

AZ OBJEKTUM MAGÁNYA

ÉRTELMEZÉSI LEHETŐSÉGEK KOLLÁR ÁRPÁD *MILYEN MADÁR* CÍMŰ VERSESKÖTETÉBEN

BORBÍRÓ BÍBORKA

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 megszüntesse¹. 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 gyereklíra mezőnyéből, mert a szövegek mintázata nem az ismerős-otthonos gyerekvers-sematikákat követi, hanem idegenséget hoz ebbe a struktúrába.²

¹ Szekeres Niki, „...benne volt minden újtó szándékunk”, Tiszatájonline.hu (2024. 06. 16.) <https://tiszatajonline.hu/irodalom/benne-volt-minden-ujito-szandekunk/>.

² Lapis József, „Challenge accepted? Avagy a kortárs gyereklíra kihívásai”, (2024. 06. 16.) <https://igyic.hu/esszektanulmanyok/challenge-accepted.html>.

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 lezárásáról³, vagy épp az otthon és otthontalanság közötti feszültségről⁴ adnak számot a versek. A borongós, komor hangulat és a metsző őszinteséggel kevert játékosság, amely a témához társul, 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, fölsőt 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 vannak

dísztelen, rímtelen, hétköznapi nyelvhasználatot alkalmazó, szabad versben közölt gyermekmonológ, amiben az egyes szám első személyben megszólaló lírai én valóságai, világról szóló töprengései vagy a hétköznapi eseményeinek reflexiói kerülnek felszínre.⁵

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 madár*ban felsorakozik, bár formájában nem bizonyul egységesnek, mégis egyetlen gyerekbeszélő 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, amelyek gyakran a szavak újrahaználásával játszanak el, miközben a mondatszerkesztés, a sorok között fennálló logikai viszonyok, illetve a hangvétel is mind egységesnek mondhatók. Épp ilyen szorosan tartoznak össze azok a problémakörök is,

³ Új Krisztina, „Terápiás gyerekversek”, Irodalmi Jelen (2024. 06. 16.) <https://www.irodalmi-jelen.hu/2014-nov-6-1009/terapias-gyerekversek>.

⁴ Vári György, „és miért halok meg, ha olyan jó játszani veletek”, Csimota Kiadó (2024. 06. 16.) <https://csimota.hu/sajtovisszhang/es-miert-halok-meg-ha-olyan-jo-jatszani-veletek>.

⁵ Petres Csizmadia, „Felnőttes gyerekirodalom”, Csimota Kiadó (2024. 06. 16.) <https://csimota.hu/felnottes-gyermekirodalom-petres-csizmadia-gabriella-irasa-a-milyen-madarrol>.

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. Ezt a megjelenítést Kollár esetében a Csimota Kiadó melletti elhatározás miatt is fontos, hogy szemügyre vegyük: 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 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, 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 szülőről, háziállatról vagy egy tulipánról a kertben. Ez a fajta hozzáállás alapvetően nem lenne szokatlan, hiszen a gyerekekre, és ebből kifolyólag a gyerekbeszélő gondolkodására is animista látásmód jellemző, azaz olyan „megelevenítő gondolkodás”, amely során az élettelen környezet lélekkel, szellemmel lesz ellátva⁶. Ebben a kötetben azonban a kiegyenlítés többnyire nem azáltal történik, hogy a tárgyak emberivé válnak, hanem éppen ellenkezőleg: a gyerekbeszélő 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 fi-

⁶ Dósa Zoltán, „A gyermeki világkép metafizikai vonatkozásai és az ultrajelenségek magyarázata”, in *Magiszter* 1., (2003): 27.

lozófiának sem más a célja, minthogy a tárgyak vizsgálatával, előtérbe helyezésével megpróbáljon 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 megfelelkezni 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. Mindemellett, mivel állításom szerint a kötet a hierarchikus viszonyokat bontja fel (amely az OOO irányzatnak szintén egy nagyon fontos elve), ezért szeretnék a későbbiekben a szöveg, illetve az illusztráció együttműködésére is kitérni.

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, elmosza 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.⁷

A *Milyen madár* esetében is szélsőségek semlegesítése megy végbe. 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 szöveggel, mint ahogyan ez a folyamat látható a hagyományos, illetve a skandináv típusú verselés esetében is. Sőt, továbbmegyek: ha a verscímetek 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 alternatívát nyújtani az antropocentrikus gondolkodással szemben. A különbségek pedig gyakran olyan mértékűek, hogy az újmaterialista irányzatok összefésülhetetlenné, sőt olykor ellentmondóvá válnak egymással szemben.⁸ Az ebbe a kategóriába tartozó spekulatív realizmus nevű áramlat legfőbb célja az, hogy a Quentin Meillassoux által 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.⁹

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, „hogy kivétel nélkül

⁷ Hope Katharina, Lemke Thomas, *Objektorientierte Ontologie: Graham Harman und die Verslossenheit der Objekte: Neue Materialismen zur Einführung*, (Frankfurt am Main: Junius Verlag, 2021) 9-22.

⁸ Hope Katharina, Lemke Thomas, *Objektorientierte Ontologie: Graham Harman und die Verslossenheit der Objekte*, 13-14.

⁹ Harman Graham, „Rövid SR/OOO bevezető”, in *EX Symposium* 99. (2018): 1-3.

mindent tárgynak kell tekintenünk, nem csupán a fizikai tárgyakat: az intézményeket, a matematikai összefüggéseket, a fikciót, az erkölcsi normákat...”¹⁰ 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.¹¹

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.¹² Az objektumorientált ontológia ezzel szemben már az objektumokra irányítja 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.”

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 kimeríthetlenségét bizonyítja, azt, hogy minden dolog megismerhetetlen egy bizonyos ponton túl.¹³ 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

¹⁰ Losonczi Márk, *A kortárs újrealizmus irányzatai – az újmaterializmustól a kontextualizmus változataiig*, I. kiadás, Filozófia, szerk. Boros Gábor, (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia – Akadémiai Kiadó (2020), (2024.07.13.) - https://rifdt.instifdt.bg.ac.rs/bitstream/id/8288/bitstream_8288.pdf.

¹¹ Losonczi Márk, „A kortárs újrealizmus irányzatai – az újmaterializmustól a kontextualizmus változataiig” (2016) - https://mersz.hu/dokumentum/filozofia_533

¹² Harman, „Rövid SR/OOO bevezető”, 3.

¹³ Losonczi Márk, „A kortárs újrealizmus irányzatai – az újmaterializmustól a kontextualizmus változataiig”

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 (mint például a sugárzás), hanem az ismeretet telítik.¹⁴

A *Milyen madár* esetében is arról van szó, hogy a gyerekbeszélő a környezetével, akárha az törött kalapácsokból állna, a jelenben nem képes érintkezni. A tárgyak ebben az adott pillanatban 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.*”¹⁵ 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 beszélőtől 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 gyerekbeszélő 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.*”¹⁶ A szubjektív látást, azt, hogy a saját perspektívánkból lehetetlen kilépni – amelyre az OOO is felhívja

¹⁴ Graham Harman, „Hetvenhat tézis az objektumorientált filozófiáról”, in *EX Symposium*. 99. (2018): 4-7.

¹⁵ Kollár Árpád, *Milyen madár* (Budapest: Csimota Kiadó 2014), 8.

¹⁶ Uo, 9.

a figyelmet –, jól mutatja a *mondóka* és a *dalocska* egymás mellé helyezése. A visszahúzó-dás nem egy folyamatos állapot, újabb interakciók során többnyire az érzéki tárgy előhívható. Annak a megítélése, hogy valóban lehetséges 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 variálódnak úgy, mint a szenzuális minőségek. Az érzéki levelesláda, a zebra és a henger rendelkezik a tapasztalat számára változatlan kvalitásokkal is.¹⁷

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.”¹⁸ „[N]em szeretem, ha apa rohangászik a szobában, / nem szeretem a pénteket, mert jön a hétfő utána”¹⁹ – írja Kollár *nem* című versében. 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.”²⁰ A *Milyen*

¹⁷ Graham Harman, „Hetvenhat tétel az objektumorientált filozófiáról”, 6.

¹⁸ Uo, 7.

¹⁹ Kollár, „Milyen madár”, 10.

²⁰ Horváth Márk – Lovász Ádám, *Spekulatív realizmus, A valóság visszatérése* szerk. Horváth Márk, Losonczi Márk, Lovász Ádám, (Újvidék: Forum, 2019), 113.

madár címadó 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.*”²¹ 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.²² 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*”²³ (*nem*), illetve „*honnan van a madárnak hangja, / a madártól vagy attól, akiről nem tudunk semmit*”²⁴ (*ki mondta*). 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 gyerekbeszélő 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, csak hogy 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.*”²⁵

²¹ Kollár, *Milyen madár*, 7.

²² Tánczos Vilmos, *A felemelkedés és a Fent szimbólumai: Folklórszimbólumok*, Egyetemi jegyzet, (Közlösvár: BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék és Kriza János Néprajzi Társaság, 2016) 5–6 - <http://film.sapientia.ro/uploads/oktatas/segedanyagok/08Felemelk.pdf>.

²³ Kollár Árpád, „*Milyen madár*”, 10.

²⁴ Uo, 14.

²⁵ Kollár Árpád, „*Milyen madár*”, 11.

Egy másik, az antropocentrikus gondolkodásra jellemző vonása a kötetnek, hogy bár minden egyes létező viszonya azonos a nemlétezővel, tehát a szubjektumok is objektummokká 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 bekezelhetők 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 gyerekbeszélő 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 gyerekbeszélőt 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 tárgyokról 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 kívül a talpa, / pedig úgy lenne igazságos, / ha a csizmán is lenne egy másik csizma.”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 létről beszélni úgy lehetséges, ha az elmúláshoz viszonyítjuk, mint ahogyan az élet is akkor beszélhető el, ha origójaként a halált jelöljük ki.²⁷ „[V]asból kés, villa, kanál.”²⁸ Ha Arisztotelész szubsztanciáról szóló állításait hívjuk elő a szöveg értelmezésekor, a dolgok lényegét anyagra és formára kell bontanunk.²⁹ 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, jőebéd, ebédszag*”³⁰ sorok esetében is ugyanez a művelet látható: a malac anyagként megszűnik lenni azért, hogy a virsli létrejöhessen. Ez a

²⁶ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 26.

²⁷ Lapis József, *Az elmúlás poétikája: A haláltapasztalat esztétikai közvetítettsége a két világháború közötti magyar költészetben*, PhD disszertáció (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014), 17

²⁸ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 19.

²⁹ Boros Gábor, Lendvai Ferenc, „*Filozófiatörténet általános bölcsészeknek*” (2024. 07. 04.) - <https://mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/index32a1.htm>

³⁰ Uo, 19.

kétlépcsős folyamat tovább építhető; a virsli az ebéd alapvető feltételévé válik, elkészítése által (ebéddé válása által) pedig különféle illatok keletkeznek. Vagyis az entitás megszűnése újak 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.³¹ 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.³²

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.³³ Ebben az esetben tehát nem feltétlen az anyag a meghatározó tényező, hanem a benne megbújó erők. „[B]arackból lekvár, lekvárból jóllakás.”³⁴ 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”³⁵ 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*

³¹ Levi Bryant, „Mik a szinguláritások?”, in *Ex Symposion* 99. (2019): 16-17.

³² Uo, 16.

³³ Uo, 17.

³⁴ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 19.

³⁵ Horváth Márk – Lovász Ádám, „Spekulatív realizmus”, 71.

*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.*³⁶

A lírai én félelme abból fakad, hogy a tárgyak között felejthetővé 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 gyerekbeszélő 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 indítatást feltételez. A kötet ezt a kettősséget, azt, hogy egyszerre tárgyorientált és antropomorf, úgy képes fenntartani, hogy a szövegekben a fókuszokat bizonyos mértékben elmozdítja egymástól: egyes versekben az objektumorientált ontológiára jellemző vonások a dominánsabbak, máskor azonban éppenséggel háttérbe vannak, miközben a pszichoanalitikus jegyek erősödnek fel.

Míg 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 érte-

³⁶ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 15.

leben vett jelentését járja körül. Az „unheimlich” a német „heimlich” fosztóképzős változata, amely egyszerre jelenti azt, hogy otthonos, biztonságos, miközben bizonyos szövegkörnyezetben a titkos szó fogalmával is azonosítható.³⁷ Az első jelentésegység ellentétben áll az unheimlich fogalmával, a másodikról azonban mindez nem mondható el, hiszen ami kísérteties, az minden esetben valami ismerőst foglal magában, amelynek egyes elemei az elfojtás folyamatában eltávolodtak.³⁸ A „heimlich”, illetve „unheimlich” tehát rész-egész viszonyban áll egymással, az egyik másikkal variációjaként működtethető³⁹, amelyben a kísérteties a meglévő „hiányon alapszik, azon, hogy a látvány mögött ott van egy egészen más realitás.”⁴⁰

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.”⁴¹ A *Milyen madár* című kötetben a visszahúzó 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 képük ismerős, de konkrét alakjuk távol marad a lírai éntől.

Ez a hiány ismerhető fel a gyerekeszélő 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*

³⁷ Sigmund Freud, *A kísérteties*, Sigmund Freud Művei IX. Művészeti írások (SFM 9), (Budapest: Filum Könyvkiadó 2001), 249.

³⁸ Sigmund Freud, *A kísérteties*, 268.

³⁹ Berta Ádám, *Az Unheimliche – az intellektuális bizonytalanságtól az elfojtott visszatéréséig: Egy kísérteties fogalom kontextuálása a pszichoanalitikusirodalomtudomány diskurzusában*, (PhD disszertáció), (Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2005), 8–9.

⁴⁰ Erős Ferenc, „Kísértő érzelmek: a történelem fantomjai”, in *Imágó Budapest* 6. (2017): 104.

⁴¹ Dragon Zoltán, „A lehetetlen valósága, avagy a filmi narratíva tere – a valóság benyomásától a boromei kötésig”, *Szabadbölcsészet*, *Szabadbölcsészet* (2006) - https://mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/indexe079.html?op-tion=com_tanelem&id_tanelem=933&tip=0&fbclid=.

*a tetőn az égig*⁴²), a kiságyban ugyan egy baba fekszik, de valamiféle elhanyagoltságot, figyelemnélküliséget sugall az, hogy a kiságy alatt „*por van.*”⁴³ (Még a pornak sincs viszonya mással, hiszen ő is csak „van”.) Apa a „*tilos szobában*”⁴⁴ ül, „*és anya zúg a küszöbön*”⁴⁵. Ezek mind statikus, monoton tevékenységek, passzív állapotok, 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.”⁴⁶ 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 gyermekbeszélő 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.*”⁴⁷

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 fűszzag. / az utcalámpák fénykörében gyenge hó szitál.*”⁴⁸ Mint láthatjuk, a tárgyak a vadszőlőhöz, illetve a kiságyhoz hasonlóak, csupán látszólagos vagy semmilyen viszonyt nem alakítanak ki környezetükkel. A darvak olyannyira, hogy fizikailag nincsenek is jelen,

⁴² Kollár Árpád, „Milyen madár”, 30.

⁴³ Uo. 30

⁴⁴ Uo. 30

⁴⁵ Uo. 30

⁴⁶ Horvát Márk – Losoncz Ádám, *Spekulatív realizmus*.

⁴⁷ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 30.

⁴⁸ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 47.

csak a hangjuk marad ott, a zacskó pedig ürességével szintén egyfajta hiátust jelöl, mindemellett a széllal szembeni kiszolgáltatottságát. Egyedül a hópelyhek találkoznak a fényvel, 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 pukantyúját, / én pukkantottam ki fatalpú klumpámmal, / a konyha linóleumpadlóján, / apa tévét néz és nagyon szeret minket, / látom magunkat az ablakban gyertyafénynél.*”⁴⁹ Ez az egység, ha első olvasásra nem is észrevehető, tulajdonképpen szimmetriája az előző versszaknak. A családtagok látszólag érintkeznek egymással, hiszen az anya és a gyerekbeszélő közös tevékenységet végez, apa pedig „*szereti őket*”⁵⁰ Csakhogy a vers utolsó sora („*ma mindenki boldog, ma mindenki szomorú*”⁵¹) arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a leírás mégsem azonosítható a családi idillel, ugyanis 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. A pszichoanalitikus olvasat mentén jól láthatóvá válik, hogy az otthon a kísértetessége 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 gyerekbeszélő csupán vágyakozhat utánuk. Jacques Lacan Freud das Dingjéből kiindulva dolgozta ki a dolog fogalmát, amely egy adott tárgy torzított, vágyott mását foglalja magában.⁵² „Az egyik legeklektantsabb 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 nővel hozható kapcsolatba.”⁵³ 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 fogalmához: 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,

⁴⁹ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 47.

⁵⁰ Uo. 47.

⁵¹ Uo. 47.

⁵² Dragon Zoltán, „A lehetetlen valósága, avagy a filmi narratíva tere – a valóság benyomásától a boromei kötésig.” (2024. 07. 04.) - <https://www.apertura.hu/2006/tavasz/dragon/>

⁵³ Uo.

Ez a magyarázat még nem meríti ki azt a kérdést, hogy ha a beidézett példa is egy élő entitással hozakodik elő, a gyerekbeszélő 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.⁵⁴ A lírai én Kollár kötetében arra törekszik, hogy magányának csökkentése érdekében a teljességet a tárgyak birtoklásán keresztül ugyanm csorbultan rekonstruálhassa. Ebből kifolyólag a gyerekbeszélő 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 gyerekbeszélő ténylegesen vágyik, éppen ezért az érzékelt tárgyak se képesek kielégíteni a vágyat, hiszen a valódi tárgy továbbra is érintetlen 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*”⁵⁵.

„[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

⁵⁴ Finkelde Dominik (2013) *Lacan und das Begehren – zu Heilsgeschichte, Gesetzeskraft und Objekt klein a*, Eckart Reinmuth I. szerk., Subjekt werden. Neutestamentliche Perspektiven und politische Theorie. (Göttingen: De Gruyter, (2013): 76-80.

⁵⁵ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 49.

*utcán.*⁵⁶ 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 gyerekbeszélő felszólítja az apát arra, hogy óvja meg őt, illetve a családtagokat: *„vigyázz ránc, ahogyan megígérted, / hogy senki se bántsa a kishúgom, / a cinkékre meg majd vigyázok én is, / csak múljon el minden, akár az erdő, / és reggelre mindent elfelejtsek.*”⁵⁷ 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)”*⁵⁸) 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 gyerekbeszélőtől: *„anya kő és anya láva, anya ma borosta, / anya teste száraz tészta, anya lelke gomba.”*⁵⁹ 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.”*⁶⁰ Míg a lábszerű csizma a *csizmacsizmában* folyamatosan reakcióba lép a hóval, az annál is élőbb anya nem reagál a lábát érintő hideg felületre.

BEKEBELEZÉS ÉS TALÁLKOZÁS

Dolgozatomban már kifejtettem azt, hogy a kötetben megjelenő összes entitás tárgy-ként tűnik fel, amelyek visszahúzódnak. Szó esett arról, hogy ez az ontológia, amelyben szüntelenül tárgyiasítás zajlik, annak köszönhető, hogy a gyerekbeszélő egy egységes, lehatárolt állapotra vágyik, amelyet a tárgyakkal való kapcsolatba lépésén keresztül próbál rekonstruálni. Azonban a *Milyen madár* olyan szövegeket is felsorakoztat, amelyek

⁵⁶ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 48

⁵⁷ Uo. 48.

⁵⁸ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 49

⁵⁹ Uo. 49.

⁶⁰ Uo. 49.

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 gyerekbeszélő? Hogyan viszonyul saját magához? Ebben a szakaszban ezekre a kérdésekre szeretnék választ adni.

A lírai én a másokkal való kontaktusba lépés mellett szüntelen beszél arról 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 koncentrálni, hogy belső működését is megismerje. A *két kezem* című versben például a lírai én az emberi külső normáját keresi. Elsődlegesen végtagjaira koncentrálni, megszámlálja őket, megnevezi, majd a fejet is a vizsgált egységekhez sorolja, mintha kizárólag a törzséből kiálló testrészek alapján definiálná önmagát: ami a váll 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 csuklás busz délben, / amikor anya lábához nyomnak a bűdös kabátok.*”⁶¹ 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 elöl lehatárolt tárgyak jelentek meg, itt a gyerekbeszélő 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 izék, / akik szeretnek engem, / mekkora cirkusz lehet épp most is odabent.*”⁶²

Harman a kérdést, hogy miért akarnak a tárgyak egymással folyamatosan kontaktusba lépni, azzal a válasszal indokolja, hogy a dolgok rétegzettek. Meglátása szerint a

⁶¹ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 21.

⁶² Uo. 21.

tárgyak egy zárt vákuumszerű térben léteznek, viszont egy bizonyos „hússzerű médiumnak”⁶³ 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.⁶⁴ „Csakis a húsba ágyazódva érintkezhetünk a világ kimeríthetetlen bőségével. Minden találkozás őszinte módon megy végbe. Ez a hús viszont mindig eleve felbomlott, fragmentumokra oszló teljességgként adódik.”⁶⁵ 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.⁶⁶ A *laknak bennem* esetében egyszerű ezt a fogalmat alkalmazni. A hús, amelyben a tárgyak egymást keresik, a gyerekbeszélő 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.⁶⁷ 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, amelyek végtelen mennyiségben rakódnak egymásra.⁶⁸ 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.⁶⁹

Ebből a levezetésből megállapítható, hogy a gyerekbeszélő pontosan úgy tekint magára, mint bármely más tárgyra, amely néha engedi, hogy kapcsolatba léphessenek vele,

⁶³ Horvát Márk – Lovász Ádám, *Spekulatív realizmus*, 104.

⁶⁴ Horvát Márk – Lovász Ádám, *Spekulatív realizmus*, 103-105.

⁶⁵ Horvát Márk – Lovász Ádám, *Spekulatív realizmus*, 105.

⁶⁶ Uo. 105.

⁶⁷ Horváth Márk – Lovász Ádám, *Spekulatív realizmus*, 109

⁶⁸ Horvát Márk – Lovász Ádám, *Spekulatív realizmus*, 108

⁶⁹ [A kötetben több olyan eset is található a *csizmacsizma*n 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 Árpád, „Milyen madár”, 13.)

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.*”⁷⁰ A gyerekbeszélő 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 gyerekbeszélő 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.*”⁷¹ 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*”⁷²), míg a másik egységben az evés módjáról ad számot („*az ujjam kormos lesz a forró sült-gesztenyétől*”⁷³). 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 gyerekbeszélő 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 általában gyerekkori élményekhez, illetve szokásokhoz vezethetők vissza. Egyes esetekben azonban nem csupán arról van szó, hogy az ételek a múltat hívják elő, hanem olyan fiktív időket és tereket jelenítenek meg, amelyre a személy maga is

⁷⁰ Uo. 13.

⁷¹ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 13.

⁷² Uo. 13.

⁷³ Uo. 13.

vágyik.⁷⁴ Kollár *Milyen madár*ában 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)⁷⁵, „*szeretném kolbásszal enni a fánkot*” (dalocska)⁷⁶, „*szeretem a pacalt, ha van benne krumpli*”⁷⁷ (igen), „*palacsintát se tudok sütni, de meg tudok enni vagy százat*”⁷⁸ (dolgok, amiket nem tudok), „*a rigókat rántva, a nyulakat sütve szereti*”⁷⁹ (az állatgondozó), „*finom lekvárt főz, úgy hívják, hogy mama*”⁸⁰ (apa szerint), „*lelegelték a szalonnát, / begybe tettek hatvan tonnát*”⁸¹ (ez az egyik hüllyevers), „*fogtam disznó farkát, perzseltem szőrét*”⁸² (balladám). 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 gyerekbeszélő 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 gyerekbeszélő testének lehatároltságát szünteti meg táplálkozás során.⁸³ Az a módszer, ahogy a lírai én elnyel, és magába foglal egy másik objektumot, nemcsak

⁷⁴ Jon D. Holtzmann, „Étel és emlékezet”, (2024.06.16.) - <http://ketezer.hu/2007/08/etel-es-emleket/>.

⁷⁵ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 7.

⁷⁶ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 9.

⁷⁷ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 11.

⁷⁸ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 13.

⁷⁹ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 25.

⁸⁰ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 29.

⁸¹ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 34.

⁸² Kollár Árpád, „Milyen madár”, 57.

⁸³ Holtzmann Jon D., „Étel és emlékezet.” (2024. 07. 04.) - <https://ketezer.hu/2007/08/etel-es-emleket/>

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*”⁸⁴. A *dolgok, amiket nem tudok*ban az a kérdés merül fel, hogy „*miért nem folyik ki a csőből a sötét*”⁸⁵ - ezáltal szinesztéziaként bukkan elő. A *nálunkban* metonímiaként ismerünk rá: „*testvér van az ágyban és a testvérben láz és remegés.*”⁸⁶ A *Milyen madárban* tehát az objektumok között fennálló kapcsolat során nemcsak a visszahúzóadás 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*”⁸⁷. Kezét elkezdí 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.*”⁸⁸ A gyerekbeszélő 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.

⁸⁴ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 8.

⁸⁵ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 13.

⁸⁶ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 30.

⁸⁷ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 41.

⁸⁸ Uo.

Ennél explicitebb példa erre a viszonycserére az *erdős vers*, hiszen itt már a gyerekbeszélő 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, / tűlevelek alól küldj egy marék gombát.*”⁸⁹ A vágy egyszerre irányul arra, hogy a lírai én megsebesüljön, 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 gyerekbeszélő 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.*”⁹⁰

KÉKRE RAJZOLT TÁVOLSÁG

Még mielőtt dolgozatomat lezárnám, szeretnék a szövegektől eltávolodni, és újra az oldalakra tekinteni. Ugyanis, mint ahogyan bevezetőmben kifejtettem, Kollár kötete, bár nem feltétlen szándékoltan, de a hierarchikus viszonyokat bontja fel, ahhoz pedig, hogy ezt a folyamatot valóban láttassam, szükséges bizonyos mélységekig az illusztrációval, illetve a szöveggel fennálló viszonyával foglalkoznom. Még mielőtt azonban ezt megtenném, mivel dolgozatomban arra is vállalkozom, hogy az objektumorientált ontológia gyakorlati alkalmazásával kísérletezzem, azt gondolom, kikerülhetetlen, hogy röviden olyan képzőművészeti munkákról is beszéljek, amelyek az OOO felől is értelmezhetővé válnak, illetve feltegyem a kérdést: kapcsolatban áll-e az illusztráció ezzel az elmélettel, és ha igen, mégis hogyan?

⁸⁹ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 53.

⁹⁰ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 41.

Ahogyan a feszültség forrása a *Milyen madárban* nem más, minthogy a lírai én számára hozzáférhetetlenek maradnak mind a saját környezetében található dolgok, mind önmaga, úgy tematizálják ezt a problémát azok a képzőművészeti alkotások is, amelyeket művészek, kritikusok az objektumorientált ontológia felől értelmeznek: Horváth R. Gideon 2018-ban írt, a Trafó Galériában megtartott *A dolgok akarata* nevű kiállításról szóló cikkében is a hozzáférhetlenség kérdéséhez jut el, amikor azt írja, hogy „az OOO azzal a válasszal szolgál a posztmodern utáni, kimerültnek vélt látképünkre, hogy a valóság még sokkal több olyan réteggel bír, amit közvetlenül nem tudunk megismerni, mint ahogy azt gondolnánk.”⁹¹ Ezt az állítást Nicolas Lamas és Lindsay Lawson munkái kapcsolta össze, Lamas *Szinkretizmus* című munkája például egy fektetett LED TV-re helyezett vudu fétistárgyat foglal magában, míg Lawson esetében a *The Smiling Rock* című videót tekinthették meg a látogatók, amelyben az alkotó egy mosolygó kőre licitál az eBayen azért, hogy azt megszerezze magának. Ahogyan az összepárosított tárgyak a múltjukat, és annak megismerhetetlenségét jelzik, úgy a videóban található folyamat szintén a megismerés, a találkozás lehetetlenségéből fakadó frusztrációt jelzi.⁹²

Szintén megemlíteném Halász Péter Tamás *SOL+* című kiállítását, aminek megnyitóbeszédét Horváth Márk tartotta meg. A filozófus szintén az objektumok visszahúzódásának jelenségéről beszél, arról, hogy Halász „alkotásai olyan berendezések és géprendszerek, amelyek működésük közepette, miközben feltárják magukat, lényegiségüket megtartják önmaguknak.”⁹³ A *Vörös a fekete felett* esetében például egy vörös fejsze lóg a falon úgy, hogy éle csupán érintkezik a felülettel. A függő nyéllel párhuzamosan egy fekete egyenlőségjel látható a falon, a megfelelő perspektívából a jel és a markolat mintha egy keresztet képeznének együtt. A fal és a fejsze felületi érintkezése jelezheti azt, hogy a „dolgok rejtett bensője tehát utal egy rajta kívülálló valóságra, és beágyazódik egy összetett utalásrendszerbe.”⁹⁴ Így idézi meg ez a mű Heidegger szerszámléttel kapcsolatos elméletét is, amelyből az objektumorientált ontológia merít.

Az említett kiállításokból és munkákból a hozzáférhetlenség problémája olvasható ki az OOO felől értelmezve, ám, mint ahogyan Horváth R. is jelzi, azon látogatók számára, akik az elméletet nem ismerik, ezek a munkák annyira se válnak megközelíthetővé, hogy

⁹¹ Horváth R. Gideon, „Geóda, kék halál, OkCupid”, *Dunszt-kultmag* (2024. 06. 16.) - <https://dunszt.sk/2018/10/18/geoda-kek-halal-okcupid/>.

⁹² Uo.

⁹³ Horváth Márk, „Realista mágia és objektum-orientált művészet”, *Prae.hu* (2024.06.16.) - <https://www.prae.hu/article/12527-realista-magia-es-objektum-orientalt-muveszet/>

⁹⁴ Uo.

megértsék, éppenséggel ez a probléma a munkák legfőbb állítása.⁹⁵ A *Milyen madár* című kötetben, azt gondolom, hogy az illusztrátor, Nagy Norbert célja nem az volt, hogy kép és befogadó között kapcsolódási nehézséget állítson fel, hanem éppenséggel az, hogy magában az illusztrációban mutasson fel áthidalhatatlan távolságot a figurák között. Tehát a feszültség nem az olvasó és a grafika viszonyában áll fenn, hanem a grafikában: az ábrázolt alakok közötti kapcsolatban. Éppen ezért az objektumorientált ontológia állításai szinkronban mozognak Nagy munkáival, mindazonáltal, szintén e jelenségből kifolyólag, nem olvashatók efelől az elmélet felől. Ez szintén nem jelenti azt, hogy primitív, könnyen befogadható munkáról van szó. Pont, hogy alapos és részletes megfigyelésre van szükség ahhoz, hogy belépési pontokat találjunk, ez viszont, szemben a *Vörös és feketével*, *Szinkretizmussal*, illetve *The Smiling Rockkal*, igenis lehetségessé válik.

Nagy illusztrációi és a szövegek közötti kapcsolatot a Varga Emőke által kidolgozott módszerrel figyelem meg. Meglátása szerint szakítani kell azzal az elvvel, miszerint a kép az, ami kiegészíti a szöveget. Egyrésztől azért, mert a két médium időbeli sorrendisége nem egyértelmű, másrészt a befogadás folyamatát nem befolyásol(hat)ja a kronologikus sorrend. Mindkét médium képes önállóan működni, jelentést adni, de mivel egy oldalon, egymás mellett találhatók, ezért átfedések találhatók közöttük, interferenciális kölcsönhatásban állnak egymással.⁹⁶

A megértés folyamata a kutató szerint három fázison keresztül megy végbe. A *megfelelések szintjén* a két médium közötti hasonlóságokat keresi a befogadó, majd ezek felismerése után a *spáciumok szintjére* lép, ahol éppenséggel a különbségeket kezdi el felfedezni, végezetül az *entrópiák szintjén* igyekszik minél több információt, megállapítást tenni a két médiumról, amelyek segítségével a korábbi szintek alapján valamiféle értelmezési perspektívát alakít ki.⁹⁷

A kép és szöveg között fennálló feszültség, amit a hasonlóságok és különbségek eltérő mértéke okoz, Varga szerint egyes, az irodalomban használt trópusok közül kölcsönvett metaforán, metonímián, szinekdochén és irónián keresztül vizsgálhatóvá válik.⁹⁸ A metaforikus viszony esetében a kép és a szöveg kapcsolata azon alapul, hogy részlegesen találkoznak egymással, és közösen egy új, még nem reprezentált Ideát teremtenek meg

⁹⁵ Uo.

⁹⁶ Varga Emőke, *Az illusztrált könyvek mediális átfedései*, *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, (Szeged: Tiszatáj, 2014), 35-37.

⁹⁷ Uo., 38-41

⁹⁸ Varga Emőke, *Kalitka és korona. Kiss János illusztrációi*, (Budapest: L'Harmattan Kiadó 2007) 20

közösen.⁹⁹ A metonímia ezzel szemben kiszakít egy részt az egészből, és azt dolgozza ki olyan részletesen, hogy a befogadóban azt az illúziót teremtsen, hogy a kép valójában a szöveg egészét tükrözi vissza.¹⁰⁰ A harmadik osztály egy színekdotikus viszonyt ír le, amely az előzőhöz hasonlít abból a szempontból, hogy egy adott részlettel dolgozik, ám ebben az esetben nem egyet ragad ki, hanem többet, eszerint ugyanis „össze kell illeszteni az edény törött darabjait, hogy az egészet újra létrehozassuk.”¹⁰¹ Az utolsó egység, az irónia esetében nem történik más, minthogy a kép és a szöveg eltávolodik egymástól, mivel az előbbi esetében egy szemléletváltás következik be, ez a feszültség teremt meg újabb jelentésrétegeket közöttük. Ezek a viszonyok azonban nem feltétlen jelennek meg tisztán, gyakran egymással keverednek. A *Milyen madár* esetében először a kötetben található képek és szövegek általános viszonyáról beszélek, majd ráközelítek pár olyan oldalra, amelyen már az általam értelmezett versek találhatók.

A *Milyen madár* borítójára pillantva az első találkozás a színekkel történik: a fedőlap rikító babakék színnel hívja fel magára a figyelmet, amely a későbbi oldalakon továbbra is domináns marad. Mindemellett feltűnik egy sötétebb olajzöld is, illetve a sárga változatai, az okkersárga, a narancsos sárga, és a barna, mindemellett a semleges fehér és fekete. Ezek a színek hidegséget és melankóliát kölcsönöznek az oldalaknak, legfőképpen azért, hogy a legdominánsabb színek mindezek közül a fekete, a fehér, illetve a kék, amely a két semlegessel még hangsúlyosabbá válik. Nem beszélve arról, hogy a sárga, amely sokkal kisebb hányadban van jelen, a kék komplementerének felel meg, ebben a kontrasztban válik még dominánsabbá a kék. Továbbá, ami jellegzetes, hogy ezeknek a színeknek nem egy tiszta, hanem egy kevert változatát használja az illusztrátor. A színek közösen ridegséget és egyben idegenséget teremtenek meg ezzel az ellentétképzéssel, és azért, hogy nem egyenlő mértékben jelennek meg. Ehhez hozzájárul az is, hogy a színeknek egyetlen adott kevert árnyalata látható, nincsenek finomabb és élesebb változatok, csak egyetlen sarkos verzió. Ezek az érzetek teremődnek meg a versekben is, hiszen amikor a lírai én elől visszahúzódnak a dolgok, illetve önmaga, a magány, az egyedüllét, a tehetetlenség dominál. A színek tekintetében tehát szintén felbomlik az ellentétpárok között a hierarchikus viszony azért, hogy együttműködnek egymással.

⁹⁹ Varga Emőke, „Kalitka és korona. Kiss János illusztrációi” 21

¹⁰⁰ Varga Emőke, „Kalitka és korona. Kiss János illusztrációi” 22-23

¹⁰¹ Varga Emőke, „Kalitka és korona. Kiss János illusztrációi” 24-25

Így viselkedik a borítón szintén látható fehér, antropomorf nyúl is, amely végig az olvasó mellett marad, éppen ezért ezt az alakot a szövegek lírai énjének vizuális megjelenítésével teszem azonossá. Ez az állat egyszerre hordoz magán emberi, illetve állati jegyeket, hiszen bundája van, hosszú fülei, arc helyett pofája, ugyanakkor ruhákat hord és emberi cselekményeket végez. Egyszer elegáns öltözetben (kötött mellény, zakó, ing, nyakkendő) jelenik meg, ekkor egy középkorú vagy annál is idősebb férfi képzetét kelti, máskor azonban focimezben vagy csúzlival a zsebében látható, ezért akaratlanul is gyerekként reprezentálódik a befogadó tudatában. A borítón található nyúlváltozat pedig ezeket a tulajdonságokat együtt hordozza magán: egy biciklin ül, kosarában labda, ruhája deréktól felfele az idősebb verziójára emlékeztet barna mellényével és kalapjával, lefelé azonban sportos tornaruhákat visel, amittől éppenséggel a fiatalabb önmagára emlékeztet. Mindezen felül egy kettősség jellemző erre a figurára akkor is, ha azt figyeljük meg, milyen tevékenység űzése közben ábrázolja őt az illusztrátor: egyik pillanatban rendkívül aktív, tevékeny, ekkor focizik, biciklizik, palacsintát süt, máskor azonban egy mezőn vagy virágon ül (gyakran a befogadónak háttal), és a semmibe nézve mereng.

Ez az ábrázolás szintén több szempontból működik együtt a lírai énnel: egyrésről gyerek versbeszélőről van szó, tehát számtalan tevékenység, ruhadarab az életkorával köthető össze. A felnőttlétre vonatkozó megjelenítések azonban átértelmezik, más perspektívát nyújtanak, feszültséget teremtenek a szöveggel szemben. Mintha azt üzenné Nagy, hogy bár egy gyerekkönyvről van szó, mégis olyan egzisztenciális kérdések foglalkoztatják a lírai ént, amely sokkal inkább jellemző a halál elfogadása folyamatában lévő időskorú emberre, aki érzékeli maga körül az idő múlását az objektumok sugárzásán és azok megváltozásán keresztül.

Hasonló perspektíaváltás történik a nyúl mellett más élőlények, tárgyak esetében is, amelyek a szövegekben feltűnnek. Egyrésről számos objektum vissza-visszatér képszerűen is az oldalakon, amelyek a versekben is jelen vannak, ezáltal a kötet a narrátor nyúl alakján kívül ezekkel a gesztusokkal még koherensebbé válik. Ilyenek például a madarak, amik egyszer dominánsak az oldalakon, máskor azonban apró változatban egy-egy figurán pihen apró sziluett-változatuk. A színek és az öregkor mellett állandó jelenlétük szintén nyomasztóvá teszi a kötetet, az elszigeteltség érzetét, és felszámolhatatlanságát erősítik fel.

Ezzel szemben olyan objektumok is rendszeres elemekké válnak, amelyek a szövegek szintjén csupán egyszer-kétszer fordulnak elő, tehát Nagy nagyobb nyomatékot ad pél-

dául a hőlégballonnak, az esernyőnek, a biciklinek, a focilabdának, a plüssmacinak, gombának, csigának, illetve megjeleníti a békát is, ami a versekben nem található meg. Ezek mind olyan figurák, amelyek a gyermekkori élményekhez valamilyen szinten köthetők, hiszen a bicikli, focilabda, illetve plüssmaci játékok, amelyeket a gyermek rendszeresen használ, az élőlények pedig a természethez való közelségét tükrözik vissza, amely ebben az életkorban domináns, mindezen felül Nagy a mesekönyvek vizuális markereire is reagál.¹⁰² A béka hasonló funkciót tölt be, mint a csiga: egy olyan állatról van szó, amely egyszerre válthat ki taszító érzéseket, és közben kíváncsiságot, amiért nehezen hozzáférhető (lyukakban, zugokban lakik, illetve, ha közelébe mész, elugrik).

A hőlégballon és az esernyő, azt gondolom, csak részben jelenítik meg a gyerekkor életkori sajátosságait. A hőlégballon (és a madár is) alapvetően a levegőben látható, az esernyő pedig a lefelé irányú esőcseppektől vagy éppenséggel napfénytől véd. Ez jelölheti a gyermeki képzeletet és fantáziát, amelynek ábrázolására gyakran az eget és a felhőket használják, miközben arról is lehet szó, hogy ez az a tér, amely a leginkább hozzáférhetetlen az ember számára, csak különböző technikai segítségek által, éppenséggel ezekhez az eszközökhöz rögzítve vagyunk képesek itt megjelenni, aminek következtében az itt jelenlévő dolgok mind ismeretlenek, elérhetetlenek maradnak, ezek az objektumok ezt a feszültséget jelenítik meg. Ezt az állítást azért is teszem meg, mert Nagy figurái gyakran valóban egymás körül, esetleg egymáson lebegnek háttér nélkül a fehér papíron, ami pedig azt indukálhatja az olvasóban, hogy ezek a figurák valóban „a levegőben lógnak”, egyfajta fehér vákuumban, nem tartja, nem érinti őket senki és semmi. Egyes esetekben olyannyira távoliak, hogy nem is láthatók teljesen az oldalakon, mivel olyan mértékben a papír szélére kerültek, hogy részben le is lógnak róla. *A ki mondta és mi lesz a hóval* című versek oldalpárjain két plüssmaci fejét félig levágja az illusztrátor ezzel a megoldással, illetve egy harmadik lábát az oldal alján.

Az illusztrációk általában a szövegekkel metaforikus és ironikus kapcsolatban állnak. Egyrészt mindkét médium esetében a gyermeki világ ábrázolására és az objektumok viszahúzóására helyeződik a fókusz, ugyanakkor a gyerekversbeszélő állatként tűnik fel, amely egyszerre idős és fiatal, illetve a feszültség, amelyet a valódi objektum elérhetlensége okoz, kevésbé a lírai én és a környezet között áll fenn, a hozzáférhetetlenség nem szituációfüggő, hanem önmagán kívül is fennáll. Hogy ez a megállapítás adott oldalakon is fennáll-e, ezt szeretném néhány példán keresztül megnézni.

¹⁰² Horn András, *Mitikus gondolkodás és irodalom*. Irodalom és modalitás, (Budapest: reciti, 2019) 69

A *mondó* és *dalocska* című szövegek figurái, amelyek egy oldalpárra kerültek, szintén egy fehér háttérre lettek illesztve: a bal oldalon a lap sarkában öt darab kalap (egy zöld, egy kék és három fekete), illetve a szöveg mellett szintén egy fekete példány, amelynek karimáján fejjel lefelé zöld színű madár pihen. Ezek a kiegészítők mintha különböző technikákkal készültek volna, a papír szélén találhatók közül négy, a lapszélhez legszélsők, illetve az, amelyik a szöveg baloldalán található, nyomdatechnikát imitál, ezért részben fehérek (látható a nyomdának a textúrája), azaz átlátszók, illetve „kopottasak”. A kalapok továbbá egészen sablonosak abban az értelemben, hogy apró vonalak gesztusokként jelzik a fény-árnyék kontrasztokat, máskülönben az illusztrátor egyetlen színt használ. A *mondó*ban felsoroltak között kizárólag az első sor jelenik meg képszerűen: „*nincs kalapom, elkapta a szél.*”¹⁰³ Bár a szél nem jelenik meg, a grafika azt a momentumot ábrázolja, ahogyan a kalap eltávolodik, elérhetetlenné válik. Ezt jelzi például az is, hogy az oldal sarkában található kalapok közül három már csak részben látható, illetve a kalapok átlátszósága szintén a távolságot, az eltűnésben levést jelzik. A kép és a szöveg tehát leginkább metonimikus ebben az esetben, mivel egyetlen kiragadott részletet jelenít meg, és abba sűríti a szöveg tartalmát (ez a kép-szöveg kapcsolat működteti a foglalkoztató gyerekkönyveket is).

A másik oldalon található *dalocska* alatt egy kék kutya figyel zöld öltözetben, feje fölött fekete folt, amiből egy busz lóg ki, amelynek csak egy kék sziluettje látható. A folt fölött fekete madár sziluettje. Az oldalak részben összekapcsolhatók egymással azáltal, hogy a kutya kezében szintén egy kalapot tart. A színárnyalatok és a fény-árnyék jelzések azonos módon jelennek meg, a nyomdajelleg azonban megszűnik, a kutya ruhája azonban mintha a gyerekkrajzokat imitálná azáltal, hogy a zöld szín egy fekete alapon látható, a színezés pedig hézagos, nem tölti ki az egész ruhát. A busz körül láthatók apró, a járművel azonos kék vonalak mintha egy irányt jelölnének, azt, hogy a busz mozgásban van. Az állat és a tömegközlekedési eszköz viszonya egymáshoz, a mozgás jelzése, illetve a fekete folt azt indukálja a befogadóban, hogy egy baleset előtti pillanat látható az oldalon. Ez pedig ellentétet képez a szöveggel, hiszen a lírai én azokat a dolgokat sorolja fel benne, amelyekre vágyik, mint ahogyan azt már fentebb említettem, az objektum és az én kapcsolódásának lehetetlenségére egy olyan perspektívából történik rátekintés, amely nem arra összpontosít, hogy mi az, amit nem érhet el, hanem milyen jó lenne, ha mindez sikerülne. A kép ezért ironikusnak mondható, hiszen feltehetően azt indokolja

¹⁰³ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 8

meg, miért jelenti ki a lírai én, hogy szeretne egy kutyát (azért, mert az előzőt elütötték), vagy éppenséggel azt magyarázza, hogy a gyermek vágya sose teljesülhet, hiszen az állattal való kapcsolata valamilyen okból úgyszólván megszűnik (például akkor, ha elüti egy busz).

A *Milyen madárban* gyakran jelenik meg más oldalakon is egyes mozgásformák. A *két kezem* és a *laknak bennem* oldalpárokon első pillantásra olyan, mintha egy focizó gyermeknyúl mozgását követnék le a rajzok. A bal oldalon a lap tetején található két darab féltest, részben elcsúsztatva, részben egymáson, egyik sárga, a másik kék. A sárga lábfejek felett egy sárga-fehér és egy kék-fehér focilabda. A kötet jobb oldalán, a vers alatt található a nyúlfejű gyerek folytatása, a felépítés hasonló: egy kék és egy sárga, részben egymáson, részben elcsúszik a két változat, a kezek kinyújtva, a sárga magasabban, a kék alacsonyabban, mindkét oldalon egy-egy labda, színei azonosak az előzőkével. Egyrészt valóban olyan, mintha egy focizó gyerek mozgásformáit jelenítené meg az illusztrátor, még az is megtörténhet, hogy a két oldal két különböző pillanatot jelöl, ezért lehet a labda egyszerre a kéz és a láb közelében is, csakhogy a végtagoknál nem csak egy láb vagy kéz körül található meg a labda, hanem mindkét oldalon, mintha a gyerek egyszerre két labdával bálna. Továbbá a játéktárgy színeinek aránya egymás negatívjaként feleltethető meg: a *két kezem* feletti illusztráció esetében bal oldalon sárga alapon fehér mintás, illetve fehér alapon kék mintás, míg jobb oldalon fehér alapon sárga mintás, illetve kék alapon fehér mintás labdák találhatók. A *laknak bennem* alatt is ugyanez történik, csakhogy ebben az esetben a bal oldalon található az a kombináció, ami az előző lapon jobb oldalra került. Ez a „hiba” jelezheti a gyerek térlátásának fejletlenségét, a fantázia nagyságát, vagy éppenséggel azt, hogy miközben a szövegek éppen a testet az identitás alapjaként nevezik meg, és egy-egy vers jut a külső és a belső jegyekre, amelyek rendkívül különbözőek, (hiszen az előbbi esetében a lírai én egy rendszert, egy normát ír le, míg a másodikban éppen ellenkezőleg, belső káoszt, diverzitást lát) mégis összetartoznak, együtt képeznek egy egészet. A szöveg és kép viszonya éppen ezért metaforikus: hiszen az illusztráció esetében is egyfajta felezés történik az antropomorf nyúlnál, csak ebben az esetben nem a bent és a kint a meghatározó, hanem a lent és a fent. A sárga és a kék változat részben egymásba csúszása (amely színek különben egymás komplementereinek feleltethetőek meg), részben elmozdulása, a test jobb és baloldalának tükrözése és részben komplementerének megtétele ezt a kettősséget jelzi.

Rendkívül hasonlóan működik a *nem* című vers alatt található grafika is, amely két csigát ábrázol (egy kéktestű, fehér házú és egy fehér testű, sárga házú), akik egymással

szemben lévő irányba tartanak egymás fölött. A két állat teste részben találkozik, szintén úgy, hogy testük egymásba csúszik, de nem takarja egyik a másikat, hanem a két színből egy harmadik, zöld keletkezik. Mozgásukat nyálkacsík jelzi, amelyet maguk után húztak, a két test alatt azonban apró sárga vonalak találhatók, hasonló, mint a busz körül az *igen* alatt, csak hogy itt nem a mozgás irányát jelöli, hanem meglátásom szerint azt a szakaszt, amelyben a két csiga részlegesen egymásba tud csúszni. Miközben ez a rajz tematizálhatja azt a feszültséget, amely a találkozással, a másik elérésével kapcsolatos, hogy ez sose lehet teljes, mindig marad valamiféle hiány, az objektumok visszahúzódnak, párhuzamosan úgy is értelmezhető, mintha egy állatnak változatait, tükörképét látnánk, amely egyszerre azonos, és mégis más, egyszerre ellentét, de teljesen mégsem, tehát ismerősök, és mégis idegenek, kísértetiesek – akárcsak a *két kezem* és a *laknak bennem* egymásba csúszott, részben szimmetrikus, részben mozgásformát imitáló testei. Épp ilyen hiány olvasható ki a *nem* című versben is, amiben a csiga, amelyet Nagy megjelenít, csupán egyetlen sorban kap jelentős szerepet. Ez a viszony tehát szintén metaforikus.

Ez a választás azért is szokatlan, mivel Kollár a későbbiekben egy egész verset fordít arra, hogy egy gyerek versbeszélőn keresztül erről az állatról beszéljen – a *csigacsiga* mellett azonban egy fél pár csizma látható, amelyben egy másik csizma, és abban még egy, újabb található. A csizmában föld, a földből növénycsíra lóg ki, de a csizmák között, amelyek egymásban vannak, szintén földet talál a befogadó, ha hosszasan szemléli a képet. A lábbelin egy átlátszó csiga, csak a fekete sziluettjét látni. Az oldalpár másik felén, a *csizmacsizma* című vers mellett egy másik példány található: egymásra húzott csizmák, föld, növény, és egy átlátszó csiga, ami kúszik rajta.

Mindezzel szemben az illusztrátor egy egész oldalt szentel annak a kognitív folyamatnak az ábrázolására, amely a *lesz, lesz, lesz* című versben történik, ugyanakkor ebben az esetben a nyúl egy fekete-fehér öltönyös alak, aki mellkasától felfelé az egész oldalt kitölti. Feje csupán egy fekete kontúrvonal, ezt jelzi azt, hogy körülötte szabályosan elhelyezve nyolc kisebb rajz látható, amely közül kettő a fejjel egy felületen található. Ez az egybeesés az, ami miatt ez a kép úgy értelmezhető, mintha a narrátor elmékedéseit jelenítené meg Nagy. A kisebb illusztrációk azokat az logikai összefüggéseket, azoknak egy-egy elemével azonosak, amelyek a szövegekben megjelennek: baracklekvár, kifli és bögre, labda, nap és hold, malac, két darab madár, kutya, illetve evőeszközök. Ezek az objektumok mind azonos színű kékek, ha egy másik figura is kerül egy-egy kisebb egységhez, mint a kifli vagy a hold esetében, akkor a második sárga színnel jelenik meg, és,

akárcsak a csigák vagy a focizó nyulak, szintén egymásba csúsznak, ezeken a közös felületek zöld színné változnak. Ez a gesztus az ok-okozatot jelölheti, a nap és hold például azt, hogy a „*reggelből sötét*”¹⁰⁴ lesz, a madarak esetében pedig „*a cinkéből cink, a veréből veréb*”¹⁰⁵. A bögre és kifli kettőse azokat a hibás analógiákra épülő összefüggéseket mutathatja fel, amelyhez hasonlók szintén megtalálhatók a versben, például, hogy „*télből telelés, vérből verelés*”¹⁰⁶, de ez az ábra nem követi szorosan nyomon a szöveget. Mivel Nagy a szövegek egyes töredékeit illusztrálja, és abból hoz létre egy egészet, ezért ebben az esetben kép és szöveg közötti szinekdotikus viszonyról beszélhetünk.

A szöveg és illusztráció kapcsolata ehhez hasonló azon a *nálunk* című versen található oldalon. Ezt az esetet azért tartom különösnek, mivel a bekebelezés problémáját tematizálja annak ellenére, hogy a vers maga nem foglalkozik ezzel a jelenséggel. A szöveg ugyanis egy óriási fehér madár testében található, aki a kék égen repülve egy gombát tart a csőrében. A madár alatt kopasz fák, azokon madárfészkek, benne macskák. A feszültséget az okozza, hogy a *nálunk* egy otthoni környezet leírására vállalkozik, miközben az illusztráció ezeknek az elemeknek egy-egy szegmensét mutatja fel a szövegből: „*nálunk herélt macskák laknak a rigófészkekben, / nálunk bolondmadár kopogtat az ablakon reggel.*”¹⁰⁷ Az oldalon képileg is megjelenik az első sor, ami szintén az idegenség, kísértetesség állapotát tematizálja, hiszen a fészek mint otthon helyét a madárra veszélyt fenyegető macska lakja be. A ház azonban, illetve a családtagok nem láthatók. Mintha a szöveg alakjai olyan mértékben visszahúzódnának, hogy ennek képszerű megjelenítése csupán hiányukkal történhetne meg.

Mint látható, kép és szöveg különbözőképpen kerülnek egymással kapcsolatba, de ezek a viszonyok végeredményben azokat az állításokat erősítik, amelyeket dolgozatomban megtettem: az objektumok fehér háttéren való elhelyezése, időnkénti egymásba csúszásuk, a lapszél által létrejött medve- és kalaptorzók, a szövegek egy-egy figuráinak kiemelése és a többi hiánya mind olyan gesztusok, amelyek megerősítik, illetve újra rekonstruálják azt a feszültséget, amely a szövegek szintjén az egész kötetben végigvonulatható a lírai én és környezete között. Továbbá ezek a jelenségek, a színek kiválasztása, a félig ember félig állat narrátor alakja szokatlant, idegenséget csempésznek a kötet oldalaira, amiktől ez a kötet illusztrációk szintjén is otthontalan, kísérteties marad.

¹⁰⁴ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 19

¹⁰⁵ Uo.19

¹⁰⁶ Uo. 19

¹⁰⁷ Kollár Árpád, „Milyen madár”, 30

KONKLÚZIÓ

Kollár Árpád költő és Nagy Norbert illusztrátor közös munkájában, a *Milyen madárban* egy gyerek által konstruált világ rajzolódik ki, amelyben a lírai én, azaz az antropomorf nyúl, a gyerekek gondolkodásától eltérően nem megszemélyesíti a környezetében lévő élettelen dolgokat, hanem éppen ellenkezőleg: az élőket is tárgyasítja. Ebben az esetben tulajdonképpen egyfajta fordított animizmusról van szó, amely által az a valóság, amely a gyerekbeszélő 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 az irányzat az egyik célja nem más, mint túlmutatni az antropocentrikus nézőpontokon – ebben az esetben pedig éppenséggel egy emberi nézőpontra keresztül figyelt környezetet ábrázolnak a szövegek és a grafikák, 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 gyerekbeszélő világból.

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.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Berta Ádám. *Az Unheimliche – az intellektuális bizonytalanságtól az elfojtott visszatérésig: Egy kísérteties fogalom kontextuálása a pszichoanalitikusirodalomtudomány diskurzusában*, PhD disszertáció. Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2005.
- Boros János, Lendvai Ferenc. *Filozófiatörténet általános bölcsészeknek*. Szabadbölcsészet, 2006 <https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/index32a1.htm>
- Bryant Levi. „Mik a szingulárisok?”. *Ex Symposion*, 99. szám (2019)
- Dósa Zoltán. „A gyermeki világkép metafizikai vonatkozásai és az ultrajelenségek magyarázata”. *Magiszter* 1. (2003/4)
- Dragon Zoltán. „A lehetetlen valósága, avagy a filmi narratíva tere – a valóság benyomásától a borromei kötésig”. *Szabadbölcsészet*, 2006 - https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/indexe079.html?option=com_tanelem&id_tanelem=933&tip=0&fbclid=
- Erős Ferenc. „Kísértő érzelmek: a történelem fantomjai”. *Imágó Budapest* 6. (2017/3)
- Finkelde Dominik. *Lacan und das Begehren – zu Heilsgeschichte, Gesetzeskraft und Objekt klein a.*, Eckart Reinmuth I. szerk., Subjekt werden. Neutestamentliche Perspektiven und politische Theorie. Göttingen: De Gruyter, 2013, 76-80.
- Freud, Sigmund. *A kísérteties*, Sigmund Freud Művei IX. Művészeti írások (SFM 9). Budapest: Filum Könyvkiadó, 2001, 245–281.
- Harman Graham. „Rövid SR/OOO bevezető”. *EX Symposion* 99., (2018), 1-3.
- Harman Graham. „Hetvenhat tétel az objektumorientált filozófiáról”. *EX Symposion*. 99., (2018), 4-7.
- Holtzmann Jon D. „Étel és emlékezet”. *Kétezer* (2007) – <http://ketezer.hu/2007/08/etel-es-emlekezet/>
- Horn András. „Mitikus gondolkodás és irodalom. Irodalom és modalitás”. *reciti*, (2019)

- Horváth Márk. „Realista mágia és objektum-orientált művészet”. *Prae.hu* (2021) - <https://www.prae.hu/article/12527-realista-magia-es-objektum-orientalt-muve-szet/>
- Horváth Márk – Lovász Ádám. *Spekulatív realizmus*. Horváth Márk, Losoncz Márk, Lovász Ádám I. szerk. A valóság visszatérése. Spekulatív realizmusok és újrealizmusok a kortárs filozófiában. Újvidék: Forum, 2019, 71-113.
- Hope Katharina, Lemke Thomas. *Objektorientierte Ontologie: Graham Harman und die Verslossenheit der Objekte*. Katharina Hope, Thomas Leme I. kiad., Neue Materialismen zur Einführung. Frankfurt am Main: Junius Verlag, 2021, 9-22.
- Horváth R. Gideon. „Geóda, kék halál, OkCupid”. *Dunszt-kultmag* (2018) – <https://dunszt.sk/2018/10/18/geoda-kek-halal-okcupid/>
- Kollár Árpád. *Milyen madár*. Budapest: Csimota Kiadó, 2014.
- Lapis József. *Az elmúlás poétikája: A haláltapasztalat esztétikai közvetítettsége a két világháború közötti magyar költészetben*. PhD disszertáció. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014.
- Lapis József. „Challenge accepted? Avagy a kortárs gyerekklóra kihívásai”. *Igyic.hu* (2021) <https://igyic.hu/esszektanulmanyok/challenge-accepted.html>
- Losoncz Márk. *A kortárs újrealizmus irányzatai – az újmaterializmustól a kontextualizmus változataiig*. Filozófia szerk. Boros Gábor I. kiad. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2020), https://rifdt.institfdt.bg.ac.rs/bitstream/id/8288/bitstream_8288.pdf
- Petres Csizmadia G. „Felnöttes gyerekirodalom”. *Ambroozia.hu* (2016) - <https://www.ambroozia-archiv.hu/index.php/2015-3/2015-4/20-2015-4-mu-forditas>
- Szekeres Niki. „...benne volt minden újító szándékunk”. *Tiszatájonline.hu* (2013) <https://tizatajonline.hu/irodalom/benne-volt-minden-ujito-szandekunk>
- Új Krisztina. „Terápiás gyerekversek”. *Irodalmijelen.hu* (2014) - <https://www.irodalmijelen.hu/2014-nov-6-1009/terapias-gyerekversek>
- Tánczos Vilmos. *A felemelkedés és a Fent szimbólumai*. *Folklórszimbólumok*, Egyetemi jegyzet. Kolozsvár: BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszékés Kriza János Néprajzi Társaság, 2016, 5–6.
- Varga Emőke. *Az illusztrált könyvek mediális átfedései*. Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 35-37.
- Varga Emőke. *Kalitka és korona*. Kiss János illusztrációi. Budapest: L'Harmattan Kiadó 2007.

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