



Napút-füzetek

76.

++ „Jel + Idézet” +++ Improvizáció”

Ekszpanzió XXIV.
Szimpózium(ok)



„Idézet + improvizáció”

(Felvezető gondolatok
az Ekszpanzió XXIV. szimpóziumához)

Amikor egy könyv olvasására adom a fejem, először az első néhány oldalba nézek bele, utána pedig a záró oldalakra vetek pillantást. Vagyis: megnézem a kiadvány alapadatait, mert többek között érdekel, milyen papírra nyomták és hol készült. Így tettem Esterházy Péter 1979-ben megjelent *Termelési-regényével* is, s így vettem észre, hogy a kötetet egy hosszú névsor zárja. Azoknak az íróknak-költőknek a neve, akikről a szerző idézeteket vett kölcsön, miközben művén dolgozott. A listát böngészve megláttam rajta a saját nevemet is. De bárcsak ne tettem volna, mert innentől fogva úgy kezdtem az olvasásba, hogy minden mondat után odahelyeztem a szűrőmet, azt vizsgálva, vajon tőlem származik-e. Úgy haladtam át a szövegen, hogy folyton csak önmagamot kerestem benne. Ám nem találtam, hiába mentem át rajta többször is. Akkor arra gondoltam, hátha nem teljes mondatokat emelt át tőlem Esterházy, hanem csak mondattöredékeket, de az ilyen szempontú vizsgálat sem vezetett eredményre, nem ismertem fel a tollam nyomát a szöveg sűrűjében. Végül is maradtak a szavak, csak hát a szó már egy olyan kategória, amelynek az eredetét nem lehet megállapítani, pontosabban, lehetetlen egyénhez kötni, hiszen valamennyien ugyanazokat a szavakat használjuk különböző kontextusban: nyelvünk szómolekuláit, melyek akkor válnak egyénivé, amikor összekötjük, kombináljuk őket olyan módon, ahogyan más nem teheti. Arra gondoltam, lehet, csak egy kölcsönvett névelő okán kerültem bele a kortárs magyar irodalom eme jeles névsorába – talán minden „a” és „az” szerzője vagyok –, és az író valójában a bolondját járatja velem, amikor arra sarkall, hogy eredjek saját nyomomba majd ötszáz oldalon át. Nevem indokoltsága a *Termelési-regényben* örök talány marad számomra.

Kezdő költőként magam is folyamodtam idézetátvételekhez a hetvenes években. A nyelvi nyersanyagot azonban nem szépirodalmi alkotásokból vagdostam ki, hanem újságcikkekből, átlagos zsurnalisztikai szövegekből, arra téve kísérletet, hogy a köznapi nyelv elemeit költői nyelvvé magasztosítsam, a száraz prózát lírává nemesítsem. Ez a fajta feltételezett individuális minőségforradalom már első kötetemben, a *Szerelmesek és más idegenekben* is kitapintható volt, de ennél is eklatánsabb formában jelentkezett *Én is élttem* című második könyvemben, amelybe teljes mivoltukban építettem be szöveges dokumentumokat ismeretlen szerzőktől. Akkoriban – ugyancsak a hetvenes években – szoros kapcsolatban álltam Tót Endre, mára nemzetközi rangra szert tett, Kölnben élő képzőművésszel, aki ifjú éveiben egy budapesti általános iskolában tanított. Megkértem, küldjön postailag alsófokú diákoktól származó fogalmazásokat, hátha megihletnek. Nemcsak megihlettek, hanem olyannyira költőinek találtam a gyermeki naivságot, hogy minimális változtatást eszközölve bennük, egyszerűen beemeltem őket az úgynevezett magas írásművészetbe. Úgyszintén ilyenek voltak azon névtelen öngyilkosoktól származó

búcsúlevelek, melyeket egy kezem ügyébe került szociológiai tanulmányból ültettem át lírai formába.

Igénytelenebb szövegfoszlányok irodalmi közegbe történő beemelése nemcsak rám volt jellemző, hanem például nemzedéktársamra, Slavko Matkovića is, aki úgyszintén újságokból vett át bizonyos mondatokat a verseibe. Az így keletkezett költészet tárgyasnak volt mondható, és felbukkanását követően egyes belgrádi irodalmi körökben a szerb líra megújulásáról kezdtek beszélni. Matković egyben képzőművész is volt, akárcsak jómagam, a kollázs technikáját mindketten ismertük és alkalmaztuk. A nyomtatott sajtó képi elemeinek átvételével Matković létrehozta úgynevezett ragasztószalag-szövegeit. Eljárása abból állt, hogy celluxszal képcsíkokat tépett ki a képes magazinokból, és improvizatív úton egymás mellé illesztette a különböző forrásokból származó csíkokat, amelyek orgonasípként sorakoztak egymás mellett, megidézve a globális képkultúra gáttalan áradatának kaotikus, ám izgatóan vibráló hangulatát. Mindez még a posztmodern fuvallatok beköszönté előtt történt, vagyis ama új paradigma színre lépésének előestéjén, amely nyíltan a történelmi idézetek gátlástalan használatának szent ígését hirdette meg. Kezdetét vette a szellemi javak feletti szabad (rabló)gazdálkodás korszaka az idézetek, át- és beemelések, az úgynevezett vendégsszövegek kanonikus legalizálása révén. De ez volt megfigyelhető a vizuális művészetekben is: az olasz transzavantgárd vagy a német új vadak és az új expresszionisták vásznain oly mértékben nyüzsgöttek a mitológiai idézetek, hogy a jelentés szintjén sok esetben egymást oltották ki.

Ha Szabados György mottójából indulunk ki, miszerint „Megismételhetetlen művet teremteni, életre tévedt egyszerűségünk bizonyosságaként, legyen az irodalmi, zenei vagy más művészeti alkotás együttese: csakis úgy lehetséges, ha nincsen hazugság egyetlen betűben, egyetlen hangban, egyetlen gesztusértékű emberi mozdulatban sem...”, akkor csupán erkölcsi oldaláról világítjuk meg a dolgokat, figyelmen kívül hagyva a technológiai trendet, ami viszont kimondottan serkenti a nyelvi hibridizációt. Látjuk lépten-nyomon, mekkora mértékben hatalmasodott el a plagizálás kényszere, hogyan törnek az emberek olyan célok felé, amelyhez se tudásuk, se kultúrájuk. A nyelv végsőkéig manipulálhatóvá vált. Csakhogy melyik nyelv?, merül fel a kérdés. Az, amelyikkel ölni lehet, vagy az, amellyel éppenséggel építeni? Hatalmas különbség.

Kivágás, újraformázás, újraszerkesztés, retusálás, szétszeletelés, összeillesztés, konstruálás, dekonstruálás, felszabdalás, montázsolás, eltulajdonítás, implantálás, újrakeverés, visszajátszás, idézés, képbe illesztés, szövegötvöztetés, összevonás, atomizálás, elegyítés, kivonás, hozzáadás, szűkítés, kiterjesztés, visszacsatolás, áttételezés, újrakeverés stb., stb.

Szombathy Bálint

Az idézet

(Tézisek az Ekszpanzió 2012. április 25-i konferenciáján)

1. Voltaképpen minden nyelv maga is idézet – milliók használták már és használják, sőt éppen ez a feltétele a használhatóságának is. Építési hasonlattal azt mondanám, hogy a nyelv az építőkö, amelyből sok mindent összerakhatunk.

2. A mások által már megformált gondolat pedig architektonikus elem (mint az oszlop, a timpanon, az ablakkeret stb.). Ezek felhasználása az írásos kultúrákra jellemző, és általában a mondanivaló súlyát emeli.

A középkori Európa skolasztikájában például döntő fontosságú az idézés, vagyis a tekintélyekre hivatkozás, „argumentatio ad patres”, ahogyan mondták, és az ebben való járatosság biztosította a szellemi fölényt.

3. Ez a műveltség azonban formalizálódhat is, ekkor már nem alkotó módon, hanem csupán ismétlőleg idéznek, ezt mondhatjuk a „kész épület” applikációjának, és a szellemi agóniának a jele.

Kína például annyira tisztelte az ókori bölcsek tanításait, hogy lassan modortalansággá vált művelt körökben a saját gondolat megfogalmazása – hiszen hol vagyok én Kung Fu-Cse bölcsességétől? Így azután az élőbeszédet lassan felváltja az idézgetés – ezért alakult ki az, hogy a kínaiak ma nemigen tudnak beszélgetni.

4. Az újkori európai individualizmus ellenben a személyiség kultuszára, vagyis az „eredetiségre” épült.

Ez szélsőségeiben megszüntetheti a nyelvközösséget is. A költészetben természetesen a barokkban kezdődött (Góngora), de azután, eltérő okból bár, kiszorult mind a racionalizmus, mind a romantika hatására. A XX. században újították fel, igaz, nem egyéniség-kultuszként, hanem a jelentésmező kiterjesztéseként (James Joyce-tól Weöres Sándorig).

Az „eredetiségnek” ez az igénye azonban a kultúra egységét és fejlődésének a lehetőségeit előbb-utóbb mindenképpen veszélyezteti. A mai francia költők például már nem használhatnak rímeket, mert az ő gazdag költészetükben már minden rím felhasználásra került, ezért a műveltebb hallgató számára ironikus benyomást kelt („ez már Villonnál is előfordult”).

A gondolat hitelességét is veszélyeztetheti ez az eredetiség-kultusz, korunk növekvő számú bolondgombái mutatják ezt. Esetenként éppen az eredetiséget kell visszametszenünk, némi visszatéréssel a középkor tekintélyelvéhez.

(Egy személyes élményem ezzel kapcsolatban, hogy egyszer Nietzsche emberiszonyáról beszéltem, és senki sem hitt nekem a jelen lévő ismerői közül. Hazamenve aztán tucatnyi ilyen hivatkozását gyűjthettem össze, de már késő volt az adott eszmecsere szempontjából. Ez a helyzet világunkban egyre gyakoribbá válik.)

5. A huszadik században azonban kétféle jelentős reakció is volt eme eredetiséggel, és az általa implicite megtagadott idézéssel kapcsolatban. A „konzervatív forradalom” (Stefan George, Ezra Pound, T. S. Eliot) akképpen hasz-

nálja fel az elmúlt korok irodalmi-gondolkodói hagyatékát, hogy ezzel a múlt változatlan jelenlétét emelhesse ki. „A költőnek nem individualitása van, hanem médiuma” – mondja erről Eliot.

A másik az ironia. Vagy az oktalanul megszépített múlt lesz itt a tárgya, vagy pedig a mércéjével nézve silánynak bizonyuló jelen.

A képzőművészetből vett analógiával, Marcel Duchamp ready made-jei, például a „fontaine” címmel kiállított WC-csésze, mutatják ezt a gondolkodásmódot. (A „forrás” mint festészeti téma egyrészt már rég elkopott, másrészt meg a mi technikai korunk már felváltotta a természetet. Eszembe jut itt Szabó Lajos ironikus mondata: „A kultúra fejlődését a WC-csésze elterjedése fejezi ki a legjobban.”)

A másik lehetőség Picasso *Guernica* festménye, amely voltaképpen egy titokzatos újkori Hans Baldung Grien-rézmetaszt értelmezése, a lóistállóban szörnyethalt emberről – amit a festőnk a XX. század borzalmainak emblémájaként tudott megjeleníteni.

6. Felbukkant azután a posztmodern korban a „szövegirodalom”, amelyben az elődöktől átvett szövegbetétek jelentéstelen illusztrációkká változnak, ezáltal megkísérelvén a kilátástalanul silánynak ítélt jelen színvonalára lehúzni azt a múltat is, amelyben e művek valaha megszülettek. A dolognak afféle logikája van, hogy „mit ér az egész emberi kultúra, hogyha a végére ilyen szart produkált, mint amilyen például én vagyok”.

Megszűnik a mondanivaló érvényessége, maga a szöveg ténye lesz az üzenet. „Nem hirdetni kell az ígét, hanem ragozni.” Ez a jelmondat különben teljességgel megfelel a korszerű nyelvfilozófiának, amelyben eszményként jelenik meg a valóságtól elszakított nyelv. Alapjában véve ez a Nietzsche által jövendölt nihilizmus egyik fontos manifesztuma.

Lipcsey Emőke

Óvakodj az élettől!

(Idézet és improvizáció)

Idézet és improvizáció. Ha beírjuk az interneten a Google keresőjébe, hogy *idézet*, és rákattintunk, számtalan oldalra jutunk el, és láthatjuk, hogy az emberek szeretik az idézeteket, és fontosak számukra. Mindenről gyűjtik az idézeteket: szeretetről, fájdalomról, örömről, hazafiságról, esküvőről, kutyáról, macskáról, tudományról, nőkről, férfiakról, kalandról, és még holnapig sorolhatnám, hogy mi mindenről.

Visszont pl. magának az idézet szónak nincs meghatározása a Wikipédián, csak idézeteket találunk magáról az idézetről. Az értelmező szótárban is csak a következő olvasható az idézet fogalmáról: „Valaki szavainak, valamely szövegnek szó szerint ismételt része.”

Ha beírjuk a Google keresőjébe, hogy *improvizáció*, ismét számtalan oldalra juthatunk el. Előkelő helyen

állnak az ilyen oldalak, mint „Tanulj improvizálni”, „Jazz- vagy rock-improvizáció”, „improvizáció népdalokra”, vagy egy előadott színdarab kapcsán az egyik újságcikknek ez a címe: „alkotói munka és improvizáció”. Azt is megállapíthatjuk azonban, hogy az improvizációról szóló találatok java része a zenéhez kapcsolódik, és míg, amint mondtam, az idézet szóra nincs Wikipédia-szócikk, az improvizációra van, s ez a következő meghatározással kezd: „Az *improvizáció* az olasz *improvviso* („váratlan”) szóból ered, ami azt jelenti, hogy valamit csak úgy véletlenszerűen mondunk, énekelünk, táncolunk, hangszerünkkel játszunk stb.”.

Mindez elgondolkoztató, és szinte ugyanannyi kérdést vet fel, mint ahányféle idézet van. Én csak néhányat szeretnék ezekből a kérdésekből kiemelni, s ezekhez a kérdésekhez fűznék néhány gondolatfözlányt.

A kérdések: Kit idézünk? Miért idézünk?

Mi az, hogy idézet?

És mi az idézet kapcsolata az improvizációval?

Kit idézünk? Miért idézünk? – a két kérdés elválaszthatatlan egymástól.

Mert úgy gondoljuk, olyasmit mondott valaki valamilyen témáról, amit érdemes megjegyezni, mert röviden és tömören szól az adott témáról, úgy, hogy azzal kapcsolatban egy szinte megvilágosodásszerű felismerést fogalmaz meg. Akit idézünk tehát, az valaminek a legbelső lényegéhez férközött hozzá, s erről fogalmazott meg egy gondolatot. Csak egy példát említek itt, Arany Jánost, aki talán az idézett magyar költők között a legelőkelőbb helyen van ilyen gondolataiért, mint „Kettős úton halad az emberi élet: Egyik a gyakorlat, másik az elmé-

let”, vagy: „A hír, ha kivált rossz, mint levegő, terjed, Nehéz kikerülni, hogy bé ne lehelljed”, vagy: „Ha semmi sincs, van szép szabadságod”, vagy: „Nekem áldott az a bölcső, mely magyarrá ringatott” stb.

A „kit idézünk” kérdésre tehát nagyon általánosan azt mondhatjuk, hogy leggyakrabban költőket, politikusokat, írókat idézünk, de egyéb híressé vált embereket is, és a mai tömegkultúra idején ilyen-olyan celebeket is.

De tágabb értelemben nemcsak szóban megfogalmazott érzéseket, gondolatokat idézhetünk, hanem idézünk például zenészeket is olyankor, mikor egy zeneművet előadunk, illetve igyekszünk úgy előadni, ahogy egy bizonyos zenész előadta, vagy mondjuk egy néptáncost, amikor mondjuk egy figurát úgy akarunk megvalósítani, ahogy ő megvalósította.

Az egyszerűség kedvéért, s mert most főleg az irodalomról beszélünk, maradjunk mégis a szavakkal megformált idézeteknél. A „miért idézünk” kérdéshez az is hozzátartozik, hogy ezeket a bölcs vagy szép, de mindenképpen tömör gondolatokat valamilyen kontextusba helyezzük, vagyis valami okból felhasználjuk az idézeteket. Amikor oka van annak, miért idézünk, már valami módon egy számkra megfelelő kontextusba helyezzük az adott szöveget, s ezáltal egyben *tolmácsoljuk* is azt. Az ok számtalan lehet: lehet pl. egyszerűen csak az, hogy a minket foglalkoztató kérdésekre akarunk választ keresni, vigaszt akarunk találni egy idézetben, de lehet az is, hogy *valamilyen összefüggésben fel akarjuk használni az idézetet*, esetleg kommunikálni is akarunk vele. (Például nem is olyan rég a szemérmes szerelmes idézetekkel vallotta meg szerelmét hölgyének.)

Vannak olyan írók, mint például Esterházy Péter, akik könyveiket telerakják más szerzőktől vett gondolatokkal, idézetekkel, s a mű mégis önálló alkotásnak számít, mert egész más kontextusban jelennek meg az idézetek. Vagy hadd említsem meg a svéd Kerstin Ekmant, aki valamilyen formában egy egész regényt, a *Söderberg Glas doktor* című művét idézi, építi bele az *Egy gyilkos praxisa* című könyvébe.

Az idézet valamilyen kontextusban való felhasználása azonban mindig kényes téma volt és lesz. Napjaink agyonpolitizált magyar valóságában és irodalmi életében például nem mindegy, hogy kit és milyen összefüggésben idézünk. Ha valaki Nyíró Józsefet idézi, vagy Konrád Györgyöt, annak vagy tényleg van valamilyen politikai üzenete, vagy mindenképpen valamilyen üzenetet akar az idézetnek tulajdonítani. Ezzel kapcsolatban csak az idézet sérülékenységeire szeretnék rávilágítani, arra, hogy írók, költők, gondolkodók által megfogalmazott gondolatokkal mennyire vissza lehet élni, és vissza is élnék rendszeren.

Nézzünk egy példát. Hamarosan idézni fogom például Emil Ciorant (1911–1995), a román származású, de főleg Franciaországban élő írot, filozófust, akit általában a román fasizmus, sovinizmus „szép” példajaként szoktak emlegetni, aki annak idején a hírhedt Vasgárdával is szimpatizált, de aki a következőket is írta egy Németországból hazaküldött levelében a nácik 1933-as hatalomra kerülése után: „Romániában csak a terror, a brutalitás és a határtalan nyugtalanság képes a változásra. Minden románt le kellene tartóztatni és véresre verni; csak így lehet rávenni egy felületes népet a történelemalkotásra”.

Ugyanakkor eleinte a magyarokat és a zsidókat is lenézte, az előbbieket pökhendinek, önteltnek, rövidlátónak tartotta, a zsidóságot beolvaszthatatlanul idegennek. A hatvanas években megváltozott a véleménye: továbbra is haraggal, de mindkét népről tisztelttel írt: a zsidókról például azt írta, hogy „az alsóbbrendű románokkal” való érintkezésük során elvesztették vallásos szellemüket, „majdnem olyan felületesek lettek, mint mi”. A magyarokat azért tisztelte, mert úgy látta, nem alázatosak, nem szoktak hozzá a parancskövetéshez.

Mindez azt mutatja, hogy az ember nem konstant tényező, *fejlődik vagy megbízhatatlan* (nézőpont kérdése), vagyis sem érzelmei, sem gondolatvilága, sem pedig filozófiája nem állandó. Így akik egy adott összefüggésben idéznek egy gondolatot valakitől, akár abba a kellemetlen helyzetbe is kerülhetnek, hogy az illetőtől ellenidézetet is találhatunk valamelyik korábbi idézetére.

Hogy én most majd Ciorant fogom idézni, abból aki akar, akár megszemenő következtetésekre is juthat. Mielőtt azonban bárki is ebbe a kísértésbe esne, el kell mondanom, hogy bár hallottam valamikor Cioran nevét, de az égvilágon semmit nem tudtam róla. Ez egyfelől műveletlenség, másfelől könnyelműség, mert azáltal, hogy őt idézem, engem simán begyömszölhetnek egy olyan kategóriába, amellyel még csak köszönő viszonyban sem vagyok.

A meztelen igazság az, hogy tudatlanságomban Cioran nevére egyszerűen úgy bukkantam rá, hogy megpróbáltam idézeteket keresni az idézetről az interneten. Nem sokat találtam, de ezek közül megtetszett egy Cioran-idézet. Ezután kezdtem utánanézni annak, hogy ki is volt Cioran.

Mi is tehát az, hogy idézet?

Most pedig, hogy eljutottunk az idézetekről szóló idézetekhez, térjünk át a következő kérdésre, mi is az, hogy idézet. Mivel pedig megfelelő meghatározást nem találtam rá, közeli-
litsük meg a kérdést idézetekkel.

Nézzünk néhányat:

Steven Wang filmproducer pl. azt mondta: „A történelem azokhoz tartozik, akik meg merik írni.”

Én így tolmácsolnám: akik a történelmi eseményeket leírják (pl egy történelemkönyvben), azok magukat az eseményeket *idézik* úgy, illetve úgy idézik fel, ahogy az nekik megfelelő.

Jókai Mór pedig ezt mondja: „A kihullott könny megbosszulja magát azon, aki ejtette.”

Tolmácsolásomban ez azt jelenti, amiről már korábban szó esett, vagyis aki saját szenvedése vagy az élet rö-
gös útjain szerzett tapasztalatai során felismer egy igazságot, s azt tömören megfogalmazza, pórul járhat, mert a megfogalmazott gondolatokat olyan összefüggésben is felhasználhatják, ami kárára válhat annak, aki megfogalmazta azokat.

Mindeddig azt, amit az idézetről mondtunk, főleg az azt befogadó perspektívájából szemléltük. Hadd emeljek ki most két olyan idézetet, amelyek közelebb visznek az alkotó ember idézethez való viszonyához, s ezen keresztül az improvizáció kérdéséhez is.

Induljunk ki abból, hogy aki ír, zenét szerez vagy fest, az valamit létre akar hozni, ami addig nem volt. Ami pedig nem volt addig, az valamilyen szempontból mindenképpen új; itt most egyelőre ne menjünk bele a kérdésbe, hogy mi a különbség „új” és „új”, illetve „új” és „újító” között.

Jorge Luis Borges (1899–1986), argentin költő, elbeszélő, filozófus azt

mondja: „Az élet maga egy idézet.” Ha pedig erre gondolunk, úgy tűnik, eleve felhagyhatunk minden reménnyel, hogy halandó ember bármi újat alkothat.

Némi reményt érezhetünk viszont, ha Emile Cioran szavait idézzük, aki azt mondja: „Óvakodj az olyan gondolkodóktól, akiknek az elméje csak akkor működik, amikor meg van töltve idézetekkel.” Mert ha csak azoktól a gondolkodóktól kell óvakodnunk, akik feje idézetekkel van tele, következőképpen olyanok is vannak, akiknek a feje nincs tele idézetekkel. Ez pedig, Cioran logikáját folytatva, úgy tűnik, mindenképpen öröndetes hír. Na most akkor lássuk, hogy miért öröndetes.

Borges szerint „az élet idézet”. Ám ha a borges-i idézetből indulunk ki, de Cioran eszmefuttatását követjük, arra a következtetésre is juthatunk, hogy bár az élet csupán idézet, mégis azok, akiknek a feje nem csupán idézetekkel van teli, működő elmével rendelkeznek, s bár az élet játékszabályai szerint s akaratuk ellenére más nem tudnak tenni, csupán idézni, ezt működő elméjük segítségével mégis valahogy úgy teszik, hogy abból valami jó sül ki. Csak jó sülhet ki agytevékenységükből, mert, legalábbis Cioran szerint, nem kell tőlük óvakodnunk. És ez a tény már önmagában is öröndetes hír, még akkor is, ha előre nem tudjuk, hogy valójában mi sül ki agytevékenységükből.

Idézet és improvizáció. Az előbbi két idézet és a belőlük kiinduló eszmefuttatás szerintem azért érdekes, mert az idézet és az improvizáció viszonyának lényegét és kapcsolatát próbálja megragadni, s ezzel magához az alkotás folyamatához is közelebb kerülünk.

Az alkotás folyamatát kicsiben végigkövethetjük, mikor a két idézetet összegyűrjük. Adott tehát két idézet, két gondolat, melyeket most eredeti kontextusukból kiragadva és összegyűrve, s az elme vagy fantázia csapongását szabadon követve, valami olyat hozunk létre, ami előtte nem létezett. Mintha a zsiráf és a krokodil párosításából egy másik állatfaj jönne létre. Szándékkal kerülöm a kifejezést, hogy új állatfaj, mert vajon mennyiben tekinthető újnak valami, amelynek komponensei valamilyen formában már előtte léteztek? Régi kérdés, hogy egyáltalán van-e új a nap alatt.

Borges szerint nincs. Mert ha lenne, akkor az élet nem csupán idézet lenne. Az idézetet pedig itt nem szabad leszűkítenünk a szavak világára. Az idézet ugyanis (mint azt már említettem) általánosabb, tágabb értelemben véve nem más, mint korábban elmondott gondolatok, mozdulatok, formák, harmóniák, események, érzelmek, mosolyok stb. újra meg újra való ismételtetése. Vagyis mindig kihúzzunk egy fiókot, s elővesszük az adott helyzethez illő panelt, előre gyártott elemet.

Az örökös ismétlés pedig önmagában véve lehangoló, olyan, mint egy hatvanas-hetvenes évekből származó lakótelep. És akkor itt akár fel is adhatnánk.

De nem adjuk fel, mert Cioran csak arra figyelmeztet, hogy az *olyan* alkotóktól óvakodjunk, akik feje idézetekkel van teli. Cioran szavait úgy tolmácsolom, hogy azok az alkotók, akik feje csak idézetekkel van teli, nem elég kreatívak vagy bátrak ahhoz, hogy valami *újat* mondjanak. S itt az új szót már abban az értelemben használom, ahogy Ady, vagyis új, mert minőségileg más mint eddig volt,

vagy ha úgy tetszik, forradalmi, újító értelemben.

Ha a Borges- és a Cioran-idézeteket egybegyűrjük tehát, erre a következtetésre juthatunk: bár az élet *maga* idézet (vagyis mindent, amit mondunk, gondolunk vagy teszünk, azt már mások is mondták, gondolták vagy megtették előttünk), de vannak olyan alkotók, akik a már végiggondolt gondolatok, szavak, zenei harmóniák, tehát a rendelkezésükre álló elemek, panelek, vagyis *idézetek* segítségével „csak úgy”, „véletlenszerűen”, vagyis *improvizáció* révén valami olyasmit hoznak létre, ami nem volt, tehát új. Lehet, hogy ez a valami olyan lesz, amihez hasonló volt már, de azt nyugodtan állíthatjuk, hogy pont olyan nem volt, mint ahogy soha két egyforma ember, uborka vagy pillangó sem születik.

Azt azonban leszögezhetjük, hogy az így létrejött *új* nem feltétlen jelent egyben valamiféle *új* minőséget is, mert ebben az esetben azonos értékű lenne mondjuk egy Kassák-vers egy dilettáns költő szerelmes versével.

Akkor kerülünk tehát bajba, ha a létrejött újat mint minőségi kategóriát kezdjük vizsgálni. Mikor azt a kérdést kezdjük feszegetni, hogy az adott elemek (idézetek) felhasználásával létrehozott (improvizált) művel kapcsolatban mikor használjuk az új, egyedi vagy újszerű fogalmakat. Mikor *új* csak abban az értelemben valami, hogy nem volt, nem létezett még eddig, ahogy nincs két egyforma pillangó, és mikor *új* abban az értelemben, ahogy Ady is beszél róla verseiben, vagyis minőségileg is új?

És ha már Adynál tartunk, lehet-e vitatkozni vajon azon, hogy Ady vagy az újítást egyenesen célnak tekintő avantgárd művész ad-e több *újat*?

Hogy tovább kérdezzünk, vajon úgy van-e, hogy a felhasznált idézetek (szélesebb értelmezésben másként előre gyártott elemek), illetve azok véletlenszerű felhasználásának (tehát az improvizációnak) aránya, illetve felhasználási módja hoz új minőséget egy műbe?

Hogy ne borzoljam tovább a kérdelyeket újabb meg újabb megvála-

szolatlan kérdésekkel, jobb, ha itt be is fejezem. Annyit hozzáteszek még, szerencse, hogy nem csupán az a valamilyen kontextusból kiragadott idézet jellemzi az idézetet, hogy „az élet maga egy idézet”, mert akkor nemcsak az improvizáció lehetőségéről kellene lemondanunk, s nemcsak a költészettől, irodalomtól kellene óvakodnunk, hanem magától az élettől is.

Kecskés Péter

Henry Corbin és a kognitív imagináció

„Henry Corbint megidézni – a láthatatlant megidézni.”

Christopher Bamford

Bevezetés. Mint minden fontos kreatív aktus, ez is egy vízióval kezdődött. A vízióról szóló vízióval. Ez a személyes felvezetés azért is szükségeltetik, mert a nyugati beidegződés mintegy eleve kizárja a vizualitás kognitív, élő minőségét. Világosan emlékszem arra a platonikus pillanatra, amikor egy látszólag profán helyzetben, egy autóbuszon utazva felébredt a képi emlékezet, mely a látásról szólt. Max Ernst szavaival a látás belsejéről.¹ Az európai hagyomány a reneszánsz neoplatonizmusban fedezte fel újra azt a dionüszoszi képességet, melyen keresztül beleláthatunk a művészi inspiráció mélyebb valóságába.² Természetesen ez még csak a kezdőpont lehet a corbini opus értelmezéséhez, de mivel még belátható ez az út, érdemes végigjárni. Saját tágabb kultúrkörünkön belül az ikonosztáz hagyománya kapcsolódik erőteljesen ehhez a gondolatmenethez,³ mely a keleti kereszténységen belül is platonikus alapozottságú.

Henry Corbint Magyarországon igazából nem ismerik. Ez azért is meglepő, mert társai a huszadik század talán legismertebb szellemtörténészei, az Eranos-kör tagjai, mint Mircea Eliade, Gerschom Scholem, C. G. Jung, Kerényi Károly és a tradicionalizmus legkiválóbb képviselőinek egyike, Seyyed Hossein Nasr. Ráadásul közülük is kiemelkedik, hiszen alapvetően gnosztikus filozófusként a perzsa és síita hagyomány közvetlen folytatója és nyugati szintetizátora.

¹ Max Ernst: *Une Semaine de Bonté*, Dover Publications, New York, 1976

² John F. Moffitt: *Inspiration, Bacchus and the Cultural History of a Creation Myth*, Brill Academic Publishers, Leiden, Boston, 2005

³ Az imagináció és ikonológia/ikonosztáz témaköréhez lásd: Pavel Florenszkij: *Az Ikonosztáz*, Corvina Kiadó, 1988 és Christoph Schönborn: *Krisztus ikonja*, Holnap Kiadó, 1997

Egyedi stílusú író, aki a közvetlen, személyhez szóló reveláció kutatója és a történeti, szociális normatívák poklának heves bírálója.

Corbin személyes története is rendkívül izgalmas, hiszen Heidegger első francia fordítójától eljutni az Imamátusig önmagában egy nagy ívű szellemtörténeti kalandként is több mint érdekes. Először Etienne Gilson hallgatójaként, a húszas években figyelt fel Avicenna neoplatonizált arisztotelianizmusára⁴ és annak a skolasztikára gyakorolt hatására. Ez döntő inspirációnak bizonyult, hiszen a kozmológia és angelológia összefűzöttsége és az ez iránt való érdeklődése egész életében megmaradt, mint azt – többek között – *Avicennáról* szóló könyve is mutatja.⁵ Ez a szellemtörténeti vonal Danténél, Albertus Magnusnál és Gundissalinusnál is felfedezhető, mely egy aktív, gnosztikus participációra épít, a tizedik intelligencia közreműködésére. Mindez magában foglalja az ember spirituális természetét és lehetőségét, és a kozmosz szoterológikus mivoltát. Sajnos Európában a kilencedik századtól kezdve ez a vonal csak a kultúra margóján tudott megjelenni, a teológia fő áramában már nem talált helyet.

Ezután kezdett el Corbin az arab nyelvvel mélyebben megismerkedni, párhuzamosan a szanszkrittel; valamint a protestáns spirituális szerzőkkel – mint például Valentin Weigel, Sebastian Franck – való megismerkedése is inspiratív volt, hogy nem sokkal később szintetizálni tudja szemléletét – az európai hagyományt tekintve – Origenésztől Szent Ágostonon keresztül Eckhart mesterig és Boehméig.

Először, 1927-ben filozófusként végez Párizsban, majd 1929-ben orientalistaként, ám ezek után is mindvégig filozófusnak tartja magát. Végzése évében Louis Massignon kezébe nyomja Szuhravardi „Keleti filozófiáját”, mely egész további tevékenységére meghatározó lesz, nemcsak azért, mert Szuhravardi lelkes fordítója lesz, hanem mert a szerző zoroasztrianus platonizmusa és perzsa angelológiája és fény-metafizikája lett spirituális pecsétje.

Mindemellett 1930-ban már a Francia Keresztény Diákok elnökeként Henry-Charles Peuch (a manicheizmus alapvető jelentőségű kutatója, Koyre, Paracelsus és Boehme fordítója) társaságában találjuk, és németországi utazásain megismerkedik Rudolf Ottóval, Karl Loewithtel, a Hamann-kutatóval, először kerül kezébe Swedenborg, és nem utolsósorban Freiburgban megismerkedik Heideggerrel. 1931-ben Denis de Rougement-nal és Albert Marie Schmidttel megalapítja a *Hic et Nunc* nevű lapot, mely a teológiai megújulás orgánuma barthiánus alapokon. Fontos megjegyezni, hogy ebben a platonizáló Barth hatása fedezhető fel, és nem a *Dogmatika* beszűkült szerzőjéé. Barth első francia fordítójaként Corbin Hamannról és Kierkegaardról szóló előadásokat is tart, ekkor még lát reményt a protestáns teológia fenomenológiai értelmezésében. Ekkoriban ismerkedik meg Bergyajevvel is, és párhuzamosan készíti Heidegger- és Szuhravardi-fordításait. 1933-ban jelenik meg Szuhravardi-fordítása *A szerelem lényegéről* címmel, 1938-ban pedig Heidegger-fordítása *Mi*

⁴ Ez annak is köszönhető, hogy az iszlám kultúrán belül – egy vagy két félreértésnek köszönhetően – Plótinosz *Enneádja* Arisztotelész teológiájaként, Proclós teológiája pedig Arisztotelész okokkal foglalkozó könyveként ismert.

⁵ Henry Corbin: *Avicenna and the visionary recital*, Bollingen Series LXVI, Pantheon Books, New York, 1960

a *metafizika?* címen. Érdemes már itt megjegyezni, hogy Hamvas a negyvenes években, közvetlenül a háború után, az általa szerkesztett füzet-sorozatban Heideggertől ezzel a címmel jelentet meg egy tanulmányt. Hamvast azért is kell megemlítenünk, mert életképezet szava némiképp analógiába állítható a corbini imaginációval.

1939-ben újabb nagy váltás következik életében: Isztambulba hívják, hogy Szuhravardi kritikai kiadását előkészítse. Három hónap helyett hat évig marad. 1945-ben először jár Iránban, ami meghatározó lesz élete második felében. A negyvenes évek végétől egészen haláláig rendszeresen előad az Eranos házikonferenciáin, és legújabb kutatásairól tart prezentációt. 1955-ben a Sorbonne-on átveszi Massignontól az iszlamisztika tanszéket, és ebben az évtizedben a fentebb idézett *Avicenna*-munkáján kívül megjelentet még két munkásságát alapvetően megalapozó művet.⁶ 1958-ban megismerkedik Seyyed Hossein Nasr-ral, akivel egészen haláláig együtt dolgozik, és 15 évig tanít.⁷ Később a Nasr által alapított Iráni Birodalmi Filozófiai Akadémián is tanít élete utolsó négy évében. A hetvenes években, halála előtt megalapítja a Szent János Egyetemet Jeruzsálemben, mely immáron nyíltan foglalkozik a nyugati ezoterikus hagyománnyal.

Heideggertől a Rejtező Imámig

„A kreatív imagináció theofantikus imagináció és a Teremtő egy az imagináló kreatúrával, mert minden kreatív imagináció theofánia, visszatérés a teremtéshez.”

Henry Corbin

A német romantika filozófiája már korán nagy hatást tett Corbinra. Franz von Baader nevét külön ki kell emelni, hiszen a teozófikus megismerés és gnosztikus érintettség egyszerre jellemezte,⁸ másrészt Hamvas és a tradicionalitás vonatkozásában is fontos személyiség. A másik lényeges influencia Schellingé, akinek *tautegória* szavát Corbin több helyen is használja, valószínűleg Ernst Cassireren keresztül, aki szimbólumkutatásában használja ezt a szót, és melyet Corbin az imaginárius forma jellemzésére használ. E helyütt kell újra megemlíteni Heideggert is, kinek fenomenológiáját kiindulópontként használta fel, hogy a felfénylés-metafizika irányába terelje, és ezzel visszavezesse (tawil) eredeti értelmére. Hogy ezt megértsük, a fenomenológia szó etimológiáját és régebbi használatát érdemes megvizsgálni, ami egészen az asztrális szimbolizmusig fog nyúlni. Amennyiben a phaino alak eredetét nézzük meg, szorosan kötődik fantáziához, a fantomhoz, a fázishoz (annak speciális asztrológiai ér-

⁶ Henry Corbin: *Alone into the Alone*, Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi, Princeton University Press, Bollingen Series XCI, 1998 és *Spiritual Body and Celestial Earth, From Mazdean Iran to Shi'ite Iran*, Bollingen Series XCI, Princeton University Press, 1976

⁷ Seyyed Hossein Nasr: *In search of the sacred; a conversation with Seyyed Hossein Nasr on his life and thought/with Ramin Jahanbegloo*, Praeger, 2010

⁸ Steven M. Wasserstrom: *Religion after Religion*, Gershom Scholem, Mircea Eliade and Henry Corbin at Eranos, Princeton University Press, 1999

telmezéséhez). Ez utóbbi a heliakális keléshez – és nyugváshoz – kapcsolódó szakkifejezésként egyértelműen divinatorikus konnotációkkal bír.⁹ Ez azért is lényeges témánk szempontjából, mert a Szuhravardi-iskola elnevezése, az Israk, melyhez Corbin spirituálisan csatlakozott, pontosan a napfelkelte fényét jelenti. Az istennő szó is szoros kapcsolatban áll a látással, az alétheia pedig nem igazságként fordítandó, hanem realizált megfigyelése a fenomenének, az égi fénynek, bolygónak vagy csillagnak. A fenomenológia tehát az égi fény-ember önmagára ébredése, keleti vagy poláris illuminációja lesz Corbinnél, egy halálon túlmutató metafizikai realizációs aktus értelmében, és nem a lét halálra hangoltsága, ahogy azt Heideggernél látjuk. Ráadásul szolipszisztikus jellegű értelmezést is ad Corbin mindennek, minthogy az „Isten nem lehet más... Isten nem lehet objektum.” Másutt így ír: „Istent Isten által lehet megismerni, mint abszolút szubjektumot...”¹⁰

Heidegger radikális filozófiakritikája egyfelől neoplatonikus keresztény misztikus alapokra épül,¹¹ másrészt a preszokratikus bölcseletre, Parmenidészre. Ezért is érthető, hogy az arisztotelészi kategóriákat és a karteziánus szubjektum-objektum kettősséget miért támadja. Heidegger nyit a rejtező feltárulkozásának ezoterikus fenomenológiájára. Corbin számára azért is volt fontos Heidegger, mert „ontologizálta a tudást”. De mindez nem volt elég Corbinnek, hiszen az a horizont, amit Heidegger megnyitott és a perzsa kultúra megtermékenyített, egy sokkal szélesebb távlatot nyújtott számára. Úgy tűnt, hogy „a heideggeri hermeneutika egy theofánia nélküli teológia”. És pontosan ez Corbin egyik fő kritikája Heideggerrel szemben. Corbin a Dasein értelmezését a misztikus tapasztalás kozmoszába helyezte, így a Logos is visszatérhetett eredeti teológiai-teológiai jelentéséhez.

Corbin spiritualizálta a hermeneutikát és fenomenológiát, egyfajta spirituális exegézist hajtott végre, mely visszavezeti a jelentést és a szimbólumot a transzcendens eredetire/eredetére/hez. Mindennek erős kozmológiai vonatkozása van, hiszen csakis egy szakrális kozmoszképen belül lehetséges mindez. Amikor Avicennával kapcsolatban megjegyzi, hogy a szerző a profanizált, vulgarizált asztrológiát támadja, és nem a mennyei tudományt, erősen emlékeztet Ficino hasonló, asztrológiával kapcsolatos megjegyzéseire. Corbin számára az ehhez vezető út a *mundus imaginalis*¹² lesz, mely az ősképek és ős-fenomének tárházaként személyes-angyali vonatkozású. Más szóval, arról az összekötő mezokozmikus dimenzióról beszél, mely az alkímiai operációk és az angyali vizitációk helye. Nem másról beszél, mint a szakrális kozmoszkép feltámasztásáról, felfényléséről, megnyilatkozásáról az imagináció terében és

⁹ Dorian Gieseler Greenbaum: *Rising to the Occasion: Appearance, Emergence, Light and Divination in Hellenistic Astrology*, in *The Imaginal Cosmos, Astrology, divination and the sacred*, ed. by Angela Voss and Jean Hinson Lall, The University of Kent, 2007

¹⁰ Henry Corbin: *The Voyage and the Messenger, Iran and Philosophy*, North Atlantic Books, 1998

¹¹ Sonya Sikka: *Forms of Transcendence, Heidegger and Medieval Mystical Theology*, SUNY Press, 1997

¹² Henry Corbin: *Mundus Imaginalis, in Swedenborg and Esoteric Islam*, Swedenborg Foundation, 1995

szent idő feletti eternitásában. A visszavezetés (tawil) rokon értelmű a kabballa tikkunjával, a restaurációval, mely az eredeti állapot helyreállítását célozza meg. Ehhez szorosan kapcsolódik a poláris szimbolizmus, melyből kibontható a szellemi hierarchiák struktúrája, de ami még ennél is fontosabb, a transzcendens vezető az Én megtapasztalásához segíti az utazót, Khidr vagy Elijah személyében. A kozmikus Káf hegye felett a „kilencedik szféra konvex felszínén túl”, a valódi belső térben találja magát a beavatott. Ez a köztes tudás helye, a mediátori Malakút, mely a tiszta Intelligenciák Világa és a szenzuális világ között helyezkedik el. Érdekes a „Felfüggesztett Képek” elnevezés is, mely a képiség eternalitásáról ikon mivoltára hívja fel a figyelmet. Előző asztrológiai megjegyzésünkhöz hozzátesszük, hogy a keleti orientáció, mely ennek a filozófiai-ezoterikus megközelítésnek sajátja, pontosan korrespondeál az asztrális Napkeltével és annak poláris vetületeivel.¹³ A poláris északiság az éjszakai Nap rítusai, a Deus Absconditus sötét mélységeiből megszülető Elsődleges Intelligencia Logosz-Arkangyala.

A mezokozmikus világ a Plerómával és az asztronómiai égboltozattal is szimbolizál. Az eternális resurrectio spirituális húsa is itt válik valóságossá, és a zoroasztriánus spirituális angyal-vezető is itt ismerhető meg.¹⁴ Ez a nyugati-napnyugati exíliumból¹⁵ kivezető lény helye, a mennyei iker-iniciátoré, aki felügyeli az operációkat. A fény szerepe itt is kiemelt, egy sajátos szín- és fonszimbolizmussal dolgozik a shiíta szemlélet.¹⁶

„Csak reveláció létezik!... Krisztus megszületett, Krisztus feltámadt!” – írta 1932-ben profetikus meditációja elején és végén.¹⁷ Ez a korai írás azért is fontos, mert már ekkor tetten érhető a gnosztikus megfogalmazásmód, és a későbbiekben az iszlám hatására az inkarnacionalizmust felváltja a shiíta neoplatonikus-zoroasztriánus emanativizmus és szimbolikus eikonológia. Ehhez azt is érdemes hozzátennünk, hogy Corbin összekötő szerepet is vállalt az iszlám és a nyugati ezoterizmus közt, például amikor a kereszténység jellemzésénél azt állítja, hogy annak szigorúan ezoterikusnak kell lennie, hiszen az isteni inkarnációt csakis beavatási módon lehet tételezni. Másként fogalmazva, Krisztus mint az Ige megtestesülése a batin batinje, az ezotéria ezotériája, és ezért centrális jelentőségű. Ebből érthető meg az is, hogy Krisztus az iszlám szerint nem halhat meg, hiszen a halhatatlan, az Isten nem halhat meg, csak a szekularizált kereszténység vadhajtásaiban, az Isten halála teológiában és annak társaiban. Ezért is helyezkedett szembe a történelmiség poklának ahirmáni szellemiségével, hiszen nem lehet kiegyezés a fény és a sötétség vég-sőkig kiélezett küzdelmében. Különösen most aktuális mindez, akárha csak a történeti szinten mozgunk. Hamvashoz némileg hasonlóan, a történelemmel

¹³ „A kelet – mely a Tiszta Formák felkelésének helye (...) – eredete a Pólus, a kozmikus észak.” Henry Corbin: *The Man of Light in Iranian Sufism*, Omega Publications, 1994

¹⁴ Ennek manicheus párhuzamai is vannak, lásd: előző hivatkozás.

¹⁵ E helyütt lehet hivatkozni a kabbalista Shekinah földi exíliumára, melyet reintegrálnia, visszavezetnie kell a felsőbb világokba a beavatottnak.

¹⁶ Henry Corbin: *The Realism and Symbolism of Colors in Shiite Cosmology in Temple and Contemplation*, Kegan Paul International, 1986

¹⁷ Lásd 9. lábjegyzet

a metatörténelmet vagy hierotörténelmet – a hamvasi üdvtörténetet – állítja szembe,¹⁸ mely a rejtőző ecclesia sajátja. „A metahistória ad jelentést a történelemnek azáltal, hogy szent történetté teszi. (...) Enélkül (...) a történelemnek önmagában nincs értelme.”¹⁹

Ehelyütt térnek ki a tradicionalizmus és Corbin kapcsolatára. A felszínen elmentmondásosnak tűnhet ez a szál, különösen Burckhardtal kapcsolatban volt elutasító szerzőnk, ámde Schuonra még hivatkozik is egyik későbbi művében, és elismerően szól róla másutt is, még akkor is, ha ezáltal elvesztette akadémikus tagságát (!) Másrészt Nasr szerint a shiíta orthodoxiát képviselte európeér ezoterikus-iniciatikus felhangokkal, ami azért is fontos, mert Guénon és Evola esetében is hasonló vonatkozásokat látunk a nyugati beavatási hagyományok és egyes keleti, távol-keleti vonalak közt. Corbin esszenciálisan gnosztikus-ezoterikus szerző, aki mindezt a tudományos életen belül gyakorolja, ezért különleges a helyzete, szerepe és nyelvezete. Eranos-béli társainál – különösen Eliadéra és Scholemre gondolok – is filozofikusabbak, komplexebbek, mélyebbek és lényegretörőbbek írásai.²⁰ A Corbinnál jelen lévő ahisztorikus-ság Guénonnal és Evolával is rokonítja, melyet például a „lágý-tradicionalista” Eliade nem tudott vagy nem akart egyértelműen képviselni, hiszen féltette tudományos karrierjét. Mindez – más koordináták szerint – igaz Jung-ra is. Corbin élete utolsó éveiben a beavatási hagyományoknak szentelte magát. Ez egyfajta kiteljesítése volt az egész életében gyakorolt filozófiai munkásságának. Lényegi szempontból Corbin tradicionalistábbnak tekinthető, mint a legtöbb ezen fej-léc alatt található szerző, hiszen munkássága a monoteista és perzsa tradíciók egységéből bontakozik ki, a *Harmonia Abrahamica* gnosztikus értelmében.²¹

¹⁸ Henry Corbin: *Comparative Spiritual Hermeneutics in Swedenborg and Esoteric Islam*, Swedenborg Foundation, 1995

¹⁹ Henry Corbin: *History of Islamic Philosophy*, Kegan Paul International, 1993

²⁰ Henry Corbin: *Cyclical Time in Mazdaism and Ismailism*, in: *Man and Time, Papers from the Eranos Yearbooks*, Routledge and Kegan Paul, London, 1958

²¹ Tom Cheetham: *The World Turned Inside Out, Henry Corbin and Islamic Mysticism*, Spring Journal Books, 2003

„Idézet/ek/ idézés/e/”

„Kutyafül csattogású éjjelen,

átkelek a papucs-tengeren:

Istenem, hogy megérkezzem hozzád”

(Mikolai transzcendens)

Gyermekemlékezetem óta foglalkoztat az az idegrendszeremet nyugtalanító „gond és gondolat”, hogy jaj, mi lesz velem, velünk, a XX. század gyermekeivel, átbukdácsolva a XXI. század küszöbén, planétáink „szépítkezve zsugorodó zöld pontjai láttán”, most épp a harmadik évezred narthexében téblábolva? Mi történik majd menthetetlenül globalizálódó világunkban, ha csak annyit leszünk képesek örökségként átadni gyermekeinknek, a felnövekvő nemzedékeknek, mint amennyit jól vagy rosszul megtanulhattunk tanítóinktól az iskolában. Az iskolában, ahol ahelyett, hogy hagytak volna „tovább játszó felnőtt gyermekké” érni, időnap előtt koravén termelőerőkké formáltak és deformáltak bennünket, vagy még azzá sem. Mi lesz velünk, ha idézőjelek szorításában telik el majd az életünk? Ha az in extremisben csupa idézetekből áll majd a végkifejlet? Hogyan leszünk képesek, képesek leszünk-e egyáltalán azt a génjeinkbe plántált isteni többletet létre menteni, meg- és felidézni, ami „életre tévedt egyszerűségünk” bizonyossága, itt, ezen a földön, ebben az egyszerre szűkülő és táguló kozmikus világban?

Napjainkban úgy érzek: a teljesség igényével se vagyunk képesek már az idő szorításában önnönmagunk isteni lényegéből jóval többet létre menteni, megvalósítani a megtanultaknál. Ma már az is jó, ha „Fogyó életünk növekvő lázában” csak annyit tudunk, mint amennyit megtanultunk, vagy még annyit se. Felejtünk, ösztönösen védekezünk az információáradat, a kommunikációs zajártalmak ellen. Hárítunk, agyunk magnója is akadozik olykor, törli időnként emlékeinket amnéziát okozva. És hogy ettől rossz a közérzetünk, a lelkiismeretünk, s egyre elbizonytalanítóbb a jövőbe vetett reménységünk is? Boldogulásunkra, egzisztenciánkra összpontosítjuk minden energiánkat, miközben képtelenek vagyunk felismerni üdvözülésünk tárgyát, lényegét? Mit is mond Hamvas keresztre tett mutatóujjal? „Minden valódi érték üdvérték, ami pedig nem üdvérték, az az életben is értéktelen, legfeljebb és csupán csak élet.” Sorsunk visszafelé olvasata: élet- és emlékképeink, az „idézeteink”, eposzaink, meséink, költeményeink emocionális feldolgozása sorsunk leglényegibb lélektani folyamataihoz tartozik. Arról van itt szó, hogy a genezisben átörökölték – a József Attila-i „az összejtig vagyok minden ősi”; a fel- és megidézettek: „Verset írunk – ők fogják ceruzámat, / s én érzem őket, emlékezem”; a megtanultak: „a világ vagyok, minden, ami volt, van” – hogyan épülnek be személyiségünkbe. A klasszikusok művei – az Ótestamentum és az Újtestamentum könyveitől Homérosz *Iliász* és *Odüsszeiáján*, Joyce *Ulyssesén* és Marcel Proust *Az eltűnt idők nyomán* át Szentkuthy Miklós *Prae c.* regényéig; Szophoklész *Oidipuszától* Shakespeare *Lear királyán* át Albert Camus *Sziszüphosz mítoszáig*; Goethe *Faustjától* Madách *Az ember tragédiáján* át Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése*, valamint *A Karamazov testvérek* című regényéig stb. – miként

rendezik át emléknymok formájában sejtjeink köztársaságát egy olyan modernnek és posztmodernnek vélt korban, mint amilyen épp a XX. század volt. Akkor hogyan, amikor divatossá lett évezredek szándékával, mások gondolatainak időnként tartalmak nélküli átvétele, kisajátítása, mások szövegeinek újrahasonosítása történik. Jövőnkre nézve ez az alkotói módszer, mára már érzékelhetővé vált, hosszabb távon életveszélyes is lehet, mert a természetes lélektani folyamatokban feldolgozhatatlan, megemészthetetlen, lebonthatatlan „műveket”: mű-anyagot, konzervet, hulladékot „termel” és lélekölő mérgeket szabadít fel, ahelyett hogy méregtelenítené a szervezetet. Így ez az alkotói gyakorlat a klasszikus alapok ismerete nélküli morális és értékválsághoz vezetett, vezet. Ilyenformán napjainkra a vendégszövegek, a „text-reciklázsok”, a „tolvajszintézis”, a „Lop-Art” reneszánszát éljük. Vajon mire jó ez nekünk egzisztenciánk valódi értékke, üdvértékké válása szempontjából? Jó-e ez a lélek hullámhosszán kikerülhetetlennek tűnő folyamat valamire egyáltalán?

Ezúttal erre, az olykor megválaszolhatatlannak tűnő kérdéskörre keresnek válaszokat az EKSZPANZIÓ XXIV. alkotói, a legutóbbi: „VISSZASEJTESÍT”; a HrAbALiÁnÁk > < „A SÖR”, a ReAnGeLiZáCió = ViSSZaAnGyALít; az ArcMaszk, valamint a „JeL” tematikájú összművészeti „kísérleteik” tapasztalatait alapul véve. 2012-ben megkísérlik tovább tágitani a műfajok átjárhatóságának, szintézisének lehetőségeit, a *hagyomány és avantgárd összefüggésében az „Idézet”* hívó gondolatára folytatva kiállítás-performanszaikat, happeningjeiket, gesztusértékű, bady artos akcióikat, koncert- és vers-színházait etc. – elmélkedéseiket.

Vác, 2012. április 25.

Németh Péter Mikola

„A zene beszél, a nyelv pedig zene.”

(Kodály Zoltán)

Ezért rendhagyó előadásom így szól:

Csáji László Koppány

Közelítés egy hajdani fogadóhoz...

(Az Ekszpanzió huszonsohadjik összejövetelére – 17 lírai esszé-stációban)

Belépve kopott terébe
lépcső-siralomházába és
kongó, mégis szagokkal teli éttermébe,
e falak között felmerül bennem
az egykor volt nagyok megidézésének különös bája.
Hol is vannak ők már? A voltak. Sehol és mindenütt – idézetei(n)kben.
Az alkotók pedig nincsenek se ott, de már itt sem; terük meghajlítva lóg.
Kitüremkedik az erőlködéstől kilógó beleinkben.
Hiszen a jelenben alkotjuk meg a múltat, és bennünk harcolnak a múltak.

Mint akiket a tavalyi búzából készült lisztből éppen gyúrnak,
és szétmorzsolják a madaraknak.
Ez is csak idézet... jaj, hol vagyok benne én?
Aki csak magamnak vagyok: szent tehát.

Látható terekben láthatatlan normák – robogó vonat, melyből az
utazó valamit lát, s valamit nem lát, a koszos üvegen át. Száguldva élünk
akkor is, mikor épp merengünk azon: mit érünk, s kit idézünk.
És vajon ki fog idézni minket? S kik felejenek el? Mint az alig észlelt hirtelent...
S mikor már máshogyan lesz az a bizonyos „így-lét”. Felidézzük magunkban
egy nő pillantását, mely a távolodó vonatablakban épp kihívón villant meg
a derengő fényben. Játékos gondolataink folytatják magunkban az ívét.
S ő felidéz-e vajon engem? És vajon meddig?
Elfelejtjük egymás idézetét – holnaputánra. (Vagy mégsem: hiszen itt ül közöttünk.)

Látjuk a múltat és látjuk a jelent. Pedig a múlt egy másik, idegen ország,
ahol mások mást és máshogyan csinálnak... A mi országunk a jelen,
az éppen. Akkor hogyan áll össze bennünk a múlt képzete?
Ahogy a szentséget éli meg a remete.
Ahogy számtalan felidezésünk éled újra az este elmondott mesékben.
Bennünk áll-e össze, vagy csupán átalunk? Vagy mindannyiunk által – ellent-
mondásoktól terhes, kusza képzetekké... s mi önmagunk idézeteivé zsugoro-
dunk? Vagy tagulunk...

Kifelé és befelé is idézünk: kifelé – magunkat akarjuk adni, de nem adhatunk mást,
csak mi lényegünk: az általunk átszűrt világot, melynek mi is része lettünk.
Mert az Ő akaratából: létezni lehettünk.
Mert születésünkkel kimondta nevünk.
De nem lehetünk többek, mint Szun Vu Kung, a majomkirály, aki a mindenségre tör,
megalkotva az isteni alkotás folytatásának illúzióját.
Ugyanazokból a fejekből áll össze minden kotta.

Ha Isten teremtésének folytatói vagyunk, mi újat alkothatunk?
S ha nem vagyunk alkotók, akkor csak felidézzük magunkat és másokat?
Tükrökké válva egymásra rakva, hidegen simulunk mások után, mások elé,
mint az üveges műhelyben az üvegtáblák? Hogyan tükrözzük vissza és alkotjuk
a világot? Világunkat, ami bennünk él és mozdul... csupán magunkból?
Vagy csupán másokból lettünk az Eggyé? Az összejtől máig alkotunk Egy táblát?
Vagy a kettő ugyanaz, és így a kínai szerzői jogi törvény szavaival élve:
a kulturális kincsek másolása, átvétele, újra- és átalakítása és megidézése közös
feladatunk, kötelezettségünk, és idézet mint olyan: nincsen! Talán a kínaiak értik,
hogyan működik az agyunk. És megannyi idézetem maga vagyok, ez minden
kincsem. Az ágyunk, a vágyunk, hogyan nyomogatjuk takarónk alá a világunk...

Idézzük, igézzük – magunkat, magunkból. Másokat, magunkon átszűrve.
Magunkat, másokon átgűrve. Emlékeinket lemosva, gatyánkba tűrve, álmaink-
ban elmerülve. Folytonosan önmagunkat szülve meg, sőt újra- és újraszülve.

Gyúrjuk, gyömöszöljük át meg át és újra – a jelen présén keresztül a múltba révedünk, a messzeségbe, hogy a jövő végre általunk alakuljon.
Hiszen az út folytatódik ott is, ahol most a horizontot sejtjük. S az utunk épp arra visz, de a horizontot el nem érhetjük soha. Gondolhatnám, ez milyen mostoha, s a mókuserékben létünk milyen ostoba.
Vagy: vajon épp ellenkezőleg, csak az egyénekből létezik a világ?
S így világ is sok van? És a születésekkel szaporodik, mint a gomba – ha így van, milyen nagy szerencse érte Bangladest és Fekete-Afrikát!

Szóttan szél szalad a Nirvánából el – lám, meglékeltek a Tudományok. Roppan. Tudom: csak álmok, álmok, hétszer ránk horkantott valóságok. Mind itt és mind ott van. Repülünk. Táncos csőrmagányok.
Mi, akik fajunk ugyanazon madárdalát daloljuk újra, mégis a páruk épp e dalból tudja: ott csak ő, csak ő, az Egyetlen ő van!

Az idézet tere a jelenben van, de a múltból merít, az emlékezet torzításain keresztül nyomkodva passzírozzuk át azt, amit a múltnak *vélünk*.
A hagyomány sem más: idézet. De máshogy csináljuk, máshogy látunk, s mégis ugyanúgy. Sután emlékezünk. És ugyanazt az anyagot gyúrja a kezünk, látja a szemünk, mint a gyermek, aki legóval játszik, az anyag tetteink alatt kivrágzik és hervad el, lám, már narancssárga. Maga a nyelv is: idézetek sokasága.

Zsugorodik a Föld – míg nő a virág. A virág, mely a Földé, és abba is tér meg. Torzítottan bár, mint a széténekeltek ének, hozzáadva, amit az én ad, semmit és mindent, visszaadva: a teremtettségnek. Az óra jár: tik-tak, tik-tak. Így leszünk idézetekké, s omlunk szét, mint sok kicsi panel. Máskor: összeállva. Variánsok és invariánsok vagyunk egyszerre: szimbolikus állatok, mint a páva. Az affinitás és távolodás kettősségében vagyunk az egység. Kitarjuk tollainkat.

Az avantgárd sem más: az újat alkotás – illúziója. Tudjuk, az avantgárd is idéz, magától és másoktól – új hagyományt alkotni látszik, a régi porából.
De porfelhő lesz, bármilyen bátor emberkéz gyúrta gyurgyalag – leülepszik bennünk a múlt, mint a salak, és lassacskán átveszi helyét majd egy új láng. A kohó kihűl. De amíg égünk! Mintha elfelejtenénk, hogy nem alkothatjuk meg újra a világot, hiszen a világ sohasem modellezhető végérvényesen, csak szerethető, szívből, színből, igazán – szenvedélyesen.

A Nap vagyunk, mely hidrogénből és héliumból alakul egyre át és át, mibennünk alakul önmagába a világ.
A hagyományos avantgárd unalomig ismételt hagyománya lassan a hegyet is szétfejtő aranybánya. Az avantgárd a deszakralizált szakralizáció, a szekularizált innováció – szisztematikussá szegmentált frivol akkumuláció. Nekifeszül a réGINEK s a múltNAK; erejét megfeszítve tör arra, ahol ő maga van, nincs modernebb mű, mint a Ghítá Bhagavad.

Valaha minden új hagyomány volt? Nem volt az ajtóm előtt kilincsem, és nincsen soha az áruk léte előtt bolt. Ha felépül a ház, az otthonom, belengi azt valami örökléti máz, pedig az árcédula még ott lóg a kilincsen. Újítás és hagyomány. Mindkettő ugyanaz: az egyik bevallott és a másik nem bevallott idézet – a múltból és a jelenből, a jövőbe tekintő magunktól és a múltban létező másoktól, mind ebből az egy világból való.

S ez a világ épül, omlik, alakul. Idézetekből alkotjuk.

Diskurzív etikát látok, és csak kommunikációban létező világot. Az idézet tehát a létünk. Amit megéltünk és amit majdan megélünk, amit tettünk és amit majd megtesznek értünk. Idézetek: ha visszanyúlunk, s ha belülré – egyaránt idézünk. Felidézőnk, megidézőnk, magunkból ki-idézőnk valamit, amire azt hisszük, hogy csak a miénk. Pedig olyan nincsen: a világ nem a miénk, és mi sem vagyunk többé a világé.

Mindannyian osztozunk azon a kincsen, amit magunkból és magunknak adunk. Mazsolák vagyunk, és Júdás és Tádé, s a kancsó víz is vagyunk, amelyet az öntöző háziasszony szétönt, hogy locsolja virágait. Így nő a világ általunk, bennünk. Mindannyian Isten csöpp gondolatai vagyunk – s jó az, ha mosolyog, mikor éppen átfut elméjén a létünk. Akkor értünk valamit...

Játékos gondolatok, komoly gondolatok ezek, hét erdőn átmentem, hat erdőn átmentem, s már majdnem elértem a végét. De látom ám, hogy itt egy sárkány – szájában lóhere – a fűben heverészik. Na, fogom tintavégű szablyám és levágom mind a hét fejét, s lesz belőle hét nyúl, egyik erre rohan, s arra szalad a másik. Ha utolértem egyet, levágom, de leheletéből egy szitakötő száll el. Szárnya mintha a felhőre írna verset – egy szemvillanásnyit.

De amint kimondom ezt is, máris emlékké, múlttá válik: új lény születik éppen. S talán átérezzük az öröklét szelét, rosszkedvünk telét – sötét, mint az ében. Az éjben. S talán mondta-e már más is, hogy mindez, ami itt van, valójában csak: volt? Hiszen az öröklét nem lelhető fel másban, csak a nem létezésben. A mulandóságban. Ió, ció, áció, táció, citáció, trükkös invokáció. Viszketni kezdett a lábam.

A hajdani fogadóból ekként sóvárgunk talmi öröklétre:

arra, hogy idézzenek minket. Ti, utánam jövők! Adjatok menedéket! Magatokban.

Ami itt van – nem más, csupán egy ex-fogadó, amolyan hajdani panzió, amelyik már csakis a múlté, hisz meghalunk minden pillanatban.

De röviden csak így: ex-fogadó = ex-panzió.

S ha szaporodik a világ általa: szexpanzió.

Improvizációtól a révülésig

Sokszor volt valamiféle halvány élenérzésem a modern művészetben megnyilvánuló improvizáció irányában. Vagy nem éreztem őszintének, vagy ha az is volt, a létrejött mű nem tartalmazta azt a „pluszt”, amit jogosan elvárhattam volna. Azt vártam ugyanis, hogy ebben az új alkotási folyamatban született mű, valahogy magasabbrendűbb, különlegesebb, mélyebb üzeneteket megformálóvá váljon. De nem így történt!

No persze, izgalmas kihívás az is, hogy improvizálva gyengébb végeredmény születik, mintegy alulmúlja magát a teremtő lélek, szinte szándékosan a hitványabbra törekszik, valamiféle „antiműre”, átlendülve saját értékrendszere ellenpólusára, amit megtagadott, szégyellt, eldugott, lenézett eleddig.

S innen számtalan elágazás születhet kérdések formájában, az ti., hogy kisajátíthatja-e a művészet az improvizációt magának? Milyen egyéb élethelyzetekben improvizálunk? Fejleszthető-e az improvizációs hajlam, mely művészeti ágakban lehet különösen előnyös, vagy éppen hátrányos? S a fogyó idő szorítása mit ment létre az emberekből, mikor már nincs lehetőség csiszolgatásra: újra próbálni, alverziókkal kísérletezni, újra és újragondolni valamit?!

Legtágabb értelemben minden különleges élethelyzet (amiben nincsen tapasztalatunk, gyakorlatunk, s megjósolható végeredményünk), ami gyors megoldást kíván, olyan gyorsat, hogy analízisre, észérvekre, kísérletekre nincs idő, előhívja az elméből az egyén fölötti és profán tu-

datállapot fölötti/alatti válaszreakciót! S ha ilyen állapotokat mesterségesen gerjesztünk, ill. hívunk elő az elme rejtett kamráiból, magunk számára is meglepő, izgalmas teremtmények törhetnek a felszínre! Ugyanakkor ezek a hirtelen jött helyzetek „hidegzuhanyként”, bénítólag is hathatnak, egyenesen lefékezve a fel- és megoldó hajlamot.

Az improvizáció, mint kiemelt tevékenység és állapot, nem függetleníthető más hasonló pszichés folyamatoktól, mint például a lelki gyakorlatoktól: meditációtól, révüléstől, bódulástól, mámortól, jövő- és múltlátó pillanatoktól, intuícióktól, mély álmoktól, relaxációktól, stb.

A művészet, főleg a színház, persze rengeteget merített és sokat nyert az improvizációk által, mert a megmerevedett, akadémikus sémákat és előadásmódokat oldotta, segítségével újra lehetett „metszeni”, alakítani, formálni és deformálni a klasszikus alapokat is. Sőt, ezáltal, új és meghatározó színházi irányok nyíltak a világ „kísérleti” színpadán.

(Grotowski, Sztanyiszlavszkij, stb.)

A Nyugat számára ez izgalmas felfedezés volt, főleg, mert elfelejtette azt, amit a Kelet megtartott, nevezetesen a tudat egészének és különböző szintjeinek ismeretét, ezek átjárhatóságát, összekapcsolhatóságát és az idetartozó különböző technikákat. Itt van az improvizáció használatának Achilles-sarka, amiről már szoltunk, az ugyanis, hogy földadjuk a biztos (de unalmas) bástyát, az esztétikai garanciákat, bizonytalan kimenetelű és minőségű valamiért.

Meggyőződésem, hogy az ember akkor tud előnyösen improvizálni, ha valamennyire ismeri saját energetikáját, érzékeny pontjait, legalább annyira, hogy felmérje, mely napokon, időszakokban improvizálhat, és mikor kell kerülnie azt. A művészek nagyfokú érzékenységgel, gyakran kitapintják ezt a területet, melynek gyógyító-terápius jelentősége is ismert.

A tudatszintek átjárhatóságának fölpuhításához legegyszerűbb – és talán legdurvább – közvetlen módja az alkohol bevitele. Gyors, hatékony, de mély és tartós tudást nem ad. Hatósugara maximum a mű létrehozásáig terjed és időben is elenyészik. Ennél jóval magasabb szint, amikor az alkohol pusztá tényre kiemeli művészt, és felfokozott- hiper- érzékeny állapotban tartja. Eredményességében legalább egyenértékű az alkoholos mámorral, csak sokkal magasabb rendű.

Nyilvánvalóan bizonyos művészeti tevékenységek kedveznek az improvizáció „kikényszerítéséhez”, ilyen például a performance, ahol a nem átlátható tényezők, a „véletlen” szerepe garantáltan magas. A performer akciója alatt folyamatos izzásban tartja magát, bizonyos fiziológiai funkciók (éhség, szomjúság stb.) felfüggesztődhetnek, megváltozik a fájdalomküszöbe, különös érzetek jelenhetnek meg. Igencsak kiemelt és különleges állapot ez! Azt hiszem, hogy az improvizatív művészi cselekvésnek ebből az alapból kell kinőnie, ez a feltétele annak, hogy magunkat ne csapjuk be, hogy ne történhessen meg velünk az, hogy önmagunkat „alul-improvi-

záljuk”. Egyébként, nem csak maga a műfaj a döntő, hanem az a minőségi felfokozottság térben és időben, amihez jó alany a művész, és fontos a kedvező környezet is: a súlyos művészi jelenlét az akcióban, s a nézők, a közönség részvételtjes jelenléte az előadáson.

Maga a kifejezés: „improvizáció” latin-olasz gyökerű, (improvisus, improviso) és váratlant, előre nem láthatót, hirtelent jelent, tükrözve villanásszerű sugallat jellegét. A profán tevékenységek és az idetartozó tudatszintek, mint az élet hétköznapi fenntartásának kulcsai nem nyitják ezt az ajtót, nincs hozzáférhetőség.

Olyan nyitott és blokkolatlan lelki-szellemi állapot képes csak behatolni és kinyerni információkat, sőt áttemelni e világi síkra, mely kifinomult és begyakorolt módszerek nélkül felettébb ritka kincs; láttuk előbb, hogy spontán mivoltában a művészember lelki habitusa közelíthet csak hozzá.

Mennyivel emeltebb a helyzet, ha tartósíthatjuk és irányíthatjuk ezt az állapotot, már nem is improvizációnak, hanem intuíciónak, még fejlettebb szinten tisztán érzékelőnek, tisztán látónak, „emberen-túlinak” definiálhatjuk. Úgy vélem, ha a „művész típusú” ember fölismeri magában a lehetőséget, és idővel egyre finomabb és kifinomultabb munkákat hoz létre, és nem fél legvégül magát a művészetet is, mint utolsó ellensúlyt magáról „levágni”, lehántani. Nos, akkor tartósan időzhet az „igazi improvizáció” megszentelt, üdvözítő állapotában.

Az örvénnyé vált idézet

Idézetekről, általában. Az ember gondolkodásmódját, viselkedését, beszédmodorát és -stílusát, írásainak témáját és tematikáját, egyéb alkotásainak ismérveit gyakran idézetek határozzák meg. Mutasd idézetedet, megmondom, ki vagy – idézhetnénk az ismert mondás ez alkalomra kissé erőltetetten átalakított változatát. Lehet, valóban irányítják figyelmünket a hozzánk illő idézettel való találkozásra számunkra ismeretlen erők. Rontó avagy segítő erők, ki tudja, mondhatnám, idézete válogatja. Egy biztos: az idézet hatása valamilyen módon szinte minden műalkotásban jelen van. Ha nem is fedezhető fel azonnal jelenléte és termékenyítő hatása, akkor is ott rejtőzik a háttérben, makacs kitartással irányítva önmagára az alkotó ember figyelmét, ha csak érintőlegesen is, de befolyásolva az alkotói folyamatot. Mondhatni, könnyű a dolgunk: találjunk egy jó idézetet, amelyre támaszkodva felépíthető egy irodalmi alkotás, egy terjedelmes zenemű, egy színes festmény. Bizonyos esetekben, műalkotásunk műfajának szakmai szabályai szerint előtérbe toljuk az idézetet, pl. adott témákra írt parafrázisok, reminiszenciák vagy variációk esetében. Máskor csupán utalunk rá, szerényen elbújtatva az átfestések, újraértelmezések folyamatában. Legigazgasabbak talán a saját idézetek idézései, utalok itt a képzőművészetben alkalmazott „másolat eredetiről” műfajára, de az irodalomban is számos példát találunk erre. Azt hiszem, nem hamis állítás kijelenteni, hogy az idézet a művészeti műfajok kialakulásának kezdete óta jelen van a műalkotások jelentős részében, a maga variábilis, sokféle igény és megközelítés által folytonosan alakuló, változó formájában.

Ugyanakkor idézetek megjelenítése, beemelése egy idegen szöveggörnyezetbe időnként kockázatokkal járhat. Különösen igaz lehet ez a kijelentés szépirodalmi művek esetében, ahol az idézet éppen idézhetősége – vagyis magas szintű művészi megformálása, filozófiai tartalma, etikai irányultsága vagy erőteljes kritikai hangja – következtében háttérbe szoríthatja az idéző saját szerzeményét, ezáltal a szerző szándékával ellenkező hatást váltva ki. Az idézetet nem elég csupán alkalmazni, vagy alkalmazkodni hozzá, úgy kell használni, mint kenyérsütő a kovászt. A jó idézetért meg kell küzdeni. Az eredetihez méltó szöveggörnyezetbe helyezve az alkotó folyamat segítője lehet, ellenkező esetben annak kerékkötője, hiszen a kontextusváltozás mondandóváltozást is hordozhat magában.

Vannak ismeretlen, kevesek által, sőt esetleg csak az idéző által ismert idézetek, ezekre kíváncsian, néha hitetlenkedve, még ritkábban elutasítóan nézünk. Nem nagyon szeretjük őket, idegenek, bizonytalanok, és még valamit bizonyítanak is: tudásunk, ismereteink végességét. Nem így az ismert, közkedvelt, sokak által idézettek. Ezeket szeretjük, hiszen mi is ismerjük, műveltségünk tanúi, közel állnak hozzánk, mi több, magunk is gyakran hívjuk őket segítségül. Persze a sokak által ismert és használt idézet néha átalakul, minél ismertebb, annál nagyobb esélye van erre. Száll az idézet szájról szájra... Mígnem valakinek eszébe jut, hogy ez az idézet már nem az az idézet. Igen, ami változtatható, az meg is változik – nem idézve, de megidézve a jó öreg Murphy szellemét.

Egy konkrét idézetről. Az idézet változtathatóságának különösen kedvez az egyik nyelvről másokra történő fordítás. Hiszen ahány fordító, annyi különböző nyelv- és nyelvtanismeret, sajátos értelmezés, szóhasználat és irodalmi stílus. Példaként álljon itt egy nem éppen ismeretlen, de nem is túl gyakran citált idézet – hogy miért választottam személyes idézetként, arra később visszatérek. „Aki szörnyekkel küzd, vigyázzon, nehogy belőle is szörny váljék. S ha hosszan tekintesz egy örvénybe, az örvény visszanéz rád.” 1886-ban írta ezt Friedrich Nietzsche a Wikipédia szerint, az idézet forrása a magyarul 1907-ben megjelent *Túl az erkölcs világán* című műve.¹ Ezt a sokszor, sokak által hivatkozott kiadást nem sikerült fellelnem, így azt sem állíthatom, hogy pontos az idézet. Azóta sok kiadást megélt a mű, többen is fordították magyarra, a címe is változott, a köztudatban talán a *Túl jön és rosszon változat* a legismertebb. Lássuk a legújabb, 2010-es változatot, Attraktor Kiadó, Óvári Csaba fordítása: *Jón és gonoszon túl*. Az ő változata így hangzik: „Aki szörnyekkel viaskodik, vigyázzon, nehogy közben szörny legyen belőle. S ha sokáig tekintesz az örvénylő mélységbe, a mélység is beléd tekint.”²

Már a cím fordításában fellelhető a százévnnyi távolság. Valaha egyértelmű volt, ma viszont magyarázatra szorul: az erkölcs világa (értsd: erkölcsös élet) jó, ami azon túl van, az gonosz. A második mondat is erőteljes különbséget mutat: a könnyebben felfogható, vizuálisan elképzelhető és materializálható szimbólum, az örvény (pl. örvénylő víz) helyébe az örvénylő mélység kifejezés lép, ami sokkal tágabb asszociációkra késztet bennünket. A ránk visszanéző örvény szökepe irodalmi köntösbe bújtatva rejti magában a tragédiát. A belénk tekintő örvénylő mélység viszont nemcsak egy bennünket kívülről érő hatást feltételez, hanem belénk épül, eggyé válik velünk, mi magunk is örvénylő mélységgé leszünk. Vagyis magával a tragédiával azonosulunk. Ezt jelenti ki az eredeti, nietzschei gondolat egyik újabb, rövidebb változata is, Kelemen Attila írásában: „Aki örvénybe néz, örvénnyé válik.”³ Ezzel az egyszerűen, pontosan fogalmazott mondattal lehetne talán legkönnyebben megközelíteni azt a történetet, amely arra késztetett, hogy személyes idézetként válasszam a fentebb leírtakat.

Az idézet megjelenik. Ilyen öntudatlanul örvénybe nézés lehetett első találkozásom egy rövid, angol nyelvű szöveggel,⁴ amelytől sokáig nem tudtam szabadulni. Hogy hol és mikor került hozzám, már nem emlékszem, mindenestre, jobb híján, talált szövegnek neveztem el. Ez furcsán hangozhat egy mások által precíznek, alaposnak, rendszeretőnek tartott személytől. Ámde kinek az életében nem voltak kevésbé számon tartott pillanatok, kivel nem fordult még elő, hogy csupán rutinból feljegyez egy kissé meghökkentő mondatsort, majd gyorsan elfelejti. Valahogy így lehetett ezzel a talált irománnyal is, mígnem újra a kezembe került. Mert ő, ezek szerint, nem felejtett el engem. Újraolvasva még izgalmasabbnak – de ugyanakkor rejtélyesebbnek is – látszott. Próbáltam megérteni, sőt értelmezni. Minél többször olvastam, annál idegenebbnek és erőszakosabbnak találtam. Akkor éreztem először a Nietzsche-féle örvény jelenlétét. Már szerettem volna kidobni, elfelejteni, de makacsul ragaszkodott hozzám. Valami addig nem tapasztalt erő kényszerített a vele való foglalkozásra. Akaratom ellenére jelen volt, provokált. Ahhoz, hogy megszabaduljak tőle, egy látszólag ellentmondásos módszert választottam: minél többször találkozni

vele, hogy ily módon tegyem egyre jelentéktelenebbé jelenlétét a megszokás ráunást szülő processzusában. Ekkor kezdtem készíteni azt a szinte számomra is nehezen adminisztrálható mennyiségű grafikai sorozatot, amelynek minden lapján felbukkan az idézett szöveg. Néha teljes alakjában, de legtöbbször csupán részleteiben. Az első fekete-fehér monotípiákon némi logikai játék segítségével még olvasható, érthető, a következő, színes faktúrákkal és textúrákkal kombinált példányokon azonban már csak nagy nehézségek árán bogozható ki mondandója. Majd következtek a rajzok, fotók felhasználásával készült változatok, itt már szinte eltűnik a betű. Az utolsó, szitanyomtatással készített sorozat lapjain az egyre erősödő kalligrafikus jellegű rajzi elem mögött egyrészt színeinek fokozatosan csökkenő intenzitása, másrészt szétfosló formai jelenléte végül az idézett szöveg megsemmisüléséhez vezetett.

Az idézet ily módon való használatának és az egész tevékenységnek metódusa az egyre kisebb mennyiségben való megjelenítés, végső cél pedig az eltűnés, vagyis az eltüntetés. Az egyre halványabb szövegfoszlányok olvashatósága, megértése és értelmezhetősége folyamatosan nehezíti a vele való találkozást, végső soron elősegítette egymástól való eltávolodásunkat. Reményeim szerint elközelgett az a pillanat, amikor az erejét veszített örvény forgása lecsillapodik, tükörsimává szelődült felületére pillantva újra önmagamát láthatom. Önmagamát, aki örvénybe tekintett, és egy időre önmaga is örvénnyé vált, megküzdött vele, és ezáltal önmagával is. Legyőzte az örvényt és önmagát, elmúlt a káprázat.

Az idézet feloldódik. 2010 tavaszán számos darabot kiállítottam Budapesten a Magyar Műhely Galériában a különböző technikákkal és időpontokban ezen szöveg felhasználásával készített egyedi művekből, ill. grafikai sorozatok részleteiből, változataiból. A kiállítás címe *Talált szöveg átfestése* volt. A monotípiákat, szitanyomatokat és elektrográfiákat felvonultató műegyüttes bemutatására Juhász R. Józsefet kértem fel, akinek tulajdonában van az egyik monotípiá-sorozat, éppen az, amelyiken a legkevesebb kitakarást, belefestést tettem, vagyis a legkönnyebben olvasható. Ő is precíz alkotó ember lévén, nem kis munkával kiderítette a szöveg eredeti címét és alkotóját. Ami és aki nem más, mint Londonban, a Tate Galériában található mű: *Painting about Painting*, Christofer Wood alkotása. Innét kezdve már *Wood-idézetek* címre is átnevezhettem volna e nagy sorozatomat. Csakhogy – mint Juhász R. József ezt is kiderítette – Christofer Wood is talált szöveggel dolgozott. Az idézet eredeti szerzője ugyanis Raoul Vaneigem belga író és filozófus, idézett művének címe pedig *The Revolution of Every Life*.

Juhász R. Józsefet idézem: „Christofer Wood a festés folyamatának dokumentálását mint egy színházi előadás végét, tehát az alkotás folyamán túli eseményt emeli vissza a színpadra vagy vászonra. Györfly Sándor (...) az eredeti történettel nem törődve, sőt azt nem is ismerve kezdi másolni a betűket, új vizuális jelentéseket kölcsönözve nekik. Amikor elkészült az alkotás utáni állapotról készült alkotás, a folyamatot újra kezdi, úgy, hogy immár csak az éppen elkészült alkotásra figyel, a történet/akció, amely az alkotást megelőzi, már nem érdekli. A másolat másolatának a másolatát másolja. (...) A folytonosan ismétlődő szavak, a folytonosan változó színek és formák szimulákrumot

hoznak létre. A különbözőségük éppen a repetitív jellegükből adódik, miközben talált szöveg lévén meg sem próbálnak hasonlítani az eredetire, sőt éppen ezért különbözni sem próbálnak attól.⁵

Idézet és idéző elrejtőzik. Íme, a sokat idézett idézet olvashatóból olvashatatlaná, láthatóból láthatatlanná vált esetének története. Kicsoda volt ő? Mint fentebb jeleztem, kezdetben nem ismertem forrását, sőt ami súlyosabb, nem is éreztem soha készíttetést annak felkutatására. Számomra teremtdőtt, felbukkant, hozzám tartozott, részemmé lett. Már nem az. Eltűnt belőlem, és önmagából is. Ami megmaradt, a mű. A mű, amely immár önálló életét éli. Független tőlem és független az idézettől. Elszakadt teremttől, akik közül az egyik az idézet. Én, aki örvénylő mélységgé váltan közvetítettem az idézetet, most szabad vagyok. Vajon meddig, mikor tekintek újra az örvénylő mélységbe, amely egy csupán érdekes, szokatlan szövegnek álcázza magát? Mikor tekint újra belém és vonz magához? Mikor válok ismét magam is örvénylő mélységgé?

Az idézett Nietzsche-szöveget felhasználta Márai Sándor is, *Mágia* című novellájában: „Nietzsche szerint az örvény visszanéz arra, aki sokáig bámul az örvénybe... de ez már közhely. Lehet, hogy a regényhős egyszer visszanéz az íróra, aki felkeltette körülötte a mágikus létezés árnyait, s visszahat álomszerű sorsával az alkotó sorsára? Fegyvert nyom a kezébe annak, aki fegyvert nyomott a kezébe? Bosszút áll azon, aki elővarázsolt a semmiség alvilágából, s egyfajta életet és sorsot adott neki? Lehet mindez?”⁶

Igen, lehet. Pontosan Márai igazát igyekeztem alátámasztani saját történetemmel.

Felhasznált irodalom

- 1 Friedrich Nietzsche: *Túl az erkölcs világán*, Athenaeum, Budapest, 1907
- 2 Friedrich Nietzsche: *Jón és gonoszon túl*, Attraktor Kiadó, Máriabesnyő–Gödöllő, 2010, 65.
- 3 Kelemen Attila: *A piros színek felettiségéről*, Usual Visual, 2011. 03. 10. usualvisual.egologo.transindex.ro
- 4 THE SHOW IS OVER THE AUDIENCE GET UP TO LEAVE THEIR SEATS TIME TO COLLECT THEIR COATS AND GO HOME THEY TURN AROUND NO MORE COATS AND NO MORE HOME
- 5 Juhász R. József: *Talált szöveg átfestése*, Magyar Műhely 154, 2010/1, 109.
- 6 Márai Sándor: *Mágia*, Révai, Budapest, 1941, 378.

Elhangzott az *Ekszpánzió XXIV. Idézet + improvizáció* című szimpóziumon, Vízivárosi Galéria, Budapest, 2012. okt. 30.

Szubjektív lingvisztikai előbeszéd

Számomra mindig egyértelmű volt, hogy az idézni ige az „ide” határozószóból származik, azt a jelentést kifejezve, hogy idehívni, idehozni. Ilyen típusú szóképzést a nyelvújítás korában végeztek nagyrabecsült elődeink, így meg voltam győződve, hogy ez az ige is akkor keletkezett. Igencsak meglepett, hogy az etimológiai szótár első fellelhető írott alakját már 1519-ből eredezteti. A *Debreceeni Kódex*ben található ez a mondat: „Az: halál myndoenoeket el ydez es Le vagh”. Persze ennek analógiájára már valóban a nyelvújítás korában keletkezett az „oda” határozószóból az odázni ige. Szóval a kódex már a XVI. században használja az idéz igét az említett értelemben, de szokatlan igekezővel: elidéz. Ez azt fejezi ki, hogy a halál az életből, az élők közül elhívja, elragadja a halandót, tehát a „honnan” a lényeges. Később a szó azon jelentésénél, hogy egy hivatalos szerv idézését küld, már nem a „honnan”, hanem a „hová” a fontos, a hivatal uralmát hangsúlyozza, amikor azt írja, hogy az állampolgárt beidézi.

A magyar igekező-birodalom a jelentések finomságait tudatja számunkra, ha vesszük a fáradságot beletekinteni a kifejezések és jelentések összefüggéseinek mélyébe. Felidézni azt szoktuk, amivel már találkoztunk, múltunk egy-egy epizódját hívjuk elő tudatunkban, kisebb-nagyobb mértékben ismét átéljük, értékeljük. Megidézzük valaki másnak a személyét, szellemét, eszméit, akár mint a szellemidézésnél. Weöres Sándor idegenből fordított költeményeinek azt a címet adta: *A lélek idézése*. József Attila szellemének hivatalos megidézésére utal, amikor verse miatt az egyetemről eltanácsolják: „Ide idézi szellemem hevét s nevét”. Az előidézni szó azt jelzi, hogy mozgásba hoztunk valamit, az okokat, az indító erőt előhoztuk, talán rejtekükből napfényre hoztuk, hogy hajtsák végre tettüket. Ha csak azt mondjuk: idézet következik, akkor valakinek a szavait – írott vagy mondott szavait – szó szerint ismétljük, persze lehet valakit tartalmilag is idézni, erre az idézésre azonban nem használjuk az idézet kifejezést. A szavak idézésével a személyt is megidézzük, aki mondta, de sokszor nem ez a célunk, hanem a tömör, jól megfogalmazott mondattal saját mondanivalónkat akarjuk plasztikusabban bemutatni, vagy máskor alátámasztó érvként felhasználni, mintha bizonyíték lenne, ha azt már más is mondta.

Rítus és idézet. Az ember közösségi életének, a közösségi időnek ősidőktől fogva szerves része a rítus. A rítus szertartása általában meghatározott módon, évszázadok alatt kialakult – bár sokszor változásokkal tűzdelt – formában zajlik, ezek a változások is a közösség, vagy annak vezérkara által legitimizálva kerülnek be a cselekménysorba. A rítus teremti, erősíti, megvalósítja, pontosítja az ember és a transzcendentális, vagy az egyén és a közösség kapcsolatát. Az ember a szellemi világhoz, az istenekhez, az egy Istenhez ezen keresztül találja meg vagy véli megtalálni a kommunikáció lehetőségét, kéri jóindulatukat, vagy az ártó istenek, földöntúli hatalmak kiengesztelésével a természeti

csapásokat, betegséget elkerülni, vagy abból kikerülni szeretne. Másrészt: az egyén különböző életstációkon megy keresztül, melyekben más és más a szerepe, a szertartás erre jogosítja fel, megerősítve őt közösséghez tartozásában és felszentelve őt az új feladatra, ilyen alkalmak a keresztelezés, a felnőtté válás, a diplomaátadás, a házasság, az elnöki beiktatás. A közösség – ide sorolom az egyházakat és a modern államokat is – rítusokkal fejezi ki hagyományokat felidéző, múltban gyökerező identitását, annak erejét, nagyságát. Ezek az ünnepi szertartások fokozzák az idetartozó egyénekben az összetartozás élményét.

A rítusok tehát a korábban kialakult és szájhagyomány által átadott vagy leírt forгатókönyv szerint zajlanak, tehát mindig ismétlése, azaz cselekményeiben idézett formája egy korábban kikristályosodott cselekménysornak. Ebben a mozgáshoz, gesztusokhoz rendelt, idézett szavaknak, mondatoknak kiemelt szerepük van.

A vallási közösség istenek, próféták személyének felidezésével teszi teljesé a rítust. Ezek szavainak, legendákban, iratokban megőrzött mondatainak szó szerinti idézése az egész rítus központi része, éppen az adott szavak által idézhetők meg tudatilag személyi mivoltukban is, és mintegy ez legitimizálja a rítust. Bizonyos szavak önmagukban is mágikus hatást válthatnak ki (szómagia), esetleg már hangalakjuk (idegen szavak is lehetnek, sőt ezeknek lehet sajátos hatása: Kyrie eleison, Kriste eleison) vagy archaikus megformálásuk által (Latiatuc feyleym zumtukkel), de az isteni személyek, jelentős személyiségek szavai különös transzcendentális erővel bírhatnak (Kelj fel és járj). A szimbolikusan megismételt alapaktus szavainak ismétlése, idézése, még kifejezettebben a többszöri ismétlés (l. a litániát) a lelket megérintő, szakrális élménybe átemelő hatású. Az elmélyülés állapotát hozza létre, lenyúlik a mélybe, a tudatalattiba, de megnyitja egyúttal a tudatot is az átélés befogadására, a szellemi létezésben érinti meg az embert. A jungi kollektív tudattalant találja meg a kiérlelődött idézet, tartalmának tudatba emelése az egyént valóságosan a szakrális közösség tagjává teszi, és egyúttal a kollektív emlékezet tartalmából származó idézés közösségfenntartó és legitimitást erősítő hatású. Az emlékező, tehát ismételten idézett tudás érvényre jutása útját állja az elmúlásnak (Losoncz Alpár). Ez kapcsolható a hegeli megállapításhoz: a rítus, benne az idézet segít „egy meggyökerezett múltban magunkra ismerni a ráismerés, az újrafelismerés aktusaiban”. A modern filozófiák szerint a nyelv van a legközelebb a gondolkodáshoz, a nyelvi lét a mindenkori otthon mintája (Gadamer), a nyelv általi világképünk meghatározó, ezt vagy ennek egy szegmensét szedi rendbe a rítus kikristályosodott idézete. A transzcendentálishoz kapcsol vagy éppen a mulandóságot tudatja, megrendít, de túlmutat ezen az általános létezés felé, és ez akkor is érvényes bizonyos mértékig, ha más, nem vallásos, nem istenes kontextusban jelenik meg.

„Én megkeresztellek téged...” – Krisztus Jordán folyóbeli megkeresztelését idézi. „Vegyétek és egyetek ebből mindnyájan, mert ez az én testem...” – az utolsó vacsorán elhangzó krisztusi szavak átlényegítő hatását eleveníti fel. „Allahu akbar, la illaha il Allah” – Mohamedet idézi.

A nemzeti ünnepek ünnepélyein a himnusz eléneklése, bizonyos mindig ismételt szavak, a szó szerinti idézés szakrális erejének szekularizált közegben való felhasználása épp ilyen megrendítő erejű képes lenni, a nemzeti

összetartozás belső megélését, a nemzeti identitást erősíti: „Hazádnak rendületlenül légy híve, ó, magyar...”, „Talpra, magyar, hí a haza...”.

Azon eskütételek szövegei is, amelyek által felhatalmazást kap az adott személy egy hivatás gyakorlására, egy hivatal betöltésére, hosszú előzmények után kialakult idézetek. Az orvosok ma is a hippokratészi eskü alapgondolatainak, részben szavainak idézésére épült eskü szövege alapján kapják meg gyógyítási jogosítványukat, pl. ez a rész került át a modern esküszövegekbe: „bármit látok vagy hallok kezelés közben: arról hallgatok, s mint orvosi titkot megőrzöm”.

A XX. század diktatúrái a nagy vezérek idézeteit mint szuggesztív, ugyanakkor megkövetelt szövegeket használták, s ez a társadalmi élet aktusainak kötelező része volt.

Az ismétlés pszichológiailag ismert, sokszor a tudatos kognitív értékelést megkerülő erejével a rendszer stabilitását – ha átmenetileg is – elősegíteték. Hitler ezt a *Mein Kampf*-ban egyértelműen leírta és tudatosan használta. A hitleri „Ein Land, ein Volk, ein Führer” idézet, Sztálin „A béke fennmarad és tartós lesz, ha a népek kezükbe veszik a béke megtartásának ügyét és végig kitartanak mellette” sokat emlegetett szlogenje mint példák említhetők, valamint Rákosi házfalakra is felfestett mondata: „Magyarország nem rés, hanem bástya a béke frontján.” A későbbi évtizedekből az ún. kínai kulturális forradalom aktusait említem, ahol a feltűzött fiatalok kezükben a Mao Ce-Tung által írt *Vörös Könyv*-vel, annak szövegeit hangosan idézve vonultak fel és vitték véghez cselekedeteiket. Itt a szavakkal manipulált közösségi és az egyéni tudat találgatása érhető tetten. A demokráciában a kötöttségek lazulása miatt a szigorúan ismételt szövegekkel is ritkábban találkozunk, a liberalizmus pedig még azt a néhány alapidézetet is kiebrudalja, amelyek a közösség elemi kohéziójához szükségesek lennének.

A család keretében is a rituális eseményeknek és ezen belül a szavaknak a kis közösség összetartásában, az odatartozás érzésének fenntartásában van meghatározó szerepe. Míg a nagyobb közösségeknél a jungi kollektív tudatra hat a verbális hatás, a családi eseményekben a Szondi Lipót-féle familiáris mélytudat is aktivizálódik részben családi hagyományok felidézésével, részben a szakrális kapcsolat érintése révén. Ezekhez elég olykor a közös ima, esetleg csak az étkezés előtti, közösen elmondott néhány mondat.

Az ember a magányosan, elmélyült lelki állapotban elmondott imával egyéni rítust valósít meg az idézet szakrális erejének aurájában. Míg az ortodox típusú vallások hívei inkább a rögzített imákat mondják, a protestáns és főleg a modern vallások a szabadabb fogalmazást követik.

Láthatjuk tehát – mindezt áttekintve –, hogy a rítusok, azok verbális részei, az idézetek az ősidőkből megmaradva korunkban is személyiségünket, közösségünket szellemileg fenntartó, kiteljesítő, az élet transzcendentális értelmét közvetítő szerepet töltenek be.

A zene térszerűsége

A zene fizikai és akusztikai tere.

Látunk egy zenekart, még nem kezdtek el a koncertet, a darab kezdete előtti csendben mindenki a karmester intésére vár. Vizuálisan megállapíthatjuk, láthatjuk a teret, ahol a zenekar és a közönség is helyet foglal. Látható a tér formája, mérete, és hogy a zenekar különféle szekciói hol helyezkednek el benne. A fenti benyomásokhoz a látó érzékelésünkön keresztül juthatunk. Ha becsukjuk a szemünket, és a zenekar játszani kezd, a térről, a térbeliségről szerzett információkat másféle benyomások alapján, a hallásunk által fogjuk megkapni. Ha a jelenség térbeliségét a szemünkkel akarjuk megtapasztalni, akkor a térben világosnak kell lennie, ha a fülünk által akarunk megtudni valamit a térbeliségről, akkor a zenekarnak játszania kell. Miközben a két benyomás különbözősége nyilvánvaló, mindkétféle érzékelés a rezonanciát érzékeli. A szem a terjedő fény hullámjelenségét, a fül a levegőben terjedő nyomáshullámokat. A kétféle érzékelés egymástól nagyon távoli rezonanciatartományokban és típusokban történik.

Az ember által előadott zene jelensége minden esetben valamiféle térbeliségben jelenik meg. A zene megjelenési helye vizuálisan lényegtelen, azonban a hanghullámok viselkedése, visszaverődése szempontjából kritikusán fontos. Ebből a szempontból a zene megvalósulásának tere az *akusztikus tér* lesz. A zene és a fizikai tér az akusztikus térben kötődik egymáshoz. Az akusztikai tér a fizikai tér minősége. A fizikai teret vizuálisan is

felmérhetjük, az akusztikai teret csak a hallás alapján tapasztalhatjuk meg. Az akusztikai tér a megtapasztalás útján a gondolati térbe is behatol, mely gondolkodásunkkal még tovább terjedhet. Ebben a gondolati térben például elhatározhatjuk, hogy megváltoztatjuk az akusztikai teret, s a megfelelő akarati impulzusok hatására a fizikai, látható tér megváltozása is elkerülhetetlenül be fog következni. A gondolati térben elképzelhetjük magát a zenét, vagy annak érzéki hatását is. Amikor a zene gondolati tere az akusztikai minőség gondolati terébe vetül, a teremő akarát által elkerülhetetlenül visszahat a fizikai tér akusztikai minőségének megváltozására. Ezzel egy új fogalmat vezetünk be: az akusztikai minőség terét. Az akusztikai minőség tere és az akusztikai tér között lényegi összefüggés áll fenn: az akusztikai minőség tere gondolati tér, az akusztikai tér pedig a fizikai térben realizálódott.

A zene virtuális tere. A fenti terekről szóló elmélkedésünk tovább bővül a zene virtuális térbe történő helyezésének kifejtésével. A zene virtualizációja a hangrögzítéssel kezdődött. Hasonló párhuzam vonható a fényképezés, majd később a film megjelenésével, de sok tekintetben nem hasonlíthatók össze. A zene virtualizációja azzal valósul meg, hogy a zene első, eredeti megvalósulásának jelensége leválik a jelenről és időben átkerülhet a jövőbe, és ezzel leválik magáról az előidéző médiumról, a muzsikusról is. Ez maga a hangfelvétel, mely igényel egy komplex fizikai médiumot, mindenekeelőtt magát az

információt rögzítő eszközt, a lejátszórendszert, beleértve annak kezelőjét, aki legtöbbször, de nem kizárólag maga a hallgató.

A zene felvételének és a lejátszásának virtualizációja azon alapul, hogy a hallgató a hallott jelenséget azonnal gondolati, ezen belül egy bizonyos szemléleti térbe helyezi, és ott történik meg az egykori valóság újrafelidézése. Az újraalkotott és átélt művi valóságnak semmi köze nincs az eredeti zenéhez, immár egy új valóság lett belőle, az eredetitől teljesen függetlenné válva. A virtualizációt nem feltétlenül szükséges pejoratív értelemben kezelni. A virtualizációnak számos áldásos hatása, eredménye van, ugyanakkor pusztító is lehet. A hangfelvétel segít a múlt és az elérhetetlen kultúrák megismerésében, segít a tanulásban, azonban általa sok visszaélés is történik, például az idegen kultúrákba való erőszakos behatolással. A kulturális gyarmatosítás egyik eszköze például éppen a virtualizálás. Emlékezzünk csak, amikor a rockzene hanglemezen eljutott a Távol-Keletre, egy teljesen idegen kultúrába, teljesen átmosta és átformálta az ottani kultúrteret. Az ősi idők óta zajló természetes zenei, kulturális folyamat az idegen behatolás következtében egyszerűen megtört. Ez a folyamat hazánkban is folyamatosan zajlik, napjainkban is. (Mert mi közzünk is van nekünk pl. a raphez?)

A régi kultúra eltüntetési stratégiájának hatásmechanizmusa abban áll, hogy az idegen kultúra behatol az eredeti kultúra tereibe. Először is a fizikai (földrajzi) tereibe, innen pedig a lelki, érzelmi tereken keresztül a szellemi térbe. Mivel az ember egyszerre létezik mindezen terekben, szellemi, lelki identitása közvetlenül kerül az elbizonytalanító külső erő hatása alá.

Ha az idegen kultúra befolyása az emberi életkor legérzékenyebb, legfogékonyabb szakaszában, amikor az identitásnak egyébként is meg kell szilárdulnia, vagyis a kamaszkorban kerül az ember kultúrtereibe, az idegen kultúra szinte visszavonhatatlanul a személyiség részévé válik. Innentől ez lesz természetes és ez vésődik be. Így tehát egy valamilyen okból nemkívánatos régi kultúra lebontásához elegendő azt beoltani egy új, idegen, csábító kultúrával, melyről azt hiszi az ember, hogy szabadon él benne és gyakorolja, benne szocializálódva hamar a sajátjának érzi, és elfelejti az eredeti kultúráját, pár generáció alatt pedig eltűnik a teljes eredeti kultúra. Így fordulhat elő, hogy idegen vallások, gondolkodások, vagy éppen zenei kultúrák egyetlen generáció alatt hajlamosak elfedni, majd felülírni eredeti kultúrákat. A kultúrterbe való folyamatos behatolást és az abban zajló aknamunkát nevezhetjük kulturális gyarmatosításnak. Ha megfigyeljük az elmúlt néhány évtized kulturális történetét, tapasztalhatjuk, hogy minden mozzanata a globalizációs törekvéseket támogatva, annak hatására alakult, és a fenti állításokat jól igazolja. Minden mai, modern kulturális történés gyakorlatilag ezen törekvések szolgálatában áll. Egy rapper például itt, Közép-Kelet-Európában, még ha öntudatlan, lelkes és jó szándékú „önkéntes katona” módjára teszi is dolgát, gyakorlatilag destruktív, felforgató tevékenységet végez a régi kultúra és az esztétikai, etikai rendszerek lebontása érdekében, a globális hatalmak érdekeinek megfelelően. Ennek illusztrálására csupán bele kell kukkantani a magyar televíziós műsorokba, és áttekinteni, kik a mérvadó celebek és sztárok, abból minden tisztán látható és érthető.

Az évezredek alatt kialakult és átöröklődött, összetett és mély összefüggéseket mutató kultúrákban az átlagember igyekszik mindig a legkevesebb munka, a legkevesebb gondolkodás, illetve a legkisebb ellenállás irányát választani. Ha ráadásul az ember eme hozzáállása párosul a folyamatos antiszoviniszta propaganda hatásaival, akkor az emberi közösség termékeny táptalajjá válik az idegen kultúra számára. Így válik lehetségessé egy olyan abszurd helyzet, amikor csak az idegen a jó, a hazai csak akkor jó, ha olyan, mint az idegen, de akkor is csak másolatnak számít. Ilyen módon tűntek el a világból bizonyos élő népzenei, és váltotta fel őket a szintetikus zenepótlék, mely a virtuális csatornákon át szüntelenül bombázza a védtelen tömeget. Ami maradt, az már csak a konzerválódott porhüvely, melyet az akademizálás folyamata népzenei archívumba zárt a további élet elől.

A zene szakrális tere. A szakralitás (azaz magyarul megszenteltség) mint szó nem is kellene hogy létezzen a világban. Hogy mégis létezik, annak oka az, hogy évezredekkel ezelőtt valami történt, ami miatt a világban megjelent valami, mely kényszerűen létrehozta magát a szakralitást mint fogalmat. Ami akkor megjelent a világban, az egyfajta hiányként jelentkezett az ember életében, és ezt a hiányt a profán névvel illették. Amíg teljesség volt a világban, addig nem kellett nevet adni ennek a mindent átható érzésnek, ami magában a lét állandó átélésében nyilvánult meg az emberben. A lét átélésének hiánya lassan kezdett megjelenni a civilizációkban, és ekkor meg kellett különböztetni a teljességet és annak hiányát a fogalmi világban is. Régen, amikor még nem vált le az ember az Egység állapotáról,

a megszenteltség mint fogalom nem létezett, hiszen egy természetes, magától értetődő állapotban nem volt rá szükség. A hiány megtapasztalása az emberben létrehozta az elkülönültség megkülönböztetésének kényszerét a természetes primordiális állapottól, így azt az érzést, amikor az egység állapotát újra felidézve átéli a létben való Egységét. Ezt nevezte megszentelt állapotnak, szakralitásnak. A profánnak mint hiálynak és elkülönültségnek, valamint a megszenteltségnek a megjelenése kiterjedt a lét gondolati és tapasztalati tereibe is, és szükségessé vált mindkét állapotnak a fogalmi meghatározása. Ez azóta is nehéz feladat, ugyanis rendkívüli metafizikai tudást és avatottságot igényel, mely a mai világból tekintve egyre kevésbé látható. Ha azt mondjuk, hogy a léttel való telítettség megtapasztalásának állapota a megszenteltség, ebben a kifejezésben maga a LÉT mint fogalom definiálása is meghaladja az emberi tudat felfogóképességét. Ha azt a kifejezést használjuk, hogy a szakralitás az isteni érintettség átélésének tapasztalata, akkor pedig az Isten fogalmát kellene definiálnunk, és újfent eljutunk tudati határainkra. Az élet azonban követeli, hogy minél tisztábban érthessük meg a létben bekövetkezett elkülönülést. A gondolati továbblépéshez azonban egy olyan fogalmi tartományt szükséges kijelölni, ahol áthidalhatjuk a lét és az Isten fogalmainak külön való definiálását, abból az egyszerű feltételezésből kiindulva, hogy a lét és Isten egymásnak szinonimája lehet. Amikor még nem létezett a szakralitás és a profán sem, akkor is áthatotta az embereket egy gondolat, egy kifejezés, melyen folyamatosan élesítették elméjüket. Ez pedig a lét misztériuma volt. A lét mint a misztérium tárgya, és az isten,

akitől a lét misztériuma való. A lét misztériumába való tudati benne levést a szakralitás megjelenésével már csupán alkalmankénti behelyeződés váltotta fel. Minden esetben a profán állapot hatotta át az ember lényét. Az esetenkénti behelyeződéshez szükséges volt olyan külső jelenségekre, tapasztalásokra, melyek felidéztek az emberben az elkülönültség előtti állapotot. Ennek egyik módja és eszköze volt már kezdetektől fogva a muzsika. Miként minden más is szervesen az élet része volt, így a zene is, azonban az elkülönültség különös világában minden jelenségben az elkülönültség állapotát lehetett megélni, így a zenében is. A zenében is mutatkoztak az elkülönültség jegyei, bár továbbra is látszólag minden ugyanúgy történt benne, mégis az egyik alkalmas volt az egység átélésére, a másik nem. Miként általában is, a zenében a szakralitás élménye egy elkülönítettség nélküli állapotnak a megélése, átélése.

Minden lélekközösségben a muzsika mint természeti erő tör fel és hatja át az emberek életét. A társadalmi hierarchiában való megjelenési helyétől függően válik az élethez közvetlenül kötődő népzenevé vagy akadémikusabb muzsikává. Az ember élettere és életmódja gyökeresen megszabja a zene jellegét, aminek eredményeként a legváltozatosabb, legszínesebb formában tűnik fel a kultúrákban. A zenének nincs szüksége külső irányításra, befolyásra, enélkül is utat tör magának az emberek életében, ezernyi módon átszöve lelki, érzelmi életüket. Az ilyen zenék által kiváltott érzélem felidézi az emberben a Teremtő jelenlétének bizonyosságát, a hangok mögött rejlő lét valódiságát, melyben az ember ráérez a zene magasabb rendű létének valóságára. Ezt az érzést nevezem én szakrális ér-

zésnek, melyben az ember lénye úgy-
mond megszentelődik a zene valósá-
ga, léte által. A mai ember gyakran
használja a szakrális zene kifejezést,
anélkül hogy megtapasztalás híján
tudná, mit rejthet e fogalom. Ugyanis
a szakralitás megtapasztalás nélkül
nem nyerhet fogalmi tartalmat sem,
csupán üres szó marad. Helyesebb
lenne talán a megszenteltség szót
használni, bár ez a szó is megkopott,
és elvesztette igazi fényét, jelentését a
mai ember számára. A megszentelt-
ség az emberi lélek viszonya a léthez,
a Teremtőhöz és a teremtéshez. Lelki
minőség, és egyben állapot is, mely
akár állandó is lehetne, miként az le-
hetett az ókultúrában, azonban a mai
emberben csak kivételes alkalmakkor
előtörő érzelmi viszonyulássá vonult
vissza. A megszenteltség átéléséhez
szükség van az ember érzékenysége-
re, melyet ilyenképpen nevezhetünk
szakrális érzékenységnak, és szükség
van a kiváltó okra. Az ok pedig ma-
ga a lét megnyilvánulása bármilyen
módon. Egy természeti vagy művi al-
kotás, mely ha csak felidézi is a léttel
való telítettséget, a megszenteltség
átélésének finom érzékenységgel
rendelkező emberben a lét megkülön-
bötetett érzését kelti, melyben fizikai
és szellemi, lelki élettere is érintetté,
áthatottá, megszenteltté válik. Ez a
szóhasználatomban a szakrális érzés
vagy szakrális érzület tartalma, je-
lentése.

A muzsikos és a zenét befogadó
ember, amennyiben mindketten ren-
delkeznek a megszenteltség átélésé-
nek finom érzékenységgel, optimális
esetben egyszerre élhetik át a lét
érzését a zene hangjai által felidézve,
és ez a közös viszony teremti meg
azt a lelki-szellemi állapotot, melyben
a zenei történés szakrális zenének
nevezhető és egyfajta rituáléban ölt

testet. Ha egy zeneszerző elhatározza, hogy ő szakrális zenét ír valamiféle indíttatásból, az nem feltétlenül lesz szakrális zene. Ehhez kell a befogadó hallgató vagy hallgatók jelenléte is, mely közösségi élményben megtörténik a zene közös megélése. Különös módon a befogadó az előadó muzsikustól függetlenül is átélheti a zene szakrális tartalmát. Nyilvánvalóan a zenének hordoznia kell egy specifikus tartalmat, mely kiváltja a megfelelően érzékeny hallgató szakrális érzetét. A zenéről legfeljebb azt mondhatjuk el, hogy már váltott ki emberekben szakrális érzést, és azt is, hogy egyesekben nem. A zene szakrális tartalma kultúránként más, így egy idegen kultúrából érkezett zene és a befogadók között nem feltétlenül fog létrejönni az átélés szakrális érzete.

A zene esetében a megszentelt-ség átélése könnyebb, ha közösségi élményben történik. Ettől függetlenül, akkor is megvalósulhat a szakrális érzés, ha nincs jelen az előadó, csupán hangfelvételtől hallható a muzsika. Ebben az esetben a muzsika már egy virtualizált térben jelenik meg, és a teremtő ihlettel áthatott ember művészi megalkotott hangreprodukciója ilyenkor egy újraköltött valóságként foglalja el helyét a világban. Személyes élményem, hogy egyszer, amikor egy éjszaka autóvezetés közben meghallottam egy ismeretlen, sohasem hallott zeneművet, olyan mély érzéseket váltott ki belőlem, amiktől meg kellett állnom és hagyni, hogy az átélés kiteljesedjék, és aminek hetekig a hatása alatt voltam. Az autó belső tere és a hangszórói együtt sosem jelentettek nekem szakrális környezetet, most azonban a zene oly erővel töltötte ki a létem terét, ami egyedülálló tapasztalásként is megerősített az állításaim valóságosságában. A jelen kultúránk-

ban gyakran használt szakrális zene kifejezés további és mélyebb kifejtése annál inkább is indokolt, mivel a hétköznapi felületes értelmezésben a személyes megtapasztalás nélkül csupán egy zavarodottságot mutató fogalomhasználat. Felmerül a kérdés, hogy miért hat át bennünket a léttel telítettség érzése? A válasz egyszerűbb, mint gondolnánk: a Teremtővel való Egység pillanatnyi átélése, amikor is az ember lényét áthatja az isteni érintettség érzése. És itt nem vallásosságról van szó, sokkal inkább a létvalóság megélésének minőségéről. A zenébe foglalt és abban megélhető életteliesség a zene minősége, de ugyanakkor a zenélő és a befogadó ember minősége is. A zene megvalósulásának minősége, módja, és ebben benne foglaltatik maga az ember lénye is, akkor válik szakrálissá, ha az ember az élettérnek egy olyan minőségében éli át a valóságot, ami az ember megtapasztalásában semmiképpen sem azonos egy homogén fizikai térrel, hanem egy a lét és egyben az ember lényé által megkülönböztetett minőséggel megtöltött tér. A tér a Teremtővel való Egység átélésével válik szakrálissá az ember lelkében. Attól, hogy a mai profán életben egy látszólag szakralizált térben, történetesen egy templomban elhangzik egy oda való zene, az attól még nem szakrális. Csak annak válik szakrálissá a templom tere, aki egyszer már átélte azon a helyen az isteni érintettség érzését. Gyakori élmény, amikor az ember a természetben sétál, és egyszer csak érzi, mélyen átéli, hogy minden él körülötte, és ennek ő maga is része. Az ott, akkor és úgy átélt pillanatnyi valóság az ember személyes szakrális élménye. A megszentelt életteli tér az érzékeny ember számára minőségileg különül el. A zene szakralitása az em-

ber lelkében valósul meg, mégpedig éppen személyes átélés által. A zene, mely az ember és mélyebb lénye közötti intuitív kapcsolatban megszületve önmagában is léttel megtelt, a megélt valóság egy megkülönböztetett jelenségévé válik számára. A zene teremtésére avatódott ember által komponált vagy spontán előadott zenéjében, ha az isteni érintettség a teremtés pillanatának átélésében megnyilvánul, eredendően hordozni fogja a zene megszentelt tartalmát. Így válhat a zene önmagában egy megszentelt jelenséggé. Akik ahogyan és ahol létrehozzák, és akik befogadják a zenét, ezek mind együttesen teremtik meg az isteni érintettség átélésének feltételeit. Elképzelhető olyan eset, hogy valaki azt állítja, hogy éppen a Rolling Stones zenéjét átélve érez valamiféle isteni érintettséget. Nos, a Rolling Stones nem kifejezetten a szakrális zene kitüntetett kreatóra és előadója, és rajongó közönsége sem a szakrális érzés bűvöletét keresi. Tiszteletben tartva a feltételezett befogadó érzéseit, az nem feltétlenül vonható kétségbe, hogy egy eksztatikus állapotban valamiféle megszenteltség átélése történt meg, azonban nyilvánvaló, hogy itt csupán zenepótlékkal igyekeznek a tömegeknek valamiféle szakrális szurrogátumot (pótléket) adni. Itt a zenepótlékkal való visszaélés esete áll fenn, ahol az esetlegesen szakrális érzékenységgű ember kap valamiféle élményt, azonban ez az élmény profán módon viszonyul az adott létviszonyokhoz. A szakrálisan érzékeny ember a zenében is azonnal meg tudja különböztetni az igazit a pótléktól, a szakrálisat a profántól. A profán tér ugyanúgy létezik a profán ember számára, mint a szakrális tér a szakrális ember számára. A profán tér ugyanúgy teljes a profán ember

számára, azonban mivel sohasem tapasztalta meg az isteni érintettség érzését, így nincs tudomása, hogy a tér másmilyen is lehetne. A szakrális és a profán embert mindössze az isteni érintettség megtapasztalása vagy annak hiánya különbözteti meg.

Az ember bármiféle térérzete, akár gondolati vagy fizikai, a megtapasztalások sorozatában alakul ki. Ha profán térről beszélünk, azt csakis a szakrális tér megtapasztalásának birtokában tehetjük. Amíg nem tapasztaltuk meg az isteni érintettségben megélt tér minőséget, addig nem beszélhetünk a profán térről sem, hiszen nem tudjuk mihez viszonyítani. A profán tér és a szakrális tér is egy tapasztalati tér, a profán tér a szakrális ember tapasztalásában homogén és kaotikus, a szakrális tér pedig formázott, rendezett. A profán ember számára hiányzik a viszonyítás lehetősége, így a saját terében OTTHON érezheti magát. A szakrális érzületű ember a saját térében ugyancsak OTTHON érzi magát, mert a tapasztalásában az isteni érintettség érzése hatotta át, és ez az élmény tölti ki létének terét.

A szakrális érzületű emberben a létben való megmerítkezés szomjúsága eléggé nyilvánvalóan nyilatkozik meg, például abban az egész léttörténetén átívelő törekvésében, hogy mindig a valóság középpontjában érezze magát, ahol kapcsolatban lehet az istenekkel, s ahol a legközelebb lehet hozzájuk. Ez a törekvés nemcsak a földrajzi letelepedésben, a HELY megteremtésében mutatkozik meg, hanem ahogyan a zenét bevonja az életébe, ahol a zene tapasztalati tere is egy megszentelt hely számára. A hangsúly itt a hely megteremtésén van. Lakóhely, otthon, családi tűzhely, a jól ismert, szívet és lelket melengető hangok, a zene mind együtt alkotják

a helyet, melyet a homogén térből kiválasztott és berendezett (belakott/megszentelt) magának. A hely megteremtése egy szakrális aktus. Ennek megfelelően az ember minden léttapasztalata ebben a megkülönböztetett térben válik megszenteltté. A szakrális zene előadása és hallgatása mindig életrendhez igazodik. A zene szakrális teréhez tartozik annak ideje és helye. A szakrális tapasztalati tér mindig valamiféle magasabb rendbe tagozódik. A zene tapasztalása biztosítja számára a közvetlen átjárót önmagunk mélységei felé.

Virtualizálás és deszakralizálás.

Az élet virtualizálásának folyamatát napjaink történeteiből részletesen nyomon követhetjük. A virtualitás immár az ókultúra nyomainak teljes el-tüntetésére is használatba került. Egy képernyő előtt ülve nézni a két dimenzióba kódolt sokdimenziós történet egyben maga a lét deszakralizálása. Ha a zenét tekintjük, a virtualitás az élet teremtmény valóságáról leszakítja a zenélő és a befogadó embert, felbontja természetes összetartozását, a közösségi élményt individuális élménnyé teszi. És amint a zene leválik az arra avatott teremtmény lelkeket a Mindenséggel összekötő intuitív csatornájáról, a zene szakrális tartalma eltűnik, a hallgatóban csupán profán élménnyé változik, melynek lételeme a hiány. Az elektronikus zene erre bőven kínál igazoló tapasztalatot.

A virtualizálás egyetlen esetben nem deszakralizál, akkor, ha valódi

művészetté válik. És itt ér körbe a terekkel való elmélkedésünk. A valódi művészet analóg összefüggésben van a szakralitással. A *valódi művészet* mint kifejezés ma azért is gyakori és indokolt szókapcsolat, mert a művészet megjelenése után tovább folyt annak elkülönülése a világban. Az elkülönülés akkor kezdődött, amikor a világban megjelent a művészetet is kiváltó, helyettesítő *pótlék* a tömegek számára. Ma ennek tengerében élünk, de ennek kifejtése nem a jelen írás célja.

A művészet mint fogalom keletkezésének ideje megegyezik a szakralitás fogalmának keletkezésével. Előtte nem volt művészet, mert ami művészetté különült el a világban, az korábban az élet része volt. Nem is volt rá szó. Amikor a világban valami visszavonhatatlanul megváltozott, és fellépett benne a hiány, akkor lett a művészet, ami onnantól emlékeztet arra, hogy valamikor az élet milyen volt. Hogy milyen is volt az élet? Tiszta rítus és a mágia. A gondolat a rítusban és mágiában talált teret és formát magának. Ez volt a Lét tiszta tere. Ma a Lét tiszta terét annak hiányában a művészet hivatott újra és újra felidézni. Az igazi művészet erről szól, még akkor is, ha virtualizált. Egy hangfelvétel, mely egy teremtmény muzsikusritka megélt pillanatait örökíti meg, virtualizációja ellenére is válhat igazi művészetté, ha annak tárgya is igazi művészet, rítus és mágia.

Vác, 2013 nyara

Ami a *haiku* mögött van, a *sintó* és a zen szellemisége

„Két tenyér összeütközésekor a taps hangja szól,
Hogyan szól egy tenyér, ha csattan?”

Hakuin

Japán kultúrájának a háttérét elsősorban az ősi *sintó* és a *zen* buddhizmus képezi, ezek öltenek testet a harcművészetekben, a *nó* színházban, a teaszer-tartásban, az *ikebanában* és számtalan más kulturális megnyilvánulásban. A nyugaton oly népszerűvé vált *haikuköltészet* alapját elsősorban a *zen* szellemiség képezi, de a *sintó* természetfelfogása is kiérezhető belőle. Bizonyosan közelebb kerülhetünk a régi *haiku* költők verseihez, ha kicsit bepillantunk Japán egykori vallásaiba, azok gondolatvilágába. Mindezt érdemes dióhéjban áttekinteni e két vallási jelenség szellemiségét.

A *sintó* (神道, *shintō*), azaz *kami no micsi*, a szellem vagy szellemek útja (azért helyénvaló mind a két fordítás, mivel a japán nyelv nem tesz különbséget az egyes és többes szám között). E fogalom először a *Nihongi*-ben (j: *Nihon-shoki* = *Japán krónikái*, 720) bukkan fel, és az ősi japán vallási szellemiséget fedi le. Az eredeti *sintó* az ősi Japán animisztikus természetvallását jelenti, amely az Ázsia felől beáramló különböző vallások hatására, mint a buddhizmus, konfucianizmus, taoizmus, maga is rendszerezett vallássá szerveződött. Azonban minden betérő vallásra maga is rányomta a bélyegét, azokat mintegy japánosította. Bátran mondhatjuk, hogy a japán szellemiség alapját máig is a *sintó* képezi. A XX. század végi, modern Japánban a lakosság 80 százaléka, ha nem is mondja *sintó* vallásúnak magát, valamilyen szinten elfogadja a *sintót*, és hisz benne.

A régi Japánban, akárcsak a világ megannyi térségében, az emberek nagyon szorosan kötődtek a környezetükhöz, azzal harmonikus összefonódtságban éltek, így gondolatvilágukat tekintve mélyen elmerültek a természetben. Számukra az embert körülvevő természeti világ nem egy rideg, holt anyagmassza volt, hanem étellel és szellemekkel teli kozmosz, amellyel az emberi közösségnek együttműködve, szimbiózisban kell élnie. Ebben a tekintetben a *sintó* rokonságot mutat az ázsiai és a csendes-óceáni népek samanisztikus hitvilágával, ahol a különböző közösségek sámánjának, hívják bármilyen néven, minden tevékenységét a közösség és a természet közötti harmónia megteremtése és fenntartása vezérelte. Az ősi *sintó* vallási tevékenysége is a természettel folytatott folyamatos kapcsolat ápolásában öltött testet. A japán szigetvilágban, ahol a természeti erők vad játéka mindig is sűrűn mutatkozott meg, különösen fontos volt a mögöttes szellemekkel való jó kapcsolat ápolása. A *sintó* tulajdonképpen a japán természetvallás hitvilágának és kultuszainak a rendszerbe foglalása révén alakult ki. A japánok természethez való viszonyát meghatározza az *on-giri* (j: *on-giri*) elv betartása, azaz ha szívességet kérünk,

akkor lekötelezetté válunk, és csak akkor szabadulhatunk meg e kényszerszertől, ha viszonozzuk azt. Éppen ennek az elvnek a betartása biztosította az emberekben a harmónia megnyugtató érzését.

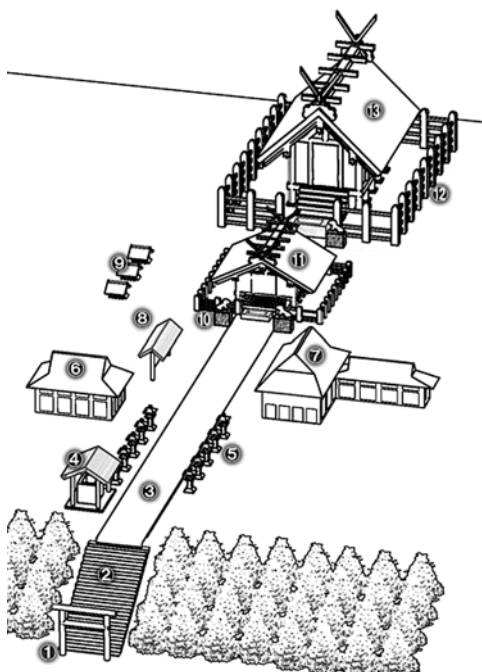
A korai *sintó*nak nincs alapítója, sem kinyilatkoztatása, nem volt egyházi szervezete, nincsenek szent iratai, sem dogmatikája, leginkább a családi otthon köré szerveződött kultusztevékenységben öltött testet. A *sintó* eredete a prehistorikus időkre nyúlik vissza és a japán mitológiában gyökerezik. Az tudható, hogy a IV. században minden *udzsinak* (j: *uji* = nemzetség) megvolt a maga védőszelleme (j: *ujigami*), eköré kultusz szerveződött, amit mindig a nemzetségfő vezetett. Talán ebben az időben terjedt el az *udzsagami* vagy *kami* köré épülő szentélyek kultusza is, amely kiteljesedve máig is a *sintó* lényegét alkotja.

A *sintó* középpontjában a *kamik* (j: *kami*) állnak. A *kami* szent hatalmat, szellemet, azaz egy felsőbb lényt takar, de semmiképpen sem istent. Bár megjegyzendő, hogy jó néhány *kami* a *mahájána* (skt: *mahāyāna*) buddhizmus indiai eredetű istenpanteonjának hatására egyre inkább isteni jelleget vett fel. A japánok minden olyan létformát, amelynek különleges minősége van, *kami*-nak neveznek, és szentélyt állítanak a számára. Az ősi mítoszokban elsősorban a termékenység erejét tisztelték, amit *muszubi no kaminak* (j: *musubi no kami*) neveztek. Ennek az erőnek a legismertebb megjelenése *Izanagi* (j: *Izanagi*) és *Izanami* (j: *Izanami*) teremő istenpáros története, amely a legrégebbi japán nyelvű szövegben, a *Kodzsikiban* (j: *Kojiki* = Régi történetek, 712.) olvasható. A *kami* jelentése visszavezethető az ajnu *kamuira*, ami azt jelenti, aki eltakar. A *kamik* lakhatnak hegyekben, vizekben, fában, kövekben, de akár emberben is, tehát egyaránt bírhatja élőlény és élettelen dolog, a lényeg, hogy az különleges erővel bírjon. Az emberek között leginkább a császárokat, klánvezetőket vagy valamilyen hőstettet véghezvitt személyeket tekintenek *kaminak*. Tulajdonképpen mindennek lehet *kamija*, azt is mondják, Japán a nyolcmillió *kami* országa (j: 八百万の神, *yaoyorozu no kami*), ami azt jelenti, hogy végtelen sok *kami* létezik. A *kamik* lehetnek segítők vagy ártók, de sohasem gonoszak. A *kamik* lehetnek az emberekhez hasonlatos *kami*-istenek (j: *mikoto*), vagy a képzelet szülte elvont lények. A *kamik*at a rangjuk szerint három csoportba sorolják, úgymint égi *kamik*, a helységekhez kapcsolódó földi *kamik* és a tárgyi formát öltő *kami*-szellemek.

Kezdetben egy egyszerű jelzéssel, kis füzérrel vagy felszentelt kötéllel jelezték a *kami* lakhelyét, azaz testét (j: *shintai*), így az emberek ez elé helyezhették felajánlásukat, hogy megörvendeztessék a *kamit*. Később szentélyeket (j: *jinja* = a *kami* lakóhelye) kezdtek építeni, melyek otthont adnak a *kaminak*. Ezek a szentélyek lehetnek aprók, hordozható lámpásszerűek (melyeket rendszerint fesztiválokkor hordanak körbe), olykor egy kisebb kőszobor vagy egy fa köré épített kunyhó is betöltheti a szentély szerepét. A későbbiekben egyre inkább épületeket emeltek a *kamik* számára, így kialakult a *sintó* templomépítészet. Ezek a szentélyek azonban nemcsak a *kaminak* adhattak otthont, a neki felajánlott tárgyakat is itt őrizhették, valamint a közvetítő tárgyaknak, más szellemeknek is helyet biztosítottak. A hit tárgya a *sintó*ban mindig a *kami*, és mivel az őt reprezentáló szimbólum a szellem jelenlétét jelenti, a lakóhelyét képező tárgyat is, ami leggyakrabban egy tükör vagy kard, hasonló módon kezelték,

mint magát a *kamit*. A *sintó* szentélyek szerves részévé váltak az emberek életének, nemcsak az ott lakó *kamik*ről kellett rendszeresen megemlékezniük és szertartásokkal, fesztiválokkal a kedvükben járniuk, az egyének is kötődtek a szent helyhez, a fontosabb életszakaszukat mindig a szentély környékén ünnepelték meg.

A *dszindzsák* helyének kiválasztása rendszerint mítoszokon alapul, de rendre olyan helyre építik, ahol forrás (j: *temizuya*), vizesés vagy valamilyen élővíz található. Ha ilyen nincs a környéken, akkor mesterségesen megépítik. Az épített *sintó* szentélyek a következő részekből állnak. A szentély bejáratát speciális kapu (j: *torii*) jelzi /1./, amelyet két álló oszlopon, két keresztbe tett gerenda alkot. Hagyományosan fából készítik, de ma már megjelent a fém- vagy betontorii is. A kapu a szent és a profán tér határa, ez választja el a *kami* területét a mindennapi élet világától. A kapu /2./ után általában egy kőlépcső következik, amely a fő szentélyhez vezető útban (j: *sandō*) /3./ folytatódik, ide gyakran egy hidat iktatnak be. Ez egy kis patak fölött halad át, így a hívők átmennek a szent vízen. Ezt követi a tisztálkodó kút (j: *chōzuya*) /4./, melyben a szentélybe érkező elvégzi a tisztító szertartást (j: *harae*), azaz megmossa a kezét és arcát, kimossa száját, hogy kívül és belül is megtisztulva a vétekektől (j: *tsumi*) és tisztátalanságoktól (j: *kegare*) érkezhessen a *kami*hoz. Ez az út a lámpásokkal kirakott ösvényben (j: *tōrō*) /5./ folytatódik. E mellett található a *nó* és *kagura* táncok megjelentetésére szánt építmény (j: *kagura den*) /6./, majd a szentély adminisztrációs épülete (j: *shamusho*) /7./. A papok ide vonultak vissza megtisztulási szertartásokat végezni. A *meidzsi* kor utáni államosításától kezdve, ez a szentély vezetését érintő ügyek elvégzésére használt „iroda” szerepét tölti be. A szentély fontos része a fatábla /8./, amelyre a látogatók kívánságait akasztják. Ezeken a kis lógó, festett fatáblácskákon (j: *ema* = ló-kép) a hívő rendre a szellemek valamiféle segítségét kéri. A táblácska neve arra utal, hogy eredetileg lovakat ajánlottak fel a *kamik*nak. A nagyobb komplexumokban ezt a kisebb méretű szentélyek (j: *seshsa*) /9./ követik. A szentélyek előtt mindig ott állnak a védelmező koreai kutyák, oroszlánok vagy ritkán rókák szobrai (j: *komainu*) /10./. Néha két démonkirály védelmezi a *kami* lakhelyét, ami egyértelműen buddhista hatásra utal, hiszen az északi buddhizmusban ilyenek láthatók a templomok bejáratánál. Az egyik állat szája mindig nyitva, a másiké összeszorítva, így jelképezve az *a-un* hangokat, azaz a kezdetet és véget. Ha a hívő elhalad a védelmező állatok előtt, azok a tekintetükkel megszabadítják őt a tisztátalan gondolataitól. A hívő tehát a védőállatok tekintete előtt áthaladva juthat a szentély előcsarnokába (j: *haiden*) /11./, ami a világi látogató számára magát a szentélyt jelenti. A *haiden* gyakran szélesebb magánál a csarnoknál. Ennek oka, hogy itt történnek a szertartások, és a látogatók itt imádkoznak a *kami*hoz. A szentély fő csarnokát mindig kerítés (j: *tamagaki*) /12./ veszi körül, amely a *kami* nyugalmaért felel. Ez készülhet kőből vagy fából. A szentély fő csarnoka, a *honden* (j: *honden*) /13./ a *dszindzsa* legfontosabb és legszentebb része, mögötte található a belső szentély, amely előtt a *kami* tartózkodásának helye, az oltár áll. A *honden* ajtajai állandóan zárva vannak, ide csak a pap (j: *kannushi*) léphet be, és csupán néhány nagyobb ünnepségen nyitják ki őket. A papok az oltárnál mutatják be az áldozataikat, aminek során a *kami* jelenlétét kis fehér papírcsíkok jelzik.



Számtalan *sintó* ünnep (j: *matsuri*) van, amelyek jórészt az évszakok váltakozásához és a földműveléshez kötődnek. A régi Japánban ezek biztosították az emberek mindennapi életének keretét. A *sintó* ünnepek másik okát a személyes élet sarkalatos eseményei adják. A *sintó* ünnepek mindegyike mögött az az elv húzódik meg, hogy ezek során megeremődik a kapcsolat a *kamikkal*, és így azok támogatják mind a közösséget, mind az egyént az élete során. Az ünnepeken végrehajtott szertartások másfelől erősítik a közösségek összetartozását. A *sintó* szertartások rendre négy elemből tevődnek össze: a rituális megtisztulás (j: *harai* = eldobás), az áldozat (j: *shinsen*), az ima (j: *norito*) és a *kamival* folytatott közös lakoma (j: *naorai*). Ezeket a szertartásokat a *kannusi*n kívül a

templomi szüzek (j: *mika*) hajtják végre. Az utóbbiak feladata, többek között, a *kami* táncsal való szórakoztatása (j: *kagura*). A *kagura* egy ősi samanisztikus jellegű *sintó* rituális tánc. Számtalan *sintó* rítus ismert, de mindnek része a szellemi és testi megtisztulás, ami éppen ezért azok sarokkövének is tekinthető. A *sintó* felfogás szerint az emberek, még ha vétkeznek is, nem válnak rosszá, ilyenkor a lelkükre csupán por rakódik, amit, mint a tükörről, le lehet tisztítani. A purifikáló szertartások különböző formája tehát megszabadítja a hívót a lelki tisztátalanságaitól, de a papoknak is rendre el kell végezniük ezeket. Nekik nem csupán a rituális fürdőt (j: *mishogi*), hanem rendre böjtöt is kell tartaniuk. A tisztító rítusoknak számtalan formája ismeretes, mint a fürdő, vagy a *kannusi* által a tisztító pálca felett való lengetése. A tisztító szertartás után, a *sintó* felfogás szerint, a hívó mintegy újjászületik. E vallás nézete szerint nemcsak az ember, de a *kami*k vagy a természeti elemek sem lehetnek önmagukban rosszak. A természet megannyi megnyilvánulását éppen ezért a japán ember elfogadja, mindezt később megerősítette a beáramló kínai taoista vagy a buddhista szemlélet is. Mindennek következtében a klasszikus japán művészet megannyi ága a természetet a maga sajátlagos egyszerűségében, pillanatnyiségében kívánja bemutatni. Ez a fajta szellemiség a természet pazar szépségén való gyönyörködést, annak elfogadását és követését tette mértékké a művészek számára. Ahogy a természet maga él, ahogy a dolgok vannak, csak annak a megragadása lehet a klasszikus japán művész feladata.

A *sintó* legfontosabb jellemzőit a következőkben foglalhatjuk össze: a természet feltétlen tisztelete és védelme, az általános takarékoság, a tisztaság és a hatékonyság. E szellemiség megnyilvánulása vált a japánok egymás közötti érintkezésének az alappillérévé, amelyet leginkább a visszafogott szerénység

(j: *enryo*) jellemez. Ennek gyakran a sajátos megnyilvánulása a *haragei* (j: *haragei* = hasjáték), amelynek lényege egy nem verbális kommunikáció, azaz egy mimikával, testbeszéddel élő kifejezésforma. Mindez messzemenően jelen van a *zen* buddhizmusban is. Ennek a szellemiségnek a hozadéka Japánban a hallgatagság erényként való kezelése. A szófukarságnak a következménye, hogy a japánoknak hajlamuk van a dolgok intuitív, érzelmi megközelítésére. Mindez, párosulva a természetbe való beleolvadási hajlammal, jól tetten érhető a japán művészetekben. A természet tiszteletének konkrét formája a *sintó*ban, mint a többi samanisztikus kultuszban, az elemek tisztelete, ezek közül is itt leginkább a vízé. A klasszikus japán művészetekben szembeötlő a természet és az elemek iránti mély megbecsülés érzése. A *sintó* a vallások közül talán a legkevésbé fordít figyelmet a halál utáni szférára, sokkal inkább a jelenben végzett hasznos tevékenységre összpontosít.

Az Ázsia-szerte jelen lévő hegykultusz Japánban is él, ami azt jelenti, hogy a hegyek valamely szellem vagy istenség lakóhelyei. A hegyek természeti monumentalitása a japánokban is nagy tiszteletet ébreszt. A „felkelő nap országában” a leghíresebb a Fudzsi-hegy (j: *Fuji no yama*), amely a Virágnitő hercegnő (j: *Konohanasakuya-hime*) lakóhelye. Ez a hegy már a legkorábbi, VIII. századi versekben is felbukkan, de végigkíséri a japán művészet számtalan megnyilvánulását.

A *sintó* szellemiségét jól tükrözik az olyan szokások, mint a cseresznyevirág-nézés (j: *hanami*). A cseresznyevirág (j: *sakura*) Japán nemzeti virága, nyílása idején az emberek kivonulnak a természetbe és elmélkednek, sőt a látványtól el is érzékenyülnek. Napjainkban ennek alkalmával *szakéval* (j: *sake* = rizsbor) és karaoke-felszereléssel vonulnak a természetbe. A másik ilyen esemény a szeptemberi holdnézés (j: *tsukimi*), amely ugyan kínai eredetű szokás, de teljesen illeszkedik az ősi japán felfogásmódhoz. A szeptemberi tellihold (j: *chushu*) éjjelén a japánok kiülnek a verandára vagy a kertbe, és gyönyörködnek az égitest szépségében. Ilyenkor a jó termés érdekében áldoznak is neki, ami azt jelenti, hogy egy asztalra zöldségeket, gyümölcsöt és édességet tesznek ki. Ezeket utána ellopják és elfogyasztják. A fiatalok gyakran ilyenkor vallanak szerelmet egymásnak, ebből az alkalomból verseket is írnak. A harmadik természethez kötődő ismert szokás a hónézés (j: *yukimi*), amelyről már a VIII. századi krónikák is említést tesznek. Ennek lényege egy téli kivonulás, aminek során a japánok szemlélődve gyönyörködnek egy-egy szép havas tájban. A *Heian*-korban (794–1185) ez még udvari szokás volt, az *Edo*-kortól (1600-as évek) azonban minden társadalmi csoport számára gyakorlattá vált. Mindez piknikszerűen, hideg ételek, édesség és *szaké* fogyasztásával kísérve zajlik.

A *zen* (j: 禪, *zen*) a *mahájána* buddhizmus egyik japán iskolája. A szó a szanszkrit *dhjána* (skt: *dhyaṇa*) meditáció jelentésű kifejezés kínai fordítása, amit ők csánnak (pi: *chán*) neveznek, a japánok pedig *zen*nek olvasnak. A hagyomány szerint a *zen* alapjait egy indiai buddhista szerzetes, Bódhidharma (j: 達磨, *Daruma Daishi*, k: 達摩, pi: *Damo*) (kb. 470–534) 520 táján vitte Kínába, akit a Buddha utáni 27. pátriárka, Pradzsnyádhara küldött császárságba, hogy ott terjessze a meditációs iskola tanait. Hogy a Bódhidharma által képviselt buddhizmusfelfogás miben tért el a Kínában akkor már évszázadok óta meghonosodott buddhizmustól, azt egy legenda mutatja meg a legjobban. A történet

szerint a buddhista tanítót, a Tant lelkesen támogató Liang-dinasztiabeli Vu-ti (pi: Wudi = Harcias császár, eredeti neve Xiao Yen) (463–549, ur: 502–549) császár fogadta. Az uralkodó felsorolva a *Dharmát* szolgáló cselekedeteit, mint a templomépítés, gondoskodás a sok szerzetesről, valamint a *szútrák* másoltatása, megkérdezte a bölcs mestert, hogy milyen érdemeket szerzett már ezekkel. Az ind tanító meglepő válasza az volt, semmi különöset. Mindez mellbe vágta a császárt, aki értetlenül tovább kérdezett: miért? Bódhidharma a következő tanítással felelt. A jutalomért végzett önös tettek nem tiszta indítatásból fakadnak, az ilyesmikkel pusztán az újjászületés kis gyümölcsei járhatnak. A feleszmélni alig tudó és teljesen elbizonytalanodó uralkodó ekkor azt kérdezte, akkor mi a buddhizmus legfontosabb tanítása. A válasz csak ennyi volt: a mérhetetlen üresség, hiszen nincs benne semmi szent. Az immáron haragra gerjedt császár végül azt a kérdést tette fel az indnek: Ki mer így a színem előtt állni? Erre Bódhidharma még meglepőbbet mondott: Fogalmam sincs. A párbeszéd egyfelől a buddhizmus szellemiségét adja vissza, hiszen a szerint a dolgok se nem szentek, se nem profának, a minősítést mindig mi tesszük melléjük, tehát a buddhista ne értékeljen, fogadja el a dolgokat úgy, ahogy azok vannak. Az ind tanító végső válasza, hogy fogalmam sincs, azonban már részben a *csán* szellem megnyilvánulása. Bódhidharma itt nem tudatlanságból, hanem önmaga nem minősítéséből válaszolt így. Mindennek alapja részben a *mahájána* buddhizmus üresség-tanítása, részben a *csán* azon meggyőződése, hogy a szavak elégtelenek a valóság kifejezésére. Ezek után az ind tanító faképnél hagyta a császárt és északra utazott, ahol kilenc évig egy barlang fala előtt folytatott ülő meditációt. Amikor egy alkalommal kissé álomba szenderült, kitépte szempiláit, s azokból nőtt ki az első teacserje, amely később a szerzeteseket éberségre segítette a hosszas meditációjuk során. Ezek után a *Saolín*-kolostorba (k: 少林寺, pi: *Shàolín Sì*) ment, ahol a szerzeteseinek harci technikákat is tanított, a legenda szerint ekkor születettek meg a harcművészetek. Amikor Huj-ko (k: 達摩, j: *Daiso Eka*) (487–593), egy a konfucianizmusban és taoizmusban járatos tudós, tanítványául akart szegődni, az a téli hóban mindhiába várakozott, hogy a mester elfogadja tanítványául. Végül Huj-ko kardjával a saját alkarját levágta, így kérve az ind tanítót, avassa be a buddhizmus titkaiba, s mindez már meggyőzte a mestert. A hagyomány megőrizte első beszélgetésüket, amely jól érzékelteti a *zen* tanítások szellemiségét. „A lelkem háborog, mester, kérlek, segíts megnyugtatnom! – Hozd ide, és én megnyugtatom. – Mindenhol kertes-tem, de nem találom. – Látod, már meg is nyugtattam.”

Bódhidharma iskolája számára tanait négy alapelvben összegezte, ezek a következők:

„A Tan személyről személyre száll át.
A Tan túl van a szavakon és betűkön.
A Tan közvetlenül a tudatot célozza meg,
a belső lényegünket, a felébredést.”

Daruma alakja a *zen* térhódítása után rögtön előtérbe került Japánban, így a XIII. század kedvelt művészi témájává vált. A buddhista tanító a gyakorlatot és tapasztalást megtestesítve, szinte kultikus figurává vált. Később az erély és

kitartás példaképe lett. Az ilyenfajta hős alak azonban távol áll a *zen* szellemétől, ezért a XV. századtól a megjelenítése már inkább karikatúraszerűvé vált. Daruma hamarosan kikerült a hétköznapi emberek világába is, ahol megint csak a *zen* szellemiséggel szembefordulva, mintegy kívánságteljesítő istenné lett. A modern Japánban, e kívánságteljesítő alakjának ábrázolásaként, megjelent a keljfeljancsi Daruma-baba figurája, amely szinte minden lakásban megtalálható. Azonban még ez a formája is hordoz némi *zen* tanítást, nevezetesen, amikor a mester kilenc évig meditált, a hagyomány szerint leszáradtak a végtagjai, azonban oly mértékben megerősödött az erőközpontja (j: *hara*), hogy feldönthetetlenné vált.

Kínában a buddhizmust befogadó társadalmi körülmények egy kolostori rendszer kialakulását segítették elő. Itt az indiaitól, ahol a szerzetesek jórészt koldulásból éltek, egy gyökeresen eltérő életmód jött létre. Ebben az apát és a szerzetesek egyaránt hétköznapi feladatokat végeztek, elsősorban a földművelés, az ácsolás, az építészet, a háztartás, az adminisztráció és a gyógyítás terén dolgoztak. A kínai vonások főként Huj-neng (k: 慧能, j: *Daikan Enō*) (638–713), a hatodik pátriárka nyomán kerültek a csán buddhizmusba. Huj-neng egyébként is nagyon fontos szerepet játszott a csán tanainak alakításában. Amikor a kolostorában, ahol gyakorolt, a rend vezetésére legesélyesebb, tekintélyes tanítvány felírt egy verset a falra, ami a következő volt: „Testünk a bódhi-fa, / elménk a ragyogó tükör. / Gondosan törölgessük óráról órára, / ne ülj meg a por”, hamarosan ő mellé írta a sajátját: „Nincsen bódhi-fa, / nincsen ragyogó tükör. / Mivel minden üres, hová rakódhat a por?” Az ötödik pátriárka, Hung-zen (k: 弘忍, pi: *Hung-ren*, j: *Daiman Kōnin*) (601–677) ekkor ráébredt, hogy Huj-nengnek kell átadnia a kőpönyeget és a koldulószilkét, azaz a tanítási vonal vezetését. Huj-neng utolsó szavait is megőrizte a *zen* hagyomány, így hangzott:

„Szilárdan, szilárdan – ne a jó útját egyengesd.

Nemesen, nemesen – ne tégy rosszat.

Csöndben, csöndben – metszd el a haragot és látványt.

Hatalmas, hatalmas – a nem kötődő elme.”

Eisai (j: *Eisai*) (1141–1215) 1191-ben elsőként hozta be a kínai csánt Japánba, ahol az *zen* néven terjedt el. Az általa tanított irányzat, a kínai *Lin-tyi* (pi: *Linji*) név nyomán, itt *rinzai* (j: *rinzai*) néven vált ismertté. Ez az iskola a meditációs gyakorlatok mellett nagy szerepet tulajdonított a *kóanok* (j: *kōan*) használatának. A *kóan* olyan rejtélyes feladvány, amely a tanítványban felébreszti a keresés szellemét. Az iskola azért tiltotta a megfontolások lejegyzését, hogy az újdonsült tanítványoknak a saját intuíciójuk segítségével, maguknak kelljen ráébredniük a felismerésre, hiszen csak ennek van katartikus ereje. A *zen* mesterek (j: *roshi*) semmiképpen sem segítenek a megoldásban, sőt kezdetben inkább megfélemlítik a választ kereső tanítványt. A *kóanok*ban megfogalmazott kérdésre soha sincs racionális válasz, jelezve, hogy a Tan túlmutat a tudaton, sőt a verbalitáson is. A kereső tanítványnak el kell jutnia az értelme és képzeletereje határára, fel kell ismernie, hogy valójában semmit sem tud, ez a végső kétely állapota. Ezzel a törekvő közel kerül a buddhizmus egyik alaptételéhez, az ürességhez (skt: *sūnyatā*, k: 無, pi: *wu*, j: 無, *mu*). A tanítványnak tehát fel

kell adnia a keresést, így egyszer csak magától megjön a válasz. A kóanok ma ismert rendszerét Hakuin (j: *Hakuin*) mester (1685–1768) alakította ki. A kóanok szellemisége gyakran visszaköszön a japán költészetben, hiszen abban is rendre felbukkannak paradoxonok. A *zen rinzai* ága a samurájok körében volt rendkívül népszerű, és később az általa teremtetett szellemiség hozta létre a *busedōt* (j: *bushidō*), a samurájok szellemi útját.

Dógen (j: *Dōgen*) (1200–1253) kezdetben maga is a *rinzai* iskola tanításait gyakorolta, majd később a kínai *chao-tung* (pi: *caodong*) irányzatot hozta Japán földre, ahol az *szótó* (j: *Sōtō*) néven terjedt el. Dógen alapvető munkája, melyet japánul írt, az „Igazság szeme”. Ebben Dógen vitába száll a *dzsódo* (skt: *suhāvatī*, j: *jōdo* = *Amida* Nyugati Paradicsoma) és a *dzsódosin-sū* vagy *sinsū* (j: *Jōdo-shin-shū* = Az Igazi Kristálytisztaság Ország Iskolája) iskolák pesszimista *mappó*-elmélet (j: *mappō* = a Tan megsemmisülése) értelmezésével. Dógen azt állította, a buddhizmus hanyatló korszakában is lehetséges a végső igazság felismerése, azaz a megszabadulás, és a buddhista törekvőnek továbbra is csak ez lehet a célja. Mindehhez elégséges az emberi test edénye és a meditáció gyakorlása. Az iskola tanításainak középpontjába a *zazen* (j: *zazen*) állította, a „csak meditáció” elvét hirdetve, és elutasítva a *koánok* vagy más eszközök szükségességét. Azonban fontos tudni, hogy a meditációban nem érhetünk el semmiféle célt vagy eredményt, a megvilágosodás mindig jelen van, csak rá kell ébrednünk valódi természetünkre. Mindennapi tevékenységeinket is úgy kell végezni, mint a megvilágosodása után Buddha, másfelől a cselekedeteinket a Buddha iránti hálának kell áthatnia. Az iskola tanításait Keizan Dzsókin (j: *Keizan Jōkin*) (1268–1325) foglalta egységbe. A *szótó zen* leginkább a paraszti réteg körében dívott, ezért a későbbiekben több népi rítust is magába olvasztott (pl. temetési szertartás).

Az Asikaga (j: *Ashigaka*) sógunok korszakában (1338–1573) a *zent* az udvar is erősen patronálta. A XVII. században jelent meg Óbaku (j: *Ōbaku*) iskolája, a harmadik *zen* iskola, egy Ingen (pi: *Yinyuan Longqi*, j: *Ingen Ryūki*) nevű kínai szerzetes közvetítésével. Ennek az iskolának kisebb a jelentősége mind Japánban, mind Nyugaton.

A *zen* szíve és lényege az ülő meditáció (j: *zazen*). Alapelve, hogy az elme nyugalma és tisztasága kizárólag a meditáció révén valósulhat meg. A *szótó* iskola szerint a *zazen* „semmi egyéb, csak tudatosan ülni”, azaz *sikantaza* (j: *shikantaza*). Az ülő meditáció során igen fontos a helyes testtartás, ami nem valamiféle külsőséget takar, hanem azt a felismerést, hogy a helyes ülés maga a helyes tudatállapot. A rendszeres meditáció ráébreszt mind az állandótlan-ság, mind az énnélküliség buddhista tanításaira, másfelől kiépíti a gyakorló személyiségének *zen* attitűdjeit. Ezek Dógen szerint: a haszonelvűség hiánya; a Buddha és a mester tanításainak követése; a világi érzelmek feladása; az együttérzés és a mások javára való munkálkodás; a szegénység; a dicsőség- és haszonvágy feladása; a testhez és tudathoz való ragaszkodás feladása; a másokkal szembeni harmónia; a komoly törekvés; és az egyetlen gyakorlásra való összpontosítás.

A *zen*ben az üdvöt a *szatori* (j: *satori* = ébredés, megvilágosodás) jelenti, amelyet a szerzetesek a gyakorlás során rendre átélnek. A *szatori* a *zen* buddhizmus jellegzetes fogalma, egyfajta belső tapasztalás, amelyben valaminek a

hirtelen intuitív belátása történik meg. E villámszerű belátásban nincs semmiféle reflexió, hiszen nincsen benne tárgy. A világ dolgai úgy tűnnek fel, ahogy vannak, ezért látszanak egyformán fontosnak. A zen kolostori gyakorlatban éppen ennek elősegítését szolgálják a *koánok*, a mesterek váratlan kiáltásai vagy botütései. Ennek a magyarázata, hogy a tudatfolyamot a mindennapiságból a váratlanság kizökkenti, és megteremti az azonnali belátás lehetőségét. A jó *haiku* verseknél is tetten érhetjük az ilyen meglepő, intuitív belátást segítő, váratlan fordulatot.

A zen szerint a meditációt ki kell terjeszteni a hétköznapiakra is, ami nem mást takar, mint hogy az ember a mindennapi életében természetességgel (j: *tsu-yan*) viszonyuljon a környezetéhez. Ahogy Jün-men (pi: *Yunmen Wenyan*) (864–949) tanította: „Ha jársz, csak járj! Ha ülsz, csak ülj! Az a fő, hogy ne ingadozz!” Mindebben a taoizmus által preferált természetes, spontán cselekedet sejlik fel. A zen egyik központi elve, a természetesség és spontaneitás, ugyan megvan a korai buddhizmusban is, de mindez Kínában, a taoizmus hatására igencsak felerősödött. Ahogyan a természetben a folyó minden szándék nélkül folyik, a szél is hasonlóképpen fúj, úgy kell az embernek is élnie. Az ősi taoista felfogás szerint, a természet tudat nélküli (pi: *wuxin*), amit a zen is hasonlóképpen lát. A helyes élet a természet nagy áramlásával való együtt haladás, ami mellől minden mesterségességet, spekuláltságot vagy kimódoltságot. A zenben egyébként is előnyt élvez a cselekvés a gondolkodással szemben, hiszen a spekuláció nem vezet semmiféle eredményre. Természetesen ez nem jelenti a gondolkodás teljes elvetését, csak a gondolkodás és cselekvés kettősségének a feladását. Mindezekért a zenben nagyon nagy figyelmet kap a hétköznapi élet minden apró mozzanata, így a kis dolgok is jelentőséget nyernek. Ennek köszönhetően a japán ember szentként tisztel számtalan köznapit, amely más kultúrákban nem bír semmilyen jelentőséggel. Mindez jól érzékelhető a japán művészetekben, így a *haikuköltészetben* is. A zen szellemiségű alkotásoknak olyan természetesnek kell lenniük, mint magának a természetnek. Mindezt Basó a következőképpen fogalmazta meg: „Tanuljatok meg fenyőt rajzolni a fenyőtől, bambuszt rajzolni a bambusztól.” A *haiku* kis költői miniatűrjében oly természetességgel jelenik meg a természet, mint ahogy az egyik az évszak váltja a másikat. A zen művészi attitűd a szándék nélküli változtatás útja, hiszen nincs, és nem is lehet semmiféle cél. Másfelől nem lehet kettősség az alkotó ember és az alkotás tárgya között, még kevésbé elidegenedés. Egy zen szellemű művész számára teljességgel érthetetlen a természettől való elidegenedés modern európai életérzése. A zen művész mindig része a természetnek, éppen ezért meg sem kísérli, hogy uralomra törjön felette, ahogy a modern nyugati kultúrában ez oly erőteljesen megjelenik. A zen művész sohasem kívülről, sokkal inkább belülről jeleníti meg a természet jelenségeit. A természethez való keleti és nyugati hozzáállást kiválóan érzékelteti Szuzuki Daiszecu (j: *Suzuki Daisetsu*) kicsit sarkított példája. Ennek bemutatására Basó és egy Tennyson egy-egy virágról szóló versét állítja egymás mellé. A japán *haikuja* így szól:

„Jobban megnézem –
Nazuna virágzik ott
A sövény alján!”

Az angol verse a következő:

„Virág a felrepedésben,
gyökerestül kitéplek én –
kis virág, a kezemben tartalak,
de ha meg tudnám érteni, hogy mi vagy,
gyökerestül-mindenestül, egészen:
Istent meg az embert is érteném.” (ford. Várady Szabolcs)

Amíg az angol aktív, analitikus és objektív, a japán szemlélődő, szintetikus és szubjektív.

A buddhizmus *anātma* (skt: *anātma*) tanítása, amely az én illúzió voltát tanítja, a *zen*nek is alapelve. A *zazen*ben, ha a tudat megnyugszik és tiszta, akkor nincs én és nem én, megszűnik minden kettősség. Az én azzal, hogy duális viszonyt teremt, mindjárt értékel is, a dolgokat ellátja tőlük idegen vonásokkal, ezért is kell felismerni illúzió jellegét. Ahogy Szuzuki Sunrjú (j: *Suzuki Shunryū*) írja: „Amit 'én'-nek nevezünk, lengőajtó csupán, amelyik ide-oda leng, amikor ki- s beléleg-zünk.” A *haikuköltészetben* szintén fontos elvvé vált az én felszámolása, hiszen ha a költő feloldja az énjét, könnyen eggyé válhat a tárgyával, azaz csupán azt állítja elének, ami ott van. Éppen ezenmód kel életre a természet egy *haikuban*, de hasonlóan a japán festészetben is, amelyben a dolgok szintén úgy jelennek meg, ahogy vannak. Az éntelenség állapota szükség szerint magával vonja a szándék-talanságot, így válhat maga az alkotás természeté. Mindez, hogy a művészet maga is természet, persze paradox, de ez a lényege mind a taoizmusnak, mind a *zen*nek. Miklós Pál *A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába* című könyvét egy kínai mítosszal kezdte, amely a természet és művészet távol-keleti felfogását nagyon plasztikusan fejezi ki: „Vu Tao-ce nem halt meg. Egyszer öregkorában a Palotában festett. Olyan csodálatos tájképet készített az egyik falra, hogy a császár is megbámulta. Akkor Vu Tao-ce fogta magát s belépett a képbe: megindult az ösvényen felfelé, s eltűnt a ködbe vesző hegyek között. Többé senki sem látta.” A *zen* fogantatású japán művészet sajátossága, hogy az alkotó úgy fest vagy ír, hogy nem avatkozik be a természetes folyamatba, az ecset nyomán a tus együtt fut ezzel az áramlással, azaz a *taóval* (pi: *dao*). A *haikuköltő* verse azáltal lesz maga is természet, hogy pusztán rámutat a természet egy pillanatnyi eseményére, mintegy életre kelti azt, nem magyaráz, azaz nem távolítja el magától.

A *zen* igen fontos sajátja, hogy arra tanítja meg a követőit, az itt és most történő világeseményre tanuljon meg úgy nézni, mintha azt először szemlélné. Ezért is adta találoan Szuzuki Sunrjú *zen*ről szóló könyvének *A zen szelleme az örök kezdők szelleme* címet, értve ez alatt azt, amit a japán *sosin* (j: *shoshin*) kifejezés jelent. Ha az ember egy eseményt a már addig látottakból leszűrt kategóriák valamelyikébe helyez, akkor általánosít, azaz éppen megfosztja egyedi mivoltától. Így már nem is azt az előtte állót látja, hanem annak egy sablonos változatát. A *zen* (és természetesen minden buddhista) éppen abból indul ki, mint Hérakleitosz, hogy kétszer nem léphetünk ugyanabba a folyóba, csakhogy az ember nagyon hajlamos arra, ha egy folyó ugyanazon partjához megy, hogy a már megszokottat vegye észre: folyik a víz, pedig minden nap, sőt minden pillanat egyedi. A *zen* követőjé-

nek éppen ezt az egyszeri megismerhetetlent kell észrevennie, az itt és most valóságát, hiszen ez a valóság, a többi csak káprázat. A művész éppen arra képes, hogy a sokszor látottban is minduntalan észre veszi az egyedit, a különöst, és rá tud csodálkozni minduntalan ugyanarra. Az örök kezdő a gyerek, aki valóban gyakran először tapasztalja a külvilág eseményeit, ezért csodálkozik olyanokon, amiken a felnőtt inkább unottan túllép. Ahogy Lao-ce (pi: Laozi) *Az Út és Erény* könyvében írja: „Aki a nagy erényt magában hordja, akár az újszülött gyerek” (Weöres Sándor ford.). Ez a gyermeki, előítéletektől mentes mentalitás az igazi zen látásmód, és ez az, amitől egy *haikuköltő* is megáll, és egy látszólag semmitmondó hétköznapi jelenségről verset ír, meglátva ott az egyediség jelen levő csodáját. Persze ez a szellemiség nemcsak a zen és a *haikuköltő*ké, hanem a nyugati művészeké vagy tudósoké is, hiszen enélkül nincs igazi alkotás. Hogyan válhat örök kezdővé a gyakorló? Nem kell mást tennie, mint kiüresítenie magát, megválni az énjétől, így válva tiszta tükörré, amely képes a dolgokat önmagukban látni, nem aggatva azokra semmit. Ez a kiüresítés minden misztika alapköve, másfelől e belső felismert üresség által válik szellemünk határtalanná és szabaddá. Ha sikerül ezt a tudati beállítódást fenntartanunk, akkor mindennel kapcsolatosan létrejön bennünk az együtt érző hozzáállás. Ez a buddhizmus alapját képező együtt érző attitűd ugyancsak tetten érhető a japán művészetben, így a *haikuköltészet*ben is. A zen szellemiségét, annak minden ízét, csodálatosan mutatja be Kim Ki-duk *Tavaszi, Nyári, Őszi, Tél...* és *Tavaszi* című, 2003-ban készült filmremeke, amely többet érzekeltet abból, mint megannyi tanulmány. Míg a japán szellemi hagyományok talán legjobb filmi összegzése az idős Kurosawa Akira (j: *Kurosawa Akira*) (1910–1998) *Álmok* (1990) című alkotása.

A zen mérhetetlen hatást gyakorolt a japán művészet szinte minden ágára (építészet, szobrászat, festészet, kalligráfia, zene, költészet, ijtászat). A XIV. században a művészeti tevékenység egyértelműen a buddhista papok köré koncentrálódott. Ebben az időszakban született meg a ma ismert klasszikus japán művészet több ága is, mint a teaszertartás (j: *chanoyu*, vagy *sadō*), a japánkert (j: *teien*) vagy a *nō* (j: *nō*) színjátszás. A legrégebbi japán versgyűjtemény a *Manjósú* (j: *Manyōshū*) 759-ből származik. Ebben megtalálhatók a klasszikus japán versformák, mint a VII–VIII. században divatos hosszú vers, azaz *csōka* (j: *chōka*). Ennek csupán annyi a kötöttsége, hogy 5-7 szótagszámú sorok váltják egymást, és a befejezése egy *tanka* (j: *tanka*), azaz rövid vers, amely egy 5-7-5-7-7 szótagszámú ötsoros rész. A fent említett versgyűjteményben a legtöbb a *tanka*, azonkívül tartalmaz még ismétlőverseket, azaz *szedōkát* (j: *sedōka*) is. Ez utóbbi 5-7-7-5-7-7 szótagszámú sorokból áll. Japánban a költészet a XIV. században vált kedvelt műfajjá. Ekkor az volt a szokás, hogy valaki megírta a kezdő versszakot (j: *hokku*), a folytató strófákat (j: *haikai*) egy másik poéta illesztette hozzá. Az így született költeményeket versfüzérnek (j: *renga*) nevezték. Egy idő után a *rengák* kultusza hanyatlani kezdett, s már nem tettek különbséget a kezdő és utána következő strófák között. A XIX. századra a két szó, *haikai* és *hokku* összeolvadt, és így született meg e versformára a *haiku* kifejezés. A műfaj megteremtőjének tekintett Macuo Basō (j: *Matsuo Bashō*) (1644–1694) így nem is ismerhette ezt a fogalmat, noha valójában ő teremtette meg ezt a versformát, és annak máig is a legnagyobb mestereként tartják

számon. A tradicionális *haiku* témája, a természet, virágok, madarak, rovarok, hold, szél stb., és különösen az évszakok váltakozása adja. A *haiku* a kis forma művészete, melyet a visszafogottság és szerénység jellemez, és gyakran a humor hatja át. Nincsenek benne ítéletek, kerüli az elvont gondolatiságot, sokkal inkább az erőteljes hangulati töltés jellemzi. A tökéletes *haiku* a legegyszerűbb szavakkal nagyon is intenzíven a legmélyebbet képes kifejezni. E versforma másik fontos jellemzője a jelen pillanatra való fókuszálás. Ahogy a *zen* központi utasítása az „itt és most” (j: *tadaima*), úgy a *haikuköltő* is a természet örök változó folyamából egy pillanatot ragad meg és fejez ki. A formai oldala is igen kötött, az öt, hét, öt szótagszám mellett rímtelen, és takarékosan bánik a szavakkal. A *haiku* legfőbb célja, a *zen* szellemének megfelelően, az érzékek lecsillapítása. A *haikuköltő* számára a természeti dolgok nem szimbólumok, és nem is jelek, csupán önmaguk. Amennyire a többi indiai hatású buddhista művészetben, így a japán *singon* (j: *shingon* = igaz szó) iskolában is minden szimbólum, úgy a puritán *zen*ben a dolgok nem többek és nem kevesebbek önmaguknál. A *haikuköltő*, mint fentebb már említettük, pusztán életre kelti a természet folyamának egy pillanatát, nem kommentálja azt. Azonban mégis nagyon jelen van a költő szelleme egy-egy ilyen kis remeklésben, mégpedig a zárósor váratlanságával, szellemes csattanójával. A Basó által bevezetett utolsó sor váratlansága, a nyitó képbe belemerülő tudat kizökkentése, ami a *zen* fontos eszköze, tulajdonképpen egy kis *szatorit* eredményez. A régi mesterek, a kérdés-felelet tanítások (j: *mondō*) során gyakran alkalmaztak szokatlan eszközöket. Ilyen válasz lehetett egy artikulálatlan ordítás, egy kézmozdulat, vagy akár egy kódarab is. A *zent* gyakorló Basó talán ezt a *zen*-módszert tette a *haiku*versek lényegi sajátosságává, természetesen a nonverbalitást szóbelivé alakítva. Elsőre azt gondolhatnánk, hogy akkor mégsem pusztán a természet itt és mostja, a *tao* folyama az, ami a *haiku* utolsó sorában megjelenik, hanem a költő spekulatív elméje. Ha jól szemügyre vesszük a klasszikus *haikuk* csattanóját, akkor kiderül, hogy az épp annyira része a természet folyamának, mint a nyitó kép, a költő érdeme, hogy ezt a kissé kevésbé látszó elemet is felfedi. Álljon erre példaként Basótól egy klasszikus gyöngyszem:

„Rizsföldön gyomok,
Lekaszálták, úgy maradt –
Mennyi jó trágya!”

A költő itt meglátta, hogy a lekaszált gyom bizonyos állatoknak egyben jó takarmány, és ez természetes valami, nem pedig a természetes folyamatba való beavatkozás vagy kieroszakolt fordulat. A *haikuköltő* szerepe és nagysága éppen abban áll, hogy az önmagában bemutatott természeti eseményben észreveszi a meglepőt. Hiszen a természetes meglepő, és a meglepő egyben természetes, amivel újfent a *taoizmusban* és *zenben* megfogalmazott elvhez, a világ paradox jellegéhez jutottunk. Akkor csattanjon az egy tenyér.

Rövidítések:

j: japán (Hepburn-féle átírásban)
k: kínai

pi: kínai, pinjin átírásban
skt: szanszkrit

Irodalomjegyzék

- Breen, John – Mark Teeuwen (ed.) *Shintō in History: Ways of the Kami*. 2000. Honolulu, HI: Hawaii University Press.
- Collcutt, Martin – Jansen, Marius – Kumakakura Isao: *A japán világ atlasza*. 1997. Budapest: Helikon – Magyar Könyvklub
- Cseh Éva: *Japán buddhista művészet*. 1996. Budapest: Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Múzeum
- Dobosy Antal (ford.): *A nincs kapu*. 1983. Budapest: Buddhista Misszió
- Kóuon Edzsó: *Dógen Zen. Sóbógenzó-zuimonki. Eihei Dógen zen-mester tanításai*. 2004. Budapest: Filosz K.
- Dumoulin, Heinrich: *Zen Buddhism: A History*. 1990. Collier Macmillan.
- Fromm, Eric – Suzuki, Daisetz Teitaro: *Zen-buddhizmus és pszichoanalízis*. 1989. Budapest: Helikon K.
- Genro: *Tettekí Tosui – „Vasfurulya”*. 1982. Budapest: Buddhista Misszió
- Gy. Horváth László: *Japán kulturális szótár*. 1999. Budapest: Corvina K.
- Halla István – Tandori Dezső (ford.): *Japán haiku versnaplár*. 1981. Budapest: Magyar Helikon
- Heine, Steven – Wright, Dale S.: *The Koan: Texts and Contexts in Buddhism*. 2000. Oxford: Oxford University Press.
- Herrigel, Eugen: *Az íj és a nyíl ösvénye*. 1981. Budapest: Buddhista Misszió
- Herrigel, Eugen: *A tus és ecset ösvénye*. 1981. Budapest: Buddhista Misszió
- Herrigel, Eugen: *A zen-út*. 1997. Budapest: UR K.
- Inoue Nobutaka, et al: *Shinto, a Short History*. 2003. London: Routledge Curzon
- Jamadzszi Maszanori: *Japán*. 1989. Budapest: Gondolat K.
- Kazár Lajos (ford.): *Ko-dzsi-ki. 'Régi történetek feljegyzései'*. 1982. Sydney
- Kidder, E: *Az ősi japán*. 1987. Budapest: Helikon
- Macuo Basó: *333 haiku*. 2009. Budapest: Európa
- Miklós Pál: *A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába*. 1973. Budapest: Corvina K.
- Miklós Pál: *A zen és a művészet*. 1978. Budapest: Magvető K.
- Miklós Pál (ford.): *Kapujanincs átjáró*. 1987. Budapest: Helikon Kiadó
- Motohisa Yamakage: *The Essence of Shinto, Japan's Spiritual Heart*. 2007. Tokyo – New York – London: Kodansha International
- Rácz István (vál. és ford.): *Fényes telihold*. 1988. Budapest: Kozmosz K.
- Reader, Ian: *A sintoizmus*. 2000. Budapest: Kossuth K.
- Ono Sokkyo: *Shinto*. 1991. Tokyo, Charles E. Tuttle Company
- Satori Bhanate: *A sintoizmus*. 1990. Budapest: Gondolat K.
- Scott, David: *Egyszerűen zen*. 2004. Budapest: Magyar Könyvklub
- Suzuki Daisetz Teitaro: *The Essence of Buddhism*. 1968. Kyoto: Hozokan
- Suzuki Shunryu: *A zen szelleme az örök kezdők szelleme*. 1987. Budapest: Buddhista Misszió
- Taiszen Desimaru: *Az út gyakorlása*. 1995. Budapest: Farkas Lőrinc Imre K.
- Varsányi György: *A csan buddhizmus története*. 1984. Budapest: Buddhista Misszió
- Vihar Judit (vál.): *Macuo Basó legszebb haikui*. 1996. Budapest: Fortuna-Printer
- Wei-Lang: *A hatodik pátriárka sutrája*. 1984. Budapest: Buddhista Misszió
- Zeisler István: *A zen átadása*. 1996. Budapest: Farkas Lőrinc Imre K.

Elhangzott a TITANIC Művészetelőre és Filozofikussági Iskola képviselőtében az Ekszpanzió XXV. „Haiku” ünnepén Verőcén, a Forrás Irodalmi Kávézóban, 2013. Szent Iván-napján



Ekszpanzió XXIV. „Idézet + improvizáció” szimpózium, 2012 ősze, Bp., Vízivárosi Galéria

Nagy tévedés az, hogy a posztmodern művészet találta fel a mások szellemi teljesítményének bekebelezését, megemésztését, kisajátítását – olvasom Fekete J. Józsefnél, Szentkuthy Miklós szövegeinek értő elemzőjénél, verseim érző kritikusanál – EZ UGYANIS ÁLTALÁNOS, CIVILIZÁCIÓS ÉS KULTURÁLIS GYAKORLAT, MONDHATNÁM HAGYOMÁNY. S itt lép be a két évvel ezelőtt megkezdett, hagyományról és avantgádról, Hamvas és Kassák életműve összefüggéseiről szóló ekszpanziós elmélkedésünk folytathatóságának továbbgombolyítható, -görgethető zöld jelzésű fonala. Mert a szöveg szempontjából: a saját és másé viszonyrendszere összefüggésében – folytatja F. J. J. – talán a legfontosabb az a beckett-i kérdés, hogy *ki az, aki beszél, ki az, aki gondolkodik* a textusban, legyen az lírai, avagy épp prózai. Az íráshoz megélt tapasztalatok, élmények szükségeltetnek többek között, de úgy is lehet, hogy azok sem. Vannak írók, akiknek élményeik

vannak, de történeteik nincsenek. És persze ez fordítva is igaz. Akkor hát, mégis honnan forrásozik az a szöveg, amely egyszer csak életre kel, formát talál, vagy azt sem, hanem csak úgy egyszerűen van, mint az a „Semmi”, amiről József Attila is beszél: *„A semmi ágán ül szívem / Kis teste hangtalan vacog”* stb. Igen, mert az a „Semmi” lesz valamivé a lélekben, az ember idegrendszerében, az a „Semmi” lényegül át diófává, cseresznyefává, izzó csipkebokorra stb., azaz VALÓSÁGGÁ, mert valójában az egész földi létünk története arról beszél, hogy a tényeket a reáliákon át miként vagyunk képesek eljuttatni a mennyekbe. Vagy ahogy Pilinszky János írja Rilkére hivatkozva, annak ellenére, hogy a tények erdejétől fennáll a veszélye annak, hogy soha nem láthatjuk meg a valóságot, mégis valami-féle soha meg nem itatott szomjúhozás arra hív bennünket, hogy az elíziumi mezőkön át eljussunk a VALÓSÁG OÁZISÁBA.

Németh Péter Mikola

Napkút Kiadó Kft.
1043 Budapest, Tavasz u. 4.
Telefon: (1) 225-3474
Mobil: (70) 617-8231
E-mail: napkut@gmail.com
Honlap: www.napkut.hu

Felelős kiadó: Szondi György
Szerkesztő: Németh Péter Mikola
Szöveggondozó: Kovács Ildikó
Tördelőszerkesztő: Szondi Bence
ISSN 1787-6877
ISBN 978 963 263 353 4