

A mű helye – a hely műve

A „műhely” szavunk talányos összetétel, sokatmondón „jelentéssűrítő” szerkezet. Első tagja az emberi tevékenységre, az alkotásra és eredményére utal, valamely „mű” létrejöttére, mely a szókapcsolat szerint egy lokalitáshoz illeszkedik. Második tagja a vallás- és filozófiatörténet sokat tárgyalt motívuma. A „hely” fogalma ugyanis az európai kultúra számára az antikvitás két szalán – gyökerén – keresztül, a biblikus és a görög gondolkodás felől is alapvető fontosságú jelentésekkel hagyományozódott. A biblikus értelmezésben többek között az első szakrális tapasztalat, a numinozitás élménye fűződik hozzá – azon hely, mely nem kevesebbet, mint az Úr jelenlétét tanúsította. „Jákób pedig fölébredvén álmából, monda: Bizonyára az Úr van e helyen, és én nem tudtam. Megrémüle annak okáért és monda: Mily rettenetes ez a hely; nem egyéb ez, hanem Istennek háza, és az égnek kapuja.” (1Móz 28,16–17) Az égnek, a transzcendens kötődésnek a kapuja tehát rettenetes, de szent hely, „szent tér”, ahogy más összefüggésben Mircea Eliade különböztette meg a hasonló tapasztalatot a profanitástól. A görög filozófiában pedig a hely („khóra”) Platón sokat idézett *Timaios*-szában úgyszintén szellemi jelentőségű: e tipikusan metafizikai felfogás szerint a khóra az elfoglalt vagy belakott hely, mely mint olyan nem azonos azzal, ami „benne” található. Érdekes és jellemző, bizonyos mértékig a két hagyományt összekötő fejlemény a bizánci Khóra-templom nevének szimbolikája, mely a Megváltó testet öltését az „elhelyezhetetlen helyéhez” köti (ή Χώρα του Αγορήτου, hē Chōra tou Achōrētou) – ahogy az a Mária-ikonok feliratán olvasható, a szeplőtelen fogantatásra utalva.

Mindenesetre amit műhelynek nevezhetünk, abban tehát a „mű” egyedi, konkrét emberi cselekvés tárgyát jelölő, immanens világa fonódik össze önnön autentikus létezésének „helyével” a tér egy elkülönített részletében, akár „heterotópnak” (Foucault) tekinthető közegében. Egyik jellegzetes alakzata ennek a modernizálódó történelemben a manufaktúra, az anyag kézhez álló megmunkálásának a helyszíne. Röviden összefoglalva: az e „helyen” kibomló „világ” nem tartozhat valamilyen „egyetemességhez”, emberi általánosságához: nem lakozhat a globalításban, ami egyébként is egy irreálisan, elvontan unifikáló tudat víziója. Globalítás és világszerűség ezúttal is kizárják egymást: ha az embernek világa van, akkor „kézzel fogható” köze van ahhoz, amit érzékel vagy amire emlékezik, ami a saját sorsába beleszőződött és ami ittlétét alkotja, amivel dialógusban áll. Míg Jákobot még Isten jelenléte töltötte el reméllettel a szent helyen, Blaise Pascalt már a végtelen terek hallgatása döbbenette meg, távol a „rejtőzködő” Istentől. A planetáris univerzalitás számára a végtelenség valóban a vég fosztókép-zővel ellátott fogyatkozása: a tér határtalansággal ötvözött kiüresítése. Pedig, miként az ókori gnósztikusok hirdették, úgy a modern mediológusok (sőt fizikusok) is tudják, hogy „nincs üres tér”. Így a működés nem pusztán helyet talál magának, hanem a működés maga hely, miként a hely maga működés. A kettő elhatárolása az európai metafizika platonizáló gesztusa, melynek nyomai például éppen a dekonstrukció filozófiájában és annak fölhasználásában is föllelhetők, a „khóra” fogalmának magyarázatával küszködve.

Ha a műhely egyik „klasszikus” esete a manufaktúra, akkor a huszadik század nagyipara ennek globalista kifordításával-torzításával tünteti ki magát. Chaplin *Modern idők*jének híres futószalag-jelenetében a munkának immár semmi köze sincs annak „saját” világához, s a munkás világban-létéhez – az idegtépo csavarhúzás monotóniája, nem éppen alkotásnak nevezhető mechanikus ismétlése nem a formálás egy kezhez álló „helyén”, hanem egy „absztrakt”, mérhető térben történik meg. A munkás maga is egy cserélhető csavar a gépezetben – bármikor áthelyezhető, a munkaerő „szabad” áramlásának jegyében. A modern gyár a műhely negatív leképezése: elidegenedett struktúra, mely mérnökien kihasználja a természetet.

A működés és a hely kölcsönössége meglepő – vagy tán nagyon is szükségszerű – módon korrelál magának a paradigmatis nyelv mozgásnak az alaptermészetével. Az e mozgást jelölő latin fogalmak a grammatikai „esetek” (casus) egymásutánját a beszéd hajlásának-hajlításának (declinatio) nevezik. S nem pusztán metaforákról van szó. Amit szóképzésnek-ragozásnak nevezünk, az a szavaknak a beszéd közegében történő „hajlítása”, alakítása, formázása, mellyel a közlés (jelentés) önnön szemantikai terét kimunkálja, annak határait megalkotja és folyvást újraalkotja – megfelelően annak, ahogy azt Heidegger értekezése, a *Bevezetés a metafizikába* második fejezete kifejti. A „ragozás” eszerint nem egy előzetesen létező paradigmarend eleve adott végződéseinek pusztá hozzáátoldása a tövek eredendőségéhez, hanem a nomen és a verbum megkettőzése előtti állapotban levő szó saját szemantikai dinamikája, mely a görög gondolkodásra jellemző természet-fogalomhoz, a „phüszisz” növekedéséhez hasonlítható. E nyelvi hajlás a magyar nyelvben a hajlékkal (tehát a hellyel) együttes létmódúnak tekinthető, ami a tartalom és a közeg kölcsönös feltételezettségét, egymásra utaltságát fejezi ki. Egy műhelyben a mű (termék) úgy alakul a maga „helyén” (hajlékán), mint maga a nyelvi működés (beszéd), s ezt a magyar nyelv – a germánokéhoz hasonlóan – ki is fejezi az adott szóösszetétellel.

Ebből a nyelvi analógiából tűnhet szembe a *műhelymunka művészi* aspektusa. A „mű”, mint olyan, írja Martin Heidegger *A műalkotás eredetéről* szólva, „egy világot nyit fel és világot támaszt”. A művészi cselekvés és a műhely munkája, minden különbség mellett ezért komoly hasonlóságot mutat. „Első látásra a fazekas és a szobrász, az asztalos és a festő tevékenység-

gében ugyanazt a hozzáállást tapasztaljuk. A mű megalkotása megköveteli a kézműves-tevékenységet. [...] Elég gyakran mutattak már rá arra, hogy a görögök, akik tudtak egyet s más a művészet műveiről, ugyanazt a szót, a *techné* használták a kézművességre és a művészet-re...” (Bacsó Béla fordítása.) Ugyanakkor egyiket sem jelentette külön-külön, hanem a tudás egy módjára utalt vele a görög gondolkodás: a létező létre-hozására, az értekezés egyik sokat idézett megállapításával az elrejtettből el-nem-rejtetté válására. Az európai költészet romantikus korszaka újra a tudatában volt ennek, főleg akkor, amikor poézisét a nappali világlás és a „földből” kibomlás dialógusában képzelte el, s a természet (phüszisz) növekedését mint egy *műhely* adományozását ismerte fel, ahogy az Hölderlin *Hazatérés (Heimkunft)* című ódájában kifejezésre került. „Jetzt auch wachet und schaut in der Tiefe drinnen das Dörflein / Furchtlos, Hohem vertraut, unter den Gipfeln hinauf. / Wachstum ahnend, denn schon, wie Blitze, fallen die alten / Wasserquellen, der Grund unter den Stürzenden dampft, / Echo tönet unher, und die unermeßliche Werkstatt / Reget bei Tag und Nacht, Gaben versendend, den Arm.” – „Csúcsok alatt lent már a falucska is ébred a völgyben / és bizalommal kék égi magasba tekint. / Sejtí a föld a növést, a gomolygó pára alatt most / villámként zuhanó, vad patakokra figyel, / körben visszhang cseng, napot, éjet hajt a hatalmas / műhely szüntelenül s jó adományokat oszt.” (Hajnal Gábor fordítása.) E sorok olvasásához hozzátehető, a műhely benne úgy a természet metaforája, ahogy az fordítva is megfigyelhető, sőt nem is hasonlításról, inkább szoros megfelelésről, majdnem szinonimákként említésről beszélhetünk a költemény kapcsán. Az aligha túlbecsülhető, lenyűgözően távlatos szavak filozofikus mondása szerint a növekedés (Wachstum) a műhely (Werkstatt) *adománya*.

Mint említésre került, a *működés helyén* feltáruuló világ ezen *növekedésének* érzékelésetapasztalata egyre gyengül a modernitásban. Ezzel párhuzamosan a műhely művészsége, mint olyan, maga is átkerült a sajátlag művészi diszkurzusba. Az újkor hajnalának illúziói végleg elvesztek, s a 19. század a romantikától a teljes „elszakadás” programjáig (a zecesszióig) a művészet erejével kívánta újjáteremteni – legalábbis fönntartani – az európai szellem számára a kreativitásnak és a jelenlét helyének az összetartozását. Sőt, később jó néhány avantgárd törekvés szintén a konkrét „tett”, valamint a tettként manifesztálódó egyedi-helyszíni történet (happening) együttese jegyében kívánt föllépni. Az utóbbi évtizedekben a művészetelmélet egyik világsikert aratott szakszava, a *performativitás*, ugyancsak hasonló távlaton igyekszik újrafelfedezni hagyományainkat, s szorgalmazni a kortárs esztétikai gyakorlat irányváltását.

Nem mellőzhető kérdés, milyen szerepet játszottak e folyamatban az újkor kultúra mediális fejleményei? Vagy fordítva, a mediális fejlemények mennyiben képezték le a változó kultúra antropológiai feltételeit, az „ember” történelmének (sorsának) alakulását? Az érintett korszak, az újkor, a fellendülés után kétségkívül a klasszikus műhelyek fokozatos sorvadásával, egy idő után csaknem teljes eltűnésével jellemezhető. Ha ezúttal a fent említett szakrális terekre összpontosítunk, melyek mintájára a műhelyek evilági kreativitása létrejött, feltűnhet, hogy az emberi vonatkozások sokaságával átszótt tértapasztalást (alkotás és világban-lét közösséget) legalábbis komolyan veszélyeztetik a globalításra igényt tartó mediális-kommunikációs formák. Az első – az adott helyet túlszárnyalni igyekvő, távolra hatni akaró, a jelenlét konkrét beszédaktusát egyetemes üzenetté tevő – mediális forradalom természetesen az írásbeli nyomtatványok mindenkit, a távoli ismeretlent is érinteni képes terjesztése volt: a határokon és tereken átható közvetítésre aspiráló Gutenberg-galaxis kialakulása. Ilyen nézetben a könyv, az olvasás kultúrája destruálja a jelenlét terének kiténtetett pontjait, „performatív” megnyilvánulásait. A romantikus irodalom tehát már szembenéz ezzel a fejleménnyel, a korabeli „gondolatok a könyvtárban” feltárják ennek ellentmondásait. Valamint Victor Hugo egész regényt ír a nyomtatás és a szakrális tér kapcsolatából kiindulva. *A párizsi Notre Dame* című alkotása több alkalommal is tematizálja a sokszorosított írás és a szakrális építészlet kapcsolatát. A székesegyház főesperese, Frolo, egy alkalommal egyik kezével egy könyvre, másikkal magára az épületre mutat, megállapítván, az előbbi elpusztítja az utóbbit. Ami annyit tesz, végül minden eltűnik, amit az építészlet, az adott *hely* művészete, ezúttal szakrális jelentésköre képvisel. Ma egyre több szomorú, szimbolikus aktualitása van annak, hogy a beszéd terét messze meghaladó információáramlás globalitása valóban legyőzheti a hely auráját, mint ahogy lassan eltűnik az otthon, a szülőföld, s benne a templom és a műhely világához kötött saját sors érzete is.

Ezért a kései romantika már-már csak a művészet közegében feltámasztható emlékezéssel, a nosztalgia gesztusával kísérel meg fenntartani valamit abból, aminek egyre inkább az elvesztését tapasztalja. A műhelynek és a művészetnek, a manufaktúrának és a poézisnek a szó szoros értelmében összefüggő praxisát talán a legnagyobb hatással egy olyan alkotás képviselte a 19. században, mely maga is összművészeti szintézisre – mint reprezentáció és performativitás összjátékára – vállalkozott. *A nürnbergi mesterdalnokok* hősei-énekesei derék mesteremberek, van köztük cipész, ötvös, szűcs, bádogos, pék, fűszeres, szabó. Hans Sachs és Veit Pogner műhelye és környezetük, majd a harmadik felvonásban a város melletti, folyóparti rét képezik a cselekmény helyszínét, ahol szigorú szabályok szerint komponált dalok születnek és kerülnek előadásra. Richard Wagner művének cselekménye leírható úgy is, mint a helyi tradíció képviselőinek és a világra nyitott megújulás képességének együtteséből, kölcsönhatásából – és annak nehézségeiből – fakadó történet. A városba érkező fiatal tehetség, Walter von Stolzing lovag új életet lehel a megcsontosodott szabályokba, kivívja a közönség elismerését, megnyeri a versenyt, de először úgy gondolja, nem kell neki a céh jutalma, nincs szüksége a régi mesterek és dalnokok körére, nélkülük is boldog lehet. Erre a mesterek mestere, Hans Sachs – a köztisztelőnek örvendő költő és varga – nyomatékosan figyelmezteti: vigyázz, jöhetnek még nehéz idők, csapások a népre és birodalomra, hamis tekintélyek nyomán áradhat el a csalfa „gőz” és



Krajcsóvic Éva: Kép átványon

a kacat, s a honit, az igazit senki sem érti már, ezért tiszteld a mestereinket, jó szellemeinket. Birodalmak tűnhetnek el, de a mesterdalnokok által, a műhelyeinkben, a közösségünkben élő „szent német művészet” öröksége velünk marad. Az ifjú Walter megérti ezt, megrendülten és alázattal lép be a nürnbergi dalnokok sorába.

Hogy a költő egyúttal cipész, ötvös, szücs, bádgos, pék, fűszeres, szabó, az nem egyszerűen a kézműves-lét magas szellemi színvonalát vagy érdeklődő sokoldalúságát jelzi. Távolról sem arról van szó csupán, hogy a mesterek olyannyira „műveltek” voltak, hogy az önképző-körben jól formált verseket is képesek lehettek írni. A műalkotások nem a műhelyek melléktermékeként, ráadásként vagy valamilyen hobbi-ügyeskedés nyomán jöttek létre. Az utókor csodálkozik azon, hogy Hans Sachs a „szabadidős tevékenységében” mennyi rengeteg irodalmi művet hozott létre, holott rengeteg dolga lehetett suszterként. Tudni való, a szépen kimunkált cipő akkortájt éppúgy műalkotásnak számíthatott, mint egy ügyesen tető alá hozott szonett. A *techné* sikeres eredményei között nem látszott alapvető különbség művészi rang tekintetében. A műhelyben, a fentiek értelmében, a mű önnön természetes helyeként, a hely pedig önnön természetes működéseként volt jelen. A műhely és a természet ilyen analógiájához a mester-ségbeli és a művészi tevékenység közege mellett a gondolkodás eseménye is társul. Ehhez az összefüggéshez újra Martin Heidegger egyik írása idézhető, a filozófiai „tancella” és környezete kapcsolatáról. „A déli Fekete erdő egyik tágas, magasan fekvő völgyének meredélyénél, 1150 magasan áll egy kis sikunyhó. Alapterülete hatszor hét méter. Az alacsony tető három helyiséget fed: a lakókonyhát, a hálólhelyiséget és egy tancellát. A keskeny völgy alján szétszórva és az ugyancsak meredek szemközti hegyoldalon terjedelmes parasztporták állnak nagy, kinyúló tetőkkel. A hegyoldalon rétek és legelők húzódnak fel az öreg, sudár, sötét fenyőkből álló erdőig. Mindenek fölött tiszta, napos nyári ég magasodik, melynek sugárzó terébe két héja emelkedik széles körökben. Ez az én munkavilágom...” S az „alkotó tájék” fogalmának magyarázata kiemeli, hogy a „filozófiai munka nem egy külön félreeső tevékenységként zajlik. A földművesek munkája közepette van a helye. Amikor a fiatal földműves a nehéz szánt felvonszolja a meredeken, hogy aztán bükkhasábokkal magasan megrakva egy veszélyes lesiklás során házához vezesse; amikor a pásztor lassú-fontolt léptekkel tereli felfelé állatait; amikor a parasztember a szobájában számtalan zindelyt formál készre a tetőjéhez”, akkor a filozófiai tevékenység az övékkel egyazon jellegű. (*Alkotó tájék*, Tillmann J. A. fordítása.)

Művészet és lokalitás, kultúra és alkotó tájék, szólító nyelv és eleven jelenlét összetartozására kiterve lehet és kell – különösen a most adódó alkalomra tekintettel – a *Műhely* című

folyóirat műhely-létéről szólni. A mai formájában 1990-ben megújult lap történetének első ön-meghatározása nem részletez, azaz nem szorosabban irodalmi, művészeti vagy kritikai stb. orgánium, hanem átfogó jelzővel *kulturális* folyóirat kívánt lenni. Ez nem egyszerűen valamilyen kulturológiai „fordulatot” jelent, sokkal inkább a fenti relációk őrzését. A szabad művészetek és tudományok olyan széles körű fórumát „a belső szabadságukat őrzők” számára, amely például az alkotás, a szellemi autonómia minden tiszteletben tartása mellett, az eltérő, akár természettudományi érdekű szakterületek összetartozását – párbeszédét – is ösztönözni képes. A *techné* közös emberi képességét, a természet szerinti „növekedést”, az élet minden oldala iránti nyitottságot. A hétköznapi élet aktualitása, az itt és most felmerülő kérdések és az általuk bontakozó gondolkodás távlatossága mentén követték egymást a folyóiratnál a művészeti, a társadalom- és természettudományi témák. Nem áthidalni akarták utólag a távolságokat, mivel a közös térben tájékozódó mozgásuk eleve nem ismerte az ittléttől elszakadó, beláthatatlan messzeséget, a kiüresedő-általánosító ideológiákba révülést, annak a szó szoros, térbeli értelme szerint sem. A főszerkesztő egykori szavai szerint „karnyújtásnyira van Párizs, Firenze és Prága”. Karnyújtásnyira, vagyis „kézhez állón”, a kulturális vonatkozások közelsége szerint, az élet így értett „teljességére” figyelve. Ezen belül a képzőművészeti irányultságnak különösen jót tett a lap igényes külalakja, egyedi és impozáns formátuma, mely az egyik védjegye lett a továbbiakban.

A folyóirat „műhelyszerű” működését látványosan jelezte a tematikus számok szerkesztése-illeszkedése. Nem valamilyen divatos aktualitás érdekessége mentén kerültek elő a hívószavak, s nem is valamilyen filológiai „szerves” összefüggés jegyében. Hanem jól érzékelhetően a kitekintés, a kilépés, a jól ismert tájból a messzeségbe induló, ám hátszágát sosem feledő kaland vállalásával, mely az utazó gazdag élményeit hozhatja vissza megmaradó otthona meghitt köreibé. Az első ilyen összeállítás a szürrealizmus kapcsán mozgatta meg a hazai szellemi közéletet – olyannyira sikeresen, hogy kisvártatva vissza kellett térni hozzá, egy újabb kiadvány erejéig. A témák hol a modern kultúra egyes kulcsszavait érintették, minden tudálékos sztereotípiá nélkül (a pszichoanalízistól a labdarúgásig, a várostól a biciklig), hol kiemelkedő (egykori) kortársainkat helyezték reflektorfénybe Weöres Sándortól Márai Sándorig, hol pedig életkörülményeink jellegzetességeire kérdeztek (a folyótól a vonatig), újabbban pedig a távol-kelet világát idézték meg. Így gazdagodott-növekedett a folyóirat szellemi tere, *helyet* adván annak a *működésnek*, mely közelre hozza, saját létében kézhez állóvá teszi a legnagyobb messzeségek üzenetét is. Az angyal-szám kiemelte a hírhozatal feszültségét, így az angyali közvetítés „veszélyeit” és egyúttal otthonossá váló bensőségességét, az álom és az emlékezés témáinak tárgyalása pedig új oldalakról mutatta be kultúránk alapvető antropológiai meghatározóit.

Természetes, hogy e szerkesztési koncepció magán viselte a főszerkesztő keze nyomát. Az olvasók számára külön érdekesség lehet – a műhely-létforma velejárójaként – Villányi László költészetét és a folyóirat számait-különszámait együtt, egymásra tekintettel figyelembe venni. A kettő nem egyszer feltűnően rimel egymásra (Győr városától a kerékpározásig), s nem csak tematikailag: a különszámok közül például az *álom* vagy az *emlékezés* motívumai poétikailag is jól észlelhetően vannak jelen a Villányi-líra nyelvezetében. Ezek az átélések úgyszintén egy „alkotó tájék” részeként tűnnek elő, ahol a szubjektív mozzanat konkrét cselekvésekkel írja bele magát a tértapasztalat jelenvalóságába. A versben beszélő alany külső kapcsolatokkal, eredendő vonatkozásokkal összefonódva kötődik a tájhoz, teremt a legendákat, a környezetével közös alanyi sors alkotásait. Villányi Lászlónak úgy otthona Győr és vidéke, ahogy Anakreónnak vagy Alkaiosznak a görög szigetvilág, vagy később Hölderlinnek a Neckar vidéke, Petőfinek az Alföld. S mint ilyen, a költő térérzékelése közeli rokona a rilkei „belső világtér” fogalmával jellemezhető állapotnak, ami persze nem a szubjektum általi birtoklást, hanem az odatartozást, a világban-lét formáját jelenti. Eszerint szerkesztette a *Műhely* című folyóiratot is – azaz a számokban úgy tette az olvasó számára az eszmélkedés középpontjává az általa meghívott-felvetett gondolatot, ahogy a műhely kreativitása teszi a világ középpontjává a helyet, ahol az alkotás az emberi létezést mint olyat megnyitni-előhívni enged, s azt elrejtetlenné teszi.

Mindezért, bár a jelen pillanat aktualitása – melyet köztudottan ez a szám prezentál – magába foglalja a műhely mesterétől való búcsúzás gesztusát, nagyon is remélhető, hogy éppen a műhely-lét szelleme és gyakorlata nem fogja őt távolra engedni. A *Műhely* akkor marad igazi műhely, ha ez így fog történni.