

L. Varga Péter

Életjelek

BIOSZEMIOTIKAI ÉS ANTROPOSZEMIOTIKAI KONTEXTUSOK NEMES NAGY ÁGNESNÉL ÉS TÓTH KINGÁNÁL

I.

„Tanulni kell. A téli fákat.” – Nemes Nagy Ágnes sokat idézett verssora szinte programszerűen írja elő a növény és ember kapcsolatát meghatározó cselekvési mintát, illetve modalitást. [Arról, hogy valóban növény és ember viszonyáról van-e szó, vagy ez az olvasásmód viszonylagosítható, később lesz szó.] A „tanulni kell” kényszerítő erejű felszólítás, hiszen önálló mondatként is olvasható, általánosabban is érvényesíti a folyamatszerűségében kiteljesedő attitűdöt. Ha először azzal a gondolattal játszunk el, hogy a tanulás eseménye és folyamata az emberhez társítható attribútum, aki ily módon a természethez mint valami nála bölcsebbhez fordul oda, akkor feltételezhető, hogy a kultúra által meghatározott entitás a kulturalitás vonatkozásában is a természeti létezőtől kölcsönöz mintákat, vagy valamiképp megkerülve a kultúra által lefektetett határokat, úgy pillant rá a naturára, hogy az a műalkotásokhoz hasonlóan megváltoztatja életét. Az *élet* szó ebben az összefüggésben az ember létezők között elfoglalt helyét jelenti, önmaga biológiai feltételezettségéhez és körülvevő környezetéhez való viszonyát. De megkerülhetők-e az elkerítések, határvonások, amelyek a kultúrához, a kultúrába tartozás lényegi mozzanatai? Milyen tanulási mechanizmust képesek beindítani a fák, és egyáltalán, milyen fákról van szó: valamilyen érintetlennek vélt természet részeként elképzelt növényekről, amelyek az ember történetétől és társteremtényi kohabitációjától függetlenül léteznek, megpillanthatók és időt is biztosítanak az ember számára a tanuláshoz? Vagy olyan létezőkről, amelyeket eleve az ember prefigurált már megjelenésükben, előállásukban, körbekerítésük és szabályozásuk révén? Az őserdő vagy a hegyvidék fáirol van szó, esetleg a lugas, a park, a közeli kirándulóhely vagy éppen a kert fáirol? Az alább következő gondolatmenet arra tesz kísérletet Nemes Nagy Ágnes és Tóth Kinga néhány versét játékba hozva, hogy a természeti létezőkként elgondolt entitások és a kulturális entitásként elgondolt ember komplikált viszonyát az utómodern és a kortárs líra kontextusában vizsgálja, mégpedig bioszemiótikai és antropszemiótikai szempontok figyelembevételével. Ennek a szempontnak elsősorban az volna a tétje, hogy rámutasson a humán horizont jelentésképző – és fől számolhatatlan – potenciáljára a létezőkre való rápillantás és a társteremtényi létezés eseményében, miközben a biokémiai alapokon nyugvó élet eleve egy olyan jelképzés és jelforgalmazás rendszerszerű működése révén létesül, amiben az ember osztozik a létezőkkel. Költészeti-poétikai összefüggésben az embertől és a személyességtől, az antropocentrikus perspektívátságtól megfosztott lírai beszéd és az ökokritikai dimenzióban is reflektálhatóvá váló – a kultúra naturába való [erőszakolt] behatolásaként értett – transzformációk, metamorfózisok költői színre vitele folytonosságot és eltéréseket is mutat az utómodern, illetve a kortárs lírában. A következők mindemellett nem költészettörténeti érvényre tartanak igényt, inkább

az antropocentrikus és posztantropocentrikus ideológiák érvényesíthetőségére kérdeznék rá néhány költői példán keresztül.

„Ahogyan talpig zúzmarások. / Mozdíthatatlan függönyök.” – olvassuk a *Fák* második és harmadik sorát, amelyek metonimikus és metaforikus mozzanatai antropocentrikus horizontot képeznek. Az emberi tulajdonságot megjelenítő idiomatikus kifejezés (például: „talpig becsületes”) természeti képbe fordítása egyúttal be is fagyasztja ezt az állapotot, amelyet a perspektíva kimozdítása és a külső (vagy a belső) terek mesterséges eltakarására szánt komponenssel való azonosítás nem csupán elmélyít, de a határvonásokat is megerősíti. A fák ebből a látószögből – amely a közelit és a távot egyszerre feltételezi – magát a látványt, de a látvány vagy valami amögött rejlő dolog kitakarását is jelentik.¹ A második strófa előírása által tanulandó „sáv” további határvonásokat feltételez, ez a hely azonban inkább időbeli, mint térbeli. A versbeli *kristályt* jellemző átalakulás jóllehet a *mozdíthatatlan függönyként* előálló fák látványát számolja föl – kebelezi be: „füstlög”, ami a rímhívó „függönyök”-re íródva a látás természeti és művi akadályoztatását egymásra vetíti –, a második két sor hasonlata – „és ködbe úszik át a fa, / akár a test emlékezetbe” – a lezajló folyamat időiségére helyezi a hangsúlyt. Ám a megfeleltetés fönntartja az eltérő temporalitásokból fakadó feszültséget: míg a *ködbe átúszó fa* képe paradox módon a láthatatlan, a földben zajló természeti folyamatok láthatóvá tételét jelenti, addig a test emlékezetbe átúszása a halált [is] konnotáló föld eltakaró, egyúttal magában foglaló attribútumát jelöli. A föld az emlékezet helye, emlékezni [az időiségre, a halálra] ugyanakkor az ember képes. Az emlékezet a kulturalitás létesítője és fordítva, a fák ebből a perspektívából *emlékeztetnek*. De műalkotások lévén, e ráismerés valami elemi másságot, idegenséget is takar, amely a vers modalitása révén kényszerítő erővel bír az emlékező emberre.²

Bár a fák *mögött* a múltó idő és az átalakulás dinamikáját idéző mozgásfolyamatok sejlenek föl (folyó, vadkacsa), ezek kizárólag a vers evokatív terében jelennek meg, nem leíró, hanem keletkeztető nyelvi eseményként, olyan látványként, ami többszörösen rejtve van. Nemcsak azért, mert a természeti kép és az átmenetek processzusa elrejtí az, ami a megsejtett tapasztalatiságot, a *tant* megalapozó lényegiség volna,³

* A tanulmány elkészültét az NKFIH K-13092 sz. projektje, valamint az NKFIH K 137659 sz. pályázata támogatta.

1 A recepcióban mindez a „hermetikus allegóriájaként” nyert értelmet a *zúzmarával/jégkristállyal* együtt, amelyek „az elbeszélés mögékerülhetetlen nyelvisége által hozzáférhetelenné teszi[k] az igazság és önnön valóságosságának kérdését”, illetve „a nyelviség szempontjából hiányként beszél[ik] el e világ abszolút létét”. Vö. Schein Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 74., 75.

2 Már csupán azért sem kerülhető meg e kérdés, mert Nemes Nagynál a szinekdochikus szerkezetek – az „objektív líra” felől nézve is – képesek antropomorf vonatkozásokat generálni, miközben az időtávlatok nem foglalnak magukban cselekvő emlékezőt vagy az emlék referenciáját: „Fel-felnyűszítő nyárfalombok. / Alacsony ég, őskori homlok, / alatta tompa félhomály / mélyen emlékként ül a táj.” [A *Iovás*] „A költő – írja Nemes Nagy – sok mindent felhasznál hát az objektív tónus kikeveréséhez, epikumot, szereplőket, hangnemet, törvényvéső mozdulatot és egyáltalán nem utolsósorban képet, képet. Az objektív líra képei, tárgyai [...] nem díszítők vagy szemléltetők, nem is jelképezők, hanem a másképp elmondhatatlan közlés eszközei.” [Nemes Nagy Ágnes, *A költői kép* = Uó, *Az élők mértana*, I., *Prózaí írások*, Osiris, Budapest, 2004, 89–126, 106.] Az „objektív líra” poézist és szemiozist generáló működésmódja ily módon eleve olyan kényszer hatása alatt áll Nemes Nagy fölfogásában, amit a látványt előhívó objektumok és a látványt előállító költői beszéd egybeesése határoz meg mint kikerülhetetlen történést.

3 A *Szendioxid* című versben például – etikai alaphelyzetben – a napszakok elrejtő és feldaráló váltakozásában: „Tisztán ragyog reggel az égi sátor / a tölgyek néma megváltástanától.” A tisztá

és ahol a természeti környezet tárgykörnyezeti jelleget ölt („s a vakféhér, kék éjszakát, / amelyben csuklyás tárgyak állnak”), hanem azért is, mert éppen a költemény képi materialitása kínálja föl a látvány (natúra) és látottság (kultúra) illetően összetartottsága és szétkapcsoltsága révén megbúvó értelmet.⁴ A nyelvtani alanyt nélkülöző vers hangzó és írott tere, melyben a képi és akusztikai anyagiságok negatívan is jelen vannak (*vakféhér éjszaka; vadkacsa néma szárnyai; kimondhatatlan tett*), az előírás eminens terepévé lesz: „meg kell tanulni itt a fák / kimondhatatlan tetteit”. De éppen a grammatikai alany hiánya és a képi-akusztikai inskripció nyitja meg az utat egy olyan bioszemiózis számára, amely kérdésessé teszi az antropocentrikus olvasat – úgy is, mint az olvasás automatizmusát működtető horizont – kizárólagosságát a versvilágban. A szemszögek variálhatósága és a különböző növényi, állati és geológiai entitások egymás vonatkozhatóságában történő elhelyezése ki is iktathatja az embert mint centrális fókuszpontot és mint a látószög origóját a versvilágból, aminek következményeképpen a tanulás inkább kommunikációs szisztémát vagy stratégiát kondicionálhat az említett entitások között [ekképp a „hermetikus tárgyiasság” éppen egy dinamikus processzus színre vivője, az „intencionált tárgyiasság”⁵ pedig e bioszemiotikai összefüggésben nyer új jelentőséget]. A fát az ökoszisztémában betöltött szerepe helyezi középpontba, a megmutatkozás és elrejtés játékának alakjaként, ami ily módon összeköti és hermeneutikai rendszerbe foglalja mindazt, ami körbeveszi. E rendszer a natúra felől szemiotizálható, éppen ezért *tanulható*, viszont nem rendelkezik az antropocén kulturalitás és a határvonás jellegadó sajátosságával, hiszen nem nyelvi. A *kimondhatatlan tettek* ugyanakkor – a nyelvi révén – visszairányítanak az emberi perspektívához, kérdés azonban, hogy a szavakba nem önthető cselekvéseket, de nyomon követhető vagy beazonosítható (ön)működést feltételező véghez vitel azért nem verbalizálható-e, mert az életnek az emberétől eltérő időtartományait és nyomait foglalja magában.⁶

A „paleolit távirat” tetten érése Nemes Nagy Ágnes *Fenyő* című versében hasonlóképp a távlatok és nézőpontok rögzíthetlenségét és egymásra helyezését eredményezi. A mű képi világa a természeti és mesterséges vagy technikai összekapcsolásával áll elő, vagy éppen olyan helyettesítéseknek köszönhetően, amelyekben szerves és szervetlen egyaránt jelen van („fűvek sötét vasreszeléke”). Nem függetlenül attól, hogy a táviróoszlopot is konnotáló vörösfenyő törzse eleve a szerves anyagok

[bűntől mentes] növény és a tiszta [szennyezéstől megtisztított] reggel közti kapcsolat lényegiségét csak a költemény bírhatja szóra. A növényi etika kérdéséhez – különösen kortárs kontextusban – lásd Szűcs Kinga, *Nyitottá válni. Növényi etika és teológia*, L'Harmattan, Budapest, 2023, 41 skk., továbbá Széplaky Gerda, *Sem lsten, sem állat. Fejezetek az áldozati kultúra dekonstrukciójából*, Prae, Budapest, 2022, 250–324., [Az édenkert mint radikális közösség – Növényi létmód és nem-emberi etika című fejezet].

4 Lásd még a *Között* madártnaként és földtanaként rögzíthető perspektívátlóságát, ahol a helyettesítések egyszerre keletkeznek a kulturális-antropocén diskurzusból („A levegő nagy ruhaujjai”; „az érvek foszló szélein a szárny”; „percenként hússzor lélegezni / a zúzmarás, nagy angyalokat”), valamint a természeti elemek és képkivágások egymáshoz való hasonlósága alapján („egy percnyi ég beláthatatlan / következményű lombjai”).

5 Vö. Schein, *I. m.*

6 Ehhez és a növényi lét etikai vonatkozásaihoz lásd Kolozsi Blanka, „*mint egy hír, tölgy-alakban*”. *Hírközlés és nyelvi viszonylétesítés Nemes Nagy Ágnes és Korpa Tamás verseiben = „fényem nő: magam termelem”*. *Biopoétika a 20-21. századi magyar lírában*, szerk. Balajthy Ágnes – Mezei Gábor, Prae, Budapest, 2022, 244–284, 251 skk.

metamorfózisait idézi meg, amelyek nem emberi időtávlátat – miként a *Fák* esetében a képi materialitás révén a teret – egy deixis rögzíti („roppant törzsében most halad / egy paleolit távirat”). A deixis a versnyelv akusztikai tartományában teljeseedik ki („csak zümmögés, csak zúg az éj”), ennek a zúgásnak a megtapasztalása azonban legalább a *távirat haladása* következményeként antropomorf és/vagy technikai aspektussal bír. A jelzős szókapcsolat tehát távoli és közeli, természeti és technikai összekapcsolásával a végtelen idők szemiozízisát, de az ember művi kikülönültségét is színre viszi.⁷ Mintha a távirat, a fa itt is közölne valamit, emlékeztetne valamire, aminek üzenete a *kimondhatatlan tettekhez* hasonlóan kép és hang kettős kódolásában jut szóhoz: a nominális dikció révén előálló versvilágban – ahol az esemény pillanatszerűsége („most halad”) az egyszerre befoghatatlan és megmutakozó időiségeket fogja át –, valamint a költői beszéd kép- és hangzásmaterialitásában.⁸ Ez a szintén kettős szemiozízis natúra és kultúra ellentétező, mégis egymásra utalt játékában nem – vagy csak korlátozottan – rendelhető hozzá valamilyen, a költői beszéd eredetéként tételezett alany szubjektív szemszögéhez, hiszen – ahogyan *A látvány* című versben eminens módon tapasztalható – a képi materialitás mintegy feltételévé válik az érzékelés végbemenetelének: „A kék. A zöld. A folyamágy. / A tárgyak változásai. / Amint a látvány bent tapasztja végig / a koponyám falát, mint körmozi.” E kondíció pedig ismét csak a perspektívák variálásával, közeli és távoli, kint és bent váltakozó fókuszával olyan hasonlatban találja meg legmarkánsabb kifejeződését, amely a természeti entitás érzékelt alakosságát a kulturális-társadalmi szerveződés technikai képében adja vissza: „s fölránt fektemből az a páfrány, / s rég-rothadt, bonyolult fonákján / a spórák is vele,

7 Pataky Adrienn a verset elemző tanulmányában a „humán indexikáltság zsákutcájára” tesz utalást azzal, hogy a művi-technikai diskurzus kulturalizálja a kultúra/nyelv előtött. Lásd Pataky Adrienn, *A paleolit távirat Nemes Nagy Ágnes lírájában. A Fenyő című versről = „fényem nő: magam teremelem”, 285–304, 303–304. Innen nézve a tanulmány korábbi szakaszában megfogalmazott belátás, mely szerint a költemény maga egybeeshet a paleolit távirattal (hiszen képi és hangzó materialitásában leképezi azt, amiről beszél), a humán hírközlőrendszer uralma alá vonja tárgyát, amennyiben azonosítja magát vele. E tapasztalat a tekintetben „zsákutca”, hogy nem kínálhatja föl a mögékerülés lehetőségét.*

8 Mindennek a líraolvasást meghatározó alaptapasztalata, hogy „a szövegpartitúra kondicionálta [az abban »szunnyadó«] látvány mindig csak a költői kép hangtestén, illetve a hangzat[hat] ó dikció meloszán keresztül evokálható [...] Az opszisz és a melosz olyan műnemi artikulációs formái [egyszersmind médiumai is] a költeménynek, amelyeket a maguk többszörös kölcsönösségében nem külön-külön tapasztal meg a befogadás. Összekapcsolt ellentéteességük voltaképpen a líra befogadásának azt a kettős adottságát viszi színre, hogy a vers maga is hangzó és látható materialitásként hív elő látványt és hangzást.” Kulcsár Szabó Ernő, *Szótest – látvány – hangzás. A költői kép hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes Nagy között = „folyékony szobor vagy szilárd szökökút”. Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újholdasokról*, szerk. Buda Attila – Palkó Gábor – Pataky Adrienn, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2017, 10–61, 23, 24., illetve Uő, *Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*, Akadémiai, Budapest, 2018, 81–111. Mekis D. János ezt a „személytelen» gondolati költészettel” hozza összefüggésbe, ahol „a szavak láthatósága [azaz észlelhetősége, természetesen az auditív tényezők – hangrend, ritmus etc. – is beleértendő az áttetszőség visszavonásába] [...] egyértelmű esemény, történet, bekövetkezés” [Mekis D. János, *Vers és kontextus. A modern magyar líra mint irodalomtörténeti probléma*, Pro Pannonia, Pécs, 2014, 156., kiem. az eredetiben.]. Utóbbi kijelentés paradoxona abból fakad, hogy a „személytelen” és a „gondolati” mint e líra attribútumai a versvilág referenciális tartományára vonatkoznak, míg „az áttetszőség visszavonása” a versszöveg materialitására – végkövetkeztetése azonban egybeesik a fentebb idézettel, mely szerint „a vers maga is hangzó és látható materialitásként hív elő látványt és hangzást” [Kulcsár Szabó Ernő].

/ mint bonyolult nagyvárosok légifelvétele –”. Ezután a fókusz egy hirtelen, de nem előzmény nélküli látószög váltással a nem látható tartományok világára irányul, így az érzékelő és az érzékelt viszonyában egyidőben áll be bizonyosság és zavar („Mert élesek, mert élesek / a képek mind, mert élesek, / vakít ez a hangtalan zsúfolódás”) – ami egyszersmind szétkapcsolja az alany szemszögét a futó képsor képi referenciáitól. Ha korábban a *koponya falát tapasztó látvány* a külső világ és a technikai kép egymásra montírozása által keletkezett, akkor az elemek, entitások és folyamatok redukciójából („elektronhjúk-vesztett égistestek / sűrűségébe összehajtva”) egyaránt származnak hasonlító és metaforikus alakzatok. Hiszen az *égistestek* a részecskék analógiájaként a nem láthatót helyettesítik; a kép csupán olyan támpontot kínál, amely – a nagyon távoli és a nagyon közeli felcserélésével – egymás referenciáiként jelöli mindazt, ami a primer érzékelésen túl a technikai kép tartományaiba esik. Ez a fókuszváltás végül egy bioszemiotikai rendszer megjelenítésébe fut ki, amely a közeli és távoli, a belső és külső látvány érzékeltetésére ugyanúgy vállalkozik, ha a nyelvtani alany pozíciója ezt nem is tenné lehetővé.

Egy fában lakom.
Lombja évszaktalan,
az égig ér, a dadogásig,
és látom zsúfolódni zárva-termő
gyümölcsseit.

De vajon kit jelöl a nyelvtani alany, aki *egy fában lakik*? Pozíciója meghatározásához (a strófa első sorához) képest a növény lombjának jellemzése tipográfiaileg elkülönül, kiterjedése képi értelemben nem pontosítható, de a *kimondhatatlan tettek*hez vagy a *távírhoz* hasonlóan a verbalizálás kísérletével írható le. Metafizikai horizontjával belső kiterjedése és megjelenítése képez ellenpontot, a *lakom* és a *látom* pozíciót kijelölő – voltaképp passzív cselekvéseket jelentő – igék viszont mégsem valamilyen alany helyzetét vagy állapotát mutatják. Miként a *zsúfolódás* a költemény korábbi pontján a szoba külső képét az érzékelés (belső) feltételeként vitte színre, amely aztán a látószög és a fókusz átbillenését eredményezte, úgy a *zárva-termő gyümölcsök* zsúfolódása is a bent/kint, zárt/nyitott összekapcsolásával érzékelteti azt a folyamatot, amely a biológiai létezést meghatározó bioszemiotikai rendszerből következik. Ez a rendszer független a cselekvő ember szándékától és a megértés nyelvi horizontjától, éppen ezért a költői beszéd ezen a ponton már nem kívánja meg egy, a kultúra által meghatározott alany, illetve egy antropocentrikus berendezkedés jelenlétét – legalábbis a versvilágon, a mű referenciális tartományán belül. Érdemes mindemellett nyomatékosítani, hogy a költészet mint híradás nem vonhatja ki magát az *antroposzemiózis* keretrendszeréből, amely a humán ágenst feltételezi és létesíti, az ember (nyelvi) jelrendszere azonban annak a tágabb bioszemiotikai szisztémának a része, amely az élet mint keletkezés, az élet mint esemény és mint vitális dinamika szerveződését megalapozza.⁹ A *lakom*

9 Hoffmeyer szerint a bioszemiotikai rendszer olyan univerzális tartományt képez, amelyben „a jel- és jelentésfolyamatok nem válhatnak a természet és a kultúra területének megkülönböztetésére szolgáló kritériumokká, ahogyan azt gyakran feltételezik. A kulturális jelfolyamatokat inkább egy általánosabb és kiterjedtebb bioszemiózis speciális eseteinek kell tekinteni, amely

és a látom tehát a *kimondhatatlan tettek*, a *dadogás* és a *távirat* helyébe lépnek, egy szisztéma önműködését jelölik, amelynek a versnyelvben történő fölépülése egy folyamat része. Mindez ugyanakkor továbbra sem marad érintetlen az antropozemiotikai távlattól, hiszen a *lakom* az ember konstrukciós-kooptáló képességeinek eredményeként jelöli a maga köré vont életteret, míg a „lakozás” jelölhetné az animális evolúció eredményeként keletkező védő-beburkoló közeget.¹⁰ A kultúra és a technika révén meghatározott ember érzékelés és művelődés vonta szemhatára a *Fák*, a *Fenyő* vagy *A látvány* című költeményekben mindezzel egyidőben viszonylagossá válik a határátlépésekkel, fókuszváltásokkal jellemezhető látványszervezéssel szemben, a versek képi és hangzó materialitása nem kötődik valamely vonatkoztható vagy vallomástevő alany belső beszédéhez. Mindez azt jelenti, hogy Nemes Nagy Ágnes költészetében érzékelhetővé válik egy olyan biopoétikai szemlélet, amely a létezők és a lét szóhoz juttatásában megelőlegezi a kortárs líra mind a bioszemiotikai összefüggéseket poetizáló, mind ökokritikai diskurzusait. A továbbiakban Tóth Kinga *Írmaq / Offspring* című versalbuma interpretációján keresztül igyekszem tetten érní a szóban forgó kontextusok jelenkori továbbélését és radikalizálódását.

II.

Az, hogy természeti kép és technikai kép az utómodernség és a jelenkor költészetében mind ideológiai, mind nyelvi szinten elválaszthatatlanul összefonódik, természetesen szintén nem előzmény nélküli. Arról ma már megfelelő tudással rendelkezünk, hogy a technomédiomok milyen hatást gyakorolnak az emberre, amikor olyan minta gyanánt szolgálnak számára, amelyről – Kittler szavával – mértéket vesz.¹¹ A vers reflexiója a technikai képre – már a klasszikus modernségtől kezdődően – ugyanakkor nem olyan intermediális működés, amelyben a médiomok inkorporálnák egymást, a szöveg felidézi a másik közvetítőközeget, de nem cseréli le saját alfabetikus készletét. A versvilág képi materialitása viszont, ahogyan Nemes Nagy Ágnes fent idézett költeményei esetében érzékelhető, nem érintetlen a technikai kép nyújtotta látvány észlelést és értelmezést előre alakító potenciáljától. A páfrány és spóráinak képe a nagyvárosok légifelvételekhez hasonlatos, a két szerveződés észlelése közti azonoság véletlenszerűségét – a mérettartományok közti különbségből fakadóan – a technikai kép példája szolgáltatóná, ha nem játszana szerepet benne a szerveződések

folymatosan kibontakozik és hatást gyakorol a bioszférában.” Olyannyira, hogy a molekuláris-biókémiai folyamatok szintén ebben az összefüggésben kondicionálják az életet: „Így ahelyett, hogy az életfolyamatok szemiotikai aspektusait a biokémia másodlagos részévé tennénk, a bioszemiotika azt állítja, hogy a szemiotikai dinamika létfontosságú kulcsot jelent egy még teljesebb biokémiai megértéshez, amely nélkül az életfolyamatok alapvető biokémiai szerveződése nem magyarázható meg kielégítően.” Jesper Hoffmeyer, *Biosemiotics. An Examination into the Signs of Life and the Life of Signs*, angolra ford. Jesper Hoffmeyer – Donald Favareau, University of Scranton Press, Scranton–London, 2008, 4 skk.

10 Vö. Tim Ingold, *Building, dwelling, living: how animals and people make themselves at home in the world* = Uő, *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling, and skills*, Routledge, London – New York, 2002, 172–188.

11 Friedrich A. Kittler, *Optikai médiomok*, ford. Kelemen Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 25 skk.

szerkezetét meghatározó geometriai strukturáltság.¹² Így azonban az entitások észlelése a technikai kép és a költői beszéd interakciójában lehetőséget teremt a természeti és művi szervezethez egymást formáló szemiozissára. „Mert – ahogy Nemes Nagy írja – emberi esztétikánk bele van nőve a testünkbe, ahogy testünk bele van nőve a *geometrikusan is jellemzett* (ezért bizonyos fokig matematizálható) élővilágba.”¹³ Ebben az összefüggésrendszerben elképzelhető tehát egy olyan nézőpont is, ahonnan tekintve az ember – ha még róla van szó – e szemiozissban úgy áll benne, hogy nem foglal el a látványhoz képest külső pozíciót, vagy a megjelenítés eseményében nem ruházható fel ama másság jegyeivel, amely a képi-nyelvi közvetítés alanyaként jellemezné. Az említett nézőpontot a kortárs költészetben Tóth Kinga lírája képviseli, amelynek médiumközi alaphelyzete és nyelvi-retorikai viselkedésmódja magán viseli a neoavantgárd poétikák örökségét is. Így azonban, hogy a különböző mediális technikák és az azokból kialakítható képi-textuális beszédmódok posztantropocentrikus szemhatára inkább eredeztethető a Nemes Nagy Ágnes költészetében megalapozott bioszemiotikai és biomateriális látásmódból, mint szigorúan a neoavantgárdból.

Mindennek karakteres markere Tóth Kinga második kötete, az *All Machine*,¹⁴ amely kettős könyvként olvasható: verseket és grafikákat tartalmaz, de a kettő nem illusztratív viszonyban áll egymással. A grafikák, amelyek sűrűn átszövik a kötet szövetét, egyfelől az oldal terébe helyezett keretes képek, vagyis önálló műalkotásként is fölfoghatók, kiállítási terük maga a könyv. Másfelől szövegeket és szövegrészleteket foglalnak magukban, olyan – hangsúlyosan analóg lejegyzést imitáló – textusokat, amelyek identitása fölfejthető az őket körülvevő költeményekben. A grafikák tartalmaznak ugyan figuratív mozzanatokot, emlékeztetnek azokra a gépekre, szerkezetekre és mechanikus alkatokra, melyeket a versek előtérbe helyeznek és játékba hoznak – sőt működtetnek –, ám a vonalak áttűnést, egymásba ágyazottságot, össze- és széttartást is megjelenítenek, sémái valaminek, ami a versekben központi szerepet játszik. A grafikák tehát lejegyzett szövegeket kebeleznek be, így lesz duplafenekű az archívum: egyik a másikat tartalmazza, lejegyzi, tárolja, sőt elmossa, kitörli, de még felismerhető módon, mintha egyik a másikban kezdődött volna, és fordítva. Ily módon a gépi-mechanikus

12 Ami a költői kép fölfogására is hatást gyakorol. Az *utca arányai* című prózaversben olvasható kijelentés – „a hasonlat nem hasonlat, csupán ugyanegy törvény / másik arca” – azt implikálja, hogy a látvány elemi észlelése mögött más látványok húzódnak meg. Így például a *kanyarban bedőlő villamos, az öreg futó* vagy a *[f]öld az ellipszis-pálya fordulóján*, essenek az analógiás sor egységei bármily távol egymástól, vagy legyen köztük akár szinekdochikus érintkezés, egyazon szerkezetet teszik láthatóvá, a törvény képi-észlelési ismétlései viszont a vers képi materialitásában ismerhetők föl. A lecsupaszított látványban hátramaradó *görbületek, hálózatok* az észlelés „másikjai”. Ennek fölismeréséhez a költemény észlelésén keresztül vezet az út, és annak anyagszerűségéhez térünk vissza: „De a hálózat is / csak ábra, a görbület is képes beszéd. A törvény / láthatatlan. Ez látható.” Látható a képes beszéd, és látható, hogy a törvény láthatatlan. Ennek a paradoxonnak a megjelenítésére – amely a vers tipográfiai föl- és eltűnését is konnotálja – a költői nyelv képes. A „hiány”, a „meghatározatlanság”, „művészi rangra emelésének” kérdéséhez Nemes Nagy költészetében lásd Schein Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995, 8 skk., továbbá Schein Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, 30–31. Vö. Nemes Nagy sokat idézett axiómájával: „Az irodalom tehát a láthatatlantól teremt láthatót, a nyelv elvont közegén át foghatót – a pszichében is egészen bizonyosan jelen lévő »geometria« törvényei szerint.” Nemes Nagy Ágnes, *A vers mértana* = Uó, *Az élők mértana*, I., 149–174, 152.

13 Nemes Nagy, *A vers mértana*, 152.

14 Magvető, Budapest, 2014.

létezés ideológiái és technikái eredet nélkülinek mondhatók, szöveg és kép identitása pedig nem hozható nyugvópontra. De az olvasástapasztalat nem merül ki ennyiben, lényegesebb, hogy a gépi létbe vetettség egyúttal nyelvi történés, az építőelemek szabad összekapcsolásán alapuló szintakszis – az említett neoavantgárd hatásoktól sem mentesen – a nyelvtani és szemantikai elemeket rendre dekomponálja és újrendezi, méghozzá rendkívül konok mechanikával. Az *All Machine*-ban az optikailag is variábilis anyagszerű nyelvi és képi elemek arról tanúskodnak, hogy a megértés mindig olyan szerkezeteknek van kiszolgáltatva, amelyek nélkülözik vagy hiányként leplezik le a humán perspektívát. Nem abban a tekintetben, hogy embertelenek volnának, vagy pusztán analogikus viszonyt sugalmaznának ember és gép, létezés és mechanika közt. A kötet versei helyenként nagyon is tragikus emberi történeteket visznek színre, az erőszak képzetei azonban ember és gép konstellációiban válnak a megértés tárgyává. Mondategység és jelentés eltolódásai, kizökkenése, majd visszarendeződése az olvasásban, a szerkezet stabilizálhatatlan zaklatottsága itt a gépi és a nyelvi szemiozis szétszalazhatatlanságával szembesít, ahol a test hasonlóképp kiszolgáltatottként jelenik meg; olyanként, mint ami annak a láthatatlan mechanikának az eleme, amelyet e líranyelv képpalkotása és a vizuális komponensek textuálitása előhív.

Az *All Machine*-ra következő *Holdvilágképűek*¹⁵ a betegségeknek kitett test akarattól vagy szellemtől független jeltermelését állította a középpontba, amelyet ugyanakkor az első személyű magánbeszéd ellenpontoz. Az orvosi eszközök és a test érintkezése, a medikáció interpenetrációs agressziója apropóján keletkező reflexiók élő szövet és gép, organizmus és eszköz ellentmondásos, de kényszerítő erővel bíró kapcsolódásait – szinte párbeszédét – rögzítik, ám ez a diskurzus nem kizárólag önmagából vagy a szituációból ered. Átszövik a testhatárok fölülírásának dilemmáit taglaló popkulturális utalások, egyúttal megidézi az *All Machine* emlékezetes jeleneit, amelyekben a gépi-mechanikus előállítás erőszaka a nemi-biológiai jegyek és az én elveszejtésének következményével jár.¹⁶ Noha ez a konzekvencia radikálisnak hat, Tóth Kinga költészetében és művészeti praxisában mégsem a *Holdvilágképűek* jelenti a poétikai szubverzió valódi mérföldkövét, hanem az *Írmag / Offspring*,¹⁷ illetve bizonyos helyein az ezt követő *Annamaria sings/singt/énekel*. Utóbbi kettő konceptuális, intermedialis album, amelyekben a szöveges tartalom csak abból a szempontból kitüntetett, hogy a koncepció elsődleges interpretációs lehetőségét jelenti. Az olvasás, de főleg az újraolvasás során ez a kitüntetettség viszonylagossá válik; a képek, grafikák és videók polilógusában az értelmezés súlypontjai elmozdulnak, visszabillenek és ismét változnak. Leképezve azt a nehezen megragadható, mégis jól érzékelhető dinamikát, amely az elgondolásban az organikus és szervetlen [vagy művi] létezők, a természeti környezet [a zoé], valamint a zajló, elszenvedett vagy véghez

15 Magvető, Budapest, 2017.

16 A *Balerina* című versben, amely egy zenélő doboz készítését írja le, például: „az első / fázis célja hogy kiszürolják / belőle a lányt” –, amelynek alakja a *Ladies' room*ban tér vissza: „Bekötik nekem a kábelt, nem illegális, nem legális, kapok egy jelszót. Beállítják, hogy tudjak csatlakozni az idegen gépre. Anyának protézise lesz, a fém jó, nem roppan össze, nem tűnik el, mint a porcod. Bár lehetne a szerveket is cserélni, fémtüdő, fém légcső, hideg lesz. [...] A ladies' roomban és a könyvön is csirke van, amit lenyakaznak, így lesz belőle gép és balerina. Én is balerina szeretnék lenni, a betűk és a sávok működnek rajtam.”

17 Starfol Plusz, 2020.

vitt cselekvések számos ponton tetten érhető – központi vezérelvvel nem rendelkező – interakcióiból fakad.¹⁸ Centrális vezérgondolat vagy ideológia, hacsak a létezők hierarchiájának extrém fölbontását és az organikus szerveződések megállíthatatlan metamorfózisait, egymásba integrálódását nem tekintjük annak, azért sem képezheti részét ennek a koncepciónak, mert a nyelvtani alanyhoz rendelhető „mi” – és nem az én – képzele testi, és nem szellemi/ideológiai referenciákat hív elő. A szubjektum mint szövetségvezető instancia hiányzik az *Írmaq* koncepciójából, de a humán testet illetően az egészelvűség is: kezek, fülek, szemek, testrészek vesznek részt a megjelenített mozgássorozatokban és átalakulásokban, amelyekben felrémlenek ugyan, sőt olykor jelentőségteljes módon előtérbe kerülnek a civilizáció és a kultúra vívmányai, szokások és habitusok, a táj és a tárgykörnyezet alakíthatósága, valamint mesterséges holmikkal való szaturáltsága, a részek játéka annak a képződésnek az ellenében hat, ami az egész víziója révén alapozná meg a modern ember tapasztalatát.

Pedig az *Írmaq* album a frontborítója alapján ettől eltérő fölfogást is prefigurálhat. (Mivel valóban albumról, és nem – pusztán – verseskötetről van szó, a fotóknak és grafikáknak sem illusztratív, hanem komoly jelentésképző szerepe van, nem lehet eltekinteni tőlük, és nem lehet monomediálissá redukálni sem a kötet irodalomfogalmát, sem művészeti célkitűzését.) A címlapon egy fenyőerdő részlete látható, középen ösvénnyel, az ösvényen a szerző háttal, magasba emelt karokkal, amelyekkel fölfelé irányuló mozgást mutat, a tekintet irányát jelöli ki, de még nagyobb nyomatékkal a fákhoz hasonlatos megjelenést vesz föl. Mivel az alak itt a centrumban látható – igaz, hátulról –, origóként, fókusként vagy kiáramlási pontként is azonosítható volna, amit a kötetben található számos más fotó ellenpontoz majd azzal, hogy a rajtuk valamilyen természeti környezetben – tisztáson, réten, sziklás-erdős környezetben – fölbukkanó figura staffázssá minősül át, mellékszeplővé válik (ilyen a kötet élén látható kétoldalas kép, az azt követő fotográfia, vagy a 002-es számú vers fölött húzódó, szintén mindkét oldalt elfoglaló fénykép).

A címlap szimmetriáját a jobbra dőlő két fenyőtörzs töri meg (az egyik közelebb van, közvetlenül a szerző alakja előtt, a másik távolabb), mintegy perjelet formázva, ami az élő növények függőleges vonalaival és az ösvény két szélének végtelenbe futó (de ott sohasem találkozó) egyeneseivel függvényyszerű vagy geometrikus vonást kölcsönöz neki. A perjelek térközválasztó jelek gyanánt térnek vissza a kötetben, a magyar és angol nyelvű verseket osztják el az oldalakon, így a „láthatatlan törvény”, amely a *hálózatokra, görbületekre* lecsupaszított dolgok mögött fölsejlik, a képi valóságban és a textuális jelben ugyanúgy visszaköszön. A Nemes Nagy-versben említett *képes beszéd* mindezek vonatkozásában a felcserélések és helyettesítések beszüntetlenségét foglalja magában – talán egyfajta eredendő nyelvi létmódot, metaforikus megelőzöttséget –, ami az *Írmaq* album mediális materializáltságát megalapozza. A szöveges és képi elemek stabilizáló és destabilizáló „mozgása”, valamint határaik képlékenysége, zárt esztétikai konstrukcióként történő rögzíthetlenségük abban is tetten érhető, hogy egyes oldalakon a fényképek törtjelenként lettek elvágva, az üres területeket költemények töltik ki, majd a következő

18 A könyv „mediális sajátosságaihoz” lásd még Gregor Lilla, *Kísérlet (lira)olvasási rendszereink kimozdítására. Tóth Kinga: Írmaq / Offspring = „fényem nő: magam teremelem”, 430–446, különösen 430–433.*

lapon megtalálható a levágott képrészlet, amely visszacsatol a fotóhoz. Ez egyúttal a lapozás mozdulatára, a kéz irányította lap megfelelő dőlésszögbe helyezésére is felhívja a figyelmet, hiszen lehetőség nyílik az elvágott fényképek „összeillesztésére”, ami persze illúzióként lepleződik le. Az egészszelvűséggel és a zárt [esztétikai] rendszerekkel szemben létrejövő konstrukció noha fölidézi az egész képzetét, hasonlóképpen metonimikus-szinekdochikus kapcsolódások emlékezetbe idézésével teszi ezt, ahogyan a test is csupán testrészek emlékezeteként jelenik meg a versekben. Akkor is, ha például a 031-es számú utolsó – a nyitó *napfogyatkozás*sal [001] vagy a kötet közepén elhelyezkedő, nem számozott *oktopusszal* egyetemben programadónak is tekinthető – vers élén található kétoldalas fotók összevonják és egyben kitágítják a látvány terét. Az „aki fát ültet, gyökerezik az” mottó rímeli a fényképeken szereplő természeti környezetbe úgyszólván szervesen integrálódó szerző alakjára, amely az ágak-bogak, a téli időjárás dacára is burjánzó növényi környezetbe úgy olvad bele, hogy közben – például a ruházat révén – ki is különül belőle. Ez a föl nem számolható határhelyzet natúra és kultúra tekintetében a testi alapviszonyt szintén meghatározza a költemény második szakaszában, amelyben a levetkezés folyamatszerű zajlása és a környezettel való érintkezéses viszony határsértés egyúttal, de olyan önkéntelen áthágás, ami a tér kitöltésének következménye:

zsájkaink nélkül jutunk el ami nem kell leszakad
 át a vizen a kövön föld felett föld alatt
 az ember minden testtartásában
 közties anyagokba nyúlik megtanulni a kikerülést
 felismerni a csapdát nyughatatlanul az érzézésig

Míg azonban az *érkezés* a kötetet nyitó 001-es versben – és sok más helyen – vízbe érkezést jelent, itt a harmadik szakaszban a kert *művelete* valamiféle földi-növényi létezésbe transzformálódás eredménye – ahol a művelés visszahat az elvégzőre, aki maga válik a művelés tárgyává: „a kutakból csak öntözünk hogy szebbé tegyük / pázsitjainkat hogy puhává fogadjon minket a kert”. A művelésnek való kitettség persze az említett *napfogyatkozás*ban is, sőt az albumot nyitó versnek már az első soraiban megjelenik, ahol a nyugvópontra érkezésnek a művelési szisztémából való kiszakadás a feltétele, és így az sem véletlen, hogy a természeti idő és a mért idő szétkapcsolása momentumában következik be.

üvegházban puhulunk beengedjük
 a felerősített fény- és vitaminadagot
 bemutatjuk növekedési mutatóinkat
 belül jobban terjedünk de mind kivágyunk
 a külső vizekbe ahol pelikáncsordák
 halásznak lesz egy hosszú perc
 amikor érvénytelen az óraátállítás
 mutató nélküli korong a nap
 köztünk és a pelikánok között
 elér a víz végre megállunk

Csakhogy a 031-es, az albumot záró költemény negyedik szakaszában a *puhulás* metamorfikus jelensége („puhává fogadjon a kert”) a vetés mozzanataiban ragadható meg, a kultivációs/kultúralétesítő cselekvés alanya és tárgya viszont egybeesik. Ily módon az, ami kultivál és a naturát szolgálatba állítja, illetve az, ami alávetettje ennek a művelésnek, nem választható szét: „magunknak vetjük az ágyásokat / kesztyűben verekszünk saját földdel / előkészítjük talajtérfogatunkat puhítjuk amíg / mi keményedünk”. A puhulással és a puhítással párhuzamosan tehát a szerkezetváltozás ellentétes folyamata is kitapintható, ámbátor a *keményedünk* a kultiváció (a munka) erőszakát ugyanúgy jelöli, miként a *verekszünk* küzdelme meg is előlegezi azt. Ez a sajátos, szó szerint értett önkultivációs cselekvéssor eszerint küzdelmes állapotváltozásokkal jár, aminek a kulminációs pontja az ötödik szakaszban olvasható. Az autopoietikus szerveződés szokatlan víziója egy olyan bioszemiótikai rendszer képződését sugallja, amelyben az egymást megértő és a folyamatot előmozdító cselekvést végrehajtó komponensek valamifajta ellenirányú reflexiók működés dacára is fenntartják a processzust, méghozzá e helyütt is a *némaság* közegében. A vers én-, pontosabban mi-beszéde azokat a nem-nyelvi mozzanatok közvetíti, amelyek az említett bioszemiótikai szisztémában lehetővé teszik az önmagából táplálkozó önkultiváció lefolyását, de azt a csöndet is reflektálja, ami a *visszabeszélés* ellenében, egyúttal a lezajlás mechanikus megszakítatlanságában keletkezik.

levegőnk elválík kérgüinktől
nedvességünk kívülről öntözi
a velünk terhes földet
egymásra dobáljuk a rögöket
a földhalmon visszabeszélünk
magunknak az alagutakban hogy visszajedjünk
csendben trágyázunk magunkkal tovább

A *teher* szó itt még őrzi a prokreációs kontextust, noha a *föld* összefüggésében; ám a fent említett erőszak képzetét is, mivel a művelés egyúttal interpenetráció. A *terhes* konnotációkat magában foglaló behelyezkedés, ültetődés viszont a hatodik szakaszban szintén nyugvópontra ér, hiszen itt is, mint a kötetben másutt, be van jelentve a *megérkezés* – ezúttal nem a víz, hanem a föld közegében. A határijelölések érvénytelensége és a határok fölszámolódása, a metamorfózis – a „levegőnk elválík kérgüinktől” sortól kezdve – a versnyelvben olyan hasonlatok révén megy végbe, amelyek az illeszkedés affirmatív mozzanatáról tudósítanak, ahol már a *kapszula* jelenti azt a *kérget*, amely a lefolyás során elbomlik. Az albumban pedig ehhez (is) kapcsolódóan számos fotó helyet kapott, amely valamilyen bomlás- vagy rothadásfolyamatra, esetleg -állapotról irányítja a figyelmet; a szerves, illetve szervetlen anyagok egymás mellé vagy egymásra helyezésevel ezek természetesen ideológiakritikai dimenziót is nyernek. Egy túlérett vagy félig elrohadt banán párhuzamos fényképein például először gombóccá gyűrt hajat tuszoltak a kibontott gyümölcsbe, majd ennek mintájára boltokban használatos sárga műanyaghálót, ami a *töltelék* sajátos megjelenítésével annak kérdését szintén játékba hozhatja, hogy végül minden a vízbe vagy a földbe tér-e vissza, és ha igen, ott milyen átalakuláson megy keresztül. (A humusszá válás a

saját test elidegenedésének, egyúttal az azon túlmutató, voltaképp pozitív előjelű cirkulációnak a tapasztalata, és ez a radikalitás, amely a humán szellem nézőpontját – a kulturalitás és a szakralitás vonatkozásában egyaránt – eliminálja, eredményezi a kollektív beszédet. Noha az említett ideológiai-etikai dimenzió lehetővé teszi az album és e – nem képviselői – költői beszéd ökokritikai olvasatait, mégis inkább az nyer nyomatékot, ami az elhasználódás, a bomlás és az újrahasznosulás körforgásában az anyagok párbeszédét teremti meg.¹⁹ A metamorfózis akaratlagos vagy szándéktalan végbemenetelét a 031-es vers hatodik szakaszában mindenesetre a lehatároltság új formája előzi meg, ahol a föld elemét – talán iróniától sem mentes utalással – épp a víz eleme egészíti ki.

ha megtaláltuk az összes természeti elemet
elérjük a tökéletes befogadhatóságot jó kapszulaként
jó tölteléként megérkezünk
rossz irányba fordulhatunk de mindenhol
föld keretez ásványainkból készül az újnautilus

A vers záró, hetedik szakasza a kéreg és a kapszula képe mellé a *héjét* emeli be, ám a vegetatív funkciók műveltető fázisa itt már kulturális-tárgykörnyezeti kontextusokkal egészül ki, az pedig valamiféle reflektív-szellemi történés – jóllehet természeti fenomén materializálása révén érzékelhető – meglétének a rögzítésével. A második sor kurzívval szedett szakasza és a záró sor konklúziója siker és kudarc együttes jelenlétét feltételezi a megérkezésben, egyúttal a reflexiós horizont kialakíthatóságának viszonylagosságát: így tekintve a vers kínálta keret a maga lexikai és anyagszerű létesülésében maga is „héjként” érthető, amely egybeesik azzal, amit közvetít. Megkockáztatható, hogy ezen a ponton a *megérkezésbe* kódolt kudarc vagy hiány a nyelv félrevezető hatalmáról tudósít, amennyiben az akkor is *képes beszéd*, amikor valamilyen „láthatatlan törvény” vagy transzformáció láthatóvá tételén szorgoskodik.²⁰

bőröket vedlünk – évés-finomodás-tisztulás-etetés –
napunk üvegtiszta a fürdetőben a betonkemencében
ilyen az égés a gondolatok felhevített héjak
ritkán fordul elő hogy mindnyájan ideérünk

A könyv centrumában elhelyezkedő, nem számozott *oktopusz* című prózavers azonban már olyan megérkezést említ, amely egy lényegében megváltozó ökoszisztémában,

19 Lásd még e sajátos ars poetica gyökerét a szerző gondolatmenetében: „én a saját testemre is úgy tekintek, mint végtelenül izgalmas, folyamatosan bomló anyagra, amiből soha nem tudom, hogy épp mi fog kitorni, keletkezni vagy mutálódni. [...] ahogyan én bomlok, úgy bomlik a környezetem is, és aztán visszakerülünk szépen mind a talajba.” Tóth Kinga, *Beengedtek a hatszáz éves imatermükbe, ahol felfújtam gumikesztyűket* [Greff András interjúja], *Litera* 2024. február 2., <https://litera.hu/magazin/interju/toth-kinga-beengedtek-a-hatszaz-eves-imatermukbe-ahol-felfujtam-gumikesztyuket.html>

20 A költői kép kérdéséhez ebben az összefüggésben (is) lásd Kulcsár-Szabó Zoltán, *A nyelv képei – a képek nyelve = Uő, A jelölő visszahúzódása. Az irodalmi nyelv kulturalizációjának néhány kérdéséhez*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2021, 126–133.

egy lényegében megváltozott biológiai lét függvényében értelmezhető: „ez már az apokalipszis utáni atlantisz, ahol a növényi-állati-emberi maradékok építenek szerelmi kapcsolatot [...] amit eddig nem értünk el, megérkezett az új lélegzéssel”. A tengeri élőlényé váló *maradék* közt az itt egyedül reflektált módon megjelenő ember a vers felütésében – valamifajta utániség állapotában – elveszíti a létezők hierarchiájában betöltött pozícióját („akik megmaradtunk és megváltoztunk, kapaszkodni próbálunk leuraltjainkhoz”), fölérendelt és alávetett helyzetének radikális megváltozása pedig egy – fordított vagy új – evolúciós mechanizmus beindításában játszik szerepet („hártyát növesztünk és megtanulunk úszni, tapintani, simogatni a másik még elváló bőrt”). Paradox módon a saját halálukat túlélő egyedek – a már megismert kollektív beszéd alanyai – olyan közegben kapcsolódnak egymáshoz egy, a biosz és a zoé kölcsönjátékában létesülő szemiózis révén („megértjük egymás soknyelvét, csúcsaink magunkba fogadnak, végtagokkal ölelünk éjjel”), amelyben az ember civilizációs, fogyasztói és tárgykörnyezete egyfelől nyelvi alakzatként idéződik emlékezetbe („könnyűek vagyunk, mint a régi luftballonok, tartjuk egymás súlyát”). Másfelől a szennyezés vagy az interpenetráció átkódolásával a természeti és az (egykori) civilizációs-kulturális határok is átrajzolódnak, hiszen ahogy korábban például a hulladék a vizekbe került, úgy később a víz foglalhatta el a föld (így a város) tereit. Ám e poszthumán szituáltságban valamiféle újragondolt szimbiózisban egyesül szerves és szervetlen („végtagokkal ölelünk éjjel, amikor a régi várostér léggömbjei leeresztenek, a nagy víz összeszedi a sokéves tejeszacskókat, mi pedig nedveinkkel nagy függönnyé ragasztjuk őket, sokkarú úszós ember-halak, ez a mi éjszakánk”). Különös, hogy a régi dolgoknak, amelyek egyszerre jelölnek civilizációs vívmányokat és káros anyagokat, megmarad a használati értéke, sőt az új környezetben az elkerítés technikájává válnak. Az összekapaszkodás gesztusának időpillanata, az *éjjel* ennek megfelelően az elválasztás gesztusát szintén magában foglalja az időpillanat deklarációjának megismétlésével („ez a mi éjszakánk”), ami a negatív etikai vonzat – kudarc, bevégzés, végállapot – lehetőségét hasonlóképp tartalmazza, mint a *mi* előrelépésének ugyancsak deklaratív mozzanatát.

III.

Az *Írmaq / Offspring* / folytatásaként 2023-ban publikált *AnnaMaria sings/singt/énekel*²¹ album ideológiai, poétikai és nyelvszemléletében, médium- és művészetközi törekvéseiben annyiban mutat különbséget elődjéhez képest, hogy a Mária-kultusz vizuális és nyelvi emlékeiből és törmelékeiből építkezve meséli el azt a történetet, amely az *írmaq* mint referencia és mint alakzat révén az előző albumban kibontakozott. Ez többek között azzal a következménnyel is jár, hogy a versnyelv és a versszituáció nagyobb nyomatékkal támaszkodik az antropocentrikus-kulturális kontextusokra – például a virág jelképével –, akkor is, ha az írماغgá válás vagy a növényi-földi elvegyülés szó szerinti végbemenést is konnotál. A *Szájvirágban* például a *megérkezés* dinamikája helyett a statikus helyzet szolgáltatja az alapot a hibridizációhoz („nem megyek előre hátra / maradok a számba virágokat ültetek”), amelynek kiteljesülése

21 Prae, Budapest, 2023.

[„a darazsak porozzák a végén szájvirágomat”) bizonyos értelemben nem különbözik túlságosan Tóth Kinga Kőműves Kelemenné-performanszától, amelyben a mesterséges törmelékekkel való eggyé válás süllyeszti vegetatív állapotba a végbemenő esemény alanyát, úgy azonban, hogy a metamorfózis/hibridizáció színre vitele az irodalmi-kulturális tradícióból bontakozik ki. Ami egyúttal azt jelenti – az *AnnaMaria sings/singt/énekel* koncepciójára és egyes alkotásaira nézvést is –, hogy a művek vonatkoztatási rendszere megkettőződik, a szavak referenciája egyszerre mutat a biosz és a zoé, de a történelem, a hagyomány és a kulturalitás irányába.²² Ennek megfelelően a hibridizáció a nyelv és a médiumok útján egyaránt végbemegy, sőt távlatosabban nézve azt implikálja, hogy a kultúra révén érthető meg a natúrába vegyülés folyamata, illetve fordítva, a természet rögválóságához kulturális képződményeken és képzeteken keresztül nyílik hozzáférés – a nyelv számára a natúra hozzáférhetetlen, mert természeténél fogva másképpen működik, vagyis: képtelen arra, hogy a nem-antropocentrikus metamorfózisokat pusztán önmaguk referenciális valóságában inszcenírozza.

Mindezt azzal is nyomatékositja az *AnnaMaria sings/singt/énekel*, hogy az említett átváltozásokat és az ember biológiai léte által meghatározott perspektívátságot intertextuális vagy intermediális viszonyban alakítja ki, nemegyszer [pop]kulturális vonatkozások, sőt szcenika révén. A *Medvének született fiú, virágleány* című terjedelmes költemény eminens példája a kortárs filmes emlékezetet hozza játékba, amikor a kurrens horrorfilm jeles alkotója, Ari Aster nagy hatású 2019-es opusának, a *Midsommarnak [Fehér éjszakák]* nyújtja a meglepő „ekphraszisztát” és értelmezését. A „folk horrornak” nevezett zsáner e kiemelkedő darabjában fiatal városiak – többek közt antropológus doktoranduszok – indulnak svédországi vidéki terepmunkára egy zárt „természeti” közösségbe, amelynek szokásai és rítusai olyannyira idegenek a kortárs nyugati-városi közösség tagjai számára, hogy a film azokat kendőzetlenül megjelenítve a kulturális relativizmus súlyos kérdéseivel is szembesít (túlmutatva az adott helyzeten és a mű világán). Az áldozati rítus a természet lekötélezéseként, valamint a természet ciklikusságának adaptációja a közösségi életre és a kollektíva kialakította környezetre olyan – a felvilágosodáson inneni – fölfogást közvetít, amely a résztvevő megfigyelésen alapuló antropológiai kutatás sikerességét is veszélyezteti, hiszen a kutatók elnyert státusuktól függetlenül egy (nem keresztény) áldozatkultúra tárgyivá, illetve elszenvedőivé válnak. A növények és a pszichoaktív szerek közreműködése a rítusokban a kutatók szempontjából határsértésnek minősül, amit a *Medvének született fiú, virágleány* negyedik szakasza (talán ironikusan-parodisztikusan) azokhoz a metamorfózisokhoz kapcsol, amelyeket az *Írmag / Offspring* a test lebomlása/átalakítása variációiban már inszcenírozott.

22 Az *Új Kelemenné* című vers [*All Machine*, 31.] „beköti úgy jöhet vele / a szabályt betartja” kezdőszakasza ezt a diszjunktív-poliszemantikai potenciált a szavak többértelműségének szintjén már végigjátszotta (a kötés építéstechnikai és forgalombiztonsági jelentéseivel), a mű zárata az építmény stabilizációjának képével pedig az irodalmi tradícióhoz irányított vissza [„*meg fogod tartani / a házam módosítod / a gerenda állapotát szilárdul / a támasz vele*” – kiem. az eredetiben]. Úgy persze, hogy mindez a vers önértelmező alakzatává is válik, vagyis a fölidézett hagyomány – a soratlépések logikája alapján – egyszerre megtartja és módosítja a mű partitúráját.

*rúnákon táncolt
anyád és a nagyanyád is fűvet
nyomott össze mozsárban törte
a hangokat az éjjeli svéd napfény
mélyen lélegzünk a levestől
mohába fúrjuk a körmeink a fa
lélegzik velünk föld lányai ágakká
fásodunk ahogy a régiek
megkeményedik kérgünk
amikor késekkel jönnek
születésnapunk van gombafonalak
beszélnek át az arcunkon a húgomén is
amikor elfelejtett emberül levegőzni
amikor gombalevegőzni kezdett*

Megfigyelhető, hogy az idézett szakasz megidézi az *Írmag / Offspring* momentumait az *oktopusztól* a 031-es számú versig, utóbbit a *kéreg* motívuma és a – bizonyos „posztumán” diskurzusok kedvelt fordulatával élve – „növényné leendés” aktuusa révén, előbbi pedig a légzés és vele a humán biológia metamorfózisával. Amellett is, hogy a *levegőzni* kétségtelenül nem azonos a *lélegezni* önkéntelen reflexével, inkább elszenvedett cselekvésre utal, amelyet a „gombafonalak / beszélnek át az arcunkon” állítás erősít, másfelől viszont az „elfelejtett emberül levegőzni”, ami az alany cselekvő potenciálját jelöli, gyengít – hacsak nem arról van szó, hogy a lezajló átváltozás vagy hibridizáció eleve valamilyen *felejtéssel* jár együtt.²³ A „gombafonalak / beszélnek át az arcunkon” egyúttal annak a diszfigurációs processzusnak az eredménye, amely a beszéd képességét áthelyezi a humán alanyról – mint a beszéd kiáramlási pontjáról – egy másik entitásra, amely – a filmes kontextus figyelembevételével, pszichoaktív hatása révén – éppen a beszélő alanyt létesítő én képzetét helyezi át különféle paraterekbe. Lényegében azonban előáll egy olyan szituáció, amelyben a Nemes Nagy-versek kapcsán említett hallgatás vagy csönd alakzatának vonatkoztatási rendszere a növényi létezőről a diszfigurálódó emberre tevődik át, amennyiben a beszéd a *gombafonalak* attribútuma lesz, az *arc* pedig ennek a közlésnek a médiuma. Így nézve a levegőzés „elfelejtése” a beszéd megszűnésével és egy másik beszéd – a *gombafonalak* beszédének –, valamint a „gombalevegőzés” elkezdésével jár együtt, a *versbeszéd* reflexiók mezeje viszont lehetőséget teremt a fölülnézeti szemszög kialakítására. Ám egyúttal azt is implikálhatja, hogy e szakaszban a gombafonalak beszéde kisajátítja a fölülnézeti szemszöveget, azaz a versbeszéd olyan alanyhoz társítható, amelyet egy másik entitás már inkorporált, a szóban forgó beszéd tehát kölcsönzött vagy tettett.

A költemény a film utolsó jeleneteinek klimaxát úgy jeleníti meg, hogy az eredetileg pogány/természeti vallási-rituális szcenikába a keresztény narratíva motívumait írja bele („halat tolnak le / a torkodon jézus menyasszonya / leszünk”; „mária lányai

23 És mindez olvasható metaforikusan is, ha nagyon úgy volnánk vele, hogy az etikai szemhatár megkerülhetetlen: a humán és a nem-humán ágens hibridizációja ugyanis a [szó szerinti értelemben vett, illetve etikailag kondicionált] behelyezkedés élményét kínálja. A növényi érzékelés és intelligencia növénytani áttekintéséhez lásd Szűcs, *l. m.*, 28–38.

mária katonái mária segítői / mária serege magot vet ágyat ás / a fiú visszatér a lány királylány”). Ez a kontamináció párhuzamba állítható a humán/antropocentrikus létezés növényi-állati kontaminációjával, amit a vers zárószakasza a film csúcspontjának interpretációjával is jelez:

talicskán hordunk titeket a keltetőbe
 magoknak csirkéknek virágainknak
 legyetek jó föld termőtakaró bégető
 kecskéink teheneink őre te leszel
 a medvefiú téged varrunk a bundába
 nagyanyáink bensejében éghetünk
 minden ami szörnyűséges ránk maradt
 mimikrizik minket a nép elidegeníti fájdalmunk
 hurcoljuk virágpalástunk keserű
 tébolykiáltásunkba boldogulunk bele

A *Midsommar*ban a főszereplő pár férfi tagját, miután rituálisan közöskült a közösség egyik fiatal lány tagjával („énekelnek nekünk miközben magot hajtunk / az ideszülettettekben ez dologtevés és munka”), bénító droggal kábítják el, s egy leölt medve bundájába varrják bele, majd a többi áldozattal együtt rágyújtják az áldozóhelyi templomot. A gesztus mint felajánlás a természetnek és a vérvonal – nos, valamilyes – tisztán tartása olyan áldozati kultúra meglétét feltételezi, amelyben az animális és az emberi áldozat rituálisan egyesül a másrésről, egy szemantikai kritikai differencia felől *animalitásként* is értelmezhető gyilkosságban.²⁴ A főszereplő lányt eközben ugyanezen rítus másik pólusán királynőnek választják meg a közösség női tagjai, és az *ancient scream therapy* csúcspontján, amikor a kollektíva átveszi és utánozza az artikulálatlan – voltaképp állati – megnyilvánulásokat („mimikrizik minket a nép elidegeníti fájdalmunk”), a tetőtől talpig virágpalástba burkolt lány egyszerre emberi és növényi entitássá válik, akinek tébolykiáltásai – a bosszúnarratíva olvasatát is felkínálva – örömköltéssé válnak („hurcoljuk virágpalástunk keserű / tébolykiáltásunkba boldogulunk bele”). A városi fiatalok szekularizált világában az érzelmi alapú kötődés szabályait a monogámia konvenciója határozza meg, ami a „természeti” közösségben érvényét veszíti, ez azonban nem oldja föl a kulturális relativizmus keletkeztette feszültségeket. A vers zárószakaszában úgyszólván ennek megfelelően eltérő beszédhelyzeteket érhetünk tetten: az első négy sor kultivációs és felügyeleti narratíváját a hatodik sortól („nagyanyáink bensejében éghetünk” – ahol az animális és az öröklött-geneológiai egybeesik, mindemellett egy mesei párhuzam – a *Piroska* és a *farkas* – kifordításával ironikus távlatot is nyer) az áldozati szerep narratívája váltja fel, amelynek végpontján az áldozatból mimikri, majd a fordított mimikri által áldozó válik.

A fenti gondolatmenetnek a *Medvének született fiú, virágleány* interpretációjában lényegében persze a *Midsommar* összefüggésében kölcsönözhető hitel, ami azt is jelenti, hogy a költemény bár szervesen illeszkedik az *Annamaria sings/singt/énekel*

24 Az áldozati kultúra történetéhez lásd Széplaky Gerda, *Sem Isten, sem állat*, különösen 208–249., [a *Kinek a vére? Az áldozat jelentései a zsidó-keresztény kultúrában* című fejezetet].

album koncepciójába, sőt az *Írmag / Offspring*éba is, értelmezése vesztene az említett filmes referencia és kontextus figyelmen kívül hagyásával. Kitekintve a szóban forgó vers poétikai-szemléleti kereteiből az is elmondható, hogy a [pop]kulturális vonatkozások ilyen hangsúlyos jelenléte és szerepe a versvilág kialakításában valamelyest viszonylagosítja a szövegek szigorúan ökofeminista vagy ökokritikai irányultságát, vagy legalábbis művészet- és médiumközi szisztémában teszi hozzáférhetővé e diskurzusok tartalmait.²⁵ Mindez további megfontolandó belátások megfogalmazását teszi lehetővé, hiszen azt jelenti, hogy az öko-val kezdődő diskurzusaink nem függetleníthetők a kultúra, illetve a kulturalitás horizontlétesítő tapasztalatától, egy olyan tekintet pillantásától, amely a természetet és a természetit is környezetként és ennél fogva alakítottként látja. Mindemiatt a poszthumán vagy posztantropocentrikus szemszög inkább beállítódásnak, attitűdnek tekinthető, mint olyasvalaminek, amiből ténylegesen eliminálható az ember, vagy ami egy föltételezett emberen túli közegre és horizontra nyit autentikus – humán – rálátást. A biopoétikai faggatásmód és a bioszemiotikai rendszerek működésének megértése nyelv és [biológiai] lét egymást kölcsönösen létesítő és alakító processzusát engedi szóhoz jutni, a folyamatban pedig a testhatárok – úgy is, mint az életet szegélyező keretek és ennek következtében időiségeket magukba foglaló keretrendszerek – áthágásának nyelvi próbatételei és a mozgó, változó szerves-korporális anyag metamorfózisai együtt létesülnek azokkal a civilizációs, szerves, valamint kulturális-műveltségi és technikai anyagszerűségekkel, amelyek artisztikus, esztétikai közvetítettségét adják a világnak és benne a létezésnek. E létezés megértésének és poétikai értelmezésének a Nemes Nagy-i „képes beszéd” mint a nyelv mögé kerülhetetlenségének tapasztalata az egyik eminens példája, a jelenkori költészetben pedig a nyelvi, illetve technomediális kontaminációkra épülő bio- és anyagszemiotika Tóth Kinga lírájában.



25 Radikális, ámbátor kétségtelenül humoros példája ennek az *Írmag / Offspring* 007-es számú versének hurrikán-motívuma, amely a *007 Spectre – A fantom visszatér* (2015) című James Bond-film egyik jelenetének párbeszédét is játékba hozza, bár e filmhely emlékezetbe idézésének komolyabb poétikai téje nincs. Ha nem tekintjük annak azt, hogy minden egyes diskurzus referenciális tartománya más, mégoly eltérő és ennél fogva akár humoros hatást is kiváltani képes diskurzusokat is magában foglal. Mindenesetre Gregor Lilla olvasata e helyütt inkább a Kelemenné-tradíciót kapcsolja össze biopoétikai szempontokkal, lásd Gregor, *I. m.*, 442–446.