

gyelmét szereplőinek tulajdonságaira, egyszerűen csak beszélteti őket, de olyan ragyogóan megkomponáltak a párbeszédok és monológok, hogy nincs is szükség leírásra, a karakterek így is magukért beszélnek. (A két rendőr mellett a legtalálhatóbb, legjellegzetesebb figura a pesti polgárságával kérkedő, mindenbe belekotyogó, fontoskodó Lajtha Pál, kit a falu hálátlanul sánta Palinak becéz.) S talán a legszebb példája annak, hogy a szerző mennyire a „versben él” az a néhány mondat, ami az egyik szereplőből szinte népdalként szakadt fel: „A jó miért rossz? / A szelid miért durva? / Leissza magát a józan. / Gyáva lett aki bátor. / Cseléd a gazda.”

Nem lehet véletlen, bár túl nagy jelentőséget sem szabad tulajdonítani annak a ténynek, hogy a címben is megjelenő róka-motívum végigvonul a regényen, újabb és újabb árnyalattal színesítve az elénk festett képet, míg végül felmerülhet a kérdés: lehet, hogy a Róka, a „rókaság” a regény igazi főszereplője?

A róka az irodalom kezdeteire visszatekintő jelkép, mely mint a megtestesült ravaszság vált az emberiség alaptörténeteinek egyikévé. Mivel földalatti üreg az otthona, így társulhatott képzetköréhez az alvilág, a bűn, a képmutatás. A folklór hagyománya szerint sokszor ölt emberalakot, hogy áldozatait elcsábítsa vagy a pusztulásba vezesse. Mindezt persze nem kell a mű konkrét téziseként értelmeznünk, mégis, érdemes megemlíteni a róka-kép néhány előfordulási helyét. A regény és a harmadik – egyben utolsó – fejezetcímében ötlik először és utoljára szemünkbe, mintegy keretbe foglalva a történetet: Rókacsárda – A róka hava. Legközelebb sánta Pali használja a szokatlan szóösszetételt: „a molnár és én, de még Tonpa Sándor is meglepődik milyen rókafajzat ez a Haszonics hogyishívják” (Haszonics új rendőre lesz a falunak, Göndics mellett, erősítésként). S megint csak sánta Pali fecsegése tudatja a falu vénlányáról, Illés Gizelláról, hogy „Tonpa Elemér megejtette, s az esendő pára, vagyis az anyja nem merte fiának a Tonpa nevet keresztelni, azt hieszteli, nem is a Tonpa Elemér követte el a nemi erőszakot, hanem egy rákosista utas ... nemzője kideríthetetlen, pedig még a rókákról is köztudott az apa”. Mi, olvasók pontosan tudjuk, hogy az apa nem más mint Haszonics, annál is inkább furcsa, hogy sánta Pali mit sem sejtve az igazságról, másodszor is a rókákkal hozza összefüggésbe a rendőrt. Mindhárom fejezet az akkori államhatalom nyomásának különböző fokozatait jeleníti meg. Az első sorban (erőszak és csábítások) a 40-es évek végén, kezdődik a kuláklisára vétel, a malomtulajdonost, a traktort s vitézi földjéből cséplőgépet vásárlót ettől kezdve osztályellenséggé minősítik. A második fejezetben (A gyilkos ideje) mindez felerősödik, míg a harmadikban (A róka hava), '56 után már másmilyen, de még mindig a hatalom vezérelte világ van születőben, aminek csak ellenszegülni lehet, máskülönben mellette állunk, s ami, ha lehet, még az eddiginél is kilátástalanabb. S ahogy a rókának sikerül kijátszania a tyúkólat őrzőket, úgy találja fel magát mindenki akit beárnyékol az immoralitás: Haszonics lovascsendőrből lett rendőr, a faluba érkezése után előbb csak szálláshelyül választotta a Rókacsárdát, majd tulajdonosként bitorolta.

Így tehát a Rókacsárda lesz a színhelye annak az értelmetlenül kíméletlen zűrzavarnak, ami – szinte észrevétlenül – már a regény első fejezetében elkezdődött.

Ágh István: Rókacsárda, Magvető Könyvkiadó, Bp. 1993.

SKALICZKI ORSOLYA

Henry Moore

Senki értő előtt nem volt soha kétséges, hogy az ősnépek felfedezése a modern művész számára nem felfrissülés és nem formagazdagítás, nem divat és nem új áramlat*. Azt, hogy az ősnépek felfedezése a művészet dekadenciáját jelentené, azt annak ellenére, hogy a társadalomban és a divatos, mondhatnánk hivatalos művészetben egyidejűleg elkorcsosulási jelenségek mutatkoztak, soha senki őszintén nem gondolta. Az élmény azonban nagyon is mélyen teremtett újjá bennünket ahhoz, hogy könnyen tudatosodjunk. Néhány évvel ezelőtt még megelégedtünk a felületes megfogalmazással: „a festő

*Megjelent: Mouseion. A Magyar Esztétikai Társaság Évkönyve. Budapest, 1946.

keresi az első színt, a szobrász az első formát, a költő az első hangot". És a hang, a szín, a forma élő voltában is olyan volt itt, mint valami eszköz és út valamihez, ami a hangtól, színtől, formától különböző, ami az érzékelhetőt önmaga elérésére ajándékozta, de mivel vele nem azonos, soha át nem hidalható távolságban feszül. Néhány évvel ezelőtt tudtuk a Véda tanítását és mégsem tudtuk, hogy a hang és aki a hangot adja, ugyanaz, a szín és a színes ugyanaz, hogy előbb való az énekes, mint az ének. Ha tudtuk, sem tudhattuk. Ha létünk minden pillanata forró személyességben égett, azoknak, akik a szürrealizmust megelőző *szenvedő* és *szimbolikus* művészetből nőttünk ki, távlatunk sem a művekről, sem a magunk élményéről, épp az egyet jelentő szenvedés és jelképesesség miatt nem lehetett. Szenvedő, mert a „cél”-ban, az istenség, vagy az őskép hajszolásában, már az elérhetetlenség is benne rejlett. A reménytelenség reményére, a melankóliára épült. A szenvedő ezt a feszültséget variálja, a mű pedig a távolságnak, a távolság feletti fájdalomnak a kifejezése, a szimbólum. A művészetnek, aki nem hisz a megvalósulás valóságában, célja jelképezni, nem megvalósítani. Ezért jellemző módon éppen Rodin, aki talán a legszenvedőbb volt és a leginkább szimbolikus – csak szimbolikus maradt, de szimbólummá nem vált.

A megújuló művészet forrása sohasem a közvetlen megelőző kor, de ilyen messze még sohasem néztek vissza. És erre kell figyelni a „fizikai” törvényre. Minél mélyebbről fakad a forrás, annál magasabbra szökken a víz, minél messzebb tájat akarok a lencsébe fogni, annál jobban szűkítem a nyílást. Amennyivel messzebbről jöttem, annyival jutok előbbre. Vagy így: kiszélesedés és koncentráció elválaszthatatlan. Mikor a modern művész egy végső fordulattal olyan messze néz vissza a történelmi időben, ameddig csak ellát a szem, *messzebbre lát* vissza, mint amit az időre és térre szakadt történelmi létben látni lehet. Az előtt megnyíló horizont, az is szélesebb. Ezért érdekes lehet Picassot, vagy Bartókot, vagy Brancusit azokból magyarázni, akik már sejtették őket, de csak érdekes. Az érdekesnél már alig lehet valami érdektelenebb. Amit jelentenek, nem elődeikből következik. Az, amit jelentenek, a folytonosság megtörése. *A törvény a törvény megszakítása*. Világteremtő erejük épp az, hogy megmutatják, a lét minden félreeső, vagy hajmeresztő sziklájáról tengerükbe ugorhatunk. Annak a számára, aki emlékezni akar a mindenre, a labirintus megvilágosodik. A bátor számára nem egy lehetséges összhangzatsor van. *Minden hangból, minden irányba teljes harmónia építhető*. A kiszélesedő világ a félredobott kavicsnak is nagyobb intenzitást ad. Ezt jelenti a dimenziók *megsokszorozódása*, nem a *dimenziók* felfedezését, de teremtését. Ez a perspektíva szabadsága. Ez énem határainak leomlása. (G. Bataille így mondja: J'appelle expérience un voyage au but du possible tapasztalásnak nevezem az utazást az elérhető határáig). Ez a kiszélesedés és koncentráció azonossága. A felszabaduló én nevetve lépi át a múltban, a példában, a jövőben, a célban a történelmi idő határait. Régebbi visszhangra felel és messzebb jövőbe kiált. A fejlődésvonal létünk megnyíló lehetőségeiről, a modern művészetről szólva mellőzhető.

Ahogy a művészet a földet átlépő szivárványként kapcsolja össze a lét elérhető ellentétes pólusait, úgy mi közvetlen kérdésünket a szín és a színes, az ének és az énekes, a forma és a formáló, a tárgy és a lény azonosságáról a látszólag legtávolabbihoz, mert a súlyoshoz, a mélyenfekvőhöz, a legkevésbé megművelthez, a kőhöz, az agyaghoz, a fémhez intézzük. Példánk legyen a szobrászat, az *anyagszerűség* miatt. Szükségképpen, hogy eloszolják a kettőslátás, az „anyag” és „szellem” babonája. A renaissance óta a kiválóak is elhitték, hogy a szobor kevésbé szellemi, mint a kép. Minél kevesebb dimenzió, úgy vélték, annál több a szellem. Az, hogy a dimenziók sokaságát az anyag lehetőségei adják, az, hogy csak a szellem a teremtő, így fel sem merülhetett. Ennek az anyagian kötött látásmódnak fantáziátlansága s ami ugyanaz, irrealitása, dimenziókat csak az anyagi megfoghatóságban tudott elképzelni. Művészet és lét, lét és művészet azonosságát semmi sem világítja meg oly áthatóan, mint az anyagszerűség következetes vizsgálata. Az anyagszerűségen bukik meg a spontán teremtő lét minden ellensége, mely a művészetet valamilyen religiozításba, kötöttségbe akarja szorítani, mely a művészt valamilyen más „cél”, vagy „eszme” szolgálatába akarja csalni. Ha a „cél” a hangan, a színen, a formán kívüli absztrakt eszme lenne, egy már megfogalmazott lényeg, úgy a művészet mi lehetne más, mint illusztráció, valóban kötött és alárendelt? Ha nem a mű-

vésznek kellene teremteni a kőből, a sárból, mi értelme lenne színnek, agyagnak, élő testnek, ha a teremtő önmagát szüntelenül nem éppen a hangban, a színben, a testben fogalmazná, mind más, mind fokozott intenzitásban, ha a vallás egyetlen gyakorlása nem éppen a léttel azonos mű, a művel azonos műves, az együttlét a *syn bolon*, a megtestesülés lenne.

Legyen a példa *Henry Moore*, a szobrász, az anyag nagy tisztelője, aki nem akarja meglágyítani a köveket és megkeményíteni a földet. Nem követ el erőszakot az anyagon. Vésője nem kényszeríti a fára, a kőre az emberarcot. Ha vésője nyomán a fa inkább fa, mint az erdőben s a kő inkább kő, mint a vízparton heverve, ha vésője alatt a fa, a kő megrázó emberarcot ölt, az nem a fától, a kőtől idegen arc. Vésője, meggyorsítva a természet művét, a fa, a kő természetét kifejtve, felfedi a fából, a kőből, a minden elemből életre vágyó Lény arcát. Az időben a példa a térben elérhető legrégebb, az anyagban a legsúlyosabb, a művész pedig *Henry Moore*, az óriási távolság miatt, amelyet műve átölel, a hűvös kozmoszok miatt, amelyek műve egy-egy forró pontján kinyílnak.

Henry Moore nagyon is modern és nagyon is valódi művész abban az értelemben, hogy intuitív művészetével tudatosan is állandóan lépést tart. H. M. kitűnő teoretikus. Aki a modern szobrászatról tájékozódni kíván, az organikus és konstruktív szerkezetek viszonyáról, a „spirituális vitalitásról”, a dimenziók szerepéről, a szobrász mestereiről, a kavicsokról, a sziklákról, a kagylókról, a geometriáról, nem fordulhat *Henry Moore* nélkül. H. M. különösen az üreges testekről írva, már veszélyes közelségben jár ahhoz, hogy valóban tudja, mit tesz. Ezzel a megközelítéssel veszélyezteti, hogy a megvalósulások, a művek sorozata tudásának egy magas fokán megálljon. Mi alkotni valója lehet annak, aki már tudja önmagát? Szerencsére tudatlansága egy lépéssel tudása előtt jár. Ez a *tudatlanság* a benne megvalósulni vágyó ismeretlen lény felől, ez a *tudása* és ez a forrása annak, ami egyszeri benne és pótolhatatlan, ami éppen ezért univerzális, ami bennünket érdekel.

A teremtő aktust így is meg lehet fogalmazni: a *magánosság feloldása*. Nagy magánosság nagyobb ünnepet rejt magában. A nagy magános feloldódása majdnem reménytelen. Szenvedése valóban szenvedés. Mivel látja a megvalósulás távolságát, csak ezt látja és a nehézséget. A melankólia többé nem kibúvó. Az angoloknál a magány feloldása, a közvetlen megszólalás, eddig csak a költészetben sikerült. *Moore* magánosságának megértéséhez a kelta ősöknek az örületét kell átélni, akik a *Stonhenge* óriásaiban küdték világgá magányukat. Ilyen nagy volt bennük az Ūr, mint ezek a hegyből, állatból, istenből faragott kőbálványok. Ilyen nagy ezekben a férfiakban, akik, mielőtt az asszonyok a szigetéről valami ködös hajnalon elillantak, bizonyosan óriások voltak.

Azt, hogy nőnek lenni, vagy férfinak lenni milyen szenvedés, hogy éppen ez a fél lét és feszültség a szenvedés, ezt a tudást az új korban férfi alig vállalta. *Henry Moore* ezt a tudást vállalja, az nem valami nagyobb erényéből, vagy másokénál, mondjuk *Tanguynál*, vagy *Arpnál* áradóbb tehetségéből következik, hanem abból, hogy valóban férfi a szónak átható értelmében. Férfi és ez a forrása és ez a művészete.

Ahogy a nőszobrász egyetlen témája bármit ábrázoljon is tárgy szerint az amphora és a phallos, ugyanúgy a férfi nem tud, nem tudhat mást mintázni, mint az anyát és a gyermeket. Mikor *Brahma*, az istenség teremtő férfiarca, meg akarja valósítani önmagát, mikor a megvalósulás jeleként meg akar szólalni, *Vácsban* a Szóban jelenik meg. Gyermekeit, a szavát, csak az istennő mondhatja ki. Csak az anya által valósulhat meg és válhat ismét gyermekké. *Az anya neve az Ūr, az Ūr neve az Anya*. Itt találkozik az Ūr felfedezésében a modern művészet nem a primitív, elkorcsosult alakzatokkal, hanem a hinduk őstudásával, amely szerint az Ūrből szőtték a világot, a kínaiakéval, akiknek alaptudásuk az, hogy az Ūr nem különbözik a telttől, mert alakja megszámlálhatatlan, vagy *Moore: The hole itself can have as much shape meaning as a solid mass*, – az Ūr ugyanannyi alakot jelenthet, mint a szilárd test.

A drámát, amely jelzi *Moore* útját, az Ūr megpillantásának boldogságától a gyermek megszületéséig, a test, a corpus mysticus megszólalásáig, öt szoborban, mint öt felvonásban, csak éppen jelezzük. A sorrend és a művek kiválasztása minden pillanat zártsága, minden mű önmagában való teljessége miatt önkényes. Minden pillanat nyíltsága, minden egyes mű élete indokolja az összes többiben való oldhatóságot. Az itt következő

formák mindegyike kozmikus test, érett mű. Ennél többet alig lehet mondani. Érett mű jelenti a rögtönzés és konstrukció, a vitalitás és koncentráció arányát, a kinyílás, a meggyulladás, a befogadás, a megszületés a csodálkozás, a továbbadás nyugalmas fokozatait. Jelenti az életre lobbant lét egyetlen átvilágított, minden oldalról mindent átvilágító metszetét. A fény a határ, a fénynek nincs határa. Az éberség drámájának mozdulatait az éber lény kapcsolja össze. Az első szobor:

Madaras kosár (Bird basket).

Előbb, mint a lecsapó madár, előbb, mint a szétnyíló tojás, előbb,
mint a hasadó villám

ringott a kosár a vizeken – és vár és várt

A hasadó fény az idő, a szétnyíló tojás az idő, a lecsapó madár az
idő, Aki vár, az a nem-idő, a kosár a vizen a nem-idő, a rin-
gó-ringás a nem-idő.

A nem-időből nő a vágy, a vágyból a világ négy karja, összefonódó
lázkodó karja,

És nő, az Idő alatt, mélyen az ellen-sarkon az omphalos és dobog
nem a középén! ahol dobog, ott a közép, ahol a közép, ahol
a közép, ott a mérték odaszáll megpihenni, odaszáll meg-
születni

a vágy ragyogó idegére a pillanat,

pendül a hang

és tűnik,

az örök csend bölcsőjét fonja az örök madárnak.

Kezdetben (ha valaha is lenne kezdet!) mi volt előbb, a tojás vagy a tojást kikeltő madár? A mítoszok serege is csak kérdez. És Moore, a szobrász, madarat és tojást, űrt és telt formát mintáz, a kettő között nincs különbség. Nem a tojás, nem a madár, a kettőnek a szerelmes anyja, a *matrix* – mater –, a minta *van* mindenekelőtt, a valószínűtlen űr, tapintható alakja a tárgy. A legpasszívabb, tehát a legaktívabban szenvedő már előre odaadta magát gyermekének, aki megszületve, mindég kettő. Teste már előre szétosztotta magát a teremtés előtt lény számára. Már előre felvette, még mielőtt megszülte volna azokat, alakjukat. Mint a még meg nem született polarításoktól feszülő ősanyák a mélyben ("die Mütter"), mint a kabala nyolc asszonya, *olyan* ez a kétölű és négypólusú kosár és az. És hogy a számok ősfarmája nem csak szám és nemcsak forma és arra, hogy mi a szám és mi a forma, arra a még meg nem született lényt váró bölcsőnek, a közepén emelkedő, a tárgy ürességéhez és passzivitásához látszólag nem találó emelkedés figyelmeztet; a tárgy nem tárgyiasságát, a tárgy személyes igényét jelző, a méreteket szimmetrikusan elosztó kicsiny és gyöngéd és fellebbezhetetlen, a mintegy önmagától fellángoló oszlop. A *syn metron* pedig, – már a bölcsőben a meg nem született lény árnyéka mutatja nem a kettéosztottság, tehát nem a két merev fél, hanem az élet mértéke. A *syn metron* a tudatponton, a fokon keresztülfutó aranymetszés jelzi a középén, a személyesség, az éberség *ki nem számítható* helyén. Ebben a politheisztikus (minden irányban lekötött) testben, ebben a poliphonikus várakozásban a harmóniát, a megvalósulás reményét ez a gyermek-phallos jelenti.

A játék második üteme

A menyasszony (The Bride).

Ébred a lábujjhegyen rügyező kosár,

a vőlegény ködziporkájában nyujtózó,

a vőlegény ködcsillagait kóstolgotó

sarlós leány

karja és nyaka holdja, gyökere és koronája holdja,

sok-sok fényholdjának bimbóin feszülnek a körbe világító idegek

az érett Idő felismeri érett mértékét
palotájának háromszögű ablakából
borzongva kirepül.

A valószínűtlen űr tapintható alakja, a lengő kosár, a megvalósulás, a koncentráció törvényében leegyszerűsödik. Csendje elmélyül. Csendje kiélesedik. A kristályosodási vágyát árulja el a húrokat tartó öt híd. Öt figyelő érzékszerv. Még nem hall, nem lát. A kagyló horizontális bizonytalanságából a test vertikálisan felágaskodik s a gyermeki lét ősi ötös hangnemében sejtí önmagát. Ez a születés előtti, a megszabadulás előtti menyasszonytudás annak a tudása, hogy a test hangszer, annak a sejtése, hogy a test végső befejezése a megszólalás. Ilyen *hangszer*, ilyen tárgy mind a sok húros szobor. Moore fekvő figurái a húros feszültségeket egész a szfinx-magasságig fokozzák. A szfinx a legkevésbé melodikus, a legkevésbé feloldott, mert a legnagyobb távolságokat egyesítő, a leginkább feloldásra váró, a legnagyobb harmóniát magában rejtő hangszer. Ezért a szfinxek, még ha olyan kicsiny méretűek is, mind óriások, ezért Moore fekvő ősemberei (mintha valamennyi az ősvizek mentén az őssivatagban könyökölné) mind a Stone henge óriásai. Nyugalmuk, a Mindent érintő roppant magánosságuk nyugalma az örülettel határos. Mert a szfinx nyugalma éppen az örület és a boldogság, a szétszakadás és a zene világába néz. Megváltásra váró hangszerek – menyasszonyok.

A megszületett gyermek annak, aki álmodta, a menyasszonynak, mindig idegen, nem az, nem az egyetlen, nem az utolsó hang. Kettő

A születés (Two forms).

Megnyilván szeme, nézett jobbra és balra,
Megnyilván öle, karja nőtt jobbra és balra,
Megnyilván szája – valaki más szólt,
És ketten voltak. De soh'sem tudta meg,
Melyik ő s melyik az örök idegen.

Kettősségünk – és ez a megújult ősi tudás, amit Moore olyan plasztikusan tud – nem a hasadás. A tragikum, hogy nem ismerjük meg magunkat tükörképünkben, pontosabban, hogy a tükörkép nem ismeri meg önmagát a képben többé, nem megható. Meg kell ismerni egymást. A szimmetria, a mérték által. A két alak, talán férfi és nő, két testvér, vagy barát, de mindenképpen két ellenség, mert kettő. Lágy vonalakkal természetessé és valódivá simított (mintha a tenger csiszolta volna) két álló kavics. Hosszúkás, vesealakú, derékban kissé vaskosodó lények. Az egyik valamivel magasabb. Ez a másik felé borul védőn. Alig hajol, inkább fél lélekzettel mögötte áll, így óvja mozdulatlan mozdulattal. Éberségük áthatja egymást. Az elől álló „feje” élesebben keskenyedik. Ez figyelme, gyöngédsége a társ iránt. A szimmetria, *a mérték a különbség*. Míg a magasabb testvér vertikálisabb testének közepén a kör horizontális és ezen suhan át a testet keresztülselező tengely, addig az alacsonyabb testen ugyanez a vonal, mely mindkét formában a tudatpontnál végződik, horizontálisan szélesedő eliptikus körön fut át. Tragédia nincs, de a fájdalom – ce mal d'être deux – a tragédia fájdmánál mélyebb.

A lény (Composition).

Teste az űr néma köpenye,
Köpenye az űr néma teste,
Valamikor férfi lehetett,
Valamikor asszony lehetett,
Régen – régen,
a semmi kertje mögött,
a fénykutak alatt,
a csillagok felett,
---- ott ----

Gömbölyű érintése
 a hideg földön a pont,
 forró múmia, meg nem nyitható fészek,
 Néma selyem gubó, szent denevér,
 világító oszlop: Asszony
 (mégis mind asszony, aki él),
 sötét kosarában a Világűr
 (tud és érez és lát és hallgat)
 kristályfutamban szalad
 a horizontra. Feje
 a pergő bűgőcsiga
 Napfiát csókolja szájon.

Egyszerűbb testet alig lehet elképzelni. Túl a differenciáltságon, a kettősségek káprázatát magába nyelte. Neve sincs. A művész egyszerűen kompozíciónak mondja. A részleteket, a politheizmust, sima testében, mint a tenger a beleömlő folyamokat, elnyelte. Ez a test a tengernek, a mindent elnyelőnek az ellentéte. *Itt minden részlet egyetlen személyességben* valósul meg. Ezért a mű valódi címe a Lény. A lignum vitae-ből faragott alak, a *megjelenő űr, asszony*. Asszony, de túl a vágyon, a befogadáson, az adáson. Asszony, mert a férfiben élő űr, az űr élet-asszony. Asszony, mert a művész saját teljességét csak a benne élő asszony megformálásával érheti el. Lény, a nemeken felül, mert nyugalmas, mint a fa, amelyből készült, kény, mert befejezett, mint egy ember. Feje jelentéktelen. Apró félgömb, intenzív pontban élesedik. Feje valóban fej. Egyetlen, minden fényt felfogó, kisugárzó, fényesre csiszolt korong észrevétlenül olvad bele a nyakba s egygyé nő a vállal, a mellkassal, az űrrel. Ez a barlang, a fa odvában a rejtelmes üreg, ez a sötét szív a csillagok mögött alvó világokat fogadja magába. Az üreget pedig a kéznek nem nevezhető, mégis abszolút kez, a kérést és adást egyetlen csodálatos hajlásban jelentő ív zárja körül. Ettől a kozmikus hastól lefelé az alsó test fokozatosan megszűnik s komolyan, mint valami homlok, olyan gömbölyű lábként alig érintve a földet, áll rajta szilárdan az, akiben megszűnt a szenvedés, a Lény.

Éberség (Three points).

Mikor hajszálujjaid hegyét az áram összefogja,
 Mikor a pillanat platinacsőre
 Az átfoghatatlan derekú asszony
 Két melle között egy hókristályon csillan,
 Akor a hang látja a csendet,
 Akor a három látja az egyet,
 Vigyázz!

Az emberi lét autonomiája elsőnek az ötös számban jelenik meg. A négy irányt, a törvényt, a ki nem számítható játék, a teremtés gyújtja a metszéspontban életre. Az, aki szabadon és felelősen játszik a törvénnyel, az ember. Az ötödik, aki megszólal, az az ember. A négyből már csak a befejező ötödik mozzanat hiányzik, a teljes felszabadulás, az egészség válás, önmaga bizonyága: a *megszólalás*. A lény megtestesült aktivitása, a *kéz*, utolsó koncentrációban össze fogja magát. A kéz, a felszabadult aktivitás, most már világos – ugyanaz az alapforma, mint volt a kezdet előtt a bölcső. A bölcső, az összes számokat ringatja, az összes számokat várja, – a kéz a látható világ hármassá megnyilatkozását egyetlen pontba fogja. A pont az összes hűrtávolságokat a végső mozdulatban megszünteti. A pont magába gyűjtve az elérhető feszültségeket, megérinti a dimenziók kifogyhatatlan forrását, az űrt. A látható világ alakjai az elveszett lét utáni vágyukban egyesülnek és egymásbaolvadva, az egyetlen pontban, a semmi köpenyén kopogtatnak.

A pont és a semmi találkozásában kiderül, hogy a rég elveszett lét megtalálása új élet; hogy a megsemmisülés a pontban a megvalósulás; hogy a megvalósulás, a jel és a jelzett azonossága, a lét aktualizálása a *szimbólum*.

Kiderül, hogy az azonosságban a művészet, a mű, a műves religiozitása (ami a szocialitást jelenti) magától megoldódik.

És mindez azért, mert

a pont nem a megsemmisülés, hanem a megvalósulás egyetlen helyén, az űr határán azonos az űrrel, az űrrel, amely nem a semmi, hanem a ponttal azonos és szimmetrikus minden.

A pont és az űr találkozása a mérték. A mérték megjelenése élet. A mérték a szabadság, a szabadság kimeríthetetlen, mert az egység kimeríthetetlen.

Azt mondtuk, a végcél a megszólalás. De az űr határán, a megszólalás egyetlen helyén kiderül, hogy az,

ami megszólal, nem a hang, hanem a csend,
ami kápráztat, nem a szín, hanem a színtelen,
ami a vég, az a kezdet,
ami az anyag, az az anyagtalan.

Az, aki meg akar teremteni, nem az őshang, az ősszín, az ősforma, hanem miközben az űrt formálja, miközben az űr őt formálja – Ő MAGA.

KEMÉNY KATALIN

A Lovász-féle módszer segédtablái

Első osztályban az olvasás-írást többféleképpen lehet tanítani. Minden módszernek van valamilyen sajátossága és több-kevesebb segédlete. A Lovász Gabriella által kidolgozott módszerhez készített segédtabláimat mutatom be. A táblák elkészítése (apró módosítása) év elejétől folyamatosan történt. A módosításokra azért volt szükség, hogy meggyőződjek arról: a gyakorlatban milyen hatékony egy-egy tevékenység. Osztályomban kipróbált és bevált módokat adok közre, valamint programokat, amelyek a későbbiekben differenciálásra, csoportos foglalkoztatásra, a gondolkodás fejlesztésére szolgálhatnak. Ezek közül a gyűjtőprogramok közül is többet kipróbáltam a gyerekekkel. A segédtablák a mellékletben található. A valós (tanteremben való) elhelyezésére fénykép ad segítséget. A Lovász-módszert alapul véve 7 betűcsoportban (7 táblán) helyeztem el a betűket, hívóképeket, programjelölést.

Segédtablák használata

Már az első héten alkalmazható:

Kiszámoló: Ecc-pecc amelyikre jut, azt jobban megnézzük, elmondjuk a képek nevét, egyet-egyét mondatba foglalunk. (A kiszámolást célszerű mindig máshonnan indítani.)

Él-nem él: Szétválogatjuk a tárgyképeket.

Mikor tetszik? ..az alma?

..a ló?

..a ház? stb.

(Pl. az alma, ha piros, a ló, ha fut stb.)

Kezdőhang leválasztása, hangoztatása.

Hány betűből áll? Megszámoljuk a szó betűit, észrevétetjük, hogy a dominó-jelölés ezek szerint készült.

Melyikre gondoltam? állat, négy lába van, vörös a bundája, lompos a farka. (Az információkat addig adjuk, amíg kitalálják: róka)

állat, két lábú, tolla van, tojáson ül. (tyúk)

élőlény, magasra nő, hosszú gyökerei vannak (fa) stb.