

Frank M. Raddatz

Az Antropocén Színháza

Koncepció, kérdések, előadások

Absztrakt

Ez a tanulmány a Dr. Frank M. Raddatz és Prof. Dr. Antje Boetius által 2019-ben alapított egyedülálló művészeti platformnak, a *Theater des Antropozän / Theatre of the Anthropocene* (Az Antropocén Színháza) bemutatásával kezdődik. Ökológiai színház-koncepciójuk a művészet és a tudomány metszéspontjában működik, célja az antropocén összetett valóságának ábrázolása és bevonása. Az antropocén, egy geológiai korszak, amelyet az emberi befolyás jellemez a Földön, tudományosan megalapozott színházat tesz szükségessé az emberi tevékenységek és a bolygó ökoszisztémája közötti bonyolult kölcsönhatás közvetítéséhez. A cikk ennek a színháznak az elméleti alapjait kutatja, támaszkodva Bruno Latournak az ökológiai katasztrófákról írt kritikájára, amelyek szerinte hiányos episztemikus koncepciókban gyökereznek. Ezzel szembeállítja Bertolt Brecht tudományos színházát, és hangsúlyozza a tudományos színpad átalakításának szükségességét a kortárs környezeti kihívások kezelése érdekében. A visszacsatolási hurkok szerepe és a nem emberi entitások önálló alanyként való felismerése az antropocén esztétikában központi téma. A cikk a spektrális esztétikában rejlő lehetőségeket is feltárja, hangsúlyozva a vizsgált jelenségek hibrid természetét, és bemutatja az *Anwälte der Natur* (Természetjogászok) című produkció példáját. Ezen túlmenően azt a sürgető feladatot tárgyalja, hogy a művészetten keresztül ökológiai érzékenységet kell kialakítani, hogy megváltoztassák a társadalmi attitűdöket a bolygó körülményeihez.

Kulcsszavak: Az antropocén színháza, antropocén esztétika, tudományos színház, Bertolt Brecht, Bruno Latour, ökológiai érzékenység, visszacsatolási hurkok, nem emberi entitások, spektrális esztétika, a természet jogászai, a természet saját jogai, jogi szubjektivitás, ökológiai forradalom, bolygóerők, klímakatasztrófa, művészeti-tudományos együttműködés

10.56044/UA.2023.1.2

1.

A Theater des Anthropozän (Az Antropocén Színháza) fórumot Dr. Frank Raddatz drámaíró és publicista, valamint Prof. Dr. Antje Boetius tenger- és sarkkutató, tudománykommunikátor alapította 2019 novemberében. A fővédnök Prof. Dr. Sabine Kunst, a Humboldt Egyetem elnöke volt.¹ E platform célja, hogy művészi-színházi projekteket dolgozzon ki az antropocén kontextusában. Azóta különböző helyszíneken, főként Németországban, alapítványokkal és tudományos intézményekkel együttműködve klímaaktivistákat, tudósokat, filozófusokat és művészeket összekötő eseményekre került sor.

Ez az ökológiai színház a művészet és a tudomány találkozási pontján jött létre. Miért központi kérdés a művészet és a tudomány kapcsolódási pontja ebben a színházban, illetve az antropocén esztétikában? A kérdésre adott válasz azt mutatja meg számunkra, hogy a tudomány kettős szerepet játszik ebben a kontextusban. Az ökológia egész toxikus szókinccse, mint például a globális felmelegedés, a sarkvidékek olvadása, az óceánok elsavasodása, a biodiverzitás súlyos mértékű csökkenése stb. földrendszertudományi felméréseken, légköri méréseken, számítógépes szimulációkon, műholdas felvételeken és a jég borította sarkaknál végzett bonyolult fúrásokon alapul. Az olykor több száz millió éves földtörténeti múltba visszanyúló fúrómagok használatával a tudomány felméri és egyben extrapolálja is a jelenlegi válság mértékét és potenciális következményeit. Például, hogy a holocén akár 50 000 évig is eltartott volna az ipari társadalmak által okozott kibocsátások nélkül. Az antropocén jól megalapozott tudományos konstrukció, hiszen nevét nem véletlenül egy Nobel-díjas tudós, nevezetesen Paul Crutzen, az 1995-ös kémiai Nobel-díj birtokosa alkotta meg.

De minek tulajdonítható ez a kettős szerep? Nos, Bruno Latour tudománytörténész szerint az ökológiai katasztrófa egyáltalán nem lett volna lehetséges a tudományok és a hozzájuk kapcsolódó technológia nélkül. Az ökológiai válság egy hibás ismeretelméleti koncepció eredménye. Röviden: a bolygó halott fizikai objektumként való besorolásáé. Latour a Föld bolygót élőként fogja fel, akit ő ógörögül GAIA-nak nevez. Gaiát nem halott dolgok sorozata borítja, hanem nagyon is élő, effektív erők, amelyek kölcsönösen összekapcsolódnak és befolyásolják egymást. Ugyanakkor az életnek ezt a hálózatát vagy a Kritikus

¹ A Theater des Anthropozän honlapja: <https://xn--theater-des-anthropozn-l5b.de/en/home/> Megtekintve 2023. június 8-án.

Zónák összekapcsolódását a tudomány segítsége nélkül nem lehet sem felismerni, sem megérteni.

Ha egy színpad ezt a valóságot akarja ábrázolni, játszani vele, kapcsolatba kerülni vele, akkor tudományos alapokon nyugvó színházra van szüksége. De hogyan nézhet ki egy ilyen színház? Először is, már létezik olyan tudományos színház, amely világszerte sikeresen működik. Brecht epikus színháza kifejezetten *a tudományos korszak gyermekei számára* létrehozott színpad. Fő elméleti írása, a *Kleines Organon für das Theater (Kis Organon a színház számára)* Albert Einsteint, Robert Oppenheimert és többször Galileo Galileit is idézi. Ez a tudományhoz való kapcsolódás semmiképpen nem azt jelenti, hogy például a *Kurázi mama és gyermekei* című darab a 30 éves háborúról közvetít alapvető ismereteket. Sokkal inkább azt, hogy miközben a markotányosnő a vallásháborúban egytől egyig elveszíti gyermekeit, a gondolkodó nézőnek arra a kézenfekvő következtetésre kell jutnia, hogy a háborúból nem lehet üzletet csinálni. A kultusból és rítusból eredeztethető színház gondolkodó térré válik, és ezzel a művelettel a kauzalitás korlátaira bízza magát. Így szemlélve az antropocén színpad a művészet-tudomány érintkezési pontjával együtt könnyen lehet, hogy hasonlít Brecht tudományos színházához. Ugyanakkor azonban komoly különbségek is vannak. A globális felmelegedés és a biodiverzitás ijesztő mértékű csökkenése ugyanis semmiképpen sem a természetszabályozási folyamatok szándékolt mellékhatásai. A brechti színpadhoz hasonlatos mechanikus és lineáris kauzalitás hirdetése helyett az antropocén színházának azzal a kérdéssel kell foglalkoznia, hogy milyen logika uralkodik a bolygó élő környezetében, amely az emberi beavatkozásra globális felmelegedéssel és más fenyegető hatásokkal reagál.

Míg Brecht haladáseszméje azon a titkos előfeltevésen alapul, hogy a természet kizsákmányolása mentes a visszacsatolásoktól, és megalapozza mindenki jólétét, addig az antropocén színpada a természet ipar álatl történő uralásának nemkívánatos globális mellékhatásaival szembesül. Ráadásul a brechti színház a Latour által hibásnak ítélt episztémékre épül.

Az antropocén esztétika szempontjából Brecht színháza minden újítása ellenére még mindig a polgári drámában gyökerezik. Hagyományosan például a cseresznyés kert – amely egyben Anton Csehov egyik ismert darabjának címe is – tárgyként kezelik, és a színpadon díszletelemként jelenítik meg. Ezzel szemben az antropocén művészetnek a természet cselekvőit kvázi-szubsjektumként kell bemutatnia, mint élő, a világgal kölcsönhatásban lévő valamit. Azzal, hogy a természet entitásai viselkednek és reagálnak az emberi tevékeny-

ségekre, egyúttal azt is nyilvánvalóvá teszik, hogy semmiképpen sem lehet őket pusztán mechanikus logikával tárgyakként felfogni és jellemezni. Sokkal inkább ők a kritikus zónák azon cselekvői, amelyek a földi élet kezdetétől fogva kölcsönhatásba lépnek egymással, és reagálnak az élet hálóját alkotó minden egyes aktor cselekedeteire. A monádokhoz hasonlóan egyetlen fa sem csak önmaga viszonylatában létezik. Intenzív kölcsönhatásban van más fákkal, de minden olyan életformával és szférával is, amellyel a fajtája kapcsolatba kerül. A Föld arca például felismerhetetlen lenne a fák és erdők által sok százmillió éven át végzett terraformálás nélkül.

Ennek az elképzelésnek a fényében az embernek gyorsan rá kell eszmélnie, hogy a kritikus zónákban ő is csak egy tényező, aki nagy hatást fejt ki, de ugyanúgy alakítja az élőhelyet, mint a többi cselekvő. Mivel azonban vak arra, hogy tevékenységének immár globális hatásait észrevegye, tettei hatásai-val kapcsolatos hosszan tartó tudatlansága miatt éppen hurkot köt a saját feje köré. Ugyanakkor felismertük a bolygón való létezésünk módjának alapvető jellemzőit, de még mindig túl keveset tudunk azok következményeiről és a közöttük lévő rejtett összefüggésekről. Latour ezért a visszacsatolás episztemikus alakzatát az ökológiai katasztrófa szempontjából döntő fontosságúnak nevezi. Latour szerint az antropocén művészetében „minden egyes visszacsatolási hurkot egyszerre kell kollektíven elbeszélni, újrajátszani, eljátszani és rituálissá tenni”. E hurkok mindegyike egy külső ágens váratlan reakcióit rögzíti, amelyek megnehezítik az emberi cselekvést. Ahelyett, hogy a természet ágenseit egy tudományos színházban tárgyként vagy díszletelemként kezelnénk, „ezeket a hurkokat szüntelenül és ismételten minden rendelkezésre álló eszközzel (újra) kell rajzolni, mintha eltűnnének a régi különbségek a tudományos eszköztár, a nyilvánosság és a politikai művészetek megjelenése, valamint a közös tér meghatározása között. Ezek a különbségek sokkal kevésbé fontosak, mint az a nyomatékos felhívás, hogy tegyünk meg mindent, hogy a hurok értelmezhetővé és nyilvánosan láthatóvá váljon, különben vakok és tehetetlenek leszünk, és nem marad talaj, ahol megállapodhatnánk.” A nem emberi világ aktorait önálló szubjektumoknak vagy nehezen kiszámítható hatalmaknak kell tekinteni, mint az ókor mítoszalapú színházában. E színpad kérdése tehát az, hogy – Michel Serres megfogalmazása szerint – hogyan tudja a szereplőket „körkörös kauzalitásba, visszacsatolási hurkokba” szervezni.

A tárgy és a cselekvő közötti különbségre vonatkozó episztemikus érvek horizontjával a háttérben a 20. és 21. századi tudományos színházban világo-

san kirajzolódnak a fizikai valóság különböző megközelítései. Ha az antropocén színpad Latourral egyetértésben feltételezi, hogy a visszacsatolási hurkok ismerete elengedhetetlen a túléléshez, akkor a Brecht tudományos színházával való hasonlóságok elhalványulnak, így nyilvánvalóvá válik a tudományos színpad alapvető átalakításának szükségessége. A reprodukálható okozatokkal jellemezhető mechanikus kauzalitásról az alig kiszámítható eredményekkel járó visszacsatolási hurkok folyamatlogikájára való áttérés körvonalazza azt a játékteret, amelyen a művészet és a tudomány ellentétük ellenére kommunikál.

2.

Az éghajlati katasztrófa és a hozzá kapcsolódó fenyegetettség egyre növekvő horizontjainak ismeretében az ökológiai esztétika célja csakis az lehet, hogy a bolygó élőhelyével való összetartozás érzését megteremtse. Az érzékenység formálása hagyományosan a kultúra, a művészet és a színház egyik elsődleges feladata. Így már Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) is a Németországban általa meghonosított polgári tragédia egyik lényeges hatását a feudális kultúrától idegen érzélemvilág kialakításában látta. A párhuzamok nyilvánvalóak. Az „ökológiai osztálynak” (Latour, Schultz 2022) is meg kell fogalmaznia saját értékkanonját, és ki kell alakítania egy ennek megfelelő érzékenységet, amely megfelel a földi és emberi történelem egymást átfedő része utáni valóságnak (Chakrabarty 2018). A 21. század követelményei iránti érzékenység kialakítása nélkül aligha lesz sikeres a társadalmi létmódok nélkülözhetetlen módosítása. Tudományos szempontból sürgősen szükség van a bolygó állapotával, a Föld nem emberi lakóival és ökoszféránk egészének törékenységével kapcsolatos általános szemléletváltás elindítására, de úgy tűnik, hogy a számítógépes szimulációk, fúrómagok, műholdas programok, mérőállomások által generált kutatások nem elegendőek ahhoz, hogy újfajta tudatosságot indítsanak el. Az életszféránk fokozódó instabilitásáról szóló ismeretek nyilvánvalóan nem feltétlenül generálnak megfelelő társadalmi magatartást. Ez rámutat a művészet e területtel kapcsolatos feladatára: „a tudás önmagában véve szép dolog, de/hinnünk is kell ebben a tudásban” írja találóan Thomas Köck osztrák drámaíró az *Aerocirkus* (2023) című darabjában. Nem a tudományos ismeretek érik el a határaikat, ha nem vezetnek azonnal használható technikai újításokhoz, hanem a meggyőző erejük. Csak a művészet –ez a kétségbeesett tézisünk – képes felszabadítani azokat a vágyálmokat, amelyek mozgásba hozzák a visel-

kedés szükségesnek ítélt változásait, és beindítják a rendszerszintű átalakulást. Ez körvonalazza a színház feladatát a tudománnyal való találkozási ponton. A színháznak nem a kreatív eljárásokról stb. szóló további ismereteket kell hozzáadnia a tudáshoz, hanem a kommunikációs folyamatot kell érzelmileg átítatnia és kulturalizálnia. Ez a tudásnak esztétikai élmény formájába való sűrítését jelenti.

3.

Még mindig nincs olyan meggyőző színpadi nyelvten, eszköztár, amely a mozgásban lévő bolygóparamétereket, például a globális felmelegedést, a biodiverzitás folyamatos csökkenését, a sarki jégsapkák olvadását becsatolná a színházi kontextusba. Miközben a színpadot évszázadok óta társadalmi színtérnek tekintik, amely az emberek közötti ellentéteket viszi színre, történelmileg nagyon is képes volt arra, hogy kapcsolatokat és kölcsönhatásokat létesítsen a nem-emberi erők szférájával.

Aki a színházművészet planetáris dimenzióját kutatja, az mindenképpen találkozik a dionüszoszival. A fiatal Nietzsche Wagner Gesamtkunstwerkjének művészetfilozófiai szempontú kiegészítéseként, a Friedrich Wilhelm Josef Schelling által az esztétikai diskurzusba bevezetett apollóni–dionüszoszi dichotómiához fordulva vázolta fel a tragikus hajtóerő alapvető vonásait (Nietzsche 2003). A dionüszoszi semmiképpen sem az ember tulajdonságaként fogalmazódott meg – ahogyan azt a szakirodalomban gyakran állítják. Sokkal inkább egy személytelen planetáris erőt jelent, amely minden faj tagjait megragadja testiségük és az evolúció erőihez való tartozásuk okán. Ezt a libidószerű érzelmi mámort fokozza a zene és a ritmus szándékolt eksztatikus hatása a kultúra szintjén. Ezek képezik a kultikusban gyökerező tragédiaművészet alapját. Ez az alap a szövegek metrikáját is magában foglalja, amelyeket közösségi, végső soron kóruszerű formában énekelnek, de akár táncolnak is. Az egyes főhősök és egyéni sorsuk történetileg ebből a kórustémából nőnek ki.

Az antropocén perspektívájában a dionüszoszi az evolúció és az élet körforgását mozgató planetáris erő kifejeződéseként mutatkozik meg. Ereje a bolygó ritmusaiba, az évszakokba rendeződik. Az attikai tragédia művészeti formája segítségével a bolygónak ezt a lüktetését a tavasz kezdetén Dionüszia formájában szertartásszerűen összesűríti és ünneplik. Ugyanakkor Dionüszosz, aki

a zöldellő növények éves kihajtásáért és a színházért egyaránt felelős, az egyetlen isten, aki meg tud halni.

Egy olyan színház tehát, amely a tényleges erők által uralt élő bolygón és bolygóról akar játszani, olyan gyökerekre hivatkozhat, amelyek genealógiailag mélyen kapcsolódnak a Földhöz. Ugyanakkor nyilvánvaló a kapcsolat a sámáni vagy bennszülött tudásformák, valamint a mitikus elbeszélések között is, amelyek a színházművészet kultikus alapját képezik. A dionüszoszival mint planétáris hatással egy olyan lényegi komponens határozható meg, amely az antropocén színpadot a színház alaprétegeivel kapcsolja össze. De hogyan lehet ezt a potenciált a jelenlegi körülmények között újra aktiválni?

Míg az ókori színház korai szakaszában a színjátszásnak megvolt a lehetősége arra, hogy a földrengéseket vagy a járványok kitörését isteni beavatkozásnak tulajdonítsa, és így megszemélyesítse őket, addig az olyan elemi természeti erőket, mint az éghajlatváltozással járó földrengést vagy az éghajlatváltozással járó járványt, ma már nem könnyű a színházhoz közel álló figurákká alakítani. A hagyományos drámából, azaz Shakespeare királydrámáiból, a 18. századi tragédiákból, a polgári és szocialista drámákból aligha lehet megvalósítható kapcsolatot teremteni a jelen elsötétülő időhorizontjával. Az ókori világgal évezredek átívelő rokonság azonban szembetűnő. Az antropocén korszakában olyan hatalmak nyilvánítják ki uralmukat, amelyek a diadalmas haladás idején legyőzöttek és alávetettnek tűntek. Ehelyett úgy tűnik, hogy csupán alakot váltottak, és olyan karakterként térnek vissza, amelyet szeszélyesnek, kiszámíthatatlannak és megjósolhatatlannak kell jellemezni. Ahol az imént még alig ismert hóhullám sújtotta a vidéket, hirtelen eddig elképzelhetetlennek hitt vízmennyiségek zúdulnak le eső formájában. Fokozatosan, de feltartóztatlanul látjuk magunkat visszarepülni a korai civilizációk és az ókor világába, amikor a természet erői önkényes és fékezhetetlen hatalmasságoknak tűntek. A globális faluban berendezkedett digitális modernitásnak egyre rövidebb időközönként be kell látnia, hogy immanenciáját olyan földtörténeti körülmények lyuggatják át, amelyek az elmúlt évszázadokban csak színpadi kulisszának voltak alkalmasak.

Amikor James Watt 1783-ban megoldotta a gőzgép tökéletesítésének rejtélyét, ugyanúgy, ahogyan Oidipusz évezredekkel korábban megfejtette a Szfinx rejtélyét, gonosz szándék nélkül és az ártatlanság állapotában nyitotta meg a szén és a fosszilis tüzelőanyagok iránti csillapíthatatlan éhséggel teli ipari korszak kapuját. Ennek eredményeként ma, csupán néhány generációval később,

az egész emberi faj visszafordíthatatlanul zuhan bele a planetáris korszakba. Hogyan lehet a tudomány előtti, a nem emberi hatalmakkal szoros kölcsönhatásban álló világ fogalmait átültetni egy technoszférára épülő, tudományalapú civilizációba? Hogyan tud egy színpad megbirkózni ezekkel a kihívásokkal?

4.

A felvázolt koordináták fényében az Antropocén Színház az elmúlt négy évben a vízről, az erdőről, a talajról és a talajban élő állatokról, valamint 2022 júliusában a természet saját jogairól szóló előadásokat tűzött műsorra. Mindezek a produkciók azon a feltevésen alapulnak, hogy az aktuális problémák nem az égből pottyantak. Hiszen nincs közvetlen természet. Ehelyett a tárgyalt jelenségek hosszú múltra tekintenek vissza, mivel mindig a szimbolikus háztartás részei, és kulturális és spirituális mintákban gyökereznek. *A természet fogalom, koncepció*, foglalja össze Bruno Latour. A természet sohasem a szimbolikus téren kívül található, mint egy független vagy adott mennyiség, hanem mindig egy korszak kultúrájától függ, és így állandó változás alatt áll. Mivel a kulturális tervek az időhorizontok függvényében keletkeznek, a szcenikai ívek nem önmagukban a természetben vannak rögzítve, hanem abban, ami történelemmé vált. A performatív kiállítási tárgyak a motívumok és anyagok hibrid jellegét hangsúlyozzák. A téma által összekötött jelenetek, videók és zenék az adott jelenség különböző aspektusait mutatják be. Ez a fajta perspektivizálás nem homogén, zárt képet fest egy entitásról, hanem a szereplők heterogén aspektusait bontja ki. Esztétikailag osztályozva nem homogén egységként vagy entitásként, hanem assemblage-ként jelennek meg. Ez ugyanakkor a néző aktivitását is megköveteli, akinek mérlegelnie kell az egyes nézőpontokat, hogy átfogó képet alkosson, vagy összerakja a széteső dolgokat.

Ezek a művészi eljárások egyfajta spektrális esztétikát alkotnak. Az egyes előadások stábja éppoly változatos, mint a feldolgozott tartalom. A művészeti együttes zenészekből, színészekből, inkluzív színészekből, bábosokból, filmekből és táncosokból áll. Földrendszer-tudósok, erdészek, kurátorok, szakértők és aktivisták is fellépnek. A művészet és a tudomány határán a különböző kötődésű szereplők e csoportja olyan tudást hoz létre, amely egyszerre tudományos és nem tudományos jellegű, és esztétikai élményként nyitott kapcsolatok sokaságát kínálja – érzékletes, mozdulati és meglepő kapcsolatokat.

A következőkben ezt a művészi folyamatot szeretném egy példán keresztül bemutatni a *Természet ügyvédjei* című produkcióból.

5.

Christopher Stone amerikai jogász 1972-ben a *Should Trees Have Standing (Legyen a fáknak álláspontjuk?)* című vitairatában antropocentrikus jogrendszerünk alapvető felülvizsgálata mellett érvelt.

1990-ben Michel Serres, az „antropocén filozófiai ötletgazdája” (Hans-Jörg Rheinberger) *A természeti szerződés* című provokatív esszéjében az ökológiai paraméterek felborult egyensúlyának helyreállítása érdekében a természet jogi alanyként való elismerése mellett érvelt: „Amikor a tárgyak maguk is jogalanyokká válnak, minden mérleg az egyensúlyi helyzet felé billen” (Serres 1995).

Ötven évvel a Stone által kezdeményezett paradigmaváltás után felerősödött a vita azokról a konkrét lépésekről, amelyek egyfajta természetszerződés vagy az antropocén alkotmánya felé vezetnének. Jens Kersten, a müncheni Ludwig-Maximilians-Universität jogi etikusa, aki a „jog ökológiai forradalmát” sürgeti, a következő alapvető jogi következtetéseket vonja le: „Az antropocén alkotmányának a természetet olyan jogi alanyként kell felfognia, amely önállóan követelheti, perelheti és érvényesítheti jogait”. Érvelését arra alapozza, hogy az állatok jogait Argentínában, Kolumbiában és az Egyesült Államokban, a folyók jogait pedig Ecuadorban, Indiában, Kolumbiában, Kanadában és Új-Zélandon elismeri a bíróság. Ez a nézet túlmutat a fajok és tájak védelmén, mivel lehetővé teszi a természet számára, hogy „maga is jogi személyként érvényesítse ökológiai érdekeit”.

Így a *Haben Tiere Rechte? Az ember–állat kapcsolat aspektusai és dimenziói* című publikációban 2019-ben több mint 40 jogász és az agrárgazdaság, az antropológia, a táplálkozástudomány, a tengerbiológia, az orvostudomány, a filozófia, a politikatudomány és a teológia területét képviselő szakértő érvel a természettel való kapcsolat jogi vonatkozásainak átfogó reformja mellett. Anne Peters, a heidelbergi *Max Planck Összehasonlító Közjogi és Nemzetközi Jogi Intézet* igazgatójának a status quóról szóló összefoglalója világossá teszi az előfeltételeket: „Az állatok hagyományos státusza a személyek (personae) és a dolgok (res) közötti szigorú dichotómiába illeszkedik, amelyet számos jogrendszer, köztük a német is, a római jogból vett át. Ezzel párhuzamosan létezik a jogalanyok és a jogtárgyak közötti felosztás. A személyeknek (jogalanyok-

nak) lehetnek jogaik – más személyekkel szemben, dolgokhoz kapcsolódóan vagy az állammal szemben. Egy személyt senki sem birtokolhat. [...] A dolgok tehát olyan jogtárgyak, amelyek felett személyek rendelkezhetnek.” (2019)

A nyugati jogrendszer a személyek két kategóriáját különbözteti meg. A természetes személyek, azaz az emberek mellett léteznek jogi személyek is, mint például a részvénytársaságok formájában működő gazdasági társaságok. A dolgok cselekvővé és kvázi alanyokká történő episztemológiai átalakulása jogi szinten a személyként való besorolásnak felel meg. A fent említett könyvében Peters szerint a „jog továbbfejlesztése” a nemzeti és a globális állatjog tekintetében teljes mértékben lehetséges lenne a jogalanyok körének bővítésével: „Mivel a »személy« filozófiai és ebből kiinduló jogi fogalma emberi invenció, minden további nélkül elképzelhető lenne egy »állati személy« is, amelyet a két létező személytípus mellé harmadik személytípusként lehetne állítani.” Jens Kersten is hangsúlyozza: „Egy jogrendszer lényegében szabadon dönthet arról, hogy kit vagy mit ismer el jogalanyként.” Az ökológiai veszélyhorizontokat figyelembe véve sürgősen szükség van arra, hogy a hagyományos ember–állat/táj viszonyt jogi szinten is próbára tegyük, és szükség esetén megreformáljuk.

6.

Kétségtelenül jelentős kultúrtörténeti cezúrát jelent a természetben élő nem emberi cselekvők hagyományos jogi meghatározásának felülvizsgálata, amelynek köszönhetően „kvázi alanyként” jogi státuszt (Bruno Latour) kapnak. A színházat a jogrendszert megrengető fordulatok narratív illusztrálására az antik tragédiaírástól óta felhasználják. A művészetnek ráadásul megvan az a képessége, feltárja és elhelyezze a lehetőségek tereit. Ezért a színpad különösen alkalmas arra, hogy a természet jogainak témáját jelenetek laza sorozatában különböző aspektusokból játékosan megvilágítsa.

A nyugati jogrend, és így a globális világ jogrendje is történetileg a római jogon alapul, amely éles ellentétben állt a kevésbé antropocentrikus irányultságú kultúrkörök jogrendjével. Cicero és Hegel például egyaránt helytelenítette az ókori egyiptomi állatvédelmi törvényeket, amelyek a törvénysértőkkel szembeni keménységük miatt voltak ijesztőek. Az előadásban egy táncos mutatja be, hogy mennyire átjárhatóak az ember és az állat közötti határok, miközben antropológiai és etnológiai szövegek, az őskori ember–állat kapcsolatokra vagy

a mitikus ókorra utaló szemelvények bizonyítják, hogy hogyan határozta meg az ember, az állatok és a tájak közötti bensőséges kapcsolat a korábbi kultúrák életszemléletét.

Egy másik jelenet a középkorban játszódik. Egy szőlősgazda a bogarakat szőlője tönkretételével vádolja, és szisztematikus rovarirtást követel. Egy hiteles, 16. századi franciaországi jogi eset került elő, amelyben a bíróság elrendelte, hogy a bogarak hagyják el a szőlőt. Ugyanakkor a közösségnek alternatív helyet kellett biztosítania a rovaroknak, hiszen a kis állatok is Isten teremtményei voltak.

Egy másik jelenetben a 19. század elejének elfeledett és csaknem ismeretlen állatjogi filozófusa, Karl Christian Friedrich Krause támad fel a sírjából, és azért könyörög, hogy a Földről mint orgnizmusról szóló elgondolásai váljanak a jog alapjává. Mindez arra mutat rá, hogy az ész Descartes és Hegel által inspirált felmagasztalása közben hogyan távolították el szisztematikusan a szimbolikus univerzumból a földhöz közel álló, előremutató gondolkodókat. Ezt követően egy párhuzamos világból érkező vendég lép a színre, akinek démon áll az oldalán. A madarak jelentéséről beszél a szürrealizmusban, amelyek korántsem halott dolgok, és felteszi a kérdést, hogy a művészet nem tart-e jóval előrébb a hagyományos alany-tárgy gondolkodásnál.

Végül megjelenik egy valóságos ügyvédnő, Charlotte Maier, hogy az emberek és egy folyó közötti konfliktusban közvetítsen. A vita alapját azok a valós problémák képezik, amelyekkel Berlin városának néhány éven belül szembe kell néznie a vízellátás tekintetében. A különböző érdekcsoportok között zajló érvcsere mellett maga a Spree folyó is megfogalmazza álláspontját. Egy külön erre a célra készített videoklipben Agustin Grijalva bíró indokolja ítéletét, amelyet néhány évvel ezelőtt hozott az ecuadori Los Cedros felhőerdőnek egy bányavállalat ellen indított perében. Az őslakosok nem antropocentrikus szemlélete a kikényszeríthető jogokkal társulva megakadályozza az újramítoszosítás gyakorlatába való visszaesést. A természet jogai tehát olyan járható utat kínálnak, amely a 21. század derekán a disztópiákon túli jövő felé vezet. Az ökológiai katasztrófa így olyan visszacsatolási hatásokkal jár, amelyek még a jogrendet is érintik.

Irodalomjegyzék

- Chakrabarty, Dipesh. 2018. *The Crises of Civilization: Exploring Global and Planetary Histories*. Oxford: Oxford University Press.
- Latour, Bruno–Schultz, Nikolaj. 2022. *On the Emergence of an Ecological class: A memo*, Translated by Julie Rose, Cambridge: Polity 1. Edition
- Nietzsche, Friedrich. 2003. *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music*. Fordította Shaun Whiteside. London: Penguin Books.
- Peters, Anne. 2021. *Animals in International Law*. Brill. The Pocket Books of The Hague Academy of International Law / Les livres de poche de l'Académie de droit international de La Haye, Volume: 45.
- Serres, Michel. 1990/1995. *The Natural Contract*. Fordította Elizabeth MacArthur and William Paulson. Ann Arbor: University of Michigan Press.
<https://doi.org/10.3998/mpub.9725>
- Stone, Christopher D. 2010. *Should Trees Have Standing? Law, Morality, and the Environment*. Oxford: Oxford University Press.