát a létezők között – ami a széplélek koncepcióján túl egy másik hegeli teoremmal, a boldogtalan tudattal is rokonságot mutat. (118) Morton ezzel arra próbál rávilágítani, hogy a szubjektivitás is produktum, méghozzá az objektumnak gondolt létezőre támaszkodva létrehozott (183), és ennek lenne eminens példája a fentebb tárgyalt romantikus konzumerizmus mint máig ható identitásformáló modell. Ebben az összefüggésben viszont a szubjektivitás ökológiai formációi, a szubjektumkonstitúciónak a tájköltészetben már részletezett logikája azért lehet megvilágító, mert a természet elemenkénti vagy egészként történő eltárgyasítása egy olyan objektumot eredményez a szubjektummal szemben, amelynek tárgyi minősége a radikális nem-önazonosságon alapszik, ami a legkevésbé sem látszik természetesnek, sőt annál furcsább (*weird*), minél közelebb megyünk hozzá, illetve minél inkább analitikusan (távolságtartóan) viszonyulunk hozzá. (193) Ebből látszik, hogy a távolság/intimitás, az „amott”-ba helyezés/bennfoglaltság dialektikája itt mindig ahhoz vezet, hogy a tárgy nem-természetességével találja magát szembe a szubjektum, és ennek egy következő állomása, amikor az attól függő önleítésítésére ráeszmélve saját magában is fel-

fedezi a természetellenességet. Ahogyan Morton sommásan megfogalmazza: a szubjektum–objektum megkülönböztetés nem természetes, ahogy eleve a dichotómia egyik tagja sem az (186), ezért sincs természetes módja annak, ahogyan az előbbi az utóbbihoz viszonyul. Például nem adekvátabb hozzáállás a természethez a szemlélése a leigázásánál, akármennyire is ezt hirdetik a fentebb már hivatkozott ökorapszodiák. Ami miatt a tájköltészet mégis népszerű lehet – és az irodalmi szöveggel való találkozást Morton végső soron és némi redukcióval a szubjektum és az objektum közti viszony újra(be)íródásának tekinteti, ami a szövegben magában is megtörténik beszélő és természet között –, az az, hogy akárcsak a konzervnevetés a sitcomokban, egyszerre feloldozó és mintaadó: egyrészt mentesít minket a természet problematikuságával való találkozástól, másrészt mintát szolgáltat arra, milyen reakciót mutassunk a természeti folyamatok megtapasztalásakor. Ebben viszont kevésbé az eszképiista fantáziák kielégítését kell látnunk, mint inkább annak biztosítékát, hogy a természettel való találkozást egyáltalán elkerüljük. (125) Ehhez annak vágyteljesülése kötődik, hogy létezhet ökológikusság szubjektivitás/szubjektivizáció/szubjektumtulajdonítás nélkül, hogy a természetben való feloldódásban ér minket az ökológiai tudatosság, egyszerűen, mint a karikacsapás – a természet nélküli ökológia viszont ennek a fantáziának a kerékkötője, mert a természetnek mint automatikusan rehabilitációt, gyönyört, az új és más tapasztalatát nyújtó objektumnak a képét dekonstruálja.

Annak toposza, hogy a természet automata, illetve automatizmus lenne, újabb löketet kapott az új organicizmussal és az újvitalizmussal, amikor ezek az irányzatok az organon és az organizmus közötti megfeleltethetőség újabb lehetőségeit kutatták. (191) Ennek következménye az ökomimézis egy olyan leágazása, ahol a műalkotások a szerves fejlődést imitálják, amely ugyanakkor kiszámíthatóan és mechanikusan történik, és ezt a determináltságot természeti-természetes működésként és folyamatként rögzítik. Morton szerint anynyi a változás, hogy a romantika természetfelfogásához képest a kortárs kultúra inverz módon gondolkodik. Már nem a konkrétumok egymás mellé helyezésével teremti meg a nagy egészt, hanem eleve az egész működéséről feltételez valamit, és azt képezi le. Így elkerüli, hogy szembesüljön a természetnek és saját természetkonstrukciós eljárás módjainak furcsaságával, weirdségével. Ez a furcsaság nem formalizálható idegenségként, csak a másikat mozgató, felfoghatatlan készletként – lacani retorikával: *objet petit a*-ként²¹ (vagy támogatóként) – lehet (f)elismerni. Amit a Morton-féle sötét ökológia

²¹ Lásd ennek meghatározásához: MOLDVAY Tamás, „Kis Lacan-értelmező”, *Kellék* 55 (2016): 107–141, 129–132.

etikus hozzáállásaként lehet értelmezni ezzel kapcsolatban, az nem a tolerancia, hanem a késztetés beteljesítésében való tevékeny segédkezés. (188) Ezt nemcsak ideológiamentesen kell megtenni – tehát nem tudatossá téve a késztetés támogatóját –, hanem az esztétikai kritériumok mellőzésével, vagyis úgy, hogy nem határozzuk meg célként a szépséget, a harmóniát, az integritást vagy a stabilitást, mert akkor minden ettől eltérő valamifajta perverz, degenerált stb. dologként tűnne fel, így pedig ismét csak ahhoz jutnánk, hogy egy etikai ítélet van esztétikaiként posztulálva, és vice versa.

Morton szerint a természettel való viszonyunkból azonban még egy általa javasolt szubjektum–objektum–modellben is nehéz kivonnunk az esztétikait. Az érzékelés hagyományos elméletei itt viszont paradoxonokba torkollnak, mert értelmezésében azok egyrészt közvetlennek feltételezik az érzékelést, vagyis olyanak, ami a dolgokat a maguk valójában mutatja meg, másrészt az erre épülő esztétikai tapasztalat alapja mindig egy olyasfajta vágyakozás, amely a természetet mint olyat akarja látni, ezzel pedig az ahhoz tartozást (*belonging*) tulajdonképpen feloldja a sóvárgásban (*longing*). (167) A széplélek is ugyanezt használja ki, amikor az esztétikai propagálásával anesztéziát, vagyis tompítja azt a kritikai nézőpontot, ahonnan a természethez tartozóként beállított dolog diszkurzív színre vitelében az etikai és az esztétikai aspektusok szétválasztását lennének hivatottak elvégezni az ökokritikában.²² Emiatt rögzülhetnek az olyan oppozíciók természet és kultúra viszonyában, hogy míg az előzőért kiálló ökokultúra organikus, régimódi és giccses, addig a technokultúra elektronikus, új és menő. (26) A természetinek mint kezdetől fogva adottnak és természetesnek a konstrukciója persze csak akkor lepleződik le, amikor az abban beálló krízis – az ökológiai katasztrófa fenyegetése – nagyon hasonlóan mutatja magát szerkezetében, mint a technológia által generáltak (a virtuális és a kiterjesztett valóság veszélyeitől a mesterséges intelligenciával való visszaélésekig).²³ Morton szerint mindkét krízis olyan immerzív tapasztalat, amely mindenfajta orientációs pontot felfüggeszt, így többé nem alkalmazhatók meglévő értelmezési kereteink. Ez egyszerre fűti a bevált interpretációs technikák és helyzetkezelési eljárásmodok elhagyását és az innovációt, hogy új megközelítési és megoldási formákat találjunk, ami

²² Ennek biopoétikai aspektusához az értelmező és az érzékelő nyelv feszültsége mentén lásd MEZEI Gábor, „Betegség és anesztézia – Oravec Imre”, *Alföld* 74 (2023): 78–94, 79–80.

²³ Simon C. Estok ökofóbia-koncepciója innen nézve metaleptikusnak tűnik, hiszen nem a katasztrófára adott reakciók mutatnak szerkezeti hasonlóságot, így felfüggesztve natúra és kultúra dichotómiáját, hanem maga a kulturális kríziskonstrukció már eleve egy kalap alá veszi a természeti és a társadalmi jelenségeket. Estok álláspontjának kifejtéséhez és kritikai vizsgálatához lásd jelen számunkban Nyerges Csaba írását a *Könyvek* rovatban.

végül ahhoz vezet, hogy minden eddigénél markánsabban kezdjük el etikai ítéleteinket esztétikaiként feltüntetni. Erről tanúskodik például a hullámozó színvonalon megírt ökológiai disztópiák és cli-fik (klímafikciók) pozitív kritikai visszhangja, amely a lehetséges cselekvési tervek és jövőbeli scenáriók relevanciája alapján tolmácsolja esztétikai értékítéletét. Ez mindenesetre meghaladja azt a romantikus beállítódást, amely elválasztja az esztétikait a praktikusoktól. (25)

Ezzel a manapság uralkodó irodalomértési attitűddel szemben a Morton-féle sötét ökológia melankóliája nem esztétizál. Nemcsak azért, mert tárgyat nem tekint elvesztettnek, mint azt a természetes állapotot és a természetnek azt az állapotát, amely iránt az ökomimetikus művek sóvárognak, hanem azért sem, mert nem hódol be annak az etikai fenségesnek, amelyet a természettel azonosítunk. Morton ehelyett ökológiai fenségesről beszél,²⁴ amellyel nem a fjordok fényképezésekor vagy a nevadai sivatagban, a csillagok alatt találkozunk, hanem amikor a szélturbináktól nem látjuk a tájat, vagy amikor palackozott vizet iszunk. Ilyenkor ugyanis ténylegesen szembesülünk az újrahasznosítás és a megújulás objektívizált ágenseivel. És ilyenkor válik a legnyilvánvalóbbá az is, hogy a természettel már egy általunk konstruált keretben találkozunk. A denaturalizáció mint deromantizáció pedig azt eredményezi, hogy nem kezdjük el többnek gondolni a természetet, mint részei összességét, hanem éppen annál kevesebbnek.

Ennek a „veszteségnek” az egyik kiváltó oka, hogy a természet nélküli ökológia megszabadul a természettől mint koncepciótól, amely végső keretként ugyanúgy egyben tartja az ökokritika szempont- és fogalmi rendszerét – mert a természet állandó és konkrét jelenléttel bíróként adódik számára –, mint ahogyan összefogja az irodalom széplélek-diskurzusában a tájleírás egyes elemeit. A természetnek mint anesztétikus, a kritikát felfüggesztő esztétikai tárgyként való elgondolása helyett az ökokritika feladata így az lenne, hogy rávilágítson: az ökomimetikus művek egyrészt mindig formába rendeznek, a természet koncepciójával egybefognak részeket, amelyek máshogy sosem tennének ki egy egészet, másrészt pedig magát a természetet tüntetik fel utópisztikus egység formájában még akkor is, ha éppen annak apokaliptikus, sötét verzióját viszik színre – sőt annál inkább, mert tudatosítják, hogy már a jelenben sincs meg az ideális természet. Az ebben lelepleződő pusztítás utáni vágy és a rombolás látványa nyújtotta vágyteljesülés, Erósz és Thanatosz máig érvényesnek tűnő freudi dinamikája ekképpen a művek esztétikai hatásmechanizmusainak konstitutív tényezőjévé vált. Az ökomimézis esztétikai ideológi-

²⁴ MORTON, *The Ecological Thought*, 9.

ája pedig, amely saját magával telíti a természet valamennyi megjelenítését, ennél fogva negatívan azt igazolja vissza, hogy a természet üres, egy lebegő jelölő, ami így mindaddig felülírható, amíg a magát ökológiaiként bemutató diskurzus automatikusan elvégzi a szükséges átviteleket esztétika és etika, immerzió és analízis, szubjektum és objektum, „itt” és „amott” között, azok nyomának eltörlésével.

Morton nemhiába fogalmazza át könyve konklúziójában Freud híres mondatát, a „Wo Es war, soll Ich werden”-t, amely a pszichés apparátus működésének alaptételeként szolgált, úgy, hogy „ahol a természet volt, ott kell magunkat keresni” (203) – az illúzióinkat, a vágyainkat, az ideológiáinkat. Ennél fogva a „komilfó” ökokritikusnak nem azért nem szabad szóba hoznia a természetet, mert az tabu lenne, hanem mert azzal megfosztja az embert a fantáziaműködéstől mint vágytámogató mechanizmustól, Nem csupán azért, mert leleplezi, hogy a természet mint elveszett vágytárgy maga is egy konstrukció, hanem talán még inkább azért, mert ezzel arra hívja fel a figyelmet, hogy ott van az, csak nem úgy, ahogyan – akár utópikus, akár disztópikus formájában – látni akarjuk.