

# A dramatikus kritika diszkurzusa

Ki kételkedne abban, hogy a színházról lehet beszélni? De semmi alapunk *a priori* feltételezni, hogy ez a beszéd kritikai rendszerbe vagy koherens diszkurzusba lenne rendezhető. A színházi kritika tárgya oly változatos, oly gazdag és manapság olyannyira polimorf, hogy az interpretációkban különféle kritikai szándékok és diszkurzusok tömkelege villan fel, s ezekben semmi közös nincs, kivéve talán a bizonytalan vágyat, hogy saját beszédük felszabadítása érdekében impulzusként vagy detonátorként az előadás vagy a szöveg elemeit válasszák ki.

Természetesen a nyelv kizárólagos közegében íródott művek számára sem könnyebb irodalmi metanyelvet kiépíteni, kijelölve a kritikai tevékenység szisztematikus útvonalt. De a kritikai diszkurzus legalább ugyanabban a rendszerben fogalmazódik meg, s így könnyedén kialakítja saját intertextuális hálóját az elemzett tárggyal. A színházban – legalábbis a reprezentációról szóló diszkurzus esetében, s ezúttal csak ezzel foglalkozunk – épp ellenkezőleg, a kritikának a jelek egész halmazával kell tisztában lennie, egy vizuális, egy auditív és egy esemény-világgal, amelynek természeténél fogva az a bevallott célja, hogy saját specifikusságának kifejezése érdekében meghaladja az artikulált nyelv határait. A színházi kritika diszkurzusának tehát a szó szoros értelmében nincsen metanyelve (nyelvről beszélő nyelve), inkább írás [*écriture*] ez, mely a térítékre kerülő különféle tárgyakról szól: a scenikai elrendezésről, a világításról, a testekről és a tárgyakról, a több forrásra visszatekintő szövegről stb. De még mindig nem rendelkezik sem deskriptív, sem pedig a különböző scenikai rendszerek grafikus átírását lehetővé tevő rendszerrel. A *mise en scène* rögzítésére végső soron mindig is használtak különféle „kisipari” technikákat, a rendezőpéldánytól kezdve (vázlat a színészek elhelyezkedéséről, pszichológiai játékok kommentárjai stb.) a többféle szemiológiai közelítés reflexiójáig, ám ezek so-

sem lehetnek kielégítőek, egyrészlől mert egyszerűsítik a leírt tárgyat, másrészlől mert képtelenek ismeretelméleti reflexiókat alkotni saját notációs rendszerükről, és még kevésbé a rendszerek és a belőlük következő globális jelentésteremtés közötti dialektikus viszonyokról.

Le kell tehát mondani (és lehet, hogy ez nem is olyan rossz megoldás) a színházi kritika totális metanyelvének megteremtéséről, de talán még felvázolásáról is, s helyette egy leíró [deskriptív] és értelmező [interpretatív] rácsot kell találni, mely felöleli a reprezentáció különböző összetevőit. A kritikai tevékenységnek a kritikai diszkurzus egészén belül csak azon szintjei különíthetők el, amelyek megfelelnek az adott kritikai megnyilvánulás sajátos érdekelttségének. A tudományosság vagy valamilyen föltételezett minőség szerinti hagyományos osztályozás helyett (úgy mint 1. egyetemi kritika, 2. az alkotók és a szakemberek kritikája, 3. zsummaliszta kritika stb.) előnyösebb volna, ha a *kritika irányultsága* (a terv) válna a megkülönböztetés kritériumává, amit Jean Starobinski „*nem szándékolt olvasatnak*” nevez, ami által megérthetjük „az egyszerű találkozást, melyet semmilyen eleve adott szisztematikus gondolkodás vagy korábbi doktrína sem árnyékol be.” (1970:13). Ez a „nem-szándékolt olvasat” (vagy legalábbis a „lehető legkevésbé szándékolt olvasat” a következő kritikai szinteket állítja fel:

a) A *dramatikus struktúra* és a *dramaturgia* a szöveget vagy a *mise en scène*-t a tér és az idő, a dramatikus világban fellépő személyek konfigurációjára és a történet szegmenseinek megszervezésének, valamint az egész kezelésének szempontjából elemzi. Amint a kritika a darab történetéről vagy dramatikus világról próbál értekezni, túllép a dramaturgiai kérdések körén.

b) Az előadás *receptiójának* elemzése általában pszichológiai szempontok szerint történik: hogyan reagáltam „személyemben” a *mise en scène* szervezetségére, a szituációkra, a jelenetekre? Milyen ér-

zelmek mozgattak a teljes azonosulástól a leghidegebb kritikusi távolságtartásig? Miben rejtett a katarzis vagy a figyelemfelkeltés? stb. A befogadás kritériumai legtöbbször egyszerűen morálisak (hiszen hosszú ideig eszerint értékeltük a műalkotást), néha politikaikai vagy filozofikusak. Végül is a darabot legtöbbször egy irodalmi modellnek, egy műfajnak, egy dramatikus szerkezet típusnak (pl. a jól megcsinált darabok), egy ideológiai-esztétikai normának (pl. a „távolságtartó” játéktípus) való megfelelése alapján ítélik meg. Az effajta kritikai diszkurzusnak az a célja, hogy átjuttassa a nézőnek az ítékezés jogát, hogy úgy értse a reprezentációt, ahogy neki megfelel, ahogy „megszólítja”.

c) Az *ízléskritika beszámolójában* a sikerültnek ítélt elemek kerülnek előtérbe (anélkül, hogy a siker kulcsát megjelölnék) a nyilvánvaló hibák helyett (anélkül, hogy „kipécéznék” az egységes szerkezet vagy az általános kohézió háttéréből). Ez a kritika annyiban „pointillista” vagy „impresszionista”, amennyiben minden gond nélkül kiemel a reprezentáció belső logikájából néhány – jó vagy rossz – pillanatot, hogy gyakran igencsak „sommás” ítéletet alkosson.

d) Az előző kategóriából következően a *színészek játékkára* vonatkozó megjegyzések mindenekelőtt az illúzió és a valószerű [*vraisemblable*] létrehozásának sikerével vagy elbukásával foglalkoznak; a színész abszolút, s nem a *mise en scène* egységében elgondolt teljesítményét ítélik meg, ezért gyakran összekeveredik a színpadi személynek címzett kritika (szimpátia/antipátia) és a scenikai együttesben értelmezett színészi kifejezőeszköz.

e) Az *elméleti vagy esztétikai* interpretáció a darabot vagy a *mise en scène*-t valamely általánosabb diszkurzuselmélet, valamely, a jelek működését leíró (szemiológiai) modell, valamely, egy korszakot vagy szerzőt jellemző dramaturgia keretébe emeli. Ennek a diszkurzus-típusnak végső soron már semmi köze az *irodalmi kritikához*, de – a Barthes-i megkülönböztetést alkalmazva (1966) – beolvad az irodalom tudományába, abba „az általános diszkurzusba, melynek tárgya nem a jelentés mint olyan, hanem a mű jelentéseinek pluralitása” (1966: 56). Éppen ezért teljesen mindegy, hogy ezt a színházra alkalmazott irodalomtudományt a *dramaturgia*, az *esztétika*, a *diszkurzuselmélet és/vagy gyakorlat* avagy a *szemiológia* névvel illetjük-e.

A kritikai közvetítés lehetséges perspektíváinak ezen listája természetesen nem korlátozó jellegű; csupán a kortárs gyakorlat néhány változatát ismer-

teti, de semmi akadályja annak, hogy eleddig ismeretlen alapokon működő előadásokat más, újabb szempont írjon le és formalizáljon.

Ahelyett, hogy szisztematikusan és logikusan, vagyis a *megnevezett dolgok* függvényében közelítsünk a kritikához, ahogyan fentebb tettük, a kritikai apparátus létező szokincset, vagyis a *megnevező jeleket* is választhatjuk kiindulásul. Egy korábbi könyvemben (Pavis, 1980) egy csaknem 500 kritikai terminusból álló színházi szójegyzéket mutatam be, melyet azon kritérium alapján állítottam össze, hogy mennyire hatékony a használatuk, mennyire hasznos eszközök a reprezentáció működésének ilyen vagy olyan módon történő leírásakor. Ebből a korpuszból kiindulva megkíséreltem felállítani egy rendszeres tárgymutatót, kilenc rubrikába csoportosítva a terminusokat, olyan taxonómikus elvet választva, amely homogén egységekbe csoportosítja a fogalmakat. Ez a következő rendszert eredményezte, melyet néhány példával mutatunk be:

1. *Dramaturgia*: tett [action], történet [fable], katasztrófa, szabályok, egységek stb.

2. *Színházi kategóriák és esztétikai problémák*: abszurd, burleszk, patetikus, tragikus stb.

3. *Műfajok és formák*: komédia, happening, maszkabál, pszichodráma stb.

4. *Szerkezeti elvek*: keret, zárás, koherencia, távolságtartás, törés stb.

5. *Színpad és mise en scène*: kellékek, díszlet, tér, térbeállítás stb.

6. *Színész és personnage*: aktáns, komédiás, deus ex machina, jelenlét stb.

7. *Recepció*: a néző megszólítása, azonosulás, öröm, félelem és részvétel stb.

8. *Szöveg és diszkurzus*: cselekmény-elemzés, kontextus, modalitás, monológ stb.

9. *Szemiológia*: kód, megnyilvánulás, felmutatás, jel, minimális egység stb.

Egyetlen olyan látható struktúra sincs, mely e kilenc alegység mindegyikét támogatná és artikulálná, olyannyira különbözik egymástól a csoportok nézőpontja; mi több, valamennyi csoport olyan közelítési irányt javasol a színházhoz, amely (legalábbis nagyjából) nem zárja ki a többi megközelítést. Az olyan kategóriák például, mint a „szerkezeti elv” kimeríthetetlenek és kizárólagosan a kritikus strukturáló tudatától függenek. Ugyanakkor valamennyi technikai szakkifejezés (beleértve a színpad fizikai részeinek nevét), bevetté vált, a rögzített metanyelv részét képezi (mint a színpad és a

mise en scène). A fenti korpusz egyik ritka szerkezeti elve az absztrakt és a konkrét terminusok közötti gyakori keveredés a látványosság „optikai” természetéből következően. Ez a keveredés olykor előnyös is lehet, olyan kulcsfogalmak viszonylatában, mint *perspektíva*, *távolság*, *szerep*, *színpad*, *diszpozíció* stb. A jelentések ellentmondása akkor különösen termékeny, ha ezt a fogalmat használva sikerül beszámolni a színpad egy konkrét elrendezéséről és az így létrejött a jelentés szerkezeti elvről.

A kritika „nyelvi állapotának” „lefényképezése” igen problematikus, mert a szókészlet folyamatosan változik, bizonyos szakkifejezések eltűnnek, s technikai kifejezések vagy divatok új perspektívákat nyitva megjelennek.

A metanyelv igen hamar kimegy a divatból, hiszen, mint P. Szondi kimutatta (1956), a dramaturgiai formák fejlődésében mindig van bizonyos távolság a *forma üzenete* és a *tartalom üzenete* között, s ily módon egy felhasznált forma gyakran már nem alkalmazható új dramatikusan tartalomhoz. Az előlódás hasonló jelensége figyelhető meg a kritikai apparátus fejlődésében. Ezt a klasszikus dramaturgiában dolgozták ki és alkalmazták (mely a XVII. századi klasszikus tragédiától a jól megcsinált színdarabokig tartott). Annak a dramaturgiának felel meg, amelyet a jelenetek és a felvonások tagolására, az individuumokat megjelenítő *personnage*-ok szereplésére, a játék illuzionista voltára alapoztak. Az ezt a műfajt leíró kritikai szóhasználat meglehetősen pontos és kellemesen normatív. De amint más eszköz híján kortárs formák bemutatására használjuk őket, az eredmény éppannyira bizonytalan lesz, mint amennyire félrevezető. Hogyan beszéljünk a tett [action], a *personnage* vagy az illúzióra épülő történet kategóriáival egy happeningről vagy a brechti *Lehrstück*ről? Feltűnt néhány nyelvezet-ellenes kritikus, hogy jogaiba helyezték a színház fejlődését; ekként a brechti „hatalom-ellenesség” elméletek koherens egységével véteződött fel (ld. *Kis Organon*). Ez az új nyelv annyira nélkülözhetetlenné vált, nemcsak a brechti darabok értelmezésekor, hanem egy egész poszt-brechti rendezőnemzedék munkájának értékelésekor, hogy meghódította a kritikusok szókészletét, s új normává vált. Normává, amely a maga részéről – bár a tovább folyó formális és ideologikus kutatások következtében nem lett belőle kritikai dogma – elfedi az új gyakorlatok eredetiségét és elrontja az új előadások olvasat-rácsát. Itt találkozunk a poétika örök programjával: amennyiben a teátrális formát

túl általános és merev rács írja le, az eredmény érdektelen lesz és elvételi a dramaturgia és a szcenikai munka specifikusságát. Ha ellenben ez a rács túlságosan a partikuláris mű „testéhez álló”, nem lesz más, csak replika és redukált modell, s szó sincs arról, hogy szélesebb ideológiai és esztétikai kontextusba helyezné el a művet vagy beillesztené a különböző művek sorozatába.

A kritikai diszkurzus fejlődését a társadalomtudományok teoretikus nyomása és az általa létrehozott néha „dekoratív”, néha produktív metaforizáció jelensége magyarázza.

A társadalomtudományok – pszichológia, pszichoanalízis, szociológia, antropológia stb. – és a strukturalista módszer feltűnő nyomot hagyott a teátrális terminológia területén. Minden tudománynak megvannak a maga elvei, de ezek olykor még rosszul rögzítettek, s hajlamosak arra, hogy más területek felé csúszzanak. Ekként a kritika, még mindennapos megnyilvánulásaiban (ismertetésekben) is gyakran fordul a pszichoanalízis felé: a színpad így lesz a „másik szín” „leleplezője”, ahol retorikailag a *tudatalatti ábrázolása* (figuráció) zajlik, amit a néző a *tagadás* aktusában ismer fel és utasít el egyidejűleg, mint saját *gátlásos énjének* részét, mely ez alkalommal *cenzára* nélkül fejezi ki magát a *personnage*-én megjelenésében, *kivetíti* saját *képzeteit* stb. Vajon még mindig holmi egyszerű szókészlet kölcsönzésről van szó, új módszerről, mellyel a régi ismeretek divatos nyelvezetbe csomagolhatóak? Semmiképp, bár a mise en scène-ek egész vonulata és a jelszerveződések egész munkája nyers képek, gesztusok, viselkedésmódok anyagát hozza létre, melyek többet mondanak az alkotás tudatalan mechanizmusáról és a néző beleélő képességéről, mint a *personnage* vagy a szöveg tényleges jelentéséről. Több ez, mint a szókészlet és módszer egyszerű cseréje, a pszichoanalitikus szakszavak kritikai használata olyan felelősséggel terhes közelítésről árulkodik, mely a metafora segítségével újabb, direkter, tudatosabb kapcsolatot teremt az előadással. De még messze vagyunk azon jelenségek jobb megértésétől, melyeket a pszichoanalitikus metafora idéz fel, azaz azok a kifejezések, melyek a részvételt, a beleélést, az aktivitást és a közönség készítette strukturált olvasatot jelzik. A diszkurzus itt, bizony jól érezzük, a színpadi esemény és a színházi kommunikáció (egy másik lidércnyomásos szemiológiai metafora) mély valóságát járja körül. A diszkurzus gyakran túlságosan metaforikus marad, tautologikusan egyenértékű terminu-

sokra utal, anélkül, hogy meg tudná magyarázni ezeket a jelenségeket a színházi *aktus* objektív elemeinek összességével. A metafora, a technikai zsargon vagy a „bombasztikus képek” nem mindig a verbalizálhatóság képtelenségét jelzik. A legjobb esetben a képzeletet igyekeznek megszólítani, hogy olyan megérzéseket teoretizáljanak, melyek még definitív verbalizációra várnak. A *liHumanité*-ben és a *France Nouvelle*-ben megjelent cikkeiben Jacques Poulet igen meggyőző módon így védekezik a metaforikus írás vádjá alól: „Az olvasóim pontatlanságot és könnyedséget vetnek a szememre, én pedig mindezt visszakövetelem, mint egy olyan írás elfogadott kockázatát, amely nem más, mint a bennem meglévő és a művészek által nekem készített gondolatok ütközésekor elvégzett nehéz és ihletett munka. A hétfégi melléklet zsurnaliszta írásának persze nem illik túlzottan fesztelennek lennie, de ugyanakkor visszautasítja, hogy feltegye a pontot az i-re, hogy minden egyes alkalommal újrarírja a színháztörténelmet, és számít az olvasóra a metafora, a litotés és az alluzív diszkurzus működtetésében. Olyannyira veszélyes ez?” (1976)

Dehogy, ebben eddig semmi veszélyes nincs! Minden attól függ, ahogy mondani szokás, hogyan használjuk a metaforát és az alluzív diszkurzust. Lássuk hát ezért a kritika egy jellegzetes típusát, a hírlapi kritikát: a kiválasztott példa legyen egy 32 szövegből álló korpusz, mely a Bouffes du Nord-ban 1978 novemberében Peter Brook rendezte *Szeget szeggel* előadásról jelent meg a francia és az angol sajtóban. A szövegek, a Centre International de Créations Théatrales gyűjtésében, lényegében teljes sajtó-mintavételnek felelnek meg, s így ebben az adatban összehasonlíthatóvá válnak a tematikus eltérések és egyezések, az ideológiai előfeltevések és a stilisztikai „mániák” (Centre, 1978).

Legelőször is igen meglepő néhány észrevétel egybevágósága, mintha a hely és a mise en scène típusa automatikusan olyan jellegzetes pontokra irányítaná a figyelmet, melyek megkülönböztetik a hagyományos előadásoktól. Hat újságíró hosszasan tárgyalja a színház „meztelenségét”, „janzenizmusát”, „lepráját”, „pusztulását”. Gyakran vetik fel az értelmiségi sznobizmus szerepvállalásának kérdését, vajon keresni kell-e egy elidegenedett, „populáris” vagy antireprezentáns helyet, de végül is Brookot minden „hexagonális sznobizmus” (*La Charente Libre*) gyanúja alól felmentik. Bizonyos, hogy a Bouffes megéri a kimozdulást, hogy ezt a kidolgozott rendtelenséget, ezt a színházi szegény-

séget (brooki értelemben) csodálni lehessen. Mind-ezek ellenére egyetlen kritikus (a *Times*-ban I. Wardle) fedezi fel azt az összefüggést, mely a hely és a klasszikus szöveg Brook általi lecsupaszító megközelítésében rejlik.

A másik általános felzúdulás: tiltakoznak a színészek idegen kiejtése miatt, mert zavarja a megértést (*France-Soir, le Figaro, Les Echos, La Nouvelle République, s a Nouvel Observateur*-ben még Guy Dumur is). Egyetlenegy kritikus, az *International Herald Tribune*-ben T. Curtis keresi – a franciákra oly jellemző xenofóbiával fűszerezett türelmetlenségtől mentesen – a vegyes kiejtés dramaturgiai igazolását. Érthető, hogy főként az angol kritikusok engednek meg dicsérő méltatást a Shakespearefordításokat illetően, de J.C. Carrière adaptációját azért mégis nagyon „a napi izlés modernizációjának és argójának” jellemzik. A „rekondicionált” szöveg és a darab interpretációja közötti kapcsolatról hallgatnak. Az észrevételek másik fontos csoportja: a színészek játékára vonatkozó kritikák. Igen ritkán találkozzunk az „aszketikus”, az „ünnepélyes” játéktípus globális elemzésével, a dicséretet és a megrovásokat annak függvényében osztogatják, milyen érzelmeket keltett a színész vagy mennyire volt rutinos. A mise en scène, éppen ellenkezőleg, gyakran áll viták keresztútjében, akkor is, ha leszögezik, hogy a szöveg és minimális díszlet érdekében körvonalait veszítette, hogy a színészvezetés „unalmas és földhözragadt”, hogy a brooki stílus előadásról előadásra ismétli önmagát. Olyan hősteteket várnak el a mise en scène-től, melyek tökéletesen értelmetlenné tennék: hogy harmonizálja a hangsúlyokat, az ellentmondásokat, csoportosítsa és csökkentse a stíluseltéréseket és a műfajkeveredést. A kritikai diszkurzus nem-léte ezen a ponton a legnyilvánvalóbb. Azt mondani, hogy a mise en scène „hideg”, „erős”, „mély”, „elmosódott”, „merész”, „ügyetlen”, „frissítően nem-tettető” (T. Curtis) egyáltalán nem segíti az olvasót pontos elképzelése kialakításában. Ezekből a gondolatokból hiányzik a történet-olvasatra, a játékritikusra, az illúzió és a kritika mechanizmusára, a kódok és a materiális működésének egészére vonatkozó reflexió. Mégis ki kell emelnünk, hogy figyelembe vesszük – és ez mindenképpen új jelenség a kritikában – a teatralitást és a szcenikai eseményt, még akkor is, ha a deskriptív eszközök kegyetlenül félrevezetőek.

A megállapítások egybevágósága nem fedi el a dramaturgiai, az ideológiai és, persze nem is vártuk, a szemléletelméleti elemzés (kivéve a *Times*-ban a

ragyogó T. Wardle) szinte teljes hiányát. A megfigyelések túl aprólékosak és izoláltak ahhoz, hogy egy globális magyarázatba illeszkezhetnének. Szinte semmit sem mondanak például a brooki színészvezetésről, a nézővel kialakított fizikai kapcsolatról és a játék efemer és eseményszerű aspektusáról. Végül is a diszkurzus nem vállal többet (valószínűleg azért, mert Brook elismert nagyság), mint hogy lebeszélje vagy rábeszélje a nézőket az előadásra. Az ítélet röviden így szólna: „ez csak jó lehet, hiszen Brook Shakespeare-t rendez, de nincs meg benne az újdonság és a különlegesség izgalma”.

Az újságok, a stílusok és a kritikusi tehetségek sokszínűsége ellenére megkockáztatnánk elkészíteni e tudósítások „fantomképét”. A címek az egyszerű és klasszikus jelölő címtől az általános benyomást kifejező értelmező címig (*Nouvel Observateur*: „Az aszkéták találkozója”; *le Canard Enchaîné*: „Brook mise”), sőt egészen nagyképu és vulgáris címekig variálódnak (*le Point*: „Tehetséges közönség kerestetik”; *La Montagne*: „Nagy rakás szalma”; *France-Soir*: „Dühös angolok: P. Brook visszatért Barbèsbe”). Az írásokban számos érzelmi jellemzőkkel dúított nagyvonalú leírás változik a darab történelmi kontextusának felidézésével, végül a textus interpretációjának és a műalkotás szcenikai eszközeinek kommentálásával. A cikkeket általában paradoxszal, sajnálkozással, esetleg spirituális vagy metaforikus poénnal zárják („Falstaff nem nevet többet” F. Chalais. „A színész egy tátongó szakadékot idéz fel, ahol azért még van mit felfedezni”, C. Godard). A legkedveltebb stilisztikai adalékanyag a felsőfok (*L'Yonne Républicain*: „Péter és Vilmos, a két óriás”; *Télérama*: „a zseniális Shakespeare (...) P. Brook, a legtitiztetreméltóbb angol rendező (...) igen magasan szárnyaló előadás” (...)) csodálatos megformálók (...)) szerelemtől és félelemtől megrettent fiatal ártatlanság), a tehetséges művészről szóló különleges anekdoták, a szokatlan és paradoxont tartalmazó menetek. Ez a diszkurzus természetéből adódóan alluzív, hiszen az olvasónak szóló cinkos kikacsintáson kívül igen mély meglátásokat sugall, melyek sajnos túlságosan összetettek és hosszadalmasak ahhoz, hogy megjelenjenek a szövegben. Az allúzió igen gyakran teremti meg az átmenetet a színházi specifikusság és más művészi területek között: a darab olyan mint egy „krimi”, egy képregény, egy film stb. Magukban ezek az összehasonlítások még érdekesek is lehetnének, ha specifikusabban szólnának a más művészetektől vagy más intellektuá-

lis megközelítésektől kölcsönvett módszerek technikáiról és azok használatáról.

Itt az ideje, hogy ennek a kritikai diszkurzusnak az ideológiai előfeltevései megszabaduljanak végre ettől a gyors olvasástól. Ne beszéljünk most a minden újságot behatároló politikai viszonyokról – melyek egyébként most, a „szólás szabadságának” korában nem direktus fogalmazódnak meg a napilapok kulturális mellékleteiben, a kritikus pedig félig-művész, s mint ilyen csak „félig-felelős” –, de meg kell jegyeznünk, hogy bármennyire háttérbe szorult is az ideológiai diszkurzus, továbbra is súlyosan megterheli az esztétikai értékeléseket. Legelőször is abban a képben jelenik meg (teljesen legitimen), amit a kritikusok a „valódi színházról” készítenek („a valódi színház sokkal több mint a színház” döbben rá a *Journal du Dimanche*-ben D. Jamet). Az a néző, aki nem fogékony a brooki ünnepelességre és aszkézisre, az „mást szeret, amit, jobb híján, szintén színháznak hívnak, de nem más, mint annak fattyú mása” susogja a *le Canard Enchaîné*-ben Ph. Tesson). A valódi színház e zavaros képét minden kritikus és minden kritikai szöveg agyrémként átveszi, és minden egyes írásában megújítja és újraalkotja. Íme a kritika és az egyetemek egyik „alapvető” joga. Az olvasó azonban, ha kevésbé járatos az esztétika világában, hoppon marad. A színházról alkotott képe legtöbbször kettéhasad: a kulturálatlan tömeg banális színházára és a „happy few” számára hozzáférhető experimentális formákra. Ritka az annyira letisztult ideológiai állásfoglalás, mint a *le Figaro*-é, ahol szívesebben látnánk az embert vádoló Brookot („emberi természet”, „emberi bűnei”, „tehetségének első selejtje, a faj eredendő bűne”, mint a személyiséget korrumpáló hatalmat. Gyakran találkozunk azzal, amit Barthes a mennyiségi és a látható burzsoá ízlésének hívott, amikor köszönetet mondanak Brooknak „az igazi munka újabb bizonyítékáért” (*La Croix*) és a színészek teljes fizikai erőbedobásáért.

Az ideológiai előfeltevések végül felszaporodva igen strapabíró elvárás horizontot építenek: adott tény, hogy egy angol Shakespeare-t visz színre egy nem-konvencionális színházban a nemzetközi kutatóközpont színészeivel, ilyen és ilyen eredményt kell várni, ilyen és ilyen kritikai ráccsal kell olvasni az előadást! Összegezve, ahogy felhangzik az első taktus, a kritikai diszkurzus már fújja a nótát. Ez történik azzal a kritikával, amelyik a vizsgálódás megkezdése előtt már túl biztos az eredményben.

A zsurnaliszta kritika egyik cikkről a másikra ingadozik az „objektív” leírás és az „önkielégítő” (a szó minden értelmében) stílusgyakorlat között. De a deskripció és az autonóm írás, az objektivitás és a szubjektivitás közötti oppozíció mindenképpen terméketlen marad; hiszen nem tudja eldönteni, melyik kritikus a lelkes kiszolgáló és melyik az elvetélt író. A dramatikus kritika nem igazán követte azt a folyamatot, mely régi és új kritikára osztotta az irodalomkritikát, valószínűleg azért, mert kezdetben kevésbé hittek a teátrális diszkurzus lehetőségében és „tudományosságában” („objektivitásában”, „világosságában”, „jó ízlésében”). A tudományos diszkurzus terhéől megszabadulva a dramatikus kritikus jobban „ki tudta vágni magát”; nem habozott belekeverni az ítéletekbe saját személyiséget, és, a legjobb esetekben, írói felelősségének tudata sokat feltárt a színházi emberek művészi munkájáról. Ezért a dramatikus kritika hármas funkciójához „esztétikai rendezettség, tényállásrögzítés és főként reklám” (Dort, 1971:44) manapság lassan hozzátehetjük a scenikai és irodalmi írásban és írásról való párhuzamos reflexiót.

A zsurnaliszta kritika felé tett kitérő után térjünk vissza – ez a körkörös kritika jól ismert esete! – a szemiológiához és a színházi reprezentációról zengő kórusban elfoglalt helyéhez. Mint az egyetlen tudományos és komoly közelítés, szükségképpen szemben kell-e állnia a zsurnaliszta kritika „rossz példájával”? Gyakran szánják neki ezt a sorsot, pedig ez a túlságos megtiszteltetés magában hordja

azt a kockázatot, hogy haszna helyett a kárára válik. Egyrészt a szemiológiának nem feltétlenül van köze valamely jelekről folytatott absztrakt diszkurzushoz: valójában a jelek és a művészi rendszerek igen konkrét organizációjával foglalkozik, és a kritikusnak elsődlegesen ez okból kellene „még melegebben” érdeklődést mutatnia: szemiológiát úgy készítünk, ahogy prózát készítünk. Másrészt, mivel a teljes kritikai írás nem takaríthatja meg a saját mechanizmusáról elgondolt metakritikai, hermeneutikai és epistemológiai reflexiókat, a szemiológia tűnik a legjobban felfegyverzettnek ahhoz, hogy elbírja metodológiáját.

Talán mégsem utópikus arra gondolni, hogy a dramatikus kritikát ilyen teoretikus szükségletek termékenyíthetik meg. B. Dort az 1968-as Venecei Biennálén tartott előadásában a fogyasztói kritika alternatívájaként a következő kritikát látta: „a színházi tett mint esztétikai tett kritikája és a színházi gyakorlat társadalmi és politikai feltételeinek a kritikája”, vagyis „a színházi reprezentáció szemiológiai kritikája” és a „színházi gyakorlat szemiológiai kritikája” (Dort, 1971:47). De amennyiben metodológiailag gyakorivá válik ez az elválasztás, az nagy veszélyt rejthet e fiatal-öreg tudomány, a szemiológia számára, hiszen távol kerül az előadás létrehozásának feltételeitől. És ha a szemiológia ki akar kerülni az egyetemi és áltudományos gettóból, kénytelen lesz belopakodni a hivatalos diszkurzus repedéseibe, a napilapok kolumnáira és a színház létrehozóinak és fogyasztóinak beszédébe.

### Bibliográfia

- Roland Barthes (1966) *Critique et vérité*. Paris, Seuil.  
Centre International de Créations Théâtrales (1978) (5 rue du Cirque, 75008 Paris). *A Szeget szeggel* sajtóanyaga  
Bernard Dort (1971) „*Les deux critiques*” in *Théâtre réel*. Paris, Seuil.  
Patrice Pavis (1980) *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions Sociales.  
Jacques Poulet (1976) „*De l’objektivité a la subjectivité, et retour?*” France Nouvelle, 1976. november 8.  
Jean Starobinsky (1970) *La relation critique*, Paris, Gallimard.  
Peter Szondi (1956) *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt, Suhrkamp.

(Második Nemzetközi Szemiotikus Kongresszus, Bécs, 1979. július)

**Fordította Jákfalvi Magdolna**