

A kortárs európai színházelmélet egyik iskolateremtő művében a szerző, Hans-Thies Lehmann megállapítja: „a színpadon — még a legburjánzóbb képiség színházában is — mindig az emberi test marad az az érzelmi centrum, amivel a szemlélő azonosulni tud”.¹ Habár Lehmann *Posztdramatikus színháza* nem elsősorban antropocentrikus mivolta apropóján vált ismertté, a fenti kijelentés mégis visszamutat a színházat kizárólag az ember materiális jelenlétével azonosító, és más típusú, például mediatisált, technológiához kötődő vagy egyéb nem-emberi jelenléteket abból értelemszerűen kiszorító kutatói tekintetre.

S éppen ezt a tekintetet zavar(hat)ják meg azok a kortárs előadói gyakorlatok, melyek az emberen túli létezők színrevitelében és performativitásában érdekeltek, és sok esetben elbizonytalanítják az embert mind nézői, mind játékos szerepében a hierarchia csúcán tartó paradigmát. Jelen tanulmány célja felvázolni pár fontosabb kérdéssírányt az ökopolitikai szemlélet kortárs színházi előadásokra, performanszokra, illetve installációkra gyakorolt hatásaival kapcsolatban, főként a növények és állatok sajátos időbeliségének, jelenlétének, valamint emberrel való viszonyának megtapasztalhatósága, illetve bemutathatósága szempontjából.

Törékeny természet, erős ember?

A környezet nem-emberi létezőinek (ideértve növényeket, állatokat, kőzeteket, ásványokat, robotokat és egyéb gépeket, vagy éppen magát a Föld nevű bolygót) ágenciája régóta fontos témája a többek között az Animal Studies, a klímaváltozás, a poszthumán és az antropocén diszkurzív metszéspontjaiban megképződő kortárs humántudományi kutatásoknak. Természet, ökológia és politika kapcsolata egyszerre veti fel az ember szerepét és felelősségét saját lokális és globális környezetének alakításában és irányításában, valamint az emberközpontú észlelés- és érzékelésmódok lehetséges kritikáját, ideértve akár az ökomozgalmak politikai célkitűzéseit. Ahogyan arra Bruno Latour is rámutatott: „A politikai ökológia sohasem állította, hogy a természet saját érdekében szolgálja a természetet, miután teljes mértékben képtelen arra, hogy egy dehumanizált természet jólétét definiálja.”² Ráadásul az a tény sem hagyható figyelmen kívül, hogy a természet egyszerre jelenik meg a társadalomtól különböző, ám egységes, uniformizált képzetként, miközben megismerésének és hozzáférhetőségének módjai nagyon is társadalmi, sőt technomediális tényezők eredményei.

Az emberi és nem-emberi létezők lehetséges társulásai — amelyek az aktívként elképzelt ágenciák, illetve a társadalmi aktorok újrafelosztása³ felé is utat nyithatnak — a 20–21. század folyamán a művészeti gyakorlatokra is érzékelhető hatást gyakoroltak. A színpadon állított állatok kapcsán például elegendő Joseph Beuys és Marina Abramović performanszaira, vagy Robert Wilson, Romeo Castellucci és Ivo van Hove rendezéseire gondolnunk. Ugyanakkor a színrevitel folyamata már önmagában is megkérdőjelezi azt, hogy miként is kereteződik a (színházi)

állat mint olyan. Ahogyan Rosner Krisztina is kiemelte: „[...] annak ellenére, hogy ilyenkor ember és állat közös jelenléte válik hangsúlyossá, mégis csak az ember jelentkezik egyedként, az adott állat esetében [...] a szereplőt csak a fajta »mélységéig« definiáljuk [...]. A jelenlét kérdéséhez tartozik az is, hogy az állat »nem tudja«, hogy állatot játszik, és hogy ezt éppen egy színházi előadásban teszi, és hogy a jelenléte a színházi és dramaturgiai határpontokra is rámutat, amennyiben egy adott színre vitt állat szinte mindig a fajtáján belül marad [...]”.⁴

Ezen túl a környezet egyéb ágenseinek (növények, föld, kőzetek stb.) színreviteli és performatív lehetőségeit az 1960-as évektől kibontakozó *land* vagy *earth art* gyakorlata is kijelölte, amely a környezeti problémák és energiák megmutatásán, az azokkal való viszony ki- és újraalakításán keresztül kísérelte meg ismét élettélivé, vitálissá tenni az ember(i) művészet) és természet közötti kapcsolatot. Ehhez az 1990-es évektől kezdve hozzákapcsolódtak a zöldpolitika és a fenntartható környezet fogalmaira reflektáló kiállítások, installációk, performanszok és egyéb események, mint például az *ecological art* keretében készült 1992-es híres New York-i *Fragile Ecologies* című kiállítás, amely egyesek szerint „jobbán emlékeztetett egy tudományos kiállításra, mint egy művészeti eseményre”.⁵

De az ökopolitika a kortárs színházi kutatásokra is hatást gyakorolt, s a kilencvenes évek közepétől olyan kérdéssírányok számára nyitott utat, mint az ökodramaként olvasható szövegek vizsgálata,⁶ a színházi intézmények és gyakorlatok környezetre gyakorolt hatásai (például a realista színház hulladékkepző rutinja⁷), vagy a természet és ahhoz kötődő nem-emberi létezők előadói témává és formává válása.⁸ Ez utóbbi esetben az anyaghoz kötődő jelenlét színrevitele ugyanakkor az idő megtapasztalásának és feloszthatóságának új kereteire is felhívja a figyelmet. Ennek egyik elméleti reflexiója érhető tetten a korábban már említett antropocén fogalmának — az utóbbi másfél évtized során a természet-, a társadalom- és a bölcsészettudományokban is diskurzusteremtő — felemelkedésében.

Ahogyan a kortárs médiumarcheológiai kutatások irányából jól ismert Jussi Parikka rámutatott *Planetary Goodbyes: Post-History and Future Memories of an Ecological Past*⁹ című írásában, az antropocén kifejezés elsősorban azokra a geológia területén folyó vitákra utal, melyek az emberi faj megjelenéséhez a holocént követő új földtörténeti kort is társítanak. Az antropocén bevezetésére történő kísérletek is határozottan jelzik azt az ökopolitikai fordulatot, amely az embert az ökoszisztémák és a klíma változásainak, az ipari tevékenységek természeti rendszerekre gyakorolt hatásának vagy a különféle fajok kihalásának fényében kritikai vizsgálat tárgyává teszi. Az antropocén perspektívája tehát az embert és az ő időbeliségét a Föld közösségének részeként vizsgálja, valamint a múlt és jövő tapasztalatát a történeti idő szűknek tűnő horizontjáról áthelyezi a földtani idő perspektívájába.

A Föld időritmusának színrevitele fontos szerepet tölt be például a Red Earth nevű brit alkotói csoport munkáiban. A

Red Earth 1989-ben olyan társulatként kezdte meg működését, melynek ökopolitikai érdeklődését kezdetben leginkább az erdei színház műfaja jellemezte, majd a természeti és kulturális örökségek relációját kutató hely-specifikus tájszínházzá nőtte ki magát. A képzőművészet, a szobrászat és a színház keresztmetszetében létrejövő előadások a nézőket elsősorban résztvevőkként kezelik, akikkel közösen fedezik fel a művészet, a tudomány és a természet közötti performatív kapcsolatokat. A 2005 áprilisa és szeptembere között megvalósuló *Geograph* című installáció-sorozatukban¹⁰ például a Birling Gap nevű dél-angliai partszakasz földtani, régészeti és földrajzi jellegzetességeire reflektáltak több szakaszban: az előadók és a résztvevők közösen alkottak meg egy installációt a strandon futó eróziós vonal képében, amelyik a sziklafal egykori helyét jelezte. A táj átalakulásának színrevitelét tehát a tenger és a sziklafal erőinek feszültsége adta: ez a nem-emberi konfliktus alapozta meg a dramaturgiát. A közet kronológiája így egyben felfedte azt a konfliktusként is kerepezhető viszonyt, amelyben az ember már csak emlékezőként, rekonstruktorként vehetett részt.

Közös sors

A nem-emberi (non-human) szereplők színrevitele kapcsán felmerülő performativitás és cselekvés, valamint cselekvőképesség fogalmi összefüggéseinek vizsgálatába vezetett be izgalmas szempontokat Bruno Latour. A szerző Ágencia *az antopocén korában*¹¹ című írásában arra tesz kísérletet, hogy rámutasson an-

¹ Hans-Thies LEHMANN: *Posztdramatikus színház*, ford.: Berecz Zsuzsa – Kricsfalusi Beatrix – Schein Gábor, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 178.

² Bruno LATOUR: *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*, ford.: Catherine Porter, Harvard University Press, 2004, 21. (Fordítás tölem: D. K.)

³ *Uo.*, 69–70.

⁴ ROSNER Krisztina: *Nincsen színpad állat nélkül*, Színház, 2017/7, 11.

⁵ Michael KIMMELMAN: *Art in Review*, New York Times, 1992. november 27., 23. (Fordítás tölem: D. K.)

⁶ Theresa J. MAY – Wendy ARONS: *Ecodramaturgy and/of Contemporary Women Playwrights = Contemporary Women Playwrights*, szerk.: Lesley FERRIS – Penny FARFAN, New York, Palgrave MacMillan, 2013, 181–196.

⁷ Lásd: „Habár a témáin keresztül kapcsolatban van a természettel a cseresznyés-tertek, a vadkacsák és a szennyezett fürdők képein keresztül, a realizmus ideológiai diskurzusa abba az árnyékba löki a nem-emberi világot, amelyből furcsán fenyegető — mégis élettelen — tárgyak szellemeszerű formájában kiemelkedett.” Una CHAUDHURI: *There Must Be a Lot of Fish in That Lake. Toward an Ecological Theater*, Theater, 25/1, 1994, 24. (Fordítás tölem: D. K.)

⁸ *Readings in Performance and Ecology*, szerk.: Wendy ARONS – Theresa J. MAY, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2012; valamint *Performing Nature – Explorations in Ecology and the Arts*, szerk.: Gabriella GIANNACHI – Nigel STEWART, Bern, Peter Lang AB, 2005.

⁹ Jussi PARIKKA: *Planetary Goodbyes: Post-History and Future Memories of an Ecological Past*, Cultural Studies Review, 2015. szeptember, 50–52.

¹⁰ RED EARTH: *Geograph: Birling Gap*, East Sussex, 2005.

¹¹ Bruno LATOUR: *Ágencia az antopocén korában*, ford.: KERESZTES Balázs, Prae, 2017/1, 3–20.

Cselekvő növények, állati ágensek — és kortárs színreviteleik

nak a metamorf övezetnek a kutatási kereteire, amelyben a természet és a társadalom tartományai feloldódhatnak egy közös, geotörténetileg értett ágenciában. Érvéle szerint a közös világ, melynek megképződése politikailag indokolt (vagyis a polgárok környezetükkel és egyéb tartományokkal való társításában érdekelt), éppen azáltal lehetetlenülhet el, ha két tartományra osztódik:

egy élettelen és ágencia nélküli, valamint egy másikra, amely eleven és minden ágenciát magának tud. Ez a szükség és a szabadság birodalmának — hogy Kant kifejezésével éljünk — olyan kettéválasztása, amely lehetetlenné tette a politikát, és nagyon korán lehetővé tette, hogy a Gazdaság elnyelje. Egyben erre vezethető vissza az ökológiai fenyegetéssel szembeni teljes tehetetlenségünk: vagy hagyományos, szabadság után sóvárgó politikai ágensekként mozgósítjuk magunkat — ez a szabadság azonban nem kapcsolódik az anyag világához —, vagy elhatározzuk, hogy alárendeljük magunkat az anyagi szükség birodalmának — ebben az anyagi világban azonban még a leghalványabban sem emlékeztet semmi a régi idők szabadságára és autonómiájára.¹²

Latour tehát az antopocén korát a különféle ágensek közös sorsaként látja, amely ellenáll a dokumentációnak és elmesélhetőségnek, valamint a szubjektum és objektum modernista dichotómiájának. A hagyományos ökopolitika kritikája jelenik itt meg, amelyik már nem hisz abban, hogy a politika kiterjesztése a természetre és a környezetre, az ember élettelenítése vagy az anyag megelevenítése diszkurzív és praktikus kiutat jelenthet. Ehelyett a szétozlatás gyakorlatát ajánlja.¹³

Az antropocén által felvetett problémákra a kortárs művészet számos gyakorlata reagál, itthon nemrég például a József Attila Kör és a Fiala Művészek Stúdiójának közös projektjeként körvonalazódott *Xtro realm* című 2017-es kiállítás.¹⁴ A tematikus bemutatóban szereplő installációkat, hangjátékokat, festményeket az a kérdés szervezte, hogy miként is rendszerezheti az ember azt az ökoszisztémát, amellyel függési viszonyban áll. A kiállított munkák az emberközpontú világ megkérdőjelezésén keresztül nyitottak utat az emberen túli nézőpontok, vagy éppen az ember által generált ökológiai értelmezéshagyományok kritikája felé. A tárgyá váló állatok színrevitelét vizsgálta Barna Orsolyának, Gosztola Kittiinek és Pálkás Bence Györgynek *A vakok és az elefánt* című installációja, amely a kiállító térben elszórt állat-preparátumok (fácán, róka, aranysakál, varjak), valamint egy meghallgatható hangjáték performatív egymásra vetítésén keresztül értelmezte a tudáshoz és a hatalomhoz való hozzáférés lehetőségeit és az ökoszisztémára gyakorolt hatását. A hangjáték képezte meg az akusztikus dimenzióját az abszurd módon csakis preparátumként megismerhető és rendszerezhető, élő helyett tehát élőhalott világ képzetének. Ezzel párhuzamosan a preparátumok leleplezték a bioszférát vizsgáló nyugati tekintet, sőt érintés (!) azon hagyományát, amely megrögzötten ragaszkodik a tartós mozdulatlanágban, mintegy dokumentumként kiállítható állat-tárgyakhoz.

A vakok és az elefánt
(Simon Zsuzsanna fotója)



¹² *Uo.*, 18.

¹³ Lásd: „A geotörténet »geo-« előtagja nem a természethez való visszatérést jelöli, hanem a szubjektum és objektum visszatérését a földbe — a »metamorf övezetbe« —, amely elől mindkettő menekülni próbált: az egyik az élettelenítésen, a másik a túlzott megelevenítésen keresztül.” (*Uo.*, 21.)

¹⁴ Kiállító művészek: Barna Orsolya, Gosztola Kitti, Pálkás Bence György, Horváth R. Gideon, Keresztesi Botond, Rohonyi-Demkó Iván, Seemann Adrienn, Süveges Rita, Szimán György, Tranker Kata, Zilahi Anna. A programsorozat szervezői: Horváth R. Gideon, Zilahi Anna és Zsámboki Miklós. *Xtro Realm*, FKSE – Stúdió Galéria, Budapest, 2017. november 7–30.

De a kortárs európai performansművészet több alkotója is felhívja a figyelmet arra, hogy a Latour által említett animáció és szétozlatás technikája a nem-emberi színrevitelében milyen fontos szerepet tölthet be. A színre vitt állatok kapcsán fentebb már kitértem a nem önként vállalt szerep és jelenlét kérdéseire, ám ott az állat szereplőként, játékosként állt előttünk. Érdekes kérdés ehhez képest, hogy milyen értelmezői gyakorlat segíthet az állatok számára létrehozott előadás-események kapcsán. A finn Tuija Kokkonen 2013-ban indult *Chronopolitics with Dogs and Trees* című, „interspecies” — vagyis fajok közöttiként definiált — projektjeiben¹⁵ éppen ilyen típusú kísérleteket kezdeményezett, amikor a növények és állatok mint színészek, illetve nézők lehetőségeivel foglalkozott. A gyakran félnapos események, melyekhez bármikor csatlakozhattak a(z emberi) résztvevők, illetve szabadon el is hagyhatták azokat, újfajta idő- és jelenlét-tapasztalatot kívántak színre vinni azáltal, hogy a tanú és a megfigyelő értelmezhetőségét radikálisan tágtították a környezet nem-emberi ágenseinek bevonásával. Az előadás során lehetőség adódott arra, hogy a címben jelzett fák és kutyák számára felolvasást tartsanak növényekről és állatokról szóló 17–21. századi írásokból. Például így válhatott Tolkien *A Gyűrűk Ura* című könyve is ökológiai értelmezés tárgyává, a Szilszakállról szóló részek felolvasásával. A növények, az állatok és az ember közös jelenléte szervezte tehát ezeket az előadás-eseményeket, melyek középpontjában már nem kizárólag az ember figyelmének vagy érdeklődésének felkeltése található.

De érdemes kitérni egy másik finn alkotó-kutató, Annette Arlander munkáira is, aki a performans és a videoművészet találkozási pontjaiban hozza létre öko-előadásait. A *Performing with Plants* című sorozata többek között arra kereste a választ, hogy „miként lehet a tájat előadni, nem csak reprezentálni? [...] Hogyan tudsz egy olyan élőlényhez viszonyulni, amelyről nem is olyan egyszerű felismerni, hogy a te fajtád? Egy növényt nehéz az interakcióban partnerként látni, habár a növények valójában társaink, együttműködnek velünk az oxigén- és széndioxid-termelés tekintetében. A növények szövetségeseink, hiszen ők állítják elő a fotoszintézis során élelmünk alapvető hozzávalóit. Ők a világ valós megalkotói. Van egyfajta szimbiotikus kapcsolat a növények és állatok, ebben az esetben a cserjék és az emberek között. A legtöbb növény állandóan, megbízhatóan ott van számunkra. Mondhatjuk, hogy a növények »tudják«, mit jelent a helyspecifikusság.”¹⁶

Arlander egyik 2017-es darabját, a *Sunday with a Pine* című eseményt és annak dokumentációját¹⁷ például egy fenyőfa egy napos meglátogatása szervezte, amely során reggel 8 és este 8 között két óránként kilátogatott a fához, feljegyzéseket készített róla, valamint filmre vette az együtt töltött időt. Ez az előadói gyakorlat felhívja a figyelmet a jelenlét új típusú érzékelésére, amely nem az ember történeti idejében akarja értelmezni és érezni a növények történetét, hanem önmagát kívánja áthangolni egy más típusú ritmusra. Ez maga a *slow theatre*, ahol a Föld ökológiai rendszere válik életre kelthető archívummá: így jutunk

el Noé bárkájától mint ökoarchívumtól¹⁸ egészen a történelmen túli skálán játszódó Arlander-féle fenyőig mint a földtani archívum részéig.

Ellenálló akác

De érdemes ökológia és politika (színházi) kapcsolatát a természet politikai és ideológiai kihasználásának fényében is megvizsgálni. A nemzetpolitikai kérdésekben alkalmazott érvrendszerek ugyanis már a felvilágosodás előtt is gyakran utaltak vissza a természeti állapotra, s ahogyan Timothy Morton is felhívja rá a figyelmet, a monarchiakon túllépni kívánó nemzetállamok létrejötte is nagyrészt a nemzet (nation) és a természet (nature) képzetének összekapcsolásához kötődött.¹⁹ A nemzetpolitikát befolyásoló diskurzus tehát a nemzet ideájának megerősítése céljából gyakran a természetben fellelhető (természetes) létezők felé fordul.

A 2017-ben a Trafó közreműködésével bemutatott *Magyar akác* című előadás²⁰ a magyar nemzet önreprezentációjában az utóbbi évtizedek során egyre fontosabbá váló akácot tette meg kiindulópontjává, és a növény biológiai, kulturális és politikai történeteinek egymásra vetítésén keresztül bontotta le az őshonos és a betelepített fajok bináris értékellentétét. A magát post-fact dokumentumszínházként meghatározó előadás például az installáció, az ismeretterjesztés, a mozgalom, vagy a slam műfajain keresztül mutatott rá arra, hogy a 18. században betelepített akác mint a magyar nemzeti túlélés egyik szimbóluma a 20–21. századra már-már metonimikus kapcsolatot ápol a nemzetközösséggel.

¹⁵ Tuija KOKKONEN: *Chronopolitics with Dogs and Trees in Stanford*, Stanford University, California, 2013.

¹⁶ Anette ARLANDER: *Becoming Juniper — Performing Landscape as Artistic Research*, University of the Arts Helsinki, Theatre Academy, 2015; elérhető: <http://nivel.teak.fi/becoming-juniper/becoming-juniper-performing-landscape-as-artistic-research-annette-arlander/>. (Fordítás tőlem: D. K.)

¹⁷ Annette ARLANDER: *Sunday With a Pine*, Nida Art Colony, 2017. szeptember 24.

¹⁸ Lásd Wolfgang Ernst megállapítását: „Noé is adatokat vagy árukat gyűjtött a faunából, páronként, a bárkája számára, amelyet ezáltal a világ kompakt enciklopédiájává tett. [...] Erre a funkcióra emlékeztetnek a jelen médiaarchívumai, amelyek már elsősorban nem tárolnak, hanem továbbítanak.” Wolfgang ERNST: *Archívumok morajlása*, ford.: LÉNÁRT Tamás = *Az archívum kínzó vágya — Archívumok morajlása*, Kijárat, Budapest, 2008, 124.)

¹⁹ Timothy MORTON: *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, 2007, 15.

²⁰ KELEMEN KRISTÓF – PÁLKÁS BENCE György: *Magyar akác*, Trafó–Kilián Lakatany, 2017. május 24.



Magyar akác (Csányi Krisztina fotója)

Az alkotók a dokumentumszínház keretét virtuózan kezelve bontották le a tények és a fikció binárisaként elképzelt ellentétét, többek között a nemzetpolitikai diskurzusokban használt, tényként keretezett érvek fiktív, de legalábbis részben fiktív voltára mutatva rá. A dokumentarizmus magyar hagyományainak friss irányjai nyíltak tehát meg Kelemen Kristóf és Pálinkás Bence György rendezésében, amennyiben rámutattak a valóság színrevitelének egyik alapvető kérdésére, amelyet Carol Martin a következőképpen fogalmazott meg: „a valóság színháza felöleli azt az ellentétet, hogy a valóság színrevitele a fikció keretében történik meg, s eközben megkérdőjelezi a tények és az igazság kapcsolatát.”²¹

A dokumentumtörténetek problémamentes (színházi) reprezentációjának megkérdőjelezése az egyik legfontosabb hozzáadéka a '90-es évek végétől kibontakozó új dokumentarista trend-

nek. Vagyis annak a belátása, hogy a valóság mindig bizonyos mediális, ideológiai, kulturális keretek között jön és hozható létre. Ennek következtében a színházi előadás nem hagyhatja reflektálatlanul például a dokumentumtörténet birtokosa és az azt (re)prezentáló színész között megnyíló percepciók rést, s nem elégedhet meg többé azzal, hogy a különféle szóbeli és írott dokumentumok tartalmi aspektusaira hagyatkozva, egyszerűen (tanító jellegű) drámává szervezi azokat.²² A *Magyar akác* azonban nem pusztán a valóság színházi ábrázolásával kapcsolatban tett fel kérdéseket, hanem elsősorban a tényként elfogadott közös valóság fiktív voltát leplezte le, miközben önmaga is virtuózan elegyítette a tények és a kitaláció felületeit.

Az előadás játékos, egymásra folytonosan reflektáló jelene-ken keresztül vitte színre azt, hogy az akác kulturális-ideológiai kisajátítása miként hozott létre a környezettörténettel né-

miképp ellentétes irányú kultúrtörténetet hazánkban, amennyiben az azóta hungarikumként is nevesített növényt az 1700-as években Amerikából telepítették be az országba, elsősorban gazdasági érdekből: az alföldi futóhomok megkötésének céljából. Ám amikor 2014-ben az Európai Unió őshonos fajokat védő kezdeményezése a magyar akácot mint betelepített fajt is hátrányosan érintette volna, az akácvédők a növény nemzeti identitáshoz fűződő szoros kapcsolatával érveltek, mintegy nemzeti szimbólummá emelve azt. Kelemen és Pálinkás előadása tehát az akác biológiai és kulturális történetei között tapintható disszonancián keresztül mutatott rá arra, hogy miként használták ki az elmúlt évtizedek jobb- és baloldali pártpropagandái az akácot saját céljaikra.

De a *Magyar akác* azon túl, hogy bemutatta az ideológiai kisajátítás működésmechanizmusait, valamint az őshonos és betelepülő fajok ellentétének lebontását a kortárs társadalmi folyamatokra is ráolvasta (pl. az őshonosság fogalmának problémáján keresztül), a növények kiszolgáltatottságát és ellenállási-cselekvési lehetőségeit is színre vitte. A kiirtásra ítélt akác ágenciájának kérdését az a jelenet tematizálta legélesebben, amelyben Eke Angéla az extrém tűrőképesség és agresszív növekedés szólalmain keresztül hangosította ki a növény nézőpontrendszerét. Persze mindez annak kontextusában válhatott ironikussá, hogy korábban már értesültünk az EU környezeti politikájának néhány fontos részletéről, többek között a legálisan kiirtható növény- és állatfajok listájáról.

Ez pedig végső soron visszamutat Latour fentebb említett megállapítására, miszerint a politikai ökológia csakis az ember szempontjából fenntartható, humanizált természet jólétét képes szem előtt tartani. Az akác pedig ennek megfelelően megmarad egy olyan „természeti” érvnek, amely elsősorban bizonyos társadalmi struktúrák fenntartását és megerősítését szolgál(hat)ja ki. Az ellenállás végül tehát virtualitásként és projekcióként lepleződik le ebben az antropocentrikus növény-színházban.

²¹ Carol MARTIN: *Theatre of the Real = Theatre After the Change*, szerk.: SZABÓ Attila, Creativ Média, Budapest, 2011, 147. (Fordítás tőlem: D. K.)

²² Amint Thomas Irmer a dokumentumszínház kortárs lehetőségeivel kapcsolatban megjegyezte: „Alapjaiban változott meg a viszony a valóságként ismert és valóságként színre vihető között. (...) Az új dokumentarista színház, annak ellenére, hogy a színházi formák nagy családjába tartozik, a legteljesebb elkülönülésre törekszik attól, ami a régi dokumentarizmus lényege volt: kétséget nem tűrő oktatóprogram a politika magaskolájában.” Thomas IRMER: *Az új dokumentarista színház első évtizede — merre tovább?*, Színház, 2012. november, Melléklet: *Újrahasznosított valóság a színpadon*, 3.