

Wilheim András

„MINDENNAPI”

*„Sehr wenig Gedanken in einem Leben, ihre stetige
Wiederkehr, als wären sie neu und doch vertraut, in
Zeit umwickelt wie in Blätter.”*

(Elias Canetti)

A cím, mint az idézőjelből is látható, hivatkozás; Horvát István nevezte így a XIX. század első felében naponta rendszeresen vezetett feljegyzéseit.* Naplót jelent tehát – mondhatnók leegyszerűsítve; s persze, a legközvetlenebb jelentést nézve ez így is van. Ám nyilván valami többet is mond, hiszen naplót már korábban is írtak – e közhasználatú címmel jelölve –, így a *mindennapi* ez esetben valószínűleg nem csupán a műfajt nevezi meg, hanem magát az állhatatosan végzett tevékenységet, a szándékot, elszánást és végrehajtást, hogy nap mint nap a papírra kerüljön valami lejegyzésre érdemes; vagy valami legalább, ami kiindulást adhat a további mindennapok megfigyeléseihez, gondolataihoz, reflexióihoz.

A naplóbejegyzés természetesen nem csupán a megélt dolgok rögzítése, szervesen ugyan nem egymásra épülő, ám mégis megjegyzésre érdemes gondolatok megőrzése. Ez is – hiszen vannak olyan gondolatsorok, amelyekről azonnal kiderül, hogy nem folytatódhatnak, nem is vázlatok valami majdani munkához, hanem megállnak önmagukban; nyomjelei a folyamatos gondolkodásnak, még ha nem illeszthetők is annak fővonalaiba. De valószínűleg nincs olyan naplóíró vagy szinte intellektuális naplót vezető aforizmaszerző, akit ne kísértene meg annak a lehetősége, hogy az évek alatt összegyűlő, efemer anyagot valamiképpen ne rendezze, túl a pusztá kronológián. Nem lehet egykönnyen lemondani arról, hogy a különálló forgácsok, töredékek, önmagukban zárt egységek ne sejtessenek a háttérben valamifajta egységesítő elvet vagy legalább alapmagatartást; mintha ott lenne a horizonton a homogén nagy mű, csak éppen ezt a furcsa, töredékes formát találta legtermészetesebbnek a maga számára.

A múlt nagy naplóírói, aforizmagyűjtemény-szerkesztői szinte kivétel nélkül számítottak a nyilvánosságra; talán innen fakad bizonyos jegyzeteknek különböző időkgig előírt zárolása. Szinte mindegyik ilyen spontánnak induló mű szerzője döntött egy pillanatban a műfaj felől; attól kezdve nincs is már igazi különbség a napló és a más szánerű művek között. S nem ritka az utólagos szerkesztés sem; nem valaminek az elhallgatása fontos itt, nem az öncenzúra vagy az imázsépítés kényszere – sokkal inkább az, hogy mit kell tenni azért, hogy ez a mű valóban műként állja meg a helyét a többi között. A szempont tehát esztétikai (vagy filozófiai) – nem az információ közlésének igénye az elsődleges, hanem az, hogy ezek az elemek miként rendeződnek, látszólag önmaguktól, ám sokszor nagyon is racionális mérlegelések és döntések nyomán, mondjuk ki a kerülgeltetett kulcsszavakat: szerkezetbe, kompozícióba.

Ki vitatná el a kompozíció igényét és megvalósulását Pascal GONDOLATAI-tól, Lichtenberg SUDELBUCH-sorozatától vagy akár az olyan szélsőségesebb példától, mint a WIL-

* Horvát István: MINDENNAPI. HORVÁT ISTVÁN PEST-BUDAI NAPLÓJA 1805–1809. Tankönyvkiadó, 1967.

HELM MEISTER VÁNDORÉVEI aforizmagyűjteményt egyenes vonalú cselekvénnyel vegyítő formájától? S persze Hebbel naplói vagy Füst Milán hatalmas gyűjteménye éppúgy művek a szó klasszikus értelmében, mint más szépirodalmi munkáik. (S persze milyen szép kiegészítője ez utóbbi TELJES NAPLÓ-nak az EZ MIND ÉN VOLTAM EGYKOR s folytatása, a HÁBI-SZÁDI KÜZDELMEINEK KÖNYVE, ahol a jegyzetanyag más műfajú alkotássá van átglyúruva, engedelmeskedve az e gondolatokból formált fikatív mesevilágot legjobban kifejező, azzal együtt születő műfaj kívánalmainak...) Akkor is éreztük a kifelé tekintést egy napló sorai mögöl, ha írójának láthatólag esze ágában sem volt azt publikálni, vagy egyenesen a megégettetést szánta jegyzetei sorsának – akinek mestersége a szavakkal való bánás, itt sem tagadhatja meg önmagát; ha az írószoba intimitásában felelőtlenül róná sorait a papírra, ez a felelőtlenése más műveiben is megmutatkoznék.

Van azután a naplóírásnak, a jegyzetkészítésnek egy sajátos módja, amely valóban mintegy kiegészíti a művészi alkotótevékenységet. Mikor a zárt formájú alkotások készítése mellett, azokkal párhuzamosan, egyidejűleg, alakul egy „nyitott mű” is, a lehullott műhelyforgácsokból, a nagy mű feleslegéből vagy éppen azokból az elvetélésre számítható ötletekből, amelyek a mű *ellenében* fogamzanak meg, nyernek többé-kevésbé zárt formát. Minden alkotónál megfigyelhetők ezek az olykor pihentető, olykor hihetetlen erőfeszítést igénylő, ám mégis szinte mellékesen létrejött alkotások; van, akinél ez a TRISZTÁN s a MESTERDALNOKOK formáját ölti, két felvonás között; van, akinél az éveken, évtizedeken át formálódó főmű pillanatnyi megtorpanásait kihasználó epizódokként jelennek meg a kisebb terjedelmű opusok – itt annyi a példa, hogy értelmetlen is volna felsorolásukba kezdeni; s vannak végül, akiknél valóban egyenrangú a kétféle alkotói attitűd: a megingás nélküli koncentráció egyetlen műre, s mellette hasonló intenzitással vezetni a „műhelynaplót”, szinte különbséget sem téve, mikor melyikre kerül éppen a sor. (Mivel a korábbi századok alkotóművésze e kronológiai szempontból szinte dokumentálhatatlan, jobbára csak a XIX. századtól kezdve lehet megkockáztatni életművek effajta kettéválasztását – bármennyire érdekes volna is megfigyelni mondjuk Johann Sebastian Bach alkotómunkájának efféle ökonómiáját.) Irodalmi példáknál maradva még: Thomas Mann vagy Robert Musil naplója bizonyosan ide tartozik; s ide a talán leglátványosabb: Elias Canetti valóban két párhuzamos rétegben futó munkássága; az évtizedeken át írt TÖMEG ÉS HATALOM mellett ott van az 1942-ben megkezdett s haláláig folytatott AUFZEICHNUNGEN, ez a művön kívüli *ént* mintegy összetartó, a mű kívánalmaitól független létező gondolkodót, sőt létező lényt szinte fenntartó mentőkötél – ám külön színezi pszichológiailag is a képet, hogy Canetti ez árnyékszónában készülő művével párhuzamosan (amelyből időről időre válogatásokat adott ki) még naplót is vezetett rendszeresen, összegyűjtve benne napjai aktuális hordalékát (hogy ezzel egy másik kitarató feljegyzőre, Déry Tiborra is utaljunk két szó erejéig).

A zenetörténetben sokáig nem volt kedvező a helyzet a feljegyzésszerű, rövid kompozíciók számára. Valószínűleg ott erősebb a műfajok kötetlme, a korstílusok fegyelmező ereje: csak az számított műnek, ami beteljesítette a formai követelményeket, valamilyen tradicionálisan szabályozott rendbe illeszkedett – s ez a kívánalom elsősorban méretezést, terjedelmet jelentett. Csak a XIX. század első felében kezdett átalakulni a korábban a legnagyobbakat is megkötő – korról korra természetesen változó – formálási fegyelem; talán Beethoven bagatellsorozatai jelzik először egy újabb fajta gondolkodásmód megjelenését, majd a különböző karakterdarab-sorozatok, prelűdciklusok, intermezzók mutatják e formaérzék érvényességének elfogadását. A rövid terjedelmű darabok némely szerzőnél az alkotótevékenység nagyobb hányadát jelen-

tik; másoknál inkább a nagy művek készültével párhuzamosan jelennek meg. Fölvetődik természetesen a kérdés, hogy miként illeszthetők e darabok nagyobb sorozatokba; érvényes-e valamely akár csak periódusnyi tétel önmagában, vagy igényli más darabokkal való kiegyensúlyozását. Chopin opusai lehetnek példák; leginkább azonban Schumann sorozatait, amelyekben hol zenei elveken alapuló rendbe illeszkednek, zenei rendet valósítanak meg a tételek, egyedi formákat hozva létre, sokszor azonban csak antológiászerű gyűjteményekbe vannak foglalva, s az előadó felelőssége kiválasztani közülük, mi az, amit műsorára tűz. JUGEND-ALBUM, BUNTE BLÄTTER, ALBUMBLÄTTER: már a címek is jelzik, hogy nincs összefoglaló értelme, jelentősége a darabok egymástánjának, nem tartoznak össze, mint más sorozatok (KINDERSZENEN, WALDSZENEN s hasonlók); alkalmi összefoglalásai különböző időkben készült, rövid daraboknak, amelyek nem teremtettek maguk köré saját közeget más darabokból. Inkább a folyamatos alkotómunka jelzései, pihenők más kompozíciók, ciklusok készülése mellett vagy közben, olykor valóban nem nagyobb terjedelemben, mint egy naplóbejegyzés. A zenei napló mint műfaj, így kimondva, azonban még sokáig nem jelent meg a történelemben – talán Max Reger zongoradarab-sorozata (AUS MEINEM TAGEBUCH, op. 82) az első, amely címében is vállalja ezt a feliratot, meglehet: nem függetlenül a századforduló naplódivatjától sem.

A XX. század zenetörténetében nem ritkaság már az effajta naplószerű gondolkodásmód – kinél instruktív darabok sorozatának képét ölti, s neveztessek például MIKROKOZMOSZ-nak, kinél támaszkodhatik immár a formai hagyománnyá vált bagatell- vagy prelúdműfajra (csak néhány nevet említve: Szkrjabin, Szymanowski). Arra azonban jóval kevesebb példa található, hogy egy szerző valóban, szinte naplóként dokumentálja, legalább a maga számára, alkotómunkájának szakaszait, pontosan dátumozva a rendszeresen elvégzett, mindennapi dózist, talán így látva igazolódni az antik elvet: *nulla dies sine linea*. Webern vázlatkönyvei lehetnek példái ennek a munkamódszernek: darabjai formálódásának minden pillanatát dátummal jelezte, még ha ez a munka egy-két hangnyi haladást eredményezett is; pontosan nyomon követhette tehát, hogy gondolatai esetleg mely ponton ágaztak el, tévútnak bizonyuló elindulásoknál meddig kell visszamennie, nemcsak a darab imaginárius, hanem a munka valóságos idejében.

S a másik példa, hogy itt mondjuk ki végre először e nevet: természetesen Kurtág. Amikor a JÁTÉKOK ötödik és hatodik füzetének kiadása készült, alcímként íratta a kotta címlapjára, hogy NAPLÓJEGYZETEK, SZEMÉLYES ÜZENETEK. Azt hiszem, ebben a címben saját zeneszerzői alkatának és munkamódszerének pontos meghatározása rejlik: fel- és elismerése annak a fajta művészi életvitelnek, amelyre korábban Elias Canetti példájával utaltam.

A naplójegyzet megnevezés a kilencvenes évek második feléből való – ám a tevékenység ilyenén formája már jóval korábban is jellemezte Kurtág munkáját. Nincs természetesen áttekintésünk még a kéziratok irdatlan halma fölött – ne feledjük, egy nyolcvanesztendő komponista, ha Kurtágnál kevésbé szorgalmas lenne is, hihetetlen mennyiségű papírt ír tele alkotómunkája mintegy hat évtizede alatt... –, ám bizonyos művek kéziratossága ismerve és tanulmányozva sejthető, hogy máskor is ez a fajta alkotómódszer a jellemző. Példaként említem a hatvanas évekből a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI kéziratait: kottás zsebkönyvek és nagy spirálos kottafüzetek mellett teleírt ívek tömege, s azután persze a különböző tisztázatok, gyakran egymásnak ellentmondó kottaszöveggel, kihagyott oldalakkal, már kiadott első változatot újjal helyettesítő,

majdani filológus és könyvtáros életét keserítő variánsokkal. S tegyük rögvest hozzá: mindezek a változatok, lapok, olykor fecnik gondosan vannak dátumozva, sőt, ha valamely lapon később javított, akkor ezt a javítást is megjelölte az időben. Ami pedig a legkülönösebb: néha hangról hangra azonos részleteket lehet találni, ám különböző dátumokkal: a munka fonalát olykor egy korábbi feljegyzés újra meg újra való lemásolásával vette fel Kurtág.

Ide azonban fontos közbevetés kívánkozik. Már-már közhelynek számít, s maga Kurtág is gyakran, szinte mindig emlegeti oly ritka szóbeli megnyilatkozásaiban, hogy alkotómunkájában nagy megtorpanások, bénultsági időszakok vannak. *„Életem során többször előfordult, hogy voltak hosszú hónapokig, esetleg évekig is eltartó bénult időszakaim – legalábbis ami a zeneszerzést illeti. Közben persze nagyon jól tudtam tanítani s mindenféle egyebet csinálni, de a komponálás egyszerűen nem ment. Ezekben az időszakokban egyáltalán nem is tudtam, hogyan kell komponálni! Most sem tudom, hogy kell. Tényleg nem tudom.”* Vagy egy másik idézet: *„Amikor hozzászoktam, hogy hónapokon vagy éveken keresztül megbénulok – az, hogy egyáltalán írhatok valamit, már önmagában is nagy boldogság. Már az is ajándék. Tisztában vagyok azzal is, hogy az első pár darab általában csak bemelegítés, és áldozatul esik. Néha véletlenül sikerül valami jót csinálni a semmiből. De nagyon sokszor nem.”* Ha azonban e paralitikus időszakokból származó kéziratait nézzük, meglepetve tapasztaljuk, hogy a munka szinte megszakítatlan, legalábbis a szándék, a művek létrehozására irányuló akarat folyamatos – csak éppen nem öltött formát elkészült darabokban. Nem csupán a befejezetlen művek jelzik ezeket az állomásokat – a sokszor citált, az opusszámozás sorában lyukakat okozó darabok, a 24 ANTIFÓNIA, op. 10, a ZONGORAVERSÉNY, op. 21, vagy legújabban az AHMATOVA-DALSOROZAT, op. 41 tartoznak ide –, egészítsük ki a listát egy meg nem valósult hegedűversennyel (melynek egyik témáját a DÜHÖS KORÁL című zongoradarab egy motívuma őrzi), egy csaknem kész zongorástrióval, egy misekezdettel, egy Muszorgszkij-levél csaknem befejezett dallá formálásával. E befejezetlenül hagyott művek mellett is sok jegyzet maradt; nemcsak kottás feljegyzések, hanem valódi naplójegyzetek, rajzok, firkák, s hadd utaljunk itt a párizsi időszak gyufaplasztikáira, az ezekről készített, Kurtág szerint „értelmetlen” rajzokra, majd a legkülönfélébb grafikai jelekre, akár még az első párizsi időszakból, akár a JÁTÉKOK-at megelőző, többévi újabb bénultsági időszakból. Nem hiszem, hogy túlzás volna mindezt valamiféle naplónak nevezni, már ekkoriban: önmagában egy-egy szelete e dokumentumoknak lehet persze érdektelen vagy csupán személyes jelentőségű, ám együtt, egymást kiegészítve már sokat mondanak. Aligha lehet ezek szerint valóban bénultságról beszélni: egy életmű belső ritmusát nem csak az elkészült művek határozzák meg.

A JÁTÉKOK sorozata 1973-tól kezdődően azonban valódi változást hozott. Egy francia interjúban ki is mondta a kulcsszót: *„voyage biographique”*, sőt *„voyage biographique de chacun de nous”* – ekkortól kezdve minden ötletét, pár hangnyi összefüggéseket is, feljegyzí magának, akár darabbá formálódik majd, akár megmarad a gondolkodás pillanatnyi állapota rögzítésének. S ahogy a JÁTÉKOK a százával készülő darabok során át egyre jobban levetkőzi a kiindulás pedagógiai jellegét, lesz belőle valódi műhelynapló, még inkább egy lezáratlan, mert lezárhatatlan *opera aperta* – amely meg sem marad többé a zongoradarab műfajában, hanem más médiumra is átterjedve, praktikus gyűjteményekbe rendeződik, mint JELEK, JÁTÉKOK ÉS ÜZENETEK (amely hegedű, brácsa és vonóstriódarabok mellett, ha egyszer végre megjelenik, fúvósdarabokat, különleges hangszer-kombinációkat is tartalmazó gyűjtemény lesz), s félretéve ott hever egy DALOSKÖNYV elkészült anyaga, szólóénekek görög, orosz, magyar, német, román szövegek-

re, zongorakíséretes dalok és így tovább – jobbnál jobb darabok, szerzőjük megelégedésére is, de egyelőre azért kellett kiadatlanul maradniuk, mert még véletlenül előadja őket valaki... Az igazi persze az lenne, ha ezek a többnyire igen rövid darabok nem hangszerek szerint csoportosítva, hanem szigorú kronologikus rendben volnának kiadva: a naplószerűség így jobban érződne, s láthatóvá válnék a közöttük lévő összefüggések finom hálója, reflexmozdulatok és érettebb típusok, nem is annyira dallamban, mozzanatokban vagy külsőségekben, hanem mintegy a tételek csontozatában, hangrendszerében. Láthatóvá válnának egy életmű alapgondolatai, a minden alkotót jellemző kevés, ám folyton visszatérő gondolat, amely természetesen módosul az időben, új meg új formát ölt, de lényegében változatlan marad.

Kurtág pontosan feljegyzi, mikor mit változtatott – némelyik darab végén négy-öt dátum is szerepel, különböző revíziók, átdolgozások jelei; nem csupán azt mutatják ezek a dátumsorok, hogy mennyi időnek kellett eltelnie addig, amíg valamely darab elnyerte végleges alakját – Kurtág egész tevékenysége azt bizonyítja, hogy számára nincs „végleges” változat –, sokkal inkább azt lehet kiolvasni belőlük, gondosan egybevetve az eltérő leírásokat, hogy mi az, ami érintetlenül marad, melyek a biztos pontok, s hol vannak azok a mozzanatok, amelyek akár az alkotói változást, ízlésmódosulást vagy akár stílusfejlődést tükrözik. S itt meg kell azért említeni, hogy az ember nem is érzi mindig a komponista igazát: megkockáztatható a megjegyzés, hogy olykor az eredeti változat a jobb, az érdekesebb, a frissebb; csak éppen nem illik már bele a pálya mindenkori jelen állapotába, a darabok ugyanis visszamenőleg is értelmezik egymást, és ilyenképp kikövetelik maguknak szerzőjüktől a korrekciót.

A jelek s a játékok naplóbejegyzései mellett természetesen készülnek az opuszszámokkal jelzett művek is. Nagy tanulsága a kronológia vizsgálatának, hogy a két réteg, a kisebb darabok vonulata s a nagy művek készülő tételei szinte párhuzamosan születnek, egymásba ékelődnek, sőt gyakran egymásba is épülnek. Talán Kurtág számára is felszabadító érzés volt, amikor ráértett arra, hogy még a ciklusként elgondolt darabokat is írhatja – mondjuk így – naplószerűen, egyfajta szertelenséggel, ahogy a darab engedi megíródni önmagát; egységét valami furcsa, jószérivel megfoghatatlan elv biztosítja, amely szinte automatikusan kizárja magából az oda nem illő mozzanatokot. Ezeknek lehet azután jó vezető csatornája a JÁTÉKOK s társainak laza együttese. Meszszire vezetne most annak kifejtése, hogy talán éppen ez a hozzáállás különbözteti meg a korai darabok ciklikus formáját a TRUSZOVA-ciklus utániakétól; Kurtág itt nem dolgozott már annyira szigorú előzetes terv szerint – talán okulva a 24 ANTIFÓNA fiaskójából: nem akar a darabokról oly sokat előre tudni. Attól még megjelenhetnek e darabok, mint egyszer mondta, szinte akkorának, hogy elférnek egy tű fókán; legföljebb részleteik tisztázatlanok még, sőt anatómiájuk is hajlékonyabb s változékonnyabb. Így készült a KAFKA-TÖREDÉKEK (ahol bizonyos megkötésekkel a ciklus összeállítását is mársa bízta, s utólag lényegében jóváhagyta), a Lichtenberg- és Beckett-ciklus, és máig ennek a kimondatlanul is jelen lévő s még műfajt sem igazán meghatározó rendezőelvnek engedelmeskedik a munkában lévő HÖLDERLIN-GESÄNGE.

A rövid darabok keletkezésének és rendezésének azonban van még egy paradoxona. E sorozatok, lévén nem lezárt ciklusok, egészükben nem alkalmasak a zeneélet bevált szabályainak követésére. Nem mintha többségükben nem megszólaltatásra íródtak volna, mégsem koncertdarabok a szó klasszikus értelmében – inkább annak az elvnek felelnek meg, amit Kurtág a József Attila-töredékek kapcsán fogalmazott meg: „A Tö-

REDÉKEK-*kel valahogy olyasmit akartam, hogy létezzen valami, amit odateszek, mint egy röpiratot: ha akarom, szét tudom osztani.*” Ám e töredékek, ha előadásra kerülnek, mégis valamifajta rendbe kívánkoznak, egyik darab elbírja a másikat, a másik kiüti a mellette állót: ugyanaz a probléma jelentkezik, mint egy hagyományos koncertműsor összeállításakor szokott. Kurtág is válogatott darabjai közül, amikor elhatározta azt a koncertprogramot, amely már 1988 óta változatlanul kettejük műsora; s ugyanígy, a sorozatok darabjaiból zárt ciklusokat válogatott, amelyek opusszámmal is megjelenhettek a műjegyzékben: ilyen már A KIS CSÁVA, a BAGATELLEK, az ÜZENETEK, s ilyen a vonósdarabok lemezváltozata vagy akár a legfrissebb opus, a SIX MOMENTS MUSICAUX (amelybe nemcsak a JÁTÉKOK-ból és társaiból kerültek bele darabok, hanem jóval korábbiakból is); de ilyen a HI-PARTITA is, melynek ciklikus terve csak később alakult ki korábbi hegedűdarabokból, olykor változatlanul hagyva az eredetét, olykor azonban éppen a ciklussá válás miatt továbbírt formában.

Az imént említett lehetőség, nevezetesen: összeállítani a darabok keletkezésének, átdolgozásának, újra való kézbevitelének kronológiáját, Kurtág művészetét vizsgálva, alighanem elengedhetetlen feladat. S egyre inkább úgy érzem, hogy a művek megértéséhez is többet ad hozzá, ha keletkezésük mikrokronológiáját tisztázzuk; nem valamiféle muzikológiai divatot követve, amely filológiát kínál értelmezés helyett, hanem azért, mert Kurtág esetében a kronológia ismerete valóban új összefüggéseket enged látni, nem csupán az egyes opusokat tekintve, hanem különösen azt a „metaművet”, amely az életmű egésze mögött húzódik. Szándékosan nem életművet mondok; ezzel arra szeretnék utalni, hogy Kurtág számára valamennyi műve egyszerre s egymásra hatva van jelen – mintha mindegyik műve megszületése valahogyan az egész felől nézve formálódna. Ezért tud évekkel, immár évtizedekkel később belenyúlni egy-egy műve szövetébe, s megváltoztatni azt (mint például a FÜVŐSÖTÖS vagy a JELEK, op. 5 anyagát), s talán ez ad magyarázatot arra is, hogy – a kottaírásból fakadó hiányosságok lehető kiküszöbölésén és a szándékolt értelem verbális közlésén túl – miért oly fontos a számára, hogy részt vegyen művei betanulásában, iszonyatos intenzitással téve próbára a próbákon a zenészek teherbírását és képességeit, a munkát néha valóban igazi megpróbáltatássá változtatva... Ahhoz, hogy tovább dolgozhasson, állandó és intenzív kapcsolatra van szüksége korábbi munkáival is – számára minden eddigi művének együttese: élő organizmus.

S ehhez a kifejezéshez kapcsolódva talán megengedhető egy személyesebb kommentár is. Fogékony korban, mondjuk így, eufemisztikusan, hogy nagyon régen, Kurtággal találkozáskor, éppen ez volt az, ami a legerősebb benyomást tette. Hogy nem csupán a saját művekkel kapcsolatban, de a zeneirodalom, sőt a kultúra egészével kapcsolatban lehet úgy élni, hogy egységes, élő organizmusnak lássuk, amelynek hol ezzel, hol azzal a szegmensével foglalkozunk ugyan, ám soha nem szabad szem elől téveszteni az egészet, hiszen minden korábban tudott módosul azáltal, amiről utóbb szerzünk tudomást. Visszanyúlni, újra megvizsgálni, korábbi számárságainkkal szembesülni, új felismerésekre jutni: művészettel foglalkozva ez alapvető kötelessége mindenkinek. Mivel ez irtatlanul sok munkát kíván, meg folyamatos odafigyelést, aligha lehet másként csinálni, mint állandósítani ezt a tevékenységet, s ha nem mulasztottuk volna el idejekorán elkezdni: vezethetnénk róla akár szellemi háztartáskönyvet is, amelyben ott sorakozhatnának *mindennapi* bejegyzéseink, legyenek azok akár jelek, akár játékok, akár üzenetek.