

Az objektum magánya (?)

Értelmezési lehetőségek Kollár Árpád
Milyen madár című verseskötetében

Tartalom

Bevezetés.....	2
Objektumorientált ontológia (OOO).....	5
Sugárzás és visszahúzóds.....	10
Otthonalan tárgyak.....	12
Bekebelezés és találkozás.....	16
Konklúzió.....	21
Irodalomjegyzék.....	22

Bevezetés

Kollár Árpád *Milyen madár* (2014) című lírakötetében először foglalkozik szépirodalmi szövegeken keresztül a gyerek belső világával életművében. Munkája, mely a Csimota Kiadó gondozásában jelent meg, kitűzött céljának tekinti azt, hogy a gyerekolvasó előli elhallgatást, a tabusítást megszüntesse (Szekeres, 2013), ebből kifolyólag nem meglepő az állítás: a *Milyen madár* esetében nem egy hagyományos gyerekkötetről van szó. Lapis József szerint „Kollár az írói munkafolyamat során kevésbé tartotta magát ahhoz a szemponthoz, hogy belátható tudás és vélelmezés szerint biztonságosan-könnyen befogadható gyerekköltészetet írjon – s talán részben azért is különül ki műve markánsabban a kortárs gyerekklíra mezőnyéből, mert a szövegek mintázata nem az ismerős-otthonos gyerekvers-sematikákat követi, hanem idegenséget hoz ebbe a struktúrába.” (Lapis, 2021)

A kötet nem szűkíthető egyetlen tiszta, lehatárolt témára – az mindenképpen felismerhető, hogy valamiféle veszteség, illetve magányérzet áll a szövegek központjában, azt azonban a kritikák is eltérően ítélik meg, hogy a gyászról, halálfélelemről, egy adott életszakasz lezárásáról (Új, 2014), vagy épp az otthon és otthontalanság közötti feszültségről (Vári, 2015) adnak számot a versek. A borongós- komor hangulat és a metsző őszinteséggel kevert játékosság, amely a témára ráakodik, nemcsak a gyerekolvasót, de a felnőtt figyelmét is magával ragadja. (Nem hiába kerül a *Milyen madár* fedőlapjára az „5 éves kortól” felirat, amely csak alsó korhatárt zár ki, felsőt már nem szab meg.) Ebből kifolyólag nem lehet egyértelműen kijelenteni azt, hogy csakis gyerekirodalomként értelmezhető a kötet. Épp ilyen behatárolhatatlan a versek formai tulajdonsága is: a skandináv típusú gyerekversekre érvényes jegyek ugyanúgy jelen vannak¹, mint ahogyan a hagyományos rímes-ritmikus elemek is felhasználásra kerülnek, nem beszélve arról, hogy a címválasztáskor is gyakran gyermekműfajok neve mellett dönt a szerző (például: *mondóka*, illetve *dalocska*).

Az a harminchárom vers, amely a *Milyen madárban* felsorakozik, bár formájában nem bizonyul egységesnek, mégis egyetlen gyerekelbeszélő megszólalásának tekinthető. A kötetben jelen lévő motívumok, mint az évszakok toposzai, hálóként működnek, összekötik a szövegeket egymással. Hasonlóan teszik koherenssé a kötetet a rendszeresen visszatérő szereplők (szülők, játékmaci), szokások (focizás, evés), illetve helyszínek (otthon, iskola). A versekben tárgyalt belső konfliktusok tehát egy olyan homogén nyelv által tematizálódnak, amely gyakran a szavak újrahasználásával játszanak el, miközben a mondatszerkesztés, a

¹ „dísztelen, rímtelen, hétköznapi nyelvhasználatot alkalmazó, szabad versben közölt gyermekmonológ, amiben az egyes szám első személyben megszólaló lírai én vallomásai, világról szóló töprengései vagy a hétköznapi eseményeinek reflexiói kerülnek felszínre.” (Petres Csizmadia, 2016)

sorok között fennálló logikai viszonyok, illetve a hangvétel is mind egységesnek mondhatók. Épp ilyen szorosan tartoznak össze azok a problémakörök is, amelyek a kötetben megjelennek – még ha összefoglaló megnevezésük nem is egyértelmű. Ezt az egységességet fokozza tovább a versek mellett lévő illusztráció, legfőképp az antropomorf nyúl alakja, amely a lírai én vizuális megjelenítésének feleltethető meg.

Kollár esetében a Csimota Kiadó melletti elhatározás miatt is fontos, hogy szemügyre vegyük a *Milyen madárban* a képeket: a kiadó ugyanis a gyerekolvasó egyenjogúságának kiharcolása mellett olyan szempontokat vesz figyelembe a kötet gondozása közben, mint például a kép és szöveg azonos szintre emelése, egyenrangúvá tétele. A lapokra jellemző kék hideg árnyalatai, a gyakran semmiben lebegő élőlények és a fekete vagy fehér körvonalakkal jelzett alakok mind kölcsönhatásban állnak a szövegekkel, egyfajta kiüresedett, magányos világot építenek köréjük.

A fent említett nyúl alakjában állati és emberi jegyek keverednek azáltal, hogy az illusztrátor, Nagy Róbert, két lábra állította ezt az alakot, ruhákat adott rá, gyakran emberi tevékenységek végzése közben ábrázolta. Mindemellett különböző életkorok sajátosságait is ráaggatja: egyszerre kelti egy gyermek benyomását (például amikor focizik), miközben öltözködésével mégis idősnek tűnteti fel (gyakran kockás inget, rajta kötött mellényt visel). Ez az ábrázolásmód olyan, mintha a versek mellett a gyerekelbeszélő tulajdonságainak, jellemvonásainak leírását vizuálisan is segítené – abban az esetben, ha a két médium között valamiféle szimbiózist feltételezünk. (Márpedig miért ne tennénk ezt, hiszen a kiadó demokratizálódó törekvései azt feltételezik, hogy ha már a képet és a szöveget egyenrangúnak kezelik, akkor értelmezéskor se szeparáljuk el őket szorosan egymástól.) A nyúl melletti elhatározás a lírai én állandó félelemérzetére utalhat („gyáva nyúl”), miközben az életkorával kapcsolatban azt sugallja, hogy egy olyan gyermekről van szó, akihez – az idős emberek képével gyakran azonosított – magányérzet, bölcsesség társul.

A kötetet szemügyre véve újra és újra arra a konklúzióra jutunk, hogy a *Milyen madár* bizonyos értelemben nem csinál mást, mint kiemel két végpontot maga körül, hogy a köztük lévő távolságot leszűkítse. A szülő és a gyerek között nincs szakadék, mert a szerző azt sugallja, hogy ennek a korosztálynak is lehet komoly közlési szándéka. Ezt teszi úgy, hogy a gyermek lelki világát gúgyögésmentesen rekonstruálja, illetve olyan témákat használ fel, amelyek tabunak számítanak nemcsak egy adott korosztály, de az egész társadalom előtt. Ezekkel a gesztusokkal Kollár minden korcsoportot egyénértékű olvasójává tesz. Ugyanez a jelenség érvényes a többi szempont figyelembevételénél is: a kép és a szöveg azonos

jelentőséggel bír a kötetben, a verselési stílusok pedig keverednek, akár csak az állati, illetve emberi jegyek.

A könyvtesthez és a verseléshez hasonlóan a szövegek tartalmára is érvényes a jelenség, miszerint Kollár akarva-akaratlanul egyfajta hierarchikus berendezkedéssel megy szembe: amikor a lírai én környezetével, illetve önmagával próbál kapcsolatba lépni, egyenlőségjelet tesz szubjektum és objektum között. A tárgyakhoz éppen úgy igyekszik kapcsolódni, mint ahogyan az élő entitásokhoz – legyen szó szőlőről, háziállatról vagy egy tulipánról a kertben. Ez a fajta hozzáállás alapvetően nem lenne szokatlan, hiszen a gyermekre, és ebből kifolyólag a gyerekelbeszélő gondolkodására is animista látásmód jellemző, azaz olyan „megelevenítő gondolkodás”, amely során az élettelen környezet lélekkel, szellemmel lesz ellátva (Dósa, 2003: 27). Ebben a kötetben azonban a kiegyenlítés többnyire nem azáltal történik, hogy a tárgyak emberivé válnak, hanem éppen ellenkezőleg: a gyerekelbeszélő világában a szubjektumokból is objektumok lesznek.

A versekben történő elmozdulás az egocentrikus gondolkodástól jól felfejthetővé válik a körülbelül két évtizede jelenlévő Graham Harman által kidolgozott tárgyorientált/objektumorientált ontológia (OOO) elméletének felhasználásával, hiszen ennek a filozófiának sem más a célja, minthogy a tárgyak vizsgálatával, előtérbe helyezésével megpróbálja az emberközpontú gondolkodásból kilépni, illetve, hogy felhívja a figyelmet azon világot alkotó tényezőkre, amelyek eddig sem a filozófiában, sem a köztudatban nem kaptak elég teret. Csakhogy a tárgyak felértékelésével párhuzamosan nem lehet megfeledezni arról sem, hogy a *Milyen madár* alapvetően egy gyerek által konstruált világot mutat be, amely, ebből kifolyólag, képtelen teljes mértékben mentessé válni az ember lélektani működésének bizonyos fokú reprezentálásától. A kötetben éppen ezért egyszerre tűnnek fel szorosan egymás mellett olyan jelenségek, amelyek a pszichoanalitikus olvasatot kínálják fel, miközben párhuzamosan az objektumorientált ontológiára jellemző jegyek is feltűnővé válnak.

Dolgozatom célja nem más, mint felmutatni azt, hogyan milyen kapcsolat áll fenn a lírai én és saját környezete között, illetve, hogy milyen kiváltó okai lehetnek annak, hogy ebben a gyermeki perspektívában eltűnnek a különbségek az élő, illetve élettelen entitások között. Mivel a szövegek alapvető jellemzője az, hogy a dolgokat tárgyiasítja, éppen ezért szeretnék ezen a köteten keresztül kísérletet tenni arra is, hogy a most még inkább elméleti diskurzusokban jelenlevő objektumorientált ontológia jellemzőit szemléltessem, illetve gyakorlati alkalmazására próbát tegyek.

Objektumorientált ontológia (OOO)

A materializmus fogalma a filozófiában évszázadokig olyankor jelent meg különböző diskurzusokban, amikor az idealizmus és spiritualizmus nevű irányzatok ellen érvek felsorakoztatására volt szükség. Az utóbbi két évtizedben azonban ez a fogalomhasználat megváltozott: az újabb kutatások szociokulturális kontextusokban kezdték el vizsgálni a materializmust, ennek eredményeképpen jött létre egy új materialista filozófia, amely az anyagot már nem az emberi beavatkozás tárgyaként kezeli, hanem mint aktív cselekvőt, amely hatással van az emberre. Az anyag eszerint flexibilis, dinamikus és bizonytalan, nem érdemes elemi struktúrákra bontani. Az irányzat célja az anyag előtérbe helyezésével nem más, minthogy alternatívát adjon az antropocentrikus gondolkodással szemben, elmossa az ontológiai határt a természet és technika között, illetve, hogy további dualizmusokat bontson fel, mint például: kultúra és természet, elme és test, ember és nem ember kapcsolatát. (Hoppe – Lemke, 2021:9-22)

A *Milyen madár* esetében is szélsőségek semlegesítése folyik: mint már említettem, nem egyértelmű, hogy Kollár mely korosztály(ok)ra tekint olvasóközönségként, ezáltal a kötet gyerekirodalomba sorolása se biztos, hiszen a címkézés ellenére számos felnőtt befogadója van a kötetnek. A kép, akárcsak a gyerekolvasó, felértékelődik, egyenrangúvá válik a szöveggel², mint ahogyan ez a folyamat látható a hagyományos, illetve a skandináv típusú verselés esetében is. Sőt, továbbmegyek: ha a verscímet vagy a borítón lévő szerző nevét megfigyeljük, azt látjuk, hogy az eredetileg tulajdonnevet és mondat kezdetét mutató nagybetűk kisbetűkkel keverednek, mintha a „kis” és „nagy” jelzők értékítéletek lennének, amelyek ezáltal megszűnnek létezni.

Az újmaterializmusok nem minősíthetők egységes irányzatoknak, bár törekvéseik azonosak: kitaszítani az embert a filozófia középpontjából az anyag felértékelése által. Csakhogy ezek a diskurzusok eltérő módszerekkel, kiindulási elvekkel igyekeznek szembemenni az antropocentrikus gondolkodással. A különbségek pedig gyakran olyan mértékűek, hogy az újmaterialista irányzatok összefésülhetlenné, sőt olykor ellentmondóvá válnak egymással szemben. (Hoppe – Lemke, 2021:13-14) Az ebbe a kategóriába tartozó spekulatív realizmus nevű áramlat legfőbb célja az, hogy a Quentin Meillassoux által

² Mivel a befogadó az illusztrációt és a szöveget együtt szemléli, fontos lenne kitérni arra is, hogyan viszonyul az objektumorientált ontológia, illetve a kép egymáshoz, miben módosítja az illusztráció a szöveg értelmezését... stb. Csakhogy az objektumorientált ontológia ebben az ágazatban sem egy bejáratott elmélet, mindemellett nem vagyok jártas a képzőművészetben, tehát megítélásaim ezekkel a kérdésekkel kapcsolatban nem biztos, hogy helytállóak lennének. A továbbiakban kizárólag szövegekkel foglalkozom dolgozatomban.

elnevezett korrelativizmus elvével szembemenjen. Eszerint a legtöbb filozófiai ág kizárólag a világ és az ember kölcsönös viszonyát teszi meg vizsgálati tárgyává. Ez az állítás azért problematikus, mert kizárja az emberi gondolkodáson kívül eső dolgokat, illetve az a szemlélet, miszerint az ember által észlelteken kívül nincs semmi, rendkívül leredukálja a világ felépítését, működését. A szubjektumok jelentőségének lefokozásával azonban lehetőség nyílik arra, hogy más, a világot alkotó dolgok felértékelődhessenek, egyenértékűvé válhassanak egymással. (Harman, 2018:2)

A Graham Harman által kidolgozott objektumorientált ontológia, amely a spekulatív realizmus egyik alágának feleltethető meg, a tárgyak számára kínál egyenjogúságot. Harman kiterjeszti az objektum fogalmát elméletében, és azt állítja, „hogyan kivétel nélkül mindent tárgynak kell tekintenünk, nem csupán a fizikai tárgyakat: az intézményeket, a matematikai összefüggéseket, a fikciót, az erkölcsi normákat...” (Losoncz, 2020) A korrelacionista elgondolást ebből kifolyólag az OOO nem is feltétlenül tagadja, sokkal inkább szélsőségesen kiterjeszti, hiszen ez a szemlélet a szubjektum és objektum közötti kapcsolatoknak kitüntetett jelentőséget ad, és nem úgy kezeli őket, mintha az objektumok közötti viszony egyik altípusához tartoznának. (Losoncz, 2020)

Harman elképzelése a kapcsolatok működéséről Bruno Latour cselekvő-hálózat elméletéhez hasonló, hiszen ez az elgondolás is elveti az emberközpontúságot, és egy olyan rendszert képzel el, ahol a dolgok közötti relációk határozzák meg a világ működését. Ebben az elméletben már az objektumok is egyenértékűvé válnak a szubjektumokkal, csak hogy a közöttük fennálló kapcsolatok olyannyira előtérbe helyeződnek, hogy maguk az elkövetők kerülnek perifériára, akik ezeket a viszonyokat fenntartják. (Harman, 2018: 3) Az objektumorientált ontológia ezzel szemben már az objektumokra irányítja rá a figyelmet, nem a kapcsolatokra, Harman szerint ugyanis „különböző nagyságrendű egyedi létezők (nemcsak a legapróbb kvarkok és elektronok) alkotják a kozmosz anyagát. Ezen entitások nem redukálhatók a relációikra vagy akár a relációik összességére. Az objektumok visszahúzódnak a saját viszonyaikból.” (Harman, 2018:3)

Az OOO többnyire Heidegger *Lét és idő* című munkájában leírt szerszám-elemzésből nőtte ki magát. Harman azt állítja, hogy a példa, miszerint a kalapács munkavégzés közben eltörik és ebből kifolyólag eltávolodik a használójától, valójában a tárgyak kimeríthetetlenségét bizonyítja, azt, hogy minden dolog megismerhetetlen egy bizonyos ponton túl. (Losoncz, 2020) Amikor a kalapáccsal kapcsolatba lépett a használó, az objektumorientált ontológia szerint a szenzuális objektummal/érzéki tárggyal vagy képpel találkozott, azzal a variációval, ami a fejben megkonstruálódik. Ezzel szemben a valóságos objektum/valóságos tárgy vagy

dolog az, ami a világban ténylegesen jelen van, ami sose ismerhető meg teljes valójában, felfejthetetlen marad, a kapcsolatba lépés elől visszahúzódik. Az érzékelés az érzéki tárgyon keresztül történik, amely, bár a valódi tárgyhoz hasonló, a kettő sose esik egymással teljesen egybe. Mind a valós tárgy, mind az érzéki, kvalitásokkal/tulajdonságokkal rendelkezik: a valódi tárgyak valódi tulajdonságai szintén érinthetetlenek maradnak, a kettőjük közötti feszültséget nevezzük esszenciának. Az érzéki tárgyak érzéki tulajdonságai azok, amelyek nem húzódnak vissza (sugárzás), hanem az ismeretet telítik. (Harman, 2018:4-7)

A *Milyen madár* esetében is arról van szó, hogy a gyerekelbeszélő a környezetével, akárha az törött kalapácsokból állna, nem képes érintkezni. A tárgyak megközelíthetetlenek, mert visszahúzódnak, vagy éppenséggel más tárgyak létesítenek velük olyan szoros kapcsolatot, amely kizárja a lírai én belépését: „*nincs kalapom, elkapta a szél, / nincsen babám, lenyelte a tenger, / nincs barátom, elmosta az eső.*” (Kollár, 2014:8) A *mondó* című versben, amely a kötet második szövegeként tűnik fel, különböző tárgyak mutatkoznak meg. Közös bennük az, hogy a lírai én nem tud kontaktusba lépni velük, hiszen a szél olyan szoros viszonyban áll a kalappal, amely éppen ezért az elbeszélőtől visszahúzódik. A babával történő kontaktus felvétele esetében éppígy akadályozó tényező a tenger, a barát esetében az eső. Az utóbbi sor kitűnik a másik két példa közül, hiszen a tenger és a szél megszemélyesítése még nem feltételeznek olyan tulajdonságokat, amelyek a kapcsolatba lépett tárgyra nézve érvénytelennek bizonyulnának. A barát azonban akkor mosódhat el, ha nem élő entitásról van szó, hanem például egy krétarajzról. Abban az esetben működőképes még ez a kép, ha az „elmosta” ige az elfutással, elmeneküléssel azonosítható („elszaladt az eső elől”). Illetve, ha nem egy retorikai alakzatként tekintünk rá, az is lehetséges, hogy a gyerekelbeszélő tulajdonságokat talál ki annak érdekében, hogy fenntartsa az illúziót: bizonyos jellemzők ismeretét birtokolja, tehát alapvetően állt már fenn közöttük valamilyen viszony.

A párversként is értelmezhető *dalocska* szintén nem a környezettel való sikeres találkozást tematizálja, hiszen az ebben a versben sem érvényesül. A szöveg abban mégis más, hogy a nézőpontot egy másik fókuszra helyezi át: a sorok nem az elérhetetlenséget, hanem a kapcsolatba lépés lehetőségét írják le. „*[S]zeretnék gombát szedni az erdőn, / szeretném szemmel rúgni a labdát, / szeretnék kutyát kapni dobozban.*” (Kollár, 2014:9) A szubjektív látást, azt, hogy a saját perspektívánkból lehetetlen kilépni – amelyre az OOO is felhívja a figyelmet –, jól mutatja a *mondóka* és a *dalocska* egymás mellé helyezése: a visszahúzóadás nem egy folyamatos állapot, újabb interakciók során többnyire az érzéki tárgy előhívható. A megítélés – az, hogy valóban lehetséges-e a sugárzás – az emberi felfogásban folyamatosan változik, ez az attitűdváltás pedig ebben az esetben egy alternatív szöveget hoz létre.

Harman az objektumorientált ontológián belül az idővel és a térrel is foglalkozik, ezeket a fogalmakat az érzéki és valódi tulajdonságok között fennálló viszonyok, feszültségek segítségével vezeti le. „[A] szenzuális objektum rendelkezik olyan minőségekkel is, amelyek nem variálódhatnak úgy, mint a szenzuális minőségek. Az érzéki levelesláda, a zebra és a henger rendelkezik a tapasztalat számára változatlan kvalitásokkal is.” (Harman, 2018: 6) Az idő nem más, mint annak a tapasztalata, hogy az állandó tulajdonságok mellett bizonyosak megváltoznak. Az érzéki tárgyak és valóságos minőségeik között lévő feszültséget nevezi Harman eidosznak. (Harman, 2018:6) A tér ehhez képest „a dolgok hozzáférhetősége és azok rejtettebb, feltárhatatlan mélységei közötti feszültségnek tekinthető.” (Harman, 2018:7) „[N]em szeretem, ha apa rohangászik a szobában, / nem szeretem a pénteket, mert jön a hétfő utána” – írja Kollár *nem* című versében. (Kollár, 2014: 10) A távolság mind térben, mind időben felfedezhető: amikor apa a szobában „rohangálni” kezd, az éppen olyan, mint amikor a kalapács eltörik: az érzéki tárgy, amely közel volt (legyen szó egy játszó vagy beszélgető apáról), eltűnik, és a távollévő valós apa jelenik meg. A péntek esetében az látható, hogy ez a nap a következő reggel eljövetelekor szintén megszűnik, a lírai én legközelebb egy másik péntekkel kerül kapcsolatba: tehát kevésbé állandó érzéki tulajdonságok eltűnnek, és a helyükön újabbak jelennek meg.

Harman az objektumorientált ontológia kidolgozása során a nyelvfilozófiát, azon belül a metaforikus nyelvet is vizsgálata alá vonta: „A dolgok állandóan összetalálkoznak egymással, és ezekben az ütközésekben leválasztanak egymásról fragmentumokat, a világba szabadítva újabb kvalitásokat és dolgokat. A metaforizáló nyelvhasználat komponenseire bontja a létezőket, és újabb, hibrid létezőket szabadít a világba.” (Horváth – Lovász, 2019:113) A *Milyen madár* című és egyben nyitóverse egy madármetaforát terjeszt ki az egész kötetre: „ki lopta el idén a tavaszt, milyen madár vitte magával délre, / és milyen madár szárnyán suhogott be újra északról a tél.” (Kollár, 2014:7) Tánczos Vilmos szerint a madarak egyes erdélyi magyar tájegységek, illetve a dunántúli néphit halottkultuszának gyakran előforduló elemei, amelyek feladata az, hogy a halottat a túlvilágra kísérik. (Tánczos, 2016:5-6) Ha ebben az esetben a madár nem is kifejezetten a halált jelöli, mindenképpen valamiféle kudarcot idéz elő a lírai énben, ő maga az, ami megfoszt a kontaktusba lépés lehetőségeitől. Közben a madár is egy olyan tárgyként tűnik fel, amely a lírai én számára érinthetetlen, erről számol be több szöveg is a kötetben: „nem szeretem a galambokat, mert összevissza röpködnek” (*nem*) (Kollár, 2014:10), illetve „honnan van a madárnak hangja, / a madártól vagy attól, akiről nem tudunk semmit” (*ki mondta*) (Kollár 2014:14). A hétköznapi

értelemben vett madárból egy új, misztikus lény jön létre, amely más tárgyakkal lép kapcsolatba, ezáltal elveszi a lírai éntől a kontaktusba lépés esélyét.

Fontosnak tartom azonban leszögezni, hogy bár a szövegek alapvetően hierarchiákat és kettősségeket bontanak fel, mégiscsak akadnak olyan vonások, amelyek ezzel párhuzamosan a dualista gondolkodást is megtartják a kötetben. Már a versek gyakori párba állítása is egy ilyen gesztus (*mondó*, illetve *dalocska*), akárcsak az, hogy a környezetben meglévő objektumok a gyerekelbeszélő szerint egyfajta „jó-rossz”, „kedvelem-nem kedvelem” kategória mentén osztályozhatók. Ezt a jelenséget jól szemléltetik a már fent idézett *nem*, és a mellette elhelyezkedő *igen* című versek. Vállalásuk az, hogy felmutassák, melyek a lírai én számára szerethető, illetve elutasított objektumok. A megítélés során nem is annyira a kapcsolatfelvétel körülményeinek minősége a szempont, hanem a következtében kialakult ismeretek. Az *igen* című vers a *nem*hez hasonlóan egy felsorolásra, illetve indoklásra épül, csakhogy ebben az esetben – a párverssel ellentétben – a tárgyak nem távolodnak el a lírai éntől, az érzéki tulajdonságaik ezáltal láthatók, így az ismerőségük miatt szerethetők maradnak: „*szeretem a labdát, ha van benne gurulás, / szeretem a cicát, ha van benne szép hang.*” (Kollár, 2014:11)

Egy másik, az antropocentrikus gondolkodásra jellemző vonása a kötetnek, hogy bár minden egyes létező viszonya azonos a nemlétezővel, tehát a szubjektumok is objektumokká válnak, a kötet olvasása során mégis egy – nem is annyira tiszta, de azért jelentős – sorba rendezés zajlik. A *Milyen madár* három egységre tagolható abból a szempontból, hogy az első szövegek leginkább tárgyakkal, illetve kisebb növényekkel és állatokkal foglalkoznak, a középső rész esetében ezzel szemben az otthon és a családtagok kerülnek előtérbe, míg a kötet vége felé haladva a lírai én egyre inkább önmagával próbál kapcsolatba lépni. Az látható tehát, hogy az élő és élettelen dolgok között egyfajta hierarchikus viszonyt áll fenn a versek sorba rendezése által: az élettelen dolgoktól elindulva az emberhez és világához egyre inkább hasonló élőlényeken át a szövegek a lírai énhez jutnak el. A *Milyen madár* megszerkesztettsége szempontjából tehát az embert, azon belül is az ént teszi központi témává.

A feljebb említett szempontok alapján láthatjuk, hogy a kötetről nem állítható az, hogy a szövegek bekegyszerítendők egyetlen gondolkodásmód alá, hiszen egyszerre jelennek meg benne olyan tulajdonságok, amelyek egy dualista, hierarchikus, antropocentrikus nézetet követnek, miközben párhuzamosan mutattam fel olyan példákat is, ahol a gyerekelbeszélő azonos módon viszonyul élőhöz és élettelenhez, amelyek működésében szintén nem látható

különbség. A tárgyak önállóságára dolgozatomban a következő egységben térek ki példákon keresztül.

Sugárzás és visszahúzódás

Olvasatomban Kollár Árpád *Milyen madár* című kötete egy olyan gyerekelbeszélőt jelenít meg, aki a környezetével történő kapcsolatba lépés tapasztalatáról számol be. Az általam eddig felmutatott versek alapján már jól látható, hogy a próbálkozások inkább kudarcnak tekinthetők, semmint sikeresnek mondhatók. A szövegek azonban nemcsak azt mutatják meg, hogy a lírai én milyen kísérleteket tesz a kontaktusba lépés elérése érdekében, de ezt a törekvést kiterjesztik más tárgyakra is. Ezáltal egy olyan világ jön létre, amely valóban tárgyairól és a közöttük fennálló viszonyokról, illetve egyedül maradásukból áll.

A *csizmacsizma* című versben feltett kérdés talán így fordítható le legegyszerűbben: ha a csizma arra való, hogy megvédje a lábat a hótól, hogyan védhető meg ő maga anélkül, hogy újabb csizmákra legyen szükség, amelyek szintén kapcsolatba lépnek a hóval, ezáltal újabb védelemre, azaz csizmára szorulnak? „*[N]agy kár, hogy a csizmának nincsen csizmája, / szegény így mezítláb tocsog a latyakban, / elfagy a hóban és kékül a talpa, / pedig úgy lenne igazságos, / ha a csizmán is lenne egy másik csizma.*” (Kollár 2014:26) A csizma mint érzéki tárgy egy másik érzéki tárggyal, a hóval érintkezik. Találkozásuk során érzéki tulajdonságokat tárnak fel egymás számára: a hó hideg, halmazállapota valahol a szilárd és a folyékony között mozog. A csizma ezzel szemben olyan, akár egy ember lába: talpa van, elkékül, tehát fázik. A hó, amely képlékeny tulajdonságokkal rendelkezik, azonnal kapcsolódni kezd a csizmához. Mivel a lábmetafora egy érző, emberszerű csizmát hoz létre, magától értetődő a megoldás az átfázott állapotra: ezt az új, ebből kiindulva kevésbé állandó tulajdonságot úgy lehetne megszüntetni, ha a csizma egy másik csizmát húzna a lábára. Csakhogy ez a tárgy az előzőhöz hasonló egyed, amely, amikor a hóval reakcióba lép, azonos problémákba ütközik. Az látható, hogy amíg a lírai én esetében a feszültséget leginkább a tárgyak visszahúzódása váltja ki, addig itt éppen ennek a jelenségnek a hiánya az indikátor: a hó intenzív kapcsolódási szándéka nemcsak folyamatosan új viszonyokat létesít, de meg is változtat egyes tulajdonságokat, így azok ellenállása meghiúsul.

A tárgyak létrejöttével, illetve megszűnésével foglalkozik a *lesz, lesz, lesz* című vers. A két folyamat szorosan összetartozik, hiszen élet és halál szüntelen kölcsönhatásban állnak egymással: az egyik értelmezhetetlen a másik nélkül, mivel a létről beszélni úgy lehetséges, ha az elmúláshoz viszonyítjuk, mint ahogyan az élet is akkor tematizálható, ha origójaként a

halált jelöljük ki. (Lapis, 2014:17) „[V]asból kés, villa, kanál.” (Kollár 2014:19) Ha Arisztotelész szubsztanciáról szóló állításait hívjuk elő a szöveg értelmezésekor, a dolgok lényegét anyagra és formára kell bontanunk. (Boros – Lendvai, 2006) A vas az evőeszköz létrejövésének legalapvetőbb feltétele, amelynek megvalósulása a megfelelő forma által történik meg. A vas mint anyag eredeti állapotában megsemmisül, ez pedig megteremti a kés, villa, kanál megvalósulásának lehetőségét. A „malacból virsli lesz, jóebéd, ebédszag” (Kollár, 2014:19) sorok esetében is ugyanez a művelet látható: a malac anyagként megszűnik lenni azért, hogy a virsli létrejöhesse. Ez a kétlépcsős folyamat tovább építhető; a virsli az ebéd alapvető feltételévé válik, elkészítése által (ebéddé válása által) pedig különféle illatok keletkeznek. Vagyis a tárgy megszűnése új tárgy(ak) létrejöttét eredményezi.

Arisztotelész szubsztanciáról szóló állításai sok tekintetben hasonlíthatók a spekulatív realizmus jegyében gondolkodó Deleuze által használt szingularitások fogalmához, amely nem más, mint az individuáció alapvető feltétele – tehát az egyed létrejöttének egyik kritériuma. (Bryant, 2019:16) A szingularitások „[n]em a dolgokon kívüli valamik – szigorúan a dolgokban rejlenek, immanens módon –, de nem is minőségek (mint a szín, anyag, íz s í. t.), s nem is a dolgok alakjai. A szingularitások inkább azok, amik a dolgokban lévőkként létrehozzák a minőségeket és az alakot, amikor a dolgok bizonyos erőmezőbe kerülnek. Más erőmezők másféle minőségek és alakok létrejöttéhez vezetnének.” (Bryant, 2019:16) A szingularitások azok, amik hatással vannak az objektum formálhatóságára, ugyanakkor Arisztotelész elméletével szemben, nem redukálódnak az anyag minőségére, sokkal inkább egyfajta implicit erőnek nevezhetők, amelyek formájukban topológiai jellegűek. (Bryant, 2019:17) Ebben az esetben tehát nem feltétlen az anyag a meghatározó tényező, hanem a benne megbújó erők. „[B]arackból lekvár, lekvárból jóllakás.” (Kollár, 2014:19) A barackban lévő szingularitások mentén egy másfajta minőség, a lekvárra jellemző pépes állapot jön létre. Elfogyasztáskor a lekvár tovább formálódik: beépül a testbe.

A Kollár kötetében lévő szövegek közül a *mi lesz a hóval* talán az egyetlen olyan eset, ahol a halál expliciten is megjelenik. Bár a bevezetőben azt írtam, hogy nem egyértelműen meghatározható a kötet kérdésköre, témája, az azonban mégis belátható, hogy a másokkal való kapcsolatba lépés lehetetlensége, a lehatároltság, az egyedül maradás kezelhető egyfajta halálként abban az esetben, ha az életet „egymás számára való jelenlétként” (Horvát – Lovász, 2019:71) értelmezzük. A *mi lesz a hóval* azzal a gondolattal játszik el, hogy mi történik a lírai én környezetében lévő tárgyakkal akkor, ha ő már nem lesz közöttük: „*mi lesz a macimmal, hogyha meghalok, / velem jöhet vagy egy másik kislánnyal alszik, / és a biciklim majd nélkülem gurul tovább, / és zöld lesz vagy átfestik, ha már nem kell nekem.*” (Kollár, 2014:15)

A lírai én félelme abból fakad, hogy a tárgyak között felejtetővé válik, hiszen személyét, jelentőségét mások könnyen pótolhatják. Ez a felvetés korábban említett versekben is megjelenik, például a *nemben* vagy a *mondóban*. A különbség a *nem*, a *mondó* és a *mi lesz a hóval* között kizárólag a környezettel való kontaktusba lépés oka: míg az előbbi két esetben arról van szó, hogy azok a dolgok, amelyekkel a lírai én kapcsolatba lépne, más tárgyaknak kevésbé tudnak ellenállni, az utóbbiban már a gyerekelbeszélő mint érinthető tárgy meg sem jelenik. Azt láthatjuk tehát, hogy ezek az alapállapotok (magányosnak, illetve halottnak lenni) szinte megfeleltethetők egymásnak, csupán a kapcsolatba lépés lehetőségének a mértékében található egyfajta fokozatbeli különbség, tehát a halál a környezettől való elszakadás egy drasztikus szintjeként értelmezhető.

Otthontalan tárgyak

Kollár kötetében a tárgyak önállóak és kiismerhetetlenek. Aktív cselekvők, amik egymáshoz vagy kapcsolódni akarnak, vagy elfordulni a másik kezdeményezésétől. Azáltal, hogy a figyelem rájuk összpontosul a szövegekben, illetve, hogy az élőlények is pontosan úgy viselkednek, akár a tárgyak, egyfajta elmozdulás történik az emberközpontú gondolkodástól. Ugyanakkor mindez mégiscsak egy gyermek perspektíváján keresztül történik, egy általa konstruált világba lépünk bele a szövegek olvasásakor, ami pedig azt a következtetést vonja maga után, hogy ezeknek a működéseknek valamiféle lélektani mozgatórugója van, emberi indítást feltételez.

Miközben a tárgyak célja az, hogy találkozzanak, vagy az, hogy elhatárolódjanak, olyan eset nem igazán merül fel, ahol az objektumokkal ténylegesen az történik, amire vágnak. Éppen ezért mondható el az, hogy ezek az objektumok egytől egyig kísértetiesek. Freud 1919-ben publikált írása, a *Das Unheimliche*, ennek a „kísértetiesnek” az esztétikai értelemben vett jelentését járja körül. Az „unheimlich” a német otthonos, ismerős jelentéssel bíró „heimlich” fosztóképzős változata, a két fogalom ugyanakkor nem egymás ellentétéként azonosítható. A „heimlich”, illetve „unheimlich” rész-egész viszonyban áll egymással, az egyik másiknak variációjaként működtethető. (Berta, 2005:8-9) A kísérteties az egyes verzióban meglévő „hiányon alapszik, azon, hogy a látvány mögött ott van egy egészen más realitás.” (Erős, 2017:104)

Ennek a fogalomnak a továbbgondolása a kísérteties tárgy, amely “strukturális helyzete és a szubjektum vágymechanizmusának következtében valamiféle különleges, megkülönböztetett státuszra emelkedik [...]. Egyszerre idegen, furcsa és bizarr, valamint

ismerős és vágyott dolog.” (Dragon, 2006) A *Milyen madár* című kötetben a visszahúzódnak az objektumokat egy érinthetetlen állapotba helyezi át, tehát egyszerre vannak jelen a lírai én számára, miközben teljes mértékben mégsem érzékelhetők. A kalap, amit elfúj a szél, a baba, amit lenyel a tenger és a barát, amit elmos az eső, azért kísértetiesek, mert képmásuk ismerős, de konkrét alakjuk távol marad a lírai éntől.

Ez a hiány ismerhető fel a gyerekelbeszélő által leírt házban is. Egyrészt az látható, hogy az otthon és annak komponensei nem lépnek kapcsolatba egymással. Visszahúzódnak, vagy más objektumok találkozására vágnak, olyanokéra, amelyek elérhetetlenek, mert ellenállnak, vagy másokkal léptek valamilyen viszonyba. Másrészt éppen ez a passzív, változatlan állapot az, amely miatt az otthon otthontalanná válik: a mozdulatlanság, az idegenség váltja ki, és az, hogy nem lehet kilépni belőle. A *nálunk* című vers is ezt a hiányosságot tükrözi vissza. Sorai végig azonos mintára épülnek: az objektumok passzív állapotát írják le. A vadszőlő az eget szeretné elérni („*nálunk vadszőlő mászik föl a tetőn az égig*” (Kollár, 2014:30)), a kiságy használaton kívül marad, hiszen alatta „*por van.*” (Kollár, 2014:30) (Még a pornak sincs viszonya mással, hiszen ő is csak „van”.) Apa a „*tilos szobában*” ül (Kollár, 2014: 30), „*és anya zúg a küszöbön*” (Kollár, 2014:30). Ezek mind statikus, monoton tevékenységek, amelyek nem szakadnak meg egészen addig, amíg egy külső hatás ki nem tépi őket onnan. Ezt a változást azonban semmi se indítja el. A lírai én is csak passzív megfigyelő, aki környezetét szemléli, de a többihez hasonlóan elkülönül – lehatárolt marad.

Harman szerint a tárgyak, akár csak az otthon, más, kisebb tárgyakból állnak, tehát nem feltétlen alacsonyrendű entitásokról van szó, hanem összetett létezőkről, amelyek további elemekre bonthatók, hiszen „magukba foglalnak hatalmas belső galaxisokat, és folyamatosan felszívódnak nagyobb entításokba.” (Horvát – Losoncz, 2019:104) Az otthon mint tárgy más, kisebb tárgyakat foglal magába, amelyek egyáltalán nem, vagy nem egymással létesítenek kapcsolatot. Ahogyan ezek a „belső galaxisok” visszahúzódnak a nagyobb tárgyban, olyan, mintha már nem lenne képes arra, hogy tulajdonságokat sugározzon magából. Az otthon ebben az értelemben üres marad, mert tulajdonságai a gyermekelbeszélő számára elérhetetlenek, csupán egy dolog torzított másaként jelennek meg. Erre a hiányra reflektálhat a *nálunk* című vers zárósora: „*lakik nálunk egy egész család és kevesen vagyunk mégis.*” (Kollár, 2014:30)

A *karácsony* a *nálunk*hoz hasonló jelenséget ábrázol, viszont ebben a versben már sokkal nagyobb hangsúly kerül a családtagokra és a közöttük lévő felszínes – valójában nemlétező – viszonyokra. A szöveg három versszakra tagolódik: az első a ház körüli állapotok leírására vállalkozik. „*[E]lszálltak a darvak a tóra, / de a hangjuk még itt lebeg a házunk fölött, / mint*

egy nejlonzacskó, amivel játszik a szél, / odakint sötét van és régi füstszag. / az utcalámpák fénykörében gyenge hó szítál.” (Kollár, 2014:47) Mint láthatjuk, a tárgyak a vadszőlőhöz, illetve a kiságyhoz hasonlóak: visszahúzódnak egymástól. A darvak hangja lebeg, a sötét és a szag csupán van, egyedül a hópelyhek találkoznak a fénnel, amíg hullanak, de ahogy a földre érnek, ez a kapcsolat is megszakad.

A második versszak már a szülőkről, illetve a lírai énről szól: *„anya tépte ki a hal pukkantóját, / én pukkantottam ki fatalpú klumpámmal, / a konyha linóleumpadlóján, / apa tévét néz és nagyon szeret minket, / látom magunkat az ablakban gyertyafénynél.*” (Kollár, 2014:47) Ez az egység, ha első olvasásra nem is észrevehető, tulajdonképpen szimmetriája az előző versszaknak. A családtagok látszólag érintkeznek egymással, hiszen az anya és a gyerekelbeszélő közös tevékenységet végez, apa pedig *„szereti őket”* (Kollár, 2014:47) annak ellenére, hogy tévét néz. Csakhogy ezeket az tárgyakat valójában nem lehet összekötni egymással: mind az anya, mind a gyerek tevékenysége a halra irányul, nem egymásra, mint ahogyan az apa esetében is a tévé az, amivel kapcsolatba lép. Ha a pszichoanalitikus olvasatot vesszük figyelembe, jól láthatóvá válik, hogy ennek az otthonnak a kísértetiessége a ridegségében rejlik, a felszínességben, abban, ahogy a környezetet alkotó tagok, tényezők valójában elfordulnak egymástól, éppen ezért: egyszerre idegenek, és mégis ismerősek.

Mind a kisebb tárgyak, mind az otthon elérhetetlen marad, a gyerekelbeszélő csupán vágyakozhat utánuk. Jacques Lacan Freud *das Dingjéből* kiindulva dolgozta ki a dolog fogalmát, amely egy adott tárgy torzított, vágyott mását foglalja magában. (Dragon, 2006) „Az egyik legekleatásabb példája ennek a trubadúrok csodálata: a Hölgy, aki a trubadúr dalnokok vágyának tárgya, nem a fizikálisan létező nő, aki esetlegesen éppen előttük áll, és epedve hallgatja a dallamokat, hanem egy eszménykép, ami persze azért valahol mégiscsak a valóságos nőkkel hozható kapcsolatba.” (Dragon, 2006) Ebben az esetben is kétfajta tárgyról beszélhetünk: arról, amelyik a valódi, illetve annak egy olyan képmása, ami a vágyakozó szemei előtt lebeg. Ezek a fogalmak hasonlóak a tárgyorientált ontológiában működtetett valódi és érzéki tárgy fogalmával: hiszen az egyik mindig elérhetetlen marad, míg a másik egy torzult változata annak, amit a befogadó észlel. Csakhogy amíg a vágyakozó előtt mindig megtalálható a dolog, addig az érzékelt tárgy csak bizonyos esetekben mutatkozik meg,

Ez a magyarázat még nem meríti ki azt a kérdést, hogy ha a beidézett példa is egy élő entitással hozakodik elő, a gyerekelbeszélő világában miért van jelen az objektiváció, miért nem a megszemélyesítés dominál? Ehhez ismét Lacan egyik fogalmára, az *objet petit a* van szükségem. Az *objet petit a* esetében egy olyan tárgyról van szó, amely az Én és a Másik között lévő szakadék által kialakult magányérzet csökkentésére szolgál: ez a tárgy egy olyan

apró rész, ami levált a személyről, a Másikról, miközben mégis szorosan hozzátartozik. A hiányérzet kialakulását két korábbi fejlődéslélektani esemény előzi meg: a születés, tehát a kilépés az öntudat előtti tökéletességből, illetve annak felismerése, hogy az anyától független, lehatárolt egyedek vagyunk. Az *objet petit a* a hiányzó Másikat idézi meg, amely egyszerre marad távol, miközben mégis megjelenik, éppen ezért mindez az egységesség metonimikus megtestesülésnek felel meg. (Finkelde, 2031:76-80) A lírai én Kollár kötetében arra törekszik, hogy magányának csökkentése érdekében a teljességet a tárgyak birtoklásán keresztül rekonstruálja – csorbultan – újra. Ebből kifolyólag a gyerekelbeszélő környezetében minden és mindenki egyaránt olyan vágyott tárggyá válik, amellyel kontaktusba lépni annyit jelent, mint újra egésznek lenni. Csakhogy ebben a gyermek által konstruált világban a tárgyak elérhetetlenek maradnak, visszahúzódnak, csak torzított képmásuk képes tulajdonságokat sugározni magából, ám ezek sem felelnek meg annak a formának, amelyre a gyerekelbeszélő ténylegesen vágyik, éppen ezért az érzékelt tárgyak se képesek kielégíteni a vágyat, hiszen a valódi tárgy továbbra is érinthetetlen marad.

Arra, hogy Kollár kötetében mind az élők, mind az élettelenek vágyott tárgyak, amelyek nem lépnek kapcsolatban a lírai énnel, azok a versek minősülnek jó példának, amelyekben a szülők is központi témává válnak. Az *én apum*, illetve az *anya ma nem anya* egymás komplementereinek tekinthetők abból a szempontból is, hogy az apát tematizáló szöveg egy Miatyánk parafrázisként működik, éppen ezért alakja fizikailag nem jelenik meg. Ezzel szemben anya mindvégig jelen van, alakja nem emberfeletti, éppen ellenkezőleg: sokkal inkább űzött vadként viselkedik, olyan, akár egy „*halott állat*” (Kollár, 2014:49).

„[É]n apum, aki a mennyekben vagy, / félek, elfelejtem a te neved, / még a szekrényben lóg a nagykabátod, / de nincs már benne a te szagod, / az inged se sétál velem az utcán.” (Kollár, 2014:48) A vers ezen szakasza az apa eltűnéséről számol be, arról, hogy ezáltal olyanok, mint a kabát, az ing, visszahúzódnak, mert senki se lép már velük kontaktusba, sőt az apa testének eltűnése más tárgyak jelenlétét, ezzel együtt más kapcsolatokat is megszüntet, mint például a szagot, és a hozzá tartozó dolgokat. A második versszakban a gyerekelbeszélő felszólítja az apát arra, hogy óvja meg őt, illetve a családtagokat: „vigyázz ránk, ahogyan megígérted, / hogy senki se bántsa a kishúgom, / a cinkékre meg majd vigyázok én is, / csak múltjon el minden, akár az erdő, / és reggelre mindent elfelejtsek.” (Kollár, 2014:48) Tulajdonképpen a lírai én ezzel a gesztussal a valódi tárgy képmását akarja előhívni.

Az *anya ma nem anya* ezzel szemben olyan, mintha arról adna hosszasan számot, hogy az *igen* című versben felsoroltak közé tartozó anya („*szeretem anyát, ha van benne anya / (anyát mindig, mert mindig anyában van)*”) (Kollár, 2014:49)) miért és hogyan került át időközben a

„nem szeretem” kategóriába. Anyában már nincs anya, mert érinthetetlenné vált. Mintha eltört volna, akár egy kalapács – a lírai én ehhez hasonló képekkel, metaforákkal próbálja körülírni azt, hogy az anya milyen szinten marad távol a gyerekelbeszélőtől: „*anya kő és anya láva, anya ma borosta, / anya teste száraz tészta, anya lelke gomba*” (Kollár, 2014: 49). Nemcsak a lírai én számára lehatárolt ez a tárgy, de még a padló is egy olyan dolognak minősül, amely nem tud kapcsolatba lépni: „*anya mezítláb szalad most át a hideg konyhán, / anya, anya, szól a padló*” (Kollár, 2014:49). Míg a lábszerű csizma a *csizmacsizmában* folyamatosan reakcióba lép a hóval, az annál is előbb anya nem reagál a lábát érintő hideg felületre.

Bekebelezés és találkozás

Dolgozatomban már kifejtettem azt, hogy a kötetben megjelenő összes entitás tárgyként tűnik fel, amelyek visszahúzódnak. Szó esett arról, hogy ez az ontológia, amelyben szüntelenül tárgyiasítás zajlik, annak köszönhető, hogy a gyerekelbeszélő egy egységes, lehatárolt állapotra vágyik, amelyet a tárgyakkal való kapcsolatba lépésén keresztül próbál rekonstruálni. Azonban a *Milyen madár* olyan szövegeket is felsorakoztat, amelyek nem a lírai én és a közege között fennálló kapcsolatról szólnak, hanem éppenséggel önmagáról, személyének megismeréséről. Éppen ezért fontos kérdéssé válik az is, hogy ezek az önreflexív szövegek hogyan illeszthetők ebbe a kontextusba. Miképp tekint önmagára a gyerekelbeszélő? Hogyan viszonyul saját magához? Ebben a szakaszban ezekre a kérdésekre szeretnék választ adni.

A lírai én a másokkal való kontaktusba lépés mellett szüntelen tematizálja azt is, amit saját magából érzékel mind biológiai, mind lélektani szempontból. Amikor testére reflektál, azonos mértékben tartja fontosnak azt, hogy a rá jellemző külső jegyeket, alkati jellemvonásokat figyelembe vegye, miközben párhuzamosan arra is koncentrál, hogy belső működését is megismerje. A *két kezem* című versben például a lírai én az emberi külső normáját keresi. Elsődlegesen végtagjaira koncentrál, megszámolja őket, megnevezi, majd a fejet is a vizsgált egységekhez sorolja, mintha kizárólag a törzséből kiálló testrészek alapján definiálná önmagát: ami a válla és a medencéje között helyezkedik el, az már valami más, ebből kifolyólag másképp is kell megfigyelni.

A *laknak bennem* című versben ezzel szemben a biológiai testben zajló rendszert, illetve annak működését szemléli. „*Olyan vagyok, mint egy zsúfolt indiai vonat, / vagy a csuklós busz délben, / amikor anya lábához nyomnak a büdös kabátok.*” (Kollár, 2014:21) Ez a hasonlat némiképp párhuzamba állítható a *nálunkban*, illetve *karácsonyban* leírt otthonnal,

hiszen ez a közeg is egy olyan egységként van ábrázolva, amely kisebb, önálló alkotóelemekből és a közöttük álló kapcsolatból épül fel. Ebből kifolyólag már sejthető, hogy a lírai én önmagára hasonlóan tekint, mint ahogyan a világot szemléli. Abban azonban látható különbség, hogy míg az előbbi két versben egymás elől lehatárolt tárgyak jelentek meg, itt a gyerekelbeszélő olyan nyelvi eszközök segítségével, mint a felsorolás, illetve a cselekvő igék használata, az egymással érintkező szereplőket, jelen esetben szerveket, illetve azok kisebb alkotóelemeit aktívnak, egymással könnyen reakcióba lépőnek írja le: „*furcsa egy dolog vagyok én, / palacsintázó vagy főzelékszagú menza, / mert belőlem esznek és mindig összevesznek / egymással a vírusok, meg azok az ízék, / akik szeretnek engem, / mekkora cirkusz lehet épp most is odabent*” (Kollár, 2014:21)

Harman a kérdést, hogy miért akarnak a tárgyak egymással folyamatosan kontaktusba lépni, azzal a válasszal indokolja, hogy a dolgok rétegzettek. Meglátása szerint a tárgyak egy zárt vákuumszerű térben léteznek, viszont egy bizonyos „hússzerű médiumnak” (Horvát – Losoncz, 2019:104) köszönhetően képesek egymásból interakciót kiváltani. Ez a közvetítő közeg teremti meg a lehetőséget, hogy teret adjon az átjárhatóságra, ugyanakkor nem szünteti meg az esetleges akadályokat teljesen. (Horvát – Losoncz, 2019:103-105) „Csakis a húsba ágyazódva érintkezhethünk a világ kimeríthetetlen bőségével. Minden találkozás őszinte módon megy végbe. Ez a hús viszont mindig eleve felbomlott, fragmentumokra oszló teljességgént adódik.” (Horvát – Losoncz, 2019:105) Harman ezzel az állításával kiterjeszti a szándékot akár arra, hogy a dolgok kapcsolatba lépjenek egymással, akár magát a szenzualitást: ami visszahúzódik, sikeresen ellenáll, az kiesik a húsból. (Horvát – Losoncz, 2019:105) A *laknak bennem* esetében egyszerű ezt a fogalmat alkalmazni: a hús, amelyben a tárgyak egymást keresik, a gyerekelbeszélő testének feleltethető meg. De a zsúfolt indiai vonat, amely csak hasonlítóként jelenik meg a szövegben, szintén a hússal azonosítható.

A hús mint terminus mögött lévő jelentés nagyon hasonlít ahhoz a jelenséghez, amelyet Lingis szintnek nevez. Harman be is építette saját filozófiájába, olyannyira, hogy Horváth Márk, illetve Lovász Ádám szerint a két fogalom egymás szinonimájaként is felfogható. A szint nem jelent mást, minthogy a fenomének nem egy egységből állnak, hanem további részekre tagolódnak: ami van, létszintekre osztható fel, amelyek végtelen mennyiségben rakódnak egymásra. (Horvát – Lovász, 2019:108) A *csizmacsizma* című versben az, ahogyan a csizmák egymásra rakódnak, egyfajta metaforája lehet annak a végtelen mennyiségű rétegnek, amely lefedi egymást. A *laknak bennem* ebben a kontextusban úgy működik, mintha ezek közül egy adott szinten belül történő szerveződést mutatna fel. A lírai én biológiai

testének működése tehát olyan, mint egy csizmában lévő csizma, amelynek objektumai folyamatosan egymás felé fordulnak a húsban.³

Ebből a levezetésből megállapítható, hogy a gyerekelbeszélő pontosan úgy tekint magára, mint bármely más tárgyra, amely néha engedi, hogy kapcsolatba léphessenek vele, de leginkább mégis megragadhatatlan. Ez az ellenállás már azokban a versekben is megmutatkozik, amelyek a lírai én személyiségének alapvető vonásaira fókuszálnak, elvégre ugyancsak a megismerés, az önmegismerés problematikusságát példázzák. A *dolgok, amiket nem tudok* tulajdonképpen azon tulajdonságok, képességek felsorolásaként működik, amelyekre a lírai én nem képes: „*nem tudok üveget fűjni, / csak lehelni rá meg rajzolni az ujjammal, ha párás, / nem tudok a macim nélkül elaludni, / nem tudom, miért nem folyik ki a csőből sötét.*” (Kollár, 2014:13) A gyerekelbeszélő a határait keresi, azt, hogy mik azok a jelenségek, amikkel már nem jellemezheti magát, ez pedig abban segít, hogy a tulajdonságok, képességek összességét leszűkítse: nem tudja, mit tud, hiszen ami kisugárzik, nem foglalja magában összes személyiségjegyet, és azok közül is, amelyek megmutatkoznak, előfordulhat, hogy valódi önmagának csak torzított másaként jelennek meg. Ez a szöveg mintha azt állítaná, hogy személyének definiálása akkor lehet a legpontosabb, ha azt gyűjti össze, melyek a rá nem érvényes tulajdonságok.

Ezzel szemben a gyerekelbeszélő az énben már szokásai által próbálja meg körbeírni önmagát, illetve olyan tulajdonságokon keresztül, amelyek tevékenységei, cselekedetei módját meghatározzák: „*rágom a körmöm, rágom a szám szélét, / csámpás vagyok és lúdtalpas, / [...] mandulaszemem van, mégsem szoktam / verekedni.*” (Kollár, 2014:13) A szövegnek két versszaka is a lírai én étkezéssel kapcsolatos szokásairól szól: az első a számára kedves és tisztító ételeket sorakoztatja fel („*nem szeretem a tortát meg a főtt csirkeagyat*” (Kollár, 2014:13)), míg a másik egységben az evés módjáról ad számot („*az ujjam kormos lesz a forró sültgesztenyétől*” (Kollár, 2014:13)). Az önmeghatározás egyik kulcseleme az étel, az evés, az étkezi szokások – nemcsak ebben a szövegben, de az egész kötetben ételnevek jelennek meg akkor, amikor a gyerekelbeszélő magáról nyilatkozik.

Jon D. Holtzman *Étel és emlékezet* című munkája arra vállalkozik, hogy ismertesse, miképp képesek az ételek emlékeket újra megidézni. Eszerint az ételek egyfajta médiumként működnek, amelyek kognitív, érzelmi, illetve fizikai jellegű élményeket képesek elraktározni. Nostalgiaát ébresztenek a fogyasztóban, egy másik időszakot idéznek fel számára, amely

³ A kötetben több olyan eset is található a *csizmacsizmán* kívül, ahol a szintek megjelennek, és egymásra rakódásuk végtelenségét szemléltetik, ilyenek például a *dolgok, amiket nem tudok* című vers alábbi sorai: „*nem tudom, mi van a csillagok mögött, / ha másik csillagok, akkor meg nem tudom, / hogy mi van a csillagok mögötti csillagok mögött.*” (Kollár, 2014: 13)

általában gyerekkori élményekhez, illetve szokásokhoz vezethetők vissza. Egyes esetekben azonban nem csupán arról van szó, hogy az ételek a múltat hívják elő, hanem olyan fikatív időket és tereket jelenítenek meg, amelyre a személy maga is vágyik. (Holtzmann, 2007) Kollár *Milyen madárjában* alig található olyan vers, amely nem említi meg az evés, az étel, az ételkészítés egy-egy jellegzetes elemét, momentumát: „*ki harapta le fagyos foggal a rügyeket*” (*milyen madár*) (Kollár, 2014:7), „*szeretném kolbásszal enni a fánkot*” (*dalocska*) (Kollár, 2014:9), „*szeretem a pacalt, ha van benne krumpli*” (*igen*) (Kollár, 2014:11), „*palacsintát se tudok sütni, de meg tudok enni vagy százat*” (*dolgok, amiket nem tudok*) (Kollár, 2014:13), „*a rigókat rántva, a nyulakat sütve szereti*” (*az állatgondozó*) (Kollár, 2014:25), „*finom lekvárt főz, úgy hívják, hogy mama*” (*apa szerint*) (Kollár, 2014:29), „*lelegelték a szalonnát, / begybe tettek hatvan tonnát*” (*ez az egyik hülyevers*) (Kollár, 2014:34), „*fogtam disznó farkát, perzseltem szőrét*” (*balladám*) (Kollár, 2014:57). A kötetben lévő esetek között akadnak további elemek, amelyeket nem soroltam fel, mivel már ezekből a példák is jól szemléltetik azt, hogyan épül be az étel és az étkezés fontossága a kötet nyelvezetébe.

A lírai én az evés által szokásokat idéz meg, amelyeket a hétköznapi során megél, ezáltal definiálja saját magát, például olyankor, amikor dinnyét vagy barackot eszik, és ragad a teste a gyümölcsök levétől, vagy amikor megállapítja azt, hogy a pacalt krumplival szereti. Az étkezés gyakran az idő ciklikusságát is jelzi, hiszen egyes ételek elkészítése, illetve fogyasztása szezonális, gondolok az említett gyümölcsökre, vagy arra az esetre, amikor a nagymama lekvárt főz. Ezek a ciklikus ismétlődések mint érzéki tulajdonságok sugároznak ki az egyes évszakokból, amelyekhez a gyerekelbeszélő ebben az esetben kapcsolódni tud.

Az ételek jelentősége ezen kívül ismét a találkozásra való vágyakozással köthető össze: az evés során ugyanis a lírai én felsérti az ételt, ezáltal az érzéki tárgy megjelenik, az ellenállás sikertelenné válik. A száj úgy működik, akár egy kapu az én és a külvilág között, amely tehát a gyerekelbeszélő testének lehatároltságát szünteti meg táplálkozás során. (Holtzmann, 2007) Az a módszer, ahogy a lírai én elnyel, és magába foglal egy másik objektumot, nemcsak az evésre érvényes, de kiterjed más esetekre is, ahol már sokkal inkább bekebelezésről beszélhetünk, semmint evésről.

Mielőtt ezt a jelenséget konkrét szövegeken keresztül szemléltetném, olyan esetekre szeretném felhívni a figyelmet, ahol a bekebelezés folyamata nem egy adott vers témájaként jelenik meg, hanem mint retorikai alakzat ismerhetők fel sorokban. A *mondó* című versben a lírai én egy természeti erőt személyesít meg: „*nincsen babám, elnyelte a tenger*” (Kollár, 2014:8). A *dolgok, amiket nem tudok*ban az a kérdés merül fel, hogy „*miért nem folyik ki a*

csőből a sötét” - ezáltal szinesztéziaként bukkan elő (Kollár, 2014:13). A *nálunkban* metonímiaként ismerünk rá: „*testvér van az ágyban és a testvérben láz és remegés*” (Kollár, 2014:30) A *Milyen madárban* tehát az objektumok között fennálló kapcsolat során nemcsak a visszahúzódas jelensége figyelhető meg, de a bekebelezés is egy fontos eleme a szövegeknek, az, ahogy egyes rétegekre újabbak kerülnek, illetve bizonyos entitások összeolvadnak másokkal. Az utóbbi esetre két másik példa a *homoktengeri* és az *erdős vers* című szövegek.

A *homoktengeri* alaphelyzete az, hogy a lírai én egy víz melletti parton fekszik, napozna, csakhogy a nap sugarai keresztülhatolnak rajta, „*mint egy szelet kenyéren*” (Kollár, 2014:41). Kezét elkezdi a homokba fúrni, majd többi testrészével fokozatosan alá bukik: „*homokba fúrom a fejem, homokba hát a lábam, / homokba süppedek, mintha nehéz paplan alá, / mintha a bunkerben, mintha sötét szobában.*” (Kollár, 2014:41) A gyerekelbeszélő eddig a homok feletti szinten helyezkedett el, most alábukik, és egy újabb réteg tagjaként tekint magára, aki a tengeri szárazföldi lények közé tartozik. Ám ebben a mélységben sem áll meg: még lejjebb fúrja magát. A szöveg érdekessége egyrészt a homok összetételében rejlik, hiszen alkotóelemei, a homokszemek, jól látható, lehatárolt objektumok. A lírai én csak addig érintkezik velük, amíg pontos helyüket meg nem változtatja, utána érzéki tulajdonságaik ismét visszahúzódnak. Tehát míg a homokkal a lírai én kapcsolatban áll, azok összetevői lehatároltak maradnak. Egy másik jelenség, amely az előző esetekhez képest újat mutat, az nem más, mint a kontaktusba lépés kezdeményezése. Bár a lírai én lép reakcióba a homokkal, mégis olyan, mintha kapcsolatba lépettként akarná magát pozícionálni, tehát a bekebelezettet, a passzív elszenvedő szerepét vállalja magára.

Ennél explicitebb példa erre a viszonycserére az *erdős vers*, hiszen itt már a gyerekelbeszélő felszólítja az erdőt arra, hogy ne húzódjon vissza, inkább lépjen vele minél több felületen kapcsolatba: „*te nyugtass meg, erdő, ha nem tudok aludni, / takarj be levéllel, homokkal, szeméttel, / küldj rám vad suhogást, puha avarszagot, / túlevelek alól küldj egy marék gombát*” (Kollár, 2014:53) A vágy egyszerre irányul arra, hogy a lírai én felsebződjön, ezáltal szenzuális kvalitásai megjelenjenek, miközben az arra való igényét is tematizálja, hogy az erdő bekebelezze testét.

Ez a folyamat azért jelentős, mert amíg a lírai én volt az, aki ki akarta zökkenteni a tárgyakat állapotukból, többnyire sikertelenek maradtak próbálkozásai, mivel azok továbbra is visszahúzódtak önmagukba. Ezzel szemben evés során az ételeket olyan mértékben sikerült felsérteni, hogy azok kénytelenek voltak tulajdonságokat sugározni, így ezekben az esetekben egy rövid időre a Másikkal való találkozás sikeressé vált. Csakhogy ideiglenessége miatt a gyerekelbeszélő a viszonyokat felcserélte: ne ő legyen az, aki vágyakozik, hanem a környezete

akarjon vele viszonyt kialakítani. Mind az *erdős vers*, mind a *homoktengeri* azt mutatják, mintha ez a változás, az elmerülés, ha sikeres, a vágy megszüntetésével lehetne azonos. Ezt az állítást a *homoktengeri* című szöveg utolsó sorai bizonyítják: „csak *fúrom magam, süppedek tovább és tovább, / homokféreg vagyok, bányász és vakond, / a homok alatt, a homok alatt én már jó helyen vagyok.*” (Kollár, 2014:41)

Konklúzió

Kollár Árpád *Milyen madár* című kötetének szövegeiben egy olyan lírai én szólal meg, aki a gyerekek gondolkodásától eltérően nem megszemélyesíti a környezetében lévő élettelen dolgokat, hanem éppen ellenkezőleg: az élőket is tárgyiasítja. Ebben az esetben tulajdonképpen egyfajta fordított animizmusról van szó, amely által az a valóság, amely a gyerekelbeszélő perspektíváján keresztül láthatóvá válik, egyszerre mozdul el az emberközpontú nézettől, miközben párhuzamosan – mivel egy szubjektum által jött létre – meg is tartja azt. Felmerül a kérdés, hogy ennek a kettőségnek a feltárására mennyiben használható a Graham Harman-féle objektumorientált ontológia, ha ennek az irányzatnak az egyik célja nem más, mint túlmutatni az antropocentrikus nézőpontokon – ebben az esetben pedig éppenséggel egy emberi nézőpontra keresztül figyelt környezetet ábrázolnak a szövegek, csupán ezért kapnak jelentőségteljes szerepet a tárgyak.

Az objektumorientált ontológia azonban, akárhogy is igyekszik kilépni az emberközpontú gondolkodásból, meglátásom szerint folyamatosan kapcsolatban marad vele, hiszen már maga az irányzat is egy ember által konstruált dolognak minősül. Éppen ezért érdekes felvetni azt, hogy egy olyan ontológia, amely az emberi perspektívát próbálja meghaladni, mennyire tud hitelesen működni. Nehézséget okozhat továbbá az is, hogy az irodalom egy kommunikációs forma, amely esetében ismét kérdés az, mennyire tudja meghaladni magát például akkor, amikor egy nem antropocentrikus alternatív valóságot tematizál. Éppen ezért tartom a *Milyen madár* esetében az objektumorientált ontológiát egy olyan segítségnek az értelmezés során, amely sok jelenséget fel tud tárni a gyerekelbeszélő világából.

Miért érdemes a felvetések ellenére foglalkozni ezzel az irányzattal? Legjelentősebb oka az objektumorientált ontológia egyik törekvése: az, hogy felhívja a figyelmet a szubjektív gondolkodás korlátaira, és hogy ennek tudatában megpróbálja kiléptetni az embert saját perspektívájából. Mindezt úgy teheti, hogy felértékeli környezetét, jelen esetben a tárgyakat. Ám ezzel a törekvéssel jogot adhat más körülöttünk lévő entitásoknak is, legyen szó akár kisebb állatokról, természeti erőforrásokról vagy egy egész életközösségről.

Irodalomjegyzék

Berta Ádám (2005) Az Unheimliche – az intellektuális bizonytalanságtól az elfojtott visszatéréséig: Egy kísérteties fogalom kontextuálása a pszichoanalitikusirodalomtudomány diskurzusában, PhD disszertáció. Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 8–9

Boros János, Lendvay Ferenc (2006) Filozófiatörténet általános bölcsészeknek: Szabadbölcsészet. In: <https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/index32a1.htm> – 2022.11.06.

Bryant Levi (2019) Mik a szinguláritások?. Ex Symposion. 99. szám. 16-17. ISSN 1215-7546

Dósa Zoltán (2003) A gyermeki világkép metafizikai vonatkozásai és az ultrajelenségek magyarázata, Magiszter 1.évf. 4.szám 27 ISSN 1583-6436.

Dragon Zoltán (2006) A lehetetlen valósága, avagy a filmi narratíva tere – a valóság benyomásától a borromei kötésig: Szabadbölcsészet. In: https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/indexe079.html?option=com_tanelem&id_tanelem=933&tip=0&fbclid=

Erős Ferenc (2017) Kísértő érzelmek: a történelem fantomjai, Imágó Budapest, 6.évf 3. szám, 104. ISSN 2062–5383

Finkelde Dominik (2013) Lacan und das Begehren – zu Heilsgeschichte, Gesetzeskraft und Objekt klein a. In: Eckart Reinmuth I. szerk., Subjekt werden. Neutestamentliche Perspektiven und politische Theorie. Göttingen, De Gruyter, 76-80. ISBN 9783110310573

Harman Graham. (2018), Rövid SR/OOO bevezető, EX Symposion 99. szám 1-3. ISSN 12157546

Harman Graham. (2018) Hetvenhat tézis az objektumorientált filozófiáról, EX Symposion. 99. szám 4-7. ISSN 1215-7546

Holtzmann Jon D. (2007) Étel és emlékezet In: <http://ketezer.hu/2007/08/etel-es-emlekezet/> – 2023. 01. 10.

Horváth Márk., Lovász Ádám. (2019) Spekulatív realizmus. In: Horváth Márk, Losoncz Márk, Lovász Ádám I. szerk, A valóság visszatérése. Spekulatív realizmusok és újrealizmusok a kortárs filozófiában. Újvidék, Forum, 71-113. ISBN 9788632311558

Hope Katharina, Lemke Thomas (2021) Objektorientierte Ontologie: Graham Harman und die Verslossenheit der Objekte. In: Katharina Hope, Thomas Leme I. kiad., Neue Materialismen zur Einführung, Frankfurt am Main, 9-22 ISBN 9783960603221

Kollár Árpád (2014) Milyen madár, Budapest, Csizota Kiadó, 2014 ISBN 9789639768734

Lapis József (2014) Az elmúlás poétikája: A haláltapasztalat esztétikai közvetítettsége a két világháború közötti magyar költészetben, PhD disszertáció, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 9

Lapis József (2021), Challenge accepted? Avagy a kortárs gyereklíra kihívásai. In: <https://igyic.hu/esszektanulmanyok/challenge-accepted.html> – 2021.11.29.

Losoncz Márk (2020) A kortárs újrealizmus irányzatai – az újmaterializmustól a kontextualizmus változataiig In: Boros Gábor I. kiad., Filozófia, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia – Akadémiai Kiadó, Budapest, ISBN 9789630596923, In: https://rifdt.institfdt.bg.ac.rs/bitstream/id/8288/bitstream_8288.pdf – 2023. 01. 10.

Petres Csizmadia G. (2016) Felnőttes gyerekirodalom. In: <https://www.ambroozia-archiv.hu/index.php/2015-3/2015-4/20-2015-4-muforditas> – 2023. 01. 09.

Szekeres Niki (2013) „...benne volt minden újító szándékunk”. In: <https://tiszatajonline.hu/irodalom/benne-volt-minden-ujito-szandekunk/> – 2022. 10. 24.

Új Krisztina (2014) Terápiás gyerekversek. In: <https://www.irodalmijelen.hu/2014-nov-6-1009/terapias-gyerekversek> – 2022. 10. 24.

Tánczos Vilmos (2016) A felemelkedés és a Fent szimbólumai: Folklórszimbólumok. Egyetemi jegyzet, Kolozsvár, BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszékés Kriza János Néprajzi Társaság 5–6, In: <http://film.sapientia.ro/uploads/oktatas/segedanyagok/08Felemelk.pdf> – 2023. 01. 10.

Vári György (2015) „és miért halok meg, ha olyan jó játszani veletek”. In: <https://csimota.hu/sajtovisszhang/es-miert-halok-meg-ha-olyan-jo-jatszani-veletek> – 2023.01.09.

