

kijelöléséhez, mind az ún. tanulási tevékenységek, aktivitásformák tudatos alakításához.

Ha diákjainkban tudatosítjuk, hol a helyük az adott csoport kapcsolatrendszerében, mi jellemzi a másikkal való viszonyukat, mi alapján értenek egyet vagy utasítják el a csoport érdekeit, vagy hoznak döntést valamely magatartásforma megválasztásában, sőt játszanak el egy szerepet a csoport kedvéért, nemcsak olyan ismeretek birtokába juttatjuk őket, amelyekkel reálisabbá tehetik az önmagukról alkotott képüket, de az értékválasztásban, a világnézetük megformálásában és az eredményes személyközi kapcsolatok kialakításában is támpontokat adunk nekik. És ezzel talán nem kevesebbnek mint az önismeret-emberismeret tantárgy legfontosabb feladatainak teszünk eleget.

Irodalom

Bagdy Emőke – Telkes József (1988): *Személyiségfejlesztő módszerek az iskolában*. Nemzeti tankönyvkiadó, Budapest.

Balogh László – Koncz István (2001): *Élet- és pályatervezés*. Szombathely.

Bácskai Júlia (2005): *Önismereti csoportok céljai és módszerei*. ELTE PPK, Budapest.

Bugán Antal – Kalamár Hajnalka – Vozár Anna – Homoki Zsuzsa (2003): *Csoportmódszerek az iskolában*. ELTE PPK, Budapest.

Eliot, R.S (2001): *Személyiségpszichológia*. Osiris. Budapest.

Kamarás István (1991): Lehetne például: embertan. *Iskolakultúra*, 1–2. 82–91.

Kamarás István (1993): Hol tart az embertan. *Iskolakultúra*, 3. 26–37.

Pikó Bettina (2004): Csoporthatások a serdülők identitásformálódásában, kapcsolati struktúrájában és egészségmagatartásában. *Pszichoterápia*, 1. 16–25.

Sallai Éva (1996): *Tanulható-e a pedagógus mesterség?* Veszprém.

Szatmáriné Balogh Mária – Járó Katalin (1996): *A csoport megismerése és fejlesztése*. Kossuth Egyetemi Könyvkiadó, Debrecen.

Vajda Zsuzsanna (1998): *Emberismeret pedagógusoknak*. OKI, Budapest.

Vajda Zsuzsanna (1998): *Emberismeret az iskolában*. *Iskolakultúra*, 12. 77–86.

Tókos Katalin

ELTE, Pszichológia és Pedagógia Kar,
Neveléstudományi Doktori Iskola

Halmozódó terek és idők szimultaneitása

Dsida Jenő: Interieur

Az Interieur az erdélyi költő második, 1933-ban megjelent könyvének (Nagycsütörtök) kulcspozícióban elhelyezkedő költeménye, az utolsó ciklus (Tudom az ösvényt) és az egész kötet záróverse. Szűkebb kontextusát az árulkodó című Tudom az ösvényt; a Krisztus; az Öreg postás a város végén; Az utcaseprő; az Amundsen kortársa; a pusztítást és rombolást kifejező, s egyben szobabelsőt idéző avantgárd költemény, a szólamsoros Bútorok; a Közöttük élek; illetve A föld és az ember megmarad jelzetű versek alkotják.

A könyv fontos jellemzője talán az első, 1928-as kötet (*Leselkedő magány*) kiüresedésének és izolációjának („És egyszer, tudom, te is elmegy / a nyughatatlan árnyak útján”) feloldása, megszüntetése, illetve újabb versek általi „felülírása.” Az emberekkel, emberiséggel való (krisztusi, tehát misztikus és szakrális) közösség vállalása („Emberek barátja vagyok. / Közöttük élek és szívem kézről-kézre jár [...] Közöttük élek / s nevem együtt él fogalmaik közt / a fákkal, madarakkal, ünnepekkel és csillagokkal!” – *Közöttük élek*). Jónási természetű szerepfogadás, mely Babits (*Jónás könyve*) és Karinthy („Nem mondhatom el senkinek, / elmondom hát mindenkinek [...] Nem voltam

jobb, se rosszabb senkinél, / mégis a legtöbb: ember, aki él, / Mindenkinék rokona, ismerőse, / Mindenkinék utódja, őse” – *Előszó*) univerzális, az emberi teljesség irányába tett gesztusát idézi fel. A rész, mely kiszakadt az egészéből, végül visszatalál az általánosba: az alkotó újraegyesül alkotottjával. Több költeményben kíséri eme aktust a Krisztussal való metaforikus, illetve metonimikus egygyéválás, a Megváltó attribútumainak felvétele (például *Nagycsütörtök, Krisztus*). A *Tudom az ösvényt* (kötetzáró ciklus- és verscím) kódozott formában, szinonimaként (ösvény = út) idézi föl a jézusi „Én vagyok az út, az igazság és az élet” formuláját: „Tudom az ösvényt is, / bízd rám magad és én hallgatagon vezetlek.” Irányítónak, „útmutatóvá” válik: tette azonos a romantikus költők (próféták, lángoszlopok) szerepvállalásával. Ezek a versek jelentik tehát az *Interieur* közvetlen, kontextuális környezetét, s nyitnak utat az egyszerűnek tűnő, mégis szintetizáló erejű, rövid költemény számára.

A vers keletkezésének (hát)tere, illetve helyszíne a szövegi és nyelvi eszközök által de- és rekonstruált szobabelső, a lírai én fiktív s a biografikus költő valóságos szobája. A reális és konkrét (a szerző által valóságként megtapasztalt) élmény montázsszerűen feldarabolódik: egyes elemek megmaradnak és nyelvvé, szöveggé transzformálódnak az Iseri imaginárius köztes folyamatában; mások „elrejtőznek”, így sosem válhatnak fikcióvá. A valóságos szobai tér, Dsida életének egyik helyszíne ihletővé, leírás tárgyává válik, és biografikus referenciát nyújt(hat) az elemzők számára. Ahogyan Szemlér Ferenc megjegyzi: „Származását, családi vonásait mellőzhetnők. Néhány szó is elég volna felvázolásukra, ha ezek az adatok nem szolgálnának feltűnő gyakorisággal versei anyagául — mintha csak a költő különös figyelmünket akarná rájuk irányítani. Elsősorban arról a sok helyen (például az *Immáron ötvenhárom napja*; a *Tóparti könyörgés*; a *Kóborló délután kedves kutyámmal*; a *Harminc év közelében*; a *Tükör előtt* című versekben) felbukkanó részletekről van szó, amelyeknek darabjaiból mozaikszerűen össze lehet állítani az *Interieur* és *Február, esti hat óra* című költeményekben is megrajzolt otthon képét”. (1) A Dsida-vers ihletadó valóságának szövegi „fényképek” által történő rekonstruálása (amennyiben nem lép túl realitást igazoló és hitelesítő szerepének kizárólagosságán) önmagába merevítheti az elemzés folyamatát, megfosztva azt dinamizmusától, miközben a szöveget egyszerű (szoba)leírássá (piktúrává) redukálja. Pedig a vers (piktúránál jóval) mélyebb rétegei is működésbe léptethetők annak elemző olvasásakor.

Interieur

Téli parkra, folyóra néz a szobám.
A cserépkályhában nagyokat pukkan a tűz.
A polcon könyvek
s a szomszéd szobából anyám illatszere szivárog át.

Piros posztó fedi asztalomat,
melyen írok, üzenek testvéreimnek.
A fiókban sok-sok baráti válasz.
Állókeretben annak a képe, akit szeretek.

Jobbra a régi tükörben magamat látom
merészen és fiatalon.
Szemben az ablakon át a világot,
mely szép és kedves és nekem való.

A vers három strófából áll, amely nyolc hosszabb kijelentő mondatra tagolódik, ezeknek fele két sornyi egységet alkot, míg a másik négy egy-egy sor terjedelmű. A mondatok közül négy egyszerű, négy pedig összetett. Ezek elrendeződése szimmetriát (illetve szerkesztett aszimmetriát) sejtet: egyszerű (szabad mondat) › egyszerű (szabad) › összetett (szabad) › összetett (szabad, csonka) › egyszerű (szabad) › összetett (szabad, csonka)

› egyszerű (szabad) › összetett (szabad, csonka). Tehát minden egyszerű mondatnak van összetett párja: a pozitívna minden esetben megjelenik a negatívja és megfordítva. Ez közvetett módon utalhat a versben kifejeződő teljességvágyra, a mikrokörnyezet és az univerzum együttes, illetve egységes látásának (láthatóságának) kísérletére. Az összetett magában foglalhatja az egyszerűt, az egész a részt, mivel az egyszerű mondatokból könnyen konstruálható összetett, s az összetett mondatok dekonstruálhatók egyszerűekké. A költemény alkotó mondatainak összessége új szabadverssé alakul. Jellemzői a sorhatárolás (szerkezetisméltés): „néz a szobám” › „pukkan a tűz” (állítmány – alany sorrend egymást követő mondatokban, záró helyzetben). A mértéksejtetés: „néz a szobám”, „pukkan a tűz”, „asztalom”, „akit szeretek” (több esetben koriambikus zárlatok), illetve némely, mondatsoros szabadversre utaló jegyek: „Jobbra a régi tükörben magamat látom / merészen és fiatalon” › „Szemben az ablakon át a világot, / mely szép és kedves és nekem való.” (határozó – határozó – tárgy – állítmány – a tárgy jelzőkké alakítható határozói: mérész, fiatal) › határozó – határozó – tárgy – nem ismételt állítmány: látom – a tárgy jelzői). A versforma szintén a teljességre való törekvést reprezentálja: szimultaneitás (időmérték és ütemhangsúly), a forma szabad kezelése és mértéksejtetés; klasszikus biedermeier témához (szobabelső) csatlakozó avantgárd formai megoldások.

A költemény kulcsszava az első sorban található „szobám”, amely a szöveg globális köhéziójának eszközeként összefogja annak témahálózatát. Köré csoportosul (térben és időben) a vers többi alkotóeleme: a szoba leírása és meghatározása a „nem szobához” (például a „világ”) képest. A szöveg fókuszos témafejlődését erősíti meg a fókusz cím (mint a szövegen kívüli, a szöveg teljességére metonimikus egész-ségében vonatkozó összefogó elem), amely elsődleges jelentésében szinonimnak tekinthető a kulcsszóval [illetve annak egyik, metonimikus részalkotójával: ti. a ’belseje’, ’berendezése’ (2)]. A versben nem található többszöri említése a szobának (a lírai én szobájának), illetve egyéb szinonimáknak. A fókusz- és témaszó (melyek egymással rokon értelműnek, sőt azonosnak mondhatók)

Egy gyógyíthatatlanul szomorú ember próbálja itt erőltetett nevetéssel letagadni reménytelenségét. Félreértés ne essék, ez az „erőltettség” nem a vers értékére, hanem üzenetére vonatkozik, éppen azt üzeni olvasójának a költő, hogy erőszakosan fenntartott vidámsággal talán még kijátszhatjuk a pusztulást.

bőven elegendőek arra, hogy a szöveg egyes elemeit összekössék. Kétszer jelenik meg viszont a szoba „mihez képestje”, a szobán kívüli, másik dimenzió, amely nem a szobához tartozik: „a szomszéd szoba”, „a világ”. A vers az egymástól teljességükben (azaz nem teljességükben) szeparálódó terek metonimikus érintkezéseit állítja másik középpontjába, természetesen a fókusz- és témaszó aspektusából, a belső felől értelmezve a tapasztalt jelenséget. A szemlélő lírai, illetve elbeszélői, leíró alany végig nem lép ki (fiktív) fizikai értelemben a szobából, így csak annyit foghat fel tapasztalatilag, amennyi számára, saját terének elhagyása nélkül lehetséges. A lírai alany lehetőségei tehát korlátozottak (illetve nem korlátlanok): a falak körbe veszik, csupán apró lehetőségek kínálkozhatnak a szűk belső tér megtörésére („anyám illatszere”, „a régi tükör”, „az ablak”), s a külső dimenzió empirikus rekonstrukciójára. Azért kell bevezetnünk ezt a fogalmat, mert a hiányos tapasztalatok csak részvilágokat prezentálhatnak a szemlélő számára, akinek ezekből a részletelemekből kell felépítenie „a világot” mint teljességet. A szemlélő a belső, szétfűzött (csak egyes, „szem elé kerülő” elemei által felfogott) mikrovilágból építi újra a *Leselkedő magányban* elvesztett makrokozmoszt, önmaga emberi-társadalmi kapcsolatait.

Az első strófa kezdő sora a lírai én indirekt térben és időben való meghatározottságát fogalmazza meg. A „szobám” a bent-levőség definiálása a kinhez képest. A szoba a lírai

én birtoka: az E./1. személyű birtokos személyrag (amely fontos tényező lesz a későbbiekben a szöveg lineáris kohéziójában) az alannyal (szoba) való személyes érintettséget, kapcsolatot fejezi ki. A lírai én mint én-formátumban identifikált létező, nem jelenik meg a szövegben, csak saját birtoka(i) által. Az én és a birtok kapcsolata szinekdochikus: az enyém, tehát a részem, engem fejez ki – birtoklok, tehát vagyok, nem kell én-szerűségemben megjelennem ahhoz, hogy létezzem. Az ember viszonyrendszerei által képes identifikálódni, s nem önmagában vett, máshoz nem viszonyuló én-je által. Az identifikáció dinamikus folyamat, amely az egyből, a statikusból (a Ding an sich énből) semmiképp sem vezethető le. A dinamizmushoz minimum kettő kell (3): egy én és egy te, vagy egy ő (illetve egy az: a „szobám”), csak a másikhoz képest határozódhat meg, az én értelmezhetetlen a vele kapcsolatban álló te nélkül. A szoba a lírai én birtoka, amely magában foglalja a lírai alanyt mint bennelevőt: szinekdochikus rész-egész kapcsolatuk inverzzé válik, nem egyértelmű. A lírai én identitása térben statikus és rögzített, mégpedig a szobához rögzített. A szoba a kinti világ részletével áll kapcsolatban, az ablakon keresztül; s a szobának és a lírai alanynak a külső tájhoz való viszonya a szinekdoché miatt egyenlővé válik. Ezt erősíti meg a mondat állítmánya („néz”), amely a szobára mint alanyra (s nem tárgyra) vonatkozik: mivel antropomorfizálódik egy újabb szinekdochikus érintkezés által. A lírai én szeme (amellyel néz) a szoba szemévé válik. A külső táj aspektusából vizsgálva: az ablakban álló szeme azonossá válik a szoba szemével, az ablakkal (ösi világértelmezési stratégia, hogy az élettelen, amellyel kapcsolatban állunk, saját rész-egységeink analógiáiként magyarázzuk). A kint világgal való érintkezés metonimiát ígér (amely az utolsó versszakban fog kiteljesedni). A külső világ tér és idő egysége („Téli”), kronotoposza időben (illetve speciális tér-időben) is identifikálja a térbeli koordinátákkal már ellátott lírai ént. A „park” és a „folyó” [illetve azok kivágott és az ablak képkeretébe helyezett impresszionisztikus pillanatszerűsége (4)] a teljességében felfoghatatlan, végtelen természetet szimbolizálják (a véges létező a végtelent csak önmaga végessége felől képes értelmezni, ezért antropomorfizál).

A második strófa második sora a belső világ felé irányítja a szemlélődő én és a befogadó figyelmét, s míg az első sorban a látvány, addig itt a hanghatások dominálnak (vagyis a tűz pattogása, amely a saját, ismert, elsődleges identitást adó tér felé vonja a lírai alany figyelmét). A hanghatások kétféle irányba terelhetik a szemlélő figyelmét, s mindkettő a szinesztézia tárgykörébe vonja a költői aktust: az egyik a melegség érzete (hiszen ahol ropog a tűz, ott meleg van és otthonosság). A másik a cserépkályha látványa (amely szintén a tűz „jelenlétére” enged következtetni; ezen keresztül pedig ismét a melegre és a komfortérzésre, amelyhez a cserépkályha mára már népiessé vált motívuma által némi nosztalgiaérzés is csatlakozik, főleg a harmadik évezred olvasója számára). Mindezek: a szoba, a kályha és annak melege, a külső, téli világ tényleges kívülmaradása (a belső tértől független, más tér-jellege) biztonságérzetet adhat a szoba birtokosa számára, de izolációt is eredményez: a külső világgal való kapcsolat hiányát; érintkezése ezzel nem több, mint amelyet a szoba „szemén” keresztül, szinekdochikus úton nyert.

A hanghatások a szemlélődő én figyelmét a szoba felé, tehát a belső tér irányába terelik. A polcon található könyvek jelenléte újabb indirekt jellemzést adhat a lírai alanyról: olyan ember, aki szeret olvasni, esetleg értelmiségi életformát folytat, talán költő (ezzel kapcsolatban már a vers tanulmányozása előtt is voltak előfeltevéseink: az írás motívuma a második strófában jelenik meg, bár nem költői írásmódra történő utalással). A látvány és hanghatások mellett a könyvek a szellem kulturális igényeinek kielégíthetőségét, illetve annak lehetőségét szimbolizálják. S hogyha Szemlér Ferenc szerint a nyelvi kifejezés, amely a látványt egy másik érzéki, hallható vagy olvasható regiszterbe helyezi, „visszaírható” a valóságba (tehát nem csak a valóság > imaginárius > fikció linearitás létezik, hanem a folyamat megfordítható, és a fikció > imaginárius > valóság sorrend szintűgy létrejöhet), akkor a hipotézis a „polcon könyvek” állítás miatt megkérdőjelezhetővé válik, így a biografikus köl-

tő szobáját már nem rekonstruálhatjuk a versek által. A könyv többes számú alakja ugyanis jelölhet két példányt, de asszociálhatunk egész könyvtárra is, a rekonstrukció mindenképpen befogadófüggő. A leírás nem fénykép, de még ez sem tudná a teljes valóságot visszaadni, hiszen egy kép egyetlen nézőpontot jelenthet csupán. (5) A leírásból természetesen azt sem tudhatjuk meg, hogy milyen polc, milyen könyvek stb. voltak a költő szobájában, nem áll rendelkezésünkre a valóság rekonstruálásához szükséges végtelen számú adatt mennyiség. Az „újjáépítés”, főleg hogyha nyelvi, sohasem fogja megközelíteni a valóságot, illetve sohasem fog azzal azonosná válni. A megegyezések csak a költőiség képi síkjában jöhetnek létre, a jelölő nem válhat önnön jelöltjévé.

Az első versszak utolsó sora virtuális nyitás egy újabb, a sajátához képest más térbe, a szomszéd szobába. A nyitás az illat(szer) hatása által valósulhat meg, természetesen csak a vers nyelviségén belüli fiktív dimenzióban. A fizikai jellegű, tényleges átlépés, térváltás itt sem történik meg. A „szomszéd szoba” mint másik, nem saját tér az anya dimenziója, a kettő csak részegységek által érintkezhet, metonimikusan: az anya világa „szívárog át” a fiúéba, de ténylegesen nem tör(het)i át a határokat, ahhoz a szívárgás túlságosan erőtlén (ráadásul az illatszernek van valamiféle művi, nem természetes érzete). S bár itt is, akárcsak a szoba esetében, a birtoklás motívuma jelenik meg (a birtokos személyrag révén); ám a birtoklás ebben az esetben: nem-birtoklás. Az anya egy más tér része, ráadásul „anyám” és nem édesanyám, mama stb. A közelség (szomszédság) jelen esetünkben távolság, ugyanis az édesanyával való szeretettel telt viszony akkor válhat autentikussá, hogyha nem választják el őket valóságos és főleg képzeletbeli térválasztók, s hogyha a szomszédság (az egymás mellett élés) családdá alakul át (egymással éléssé). A távolság a nyelviség szintjén tovább fokozódik (lásd az elutasító, rideg, távolságtartó „anyám” megnevezést). A jelenlevő (s immáron már nem leselkedő) magány érzése a költemény első versszakában nem oldódik fel, hanem mintha még erőteljesebbé válna. Csúcspontja az anya térbeli és érzelmi közel-távolsága. A terek egyelőre önállóak, egymásra nem hatnak. A külsőség és belsőség koordinátái („szobám” – „szomszéd szoba”) működőképesek maradnak, akár a téli táj, akár a másik belső tér (amely, számára kinti és „szomszéd” marad), azaz az anya szobája felé tekint a szemlélő én.

A második versszak teljes egészében a belső tér, a szoba festése (jelölése részletjellemzőin keresztül), piktúrája. Folytatódik a birtokviszonyok felsorolása: „asztalomat,” „testvéreimnek.” Mindkettő a lírai én birtoka, egyetlen különbséggel: ami közel van, vele egy térben, az a tárgy. A személyek továbbra is távol maradnak, nem működnek az interperszonális relációk, amit jelenleg egy időben és térben birtokol, mind tárgy csupán (szobát, asztalt). Uralkodó és jellemző létformája még mindig a magány, ám itt már megjelenik a kommunikáció lehetősége: „írok, üzenek testvéreimnek.” A távolság látszólagos oldására tett kísérlet a levelezés, ám a személyek ettől még más terekben magányosak. Az üzenet pedig minden esetben lényegre törő, gyors, személytelen („üzenek testvéreimnek” valaki más által). A magányérzetet a kommunikáció fenntartása csak elmélyíti, mivel a távolság igazából levélíráskor tudatosul, ti. a közellévőnek, az egy térben tartózkodónak nem kell levelet küldeni. A levelezés aktusába kódolt közeledés tehát valójában távolodás. A birtok (asztal) is az egyedüllét szimbólumává válik mint eszköz, amin a magányt oldani nem képes levelet fogalmazni. A pótcselekvéses kommunikáció viszonzott, így működőképes. A levelek mégis a „fiókban” vannak (biedermeier-vonás): mesterségesen eltávolítva egy másik térbe (csak éppen nem a téren kívül helyezve, hanem a téren belüli térbe vonva). Azokhoz a távoli személyekhez hasonlóan, akiket jelölnek, ezek a levelek sem alkotják a szoba részét. Ahogyan Markó Béla írja: „Egy gyógyíthatatlanul szomorú ember próbálja itt erőltetett nevetéssel letagadni reménytelenségét. Félreértés ne essék, ez az „erőltetetttség” nem a vers értékére, hanem üzenetére vonatkozik, éppen azt üzeni olvasójának a költő, hogy erőszakkal fenntartott vidámsággal talán még kijátszhatjuk a pusztulást. [...] Paradox módon a halálfélelem mellett egy furcsa életfélelem is kihallható a Dsida-versekből...” (6) A máso-

dik versszak utolsó sora még mindig a szoba berendezési tárgyainak metonimikus jelle-
gű felsorolása, ám megjelenik benne az egymásra csúsztatott és egymásba nyitott terek
motívuma (7), amely a fent már emlegetett avantgárd festők térábrázolási módszereire
emlékeztető montázstechnikával dolgozik. A szeretett (nő) képe (a biografikus költő ese-
tében Imbery Melinda?): „állókeretben” jelenik meg, amely minden esetben az egyik tér-
ből való „kivágást,” s ennek helyén egy újabb tér megnyitását jelenti (például a kép hát-
tere) a valós tértől eltérő perspektivikus ábrázolás, egy másik világ jelenléte a valós vi-
lág kivágott szegletében. Az álmodozás és romantika dimenziója: a kedves tere, mely
szintén távoli; perspektívája, ábrázolása csak képi lehet, mint ahogyan az ábrázolt ked-
ves alakja is fiktív, mert nem a fogalmi, hanem a képi, szimbolikus, ikonikus síkon léte-
zik csupán: „annak a képe, akit szeretek.” Ez vonatkoztatható a kedves alakjára, de bár-
mely, másvalakit ábrázoló, (számára) szent „ikonra” is (ti. a „szeretek” kifejezés egyaránt
jelölhet szeretetet és szerelmet; a biografikus életrajz valóságba való visszairhatósága is-
mét nehézségekbe ütközik).

A harmadik versszak folytatja a megnyitott terek egymásba való átjárását. Első szinten
megjelent a szerelemben, szeretetben való elvágyódás fiktív momentuma, álomszerű megje-
lenülése. Az utolsó előtti mondat az első strófában rögzített tér-idő koordináták összezava-
rása, melynek térbeli előzményei már a „kép” kapcsán megjelentek a második versszakban.
A „Jobbra” határozószóval még rögzíti térben kétféle én-jét. Mint láthattuk, az eddigiek fo-
lyamán nem sikerült ezt a saját én-t egy te-hez képest meghatározni: képtelen identifiká-
lódni társtalanságában. Ahhoz, hogy mégis elnyerje keresett identitását, szüksége van egy
én-en kívüli létező szubjektumra (a szobák, tárgyak ehhez sajnálatos módon nem elegend-
őek), akihez képest képessé válik önnön identitásának rögzítésére. Mivel a külvilágban
nem tud identifikációs partnert találni, „kénytelen” önnön én-jét kettéosztani a tükör és a
tükröződés által: így jöhet létre az én én általi identifikációja. A tükörbe néző ember önnön
aszimmetrikus, torzító (és fiktív) jelölője segítségével próbálja megtalálni valóságos ki-volt-
tát. Természetesen a két alak (jelölő és jelölt) sohasem válhat azonossá, kapcsolatuk állan-
dó identifikálódás és elkülönöződés (sohasem ugyanaz az arc néz szembe a tükrözötttel,
folyamatosan és dinamikusan változó, halálig tartó folyamat részesévé válik az identitását
kereső szemlélődő ember). A költeményben létrejövő elkülönöződés többszörös: forrása
egyrészt a térben és időben történő elidegenedés, másrészt az én rögzítettségének feloldá-
sa. A tükör, mint keretes objektum, az előző képhez hasonlóan teret vág, és újabb teret nyit:
egy szemközti, ám negatív dimenziót, amely a tükör mögötti falba való behatolást jelenti.
Olyan teremben és szobában, ahol tükör van, a tér teljes mértékben relatívvá válik. A meg-
szokott határok feloldódnak, az egymással soha nem találkozó elemek egyetlen (virtuális)
síkra kerül(het)nek. „Jobbra a régi tükörben magamat látom / merészen és fiatalon”. Jobb-
ra látja magát (kifordítva), holott baloldalt áll, megnézheti a falat, amely mögötte van. A tü-
kör régisége egy ósdi (szobájában található második) kép asszociációját keltheti fel a szö-
veg olvasójában, amelyen minden elavult: a keret és az ábrázolt kép, amit az előbbi kere-
tez. A látott kép viszont „merész” és „fiatal:” ellentéte a tükör régiségének; az idő határai
is elmosódnak, relatívvá válnak a dimenziók tökéletes összecsengése által. A jelöltet (lírai
én) nem lehet érzékelni, folytonosan jelölők mögé rejtezik (szoba, tükörkép stb.), annyi lát-
ható csupán az öt körülvevő világból, amennyit ő lát, illetve amennyit felfed. Az arca is
csak annyira válik észlelhetővé, amennyire ő akarja, saját szemszögéből: tükörből aszim-
metrikusan, s talán eltorzítva. A jelenség, az elbeszélő megfoghatatlanná, fikción belüli fik-
tív alakká transzformálja önmagát nyelviileg, folyamatosan eljelölődik önmagától, miköz-
ben az „ösvényt” keresi.

Az utolsó két sor a vers fókusz- és egyben zárómondata. A lírai én meghatározza saját
teréhez és önmagához képest a „világot.” Erre utal a „Jobbra a régi tükörben magamat
látom” és a „Szemben az ablakon át a világot” (látom) párhuzamos szerkezetű ellentéte.
A belső (mikro) és a külső (makro) világ egymáshoz képest való meghatározódása, me-

tonimikus (rész az egészben, egész a részben) érintkezés és a mondatok szerkezeti hasonlósága alapján. Az utolsó sor fokozása („szép és kedves és nekem való”), melyben a lírai alany saját, világhoz való viszonyulását fogalmazza meg, látszólag optimista zárlatot ad a pesszimista hangulatú költeménynek melynek lezárása által lép ki az univerzumba, s a teljesség ablaknyi szeletkéjének segítségével fogalmazza meg a világhoz való (vissza-)csatlakozás igényét, az üresség és magány kozmikus feloldását.

De „az ablakon át” látott vizuális élmény, éppen részlet-jellege miatt, nem nyújthatja a lírai alany számára a sikeres világegészben való feloldódás lehetőségét: a véges, belső téri embernek nem lehet kielégítő kapcsolata az univerzummal, annak nagyobbik részét mindenképpen fantáziája és intuíciója által kell rekonstruálnia, a rekonstrukció pedig sohasem valóság, a fikció körébe tartozik. A sikeres és stabilizált állapotot teremtő identifikáció követelménye az, hogy az identifikálódó felek képesek legyenek rögzülni, felvéve egy statikus identitást, amelyből nem következik többé elkülönböződés és dinamizmus. Akár az önmagát kereső költői alanyt tekintjük, akár az önmagában felolvasztani vágyott világot, a rögzített identitás nem érhető el, mivel az (emberi, általános) én állandó és végtelen eljelölődésben, jelölők circulus vitiosusában forog, a világ egésze pedig mindig rekonstruálhatatlan lesz az emberiség és Dsida lírai énje számára; az *Interieur* utolsó sorának optimista szellemű fokozása pedig mindörökké álom, tehát a fantázia szüleménye marad. Ehhez köthető az *Interieur* (enteriőr) mint fókusz cím szótári meghatározása, mely szerint ’szoba, lakás belseje, berendezése’. Másrészt viszont ’az ezt (szobabelsőt) ábrázoló festményt’ jelenti. Az *Interieur* tehát nem valóságos szoba, hanem a szoba jelölője, műalkotás. Ebből következik, hogy minden, amelyet vele kapcsolatban a lírai én állít, jelölők körforgása, és játék, meseivé misztifikált, identifikálhatatlan jelöltekkel.

Jegyzet

(1) Szemlér, 1998, 279.

(2) A metonimikus értelmezés csak a szoba berendezéséről állítható teljes biztonsággal. A szobabelső terminus meglehetősen inadekvátnak tűnik, mivel a szoba absztrakt értelemben eleve belsőt jelent (a kapcsolatot inkább metaforikus, azonosítást sugall: szoba = belső), amelyben az ember benne tartózkodhat. A szoba par excellence lényegiségéhez tartozik a bensőségesség, bennlakhatóság. A szobabelső elnevezés nem a szoba bent-lényegűségét szignifikálja tehát, ami pedig célja lenne, hanem a belső belsejét, ami felesleges szószaporításnak tűnik. Indirekt bizonyítással: csak annak a szobának lehet belseje, amelyiknek külseje is van (hogya egy dologról belsőt állítunk, külsőt is kell hozzá csatolni: a kettő ugyanis egymás mihez-képestje). Szobakülsőről viszont nem szokás beszélni, mivel a szoba kívülről egy másik tér (ház, folyosó, másik szoba stb.), amelyet falak választanak

el a belsőtől, s nem ahhoz tartozik, annak nem része: a szoba külseje elnevezés tehát logikai értelemben hibásnak tekinthető, amely maga után vonja a szobabelső inadekvát voltát. A belső és külső terek elkülönböződése és annak feloldása az *Interieur* című vers központi problémája.

(3) Babits, 1978

(4) Az ablak által „kivágott” valóság, pillanat ábrázolása az impresszionista festők egyik kedvelt témája és eljárása volt.

(5) Ezt a problémát próbálták az avantgárd művészek a szimultaneizmus eszközeivel, a nézőpontok egy helyen és időben való ábrázolásának és láttatásának segítségével áthidalni. Teljességre ez a megoldás sem tarthat igényt.

(6) Markó, 1998, 196.

(7) Ennek elméletéről I. Foucault, 2000, 21–34.

Irodalom

Babits Mihály (1978): Játékfilozófia. In: uő: *Esszék, tanulmányok 1–2*. Budapest.

Foucault, Michel (2000): *A szavak és a dolgok*. Osiris Kiadó, Budapest.

Markó Béla (1998): Költő a koponyák hegyén. In: Pomogáts Béla (szerk.): *Tükör előtt. In memoriam Dsida Jenő*. Nap Kiadó, Budapest.

Szemlér Ferenc (1998): Dsida Jenő. In: Pomogáts Béla (szerk.): *Tükör előtt. In memoriam Dsida Jenő*. Nap Kiadó, Budapest.

Suhajda Péter

Károli Gáspár Református Egyetem, BTK