

A kritika helye a kortárs tánc- és színházművészetben¹

Témaválasztásom ötlete 2012 nyarán, a bécsi *Critical Endeavour* tánckritikairó szeminárium során fogant meg. Ezen „kurzus célja és tanulsága egy általános újradefiniálási igényből fakadt: loholás egy válasz után, vajon mennyi és egyáltalán mi a kortárs és a tánc a kortárs táncban, nem kevésbé pedig mi a ma kritikusának szerepe és felelőssége. Mutakozik változás? Merre tendál? Mi a sikk, a mainstream? Minden az összemosódás, a kérdőjelek felé tart; a diverzitás integet, a közösségi (vélemény)alkotás pedig visszainteget neki. (...) A Critical Endeavour-höz hasonló volumenű kezdeményezéseknek a haszna egy valamiben mérhető: sikeres, ha a résztvevők nem ugyanazt viszik haza, mint amivel érkeztek. Számomra hatalmas profit volt annak a törekvésnek a felismerése, ami a művészetről a tömegek áhítataként gondolkodik, s ami a nézők – egy ilyen jellegű – színházba való visszaszoktatásán igyekszik. Egy közegbe, eseménybe, nemes ünnepbe, aminek inkább részesei, mintsem a sötét sorokban rejtező kukkolói lehetnek. Az idei ImpulsTanz számomra hitet adott – hitet ebben a misszióban és úgy hiszem, ahogy a beavató színházak moderátorai »használati utasítást« nyújtanak a kortárs tánc- és színházművészethez, úgy mi, kritikusok is fórumot teremthetünk egy »beavató kritikának«.² Elméleti síkon ugyan konszenzus született a résztvevők között, szimpatizáltak a fent egybefoglaltakkal, de a gyakorlatban bicegős, inkább vakmerő, mintsem innovatív vállalkozásnak tűnt hirtelen félredob-

ni a bevált rutint – így minden maradt a légben lógva. Ezt a hiányérzetemet kívánom megszüntetni, de legalábbis mérsékelni az alábbi tanulmánnyal.

A görög *kriszisz* jelentései közül mára az *ítélni* a domináns, míg a *különbséget tenni* háttérbe szorult³ – dolgozatomban az ezt kiváltó tényezőket kívánom feltérképezni, illetve ez ellen keresek ellenszert, alternatívát. Úgy vélem, hogy a kortárs előadó-művészeti ágakat jellemző, fentebb is említett inter- és transzdiszciplinaritás térnyerésével a kritikus szerep fogalmát, funkcióját szintén újra kell definiálni. A kritikus tevékenység újragondolásához sok társadalmi, szociológiai és morális változás vezetett. A világháborúkat követő nihil – nincs vezető, nincs eszme, nincs Isten – és értékvesztés arra ösztökélte az embereket, hogy mindent vizsgáljanak felül, mindennek adjanak új értelmet. A kritikatudomány is a saját gyökereit, vagyis a nyelvet kezdte kapirgálni, így nem meglepő, hogy mára sok angol nyelvű akadémikus különbséget tesz az igék, így az „I have criticized the idea” és az „I have criticized the idea”⁴ között.

Igyekszem körbejárni a jelen kritikai élet szegmenseit, majd ennek tanulságából leszűröm a kritikus – általam legrelevánsabbnak titulált – küldetését: a fentiek nyomán egy sokfunkciós (egyszerre bennfentes és távolságtartásra képes) karakternek tekintem, akinek mediátorként elsődleges missziója – Maria Vogel szavaival élve – az adott előadás meghosszabbítása,⁵ minden (nézői és alkotói) véle-

mény feltárása, egy dialógusképes (akár papíralapú, akár személyes találkozásra építő) helyzet megteremtése. Tolmács, provokátor, az aktív kultúra felelőse – inkább pedagógus, mint cenzor. Pártfogója a művészetnek, és a benne való jártasságát felhasználva polgári kötelességének tekinti a társadalom előremozdítását. A kortárs előadó-művészetre jellemzőnek látom, hogy általában redukálja a művészet és a művészek kiválóságát; az előadók félreteleszik a sok éves tréning által megszerzett képességeiket és inkább arról nyilatkoznak, azt bizonyítják, hogy nem különbek a nézőtérrel ülőknél. Gyakori egy olyan naiv attitűd felvétele, mint az ókorban Szókratészé, aki kérdéseivel bábaként kívánta világra segíteni a – kortól, képzettségtől stb. függetlenül – mindenkiben potenciálisan megbúvó, életrel való gondolatokat. Igyekszem feltárni, hogy az ezen gondolatok rokon lecture-performance-ok, TIE- és beavató színházi előadások miként kapcsolódnak az előadásokra adható reflexiók új perspektíváihoz, miként szervesül ebbe a halmazba a klasszikus értelemben vett kritika, végezetül pedig javaslatokat teszek a gyakorlati megvalósíthatóságára.

A kortárs kritika szegmensei

Akik írnak

A bölcsészettudomány a nyelvújításkor született kifejezés – melyet akkor a filozófia helyett kívántak alkalmazni –, korábban, a reneszánszban pedig a „studia humanitas” (azaz emberre vonatkozó tanulmányok) volt a megfelelője. Ma, mint „Humanities” vagy humán tudományok, elsősorban a nyelvek és művészetek történetével, elméletével és kritikájával foglalkozó diszciplína.⁶ Ennek nyomán nem meglepő, hogy a valamilyen módon képzett kategóriába sorolható, jelenleg is aktív (tánc)kritikusok bölcsész, avagy újságírói (pl. MŰOSZ-féle Bálint György Újságíró Akadémia OKJ-s bizonyítványt adó) képzésben részesültek. Magyarországon konkrét kritikusképzésre a Bérczes László és Nánay István kezdeményezésére indult *Hajónapló Műhely* és a Magyar Táncművészeti Főiskola nem túl intenzíven működő táncelméleti szakíró osztálya szolgál példaként, valamint a Színház és Film Intézet

friss szakirányú továbbképzése – de ez tíz évvel ezelőtt még világviszonylatban sem volt másképp, máshol se volt bővebb a kínálat. Külföldön a New York-i School of Visual Arts (SVA) – David Levi Strauss vezette – „Art Criticism & Writing” mesterképzése és a NEA (National Endowment for the Arts) által pénzelt „Arts Journalism” intézmények (Theater and Musical Theater Institute – University of Southern California, Annenberg; Institute in Classical Music and Opera – Columbia University Graduate School of Journalism, New York; Institute for Dance Criticism – American Dance Festival, Durham; International Institute in the Visual Arts – American University, Washington D. C.) szakmai képzései a legcsábítóbbak, de a művészetkritikus ambíciókkal rendelkezők (a fenti iskolák tanári karának előtanulmányai alapján) gyakorta szokták kombinálni az „Arts History” és a „Creative Writing” szakpárokat is.

Persze az oktatás intézményesülése önmagában rejt némi veszélyt: a didaktikusság, a „jó kritika” sablonja tömeges kritikus- és kritika-gyártáshoz vezethet, mely munkák – terjedelmüktől eltekintve – aligha különböznenek egyrészt egymástól, másrészt a korcsolya-kürok 1-től 10-ig terjedő pontozásától vagy az internetes ötcillagos termékminősítésekétől. Ezek az objektivitásra való törekvés konzervatív megoldásai, melyek a sportban ugyan elfogadhatóak, de a művészek között a vaskalapos értékelési rendszer versenyhelyzetet indukálna, ami pedig a kritikus rendeltetését kétségtelenül egy hóhérral azonosítaná – az egyiknek (pl. társulatnak) lecsapná a fejét, míg a másik folytathatná működését. (Nem is beszélve arról, hogy „ma sok színház, társulat úgy tekint a kritikusokra, mintha azok legalábbis az ő PR-osaik volnának.”⁷ Nemegyszer rendelnek méltató kritikát, hogy – azt egy pályázathoz csatolva – az adott mű továbbforgalmazása biztosítva legyen – ezáltal pedig a kritika- és újságírás elveszti a függetlenségét.)

Korábban hazánkban a színházi kritikus tisztjét írók, költők töltötték be (némi mellékes kereset – illetve esetenként főkereset – reményében), de miután a posztdramatikus színház eltávolodott a drámaiktól és az írott szöveg helyett az új médiumok felé fordította figyelmét, úgy a nyelv nagyrabecsült

¹ A Budapest Kortárs Tánc Főiskola *táncművész BA* szakára készített szakdolgozat szerkesztett, bővített változata.

² Szemessy Kinga: Beavató színház, beavató kritika, *Színház*, 2012. november. 31–32.

³ Holott még a latin *critérium* is ismérvet, megkülönböztető jelet jelent.

⁴ Az első (Michel Foucault-tól kölcsönzött) fogalom egy szisztematikus, előzetesen megválasztott olvasati módszer, úgy mond technikái elemzésre utal, míg a másik szimpla, mindenki számára nyitott véleményezésre – így erre példa lehet a Facebookos „like/dislike” funkció is.

⁵ Vö. Vogel, Maria: *Elnézőtől az elnémulóig – hol vagy, tánckritika?* (ford. Szántó Judit) 3. http://tanckritika.hu/images/stories/Images/2012/szeptember/09_25/tanckritika_kritikaja.pdf

⁶ van Camp, Julie: The Humanities and Dance Criticism, *Federation Review*, 9. évf./1. 1986. január-február. 14.

⁷ Markéta Faustová, cseh kritikus hozzászólása a *Globál Lokál* konferencia szekcióülésén, in Kutszegi Csaba – Szoboszlai Annamária – Varga Sándor Márton (szerk.): *Globál és Lokál – EU tánc-szimpozium és konferencia* – Balatonfüred, 2011. június 23–26. http://tanckritika.hu/images/stories/pdf/furedi_konferencia.pdf

ismerői már nem bizonyultak elég kompetensnek az adott alkotások megítéléséhez. Az elvárási horizont megkettőződött: érteni kell a bemeneti formához (a tánchoz) és a kimenetihez is (az íráshoz). Az ideális kritikus egy „extrinzik” (külső), akadémikus tudással és egy „intrinzik” (belső), empirikus, tapasztalati úton megszerzett tudással is rendelkezik – vélekedik Diana Theodores: „A kritika egy teljesebb esztétikai élmény megalkotásában segít”⁸ – melyhez elengedhetetlen a holisztikus hozzáállás. A kinezetika és a vizuális érzék fejlesztése, „doing & viewing” szintézise az, ami biztosíthatja, hogy az adott kritikus a test médiumát önmagában is értesse, észlelje a művészeti áramlatokat, és azokat képes legyen analizálni, rendszerezni, illetőleg mindezt egy olvasmányos, közérthető formában tudja tálni. Ezt a komplex kvalitást nagy eséllyel mondhatják magukénak azon – írói vénával rendelkező – táncosok, koreográfusok, akik testtudatukból, mozgástechnikai ismereteikből is közvetlenül tudnak táplálkozni egy-egy cikk elkészítésekor.

Geoffrey Brown némileg megtöri, redukálja az ideális kritikus eddig felfejtett kritériumait: „egy visszajelzés akkor bír értékkel, ha a néző érdeklődését befolyásolni képes.”⁹ Eszerint a „nem-hivatásos véleményalkotó”, laikus bírálata is ekvivalens lehet a szakmabeliével. Ezt Horkay Hörcher Ferenc kijelentése nyomán – miszerint „sokféle előadás élhet és él egymás mellett, a kritikának is sokféélévé kellene válnia”¹⁰ – elfogadom, ugyanakkor a vélemények pluralitása nem jelenti egyenrangúságukat. Fontos a felülről szerveződő, egyoldalú és passzív elit kritika ellen mozdulni és támogatandó a gondolat, miszerint „egyedüli közös feladatunk az azon való munkálkodás lehet, hogy *minden*, még a nem-velemény értékű *velemény* is nyilvánosságra jusson,”¹¹ ám a lelkiismeretes, komoly műgondal, logikus érvrendszerrel készült, több oldalról megtámasztott bírálat minden esetben preferáltabb,

előremutatóbb egy tetszik/nem tetszik-benyomásnál. Az abszolút igazság nem, de a párbeszéd-generálás fontos, amit pedig egy ilyen steril, önmagáért való vélemény nem kínál. „A kritika tétje, hogy legyen reflexió, hogy (...) szülessenek gondolatok (alkotói, kritikusi és nézői szinten egyaránt), és ezek lehetőleg lépjenek interakcióba.”¹² A kritika egyetlen legitim funkciója az, hogy masszív referenciapontként, dobbantóként szolgáljon ehhez a diskurzushoz. Így a közösségi média ácsolta világ elveit hiven „maga a vélemény egésze (az akár egymásnak ellentmondó) vélemények sorozatából áll össze,”¹³ nincs tisztán fekete vagy fehér döntés, nincs előre legyártott hierarchia, hiszen a kritika, mint véleményműfaj, magában rejti a tökéletes objektivitást, az egzaktságot lehetetlenségét.

A hobbikritikusokat, vagyis a saját szenvedélyektől vezérelt, intézményi háttér nélkül dolgozó írókat Tompa Andrea „cultural operatoroknak” nevezi. Hozzá kell tenni, hogy főállású kritikusokról (európai viszonylatban) amúgy sem nagyon beszélhetünk. „Mivel a médiuma nem tartja el az írókat – magyarán mindenki »flekklidjás« külső munkatárs –, így a színházi élet jelentős szeletét nem is látják, hiszen nem tudják finanszírozni”¹⁴ például az utazási költségeket. A vidéki és határon túli színház kiesik a látókörből, a külföldi programokat, fesztiválokat pedig végképp ne említsük. A színházak, társulatok által gyakran felkínált tisztelet- vagy sajtójegyek így akár szakmai továbbképzési hozzájárulásnak is tekinthetők. Esetenként persze részt lehet venni nemzetközi fesztiválok mellé szerveződő szemináriumokon, pl. az AICT (Nemzetközi Kritikusövetség) vagy a Jardin d’Europe szervezésében, de hiába ezek a tapasztalatcsere valószínűleg legtermékenyebb fórumai, előfordulásuk sajnos ritka és a létszám keretek miatt csak kevesek számára elérhető. Ugyanakkor mivel az emberek presztizskérdésnek tekintik a művészetről való ér-

tekezést, ezért állandó bérezés nélkül is óhatatlanul sok glossza, recenzió, blog-bejegyzés, komment jelenik meg a weben, a nem-kritikusok is találnak platformot a kommunikációra – amik életben tartják a (tömeg- és magas) kulturális vérkeringést.

Olvasói szemszögből persze adott egy, a kritikus személyéhez fűződő iskolázottsági és tapasztalatsági igény szint. Az 1955-ös, Webster-féle *Új Nemzetközi Szótár* szerint „a műértő az esztétika valamely területéhez értő, abban járatos ember... olyasvalaki, aki kompetens a műalkotás kritikai értékelésében vagy ízlésszerű kérdésekben.”¹⁵ De mit jelent a kompetencia, a járatosság, és legfőképpen hogyan mérhető ez? A szakmai publikációkat felsorolató, kellően terjedelmes önéletrajz már megfelelő referencia és hitelesítheti az író? Ahogy egy aukción is sokkal nagyobb az érdeklődés a már kanonizált alkotók művei iránt, úgy a gyanútlan néző is nagyobb eséllyel költ olyan színházjegyre, amit egy „nagy név” illetett laudációval. Persze könnyű kijelenteni, hogy „az átlagemberek gyakrabban értenek egyet, mert az ő reakcióik kulturális sztereotípiákból épülnek fel, (...) de a műértők értékelését is ugyanazok a jellemzők befolyásolják, így szintén létrejöhet egy standard.”¹⁶ A laikus és a „professzionális” nézőt az választja el, hogy míg az előbbi benyomást közöl, addig a második műbírálatát formálja a benyomását – a műbírálat, valamint készítőjének méltányossága pedig abban rejlik, hogy minden – a művel kapcsolatos – felbukkanó szempontot és összefüggést igyekszik végiggondolni.¹⁷

Hiába minden előkészület (olvasottság) és szorgalom, egy tényező még gyakran korlátozza a kritikusokat: hogyan lehet értékelni, interpretálni egy olyan művet, ami egy tőlünk távol álló, ismeretlen kultúra nyelve szerint építkezik? Például lehet-e egy nyugat-európai korrekt kritikusa egy Nó, wanyang vagy kathakali előadásnak? Lehetséges ítéletet, véleményt formálni az autentikus felett? Egyáltalán mi tartozik bele a hagyományba, ha az folyton változik, gyarapodik? Marcia Siegel hisz a kulturális reinkarnációban, azaz szerinte folyamatként,

állandó metamorfózisként kell tekintenünk a kultúrara, nem pedig olyan külön etapok sorára, amik egymás után elutasítják, lerombolják elődeik elveit. Mindenben lehet „elsőket”, magvakat, univerzálékat találni, de ez nem egy, a kultúra által felhúzott, sarkos kritériumrendszer vak követését kell, hogy eredményezze. A nyers váz abban segíthet, hogy hozzá képest tudjuk mérni az előadásokat, hogy annak viszonylatában nézzük a kontextust, hogy lássuk, mennyiben manipulálták a művet. Tény, hogy míg a nyugati (európai és amerikai) táncok teátrálisabbak, az individuum és a személyiség felemelését szolgálják, addig a keletiek (ázsiaiak) a táncban rituálét, spirituális leckét és a közös történeti emlékezetet idézik meg, de nem igaz, hogy csak a közös kulturális kódokkal élő társulatok lehetnek exportképesek, hiszen a minőségi társulatoknál mindenhol közös momentum az elmélyült munka, a hatni akarás és a kreativitás.¹⁸ Ezeket pedig bárki göröcső alá tudja venni.

Akiknek írnak

A kritikus nyelvalkotást megelőzi az a döntés-kényszer, hogy kihez akar szólni az író, mit tekint munkája céljának, kire akar hatással lenni. Azokat a nézőket akarja (utólagosan) tájolni, akik ott jártak az előadáson? Vagy azokat befolyásolná, akik még csak a színházajánlókat bújják a hétvégéjük tervezése végett? Netán az alkotói gárdának szánja oktatás, szembesítésül, javító szándékkal? „Patrice Pavis *Színházi szótárának* (a kritikára) vonatkozó címszavában így fogalmaz: »Jelenleg a kritika jelentősége, legitimitása és kihatása az előadás karrierjére szűkülte.« Korunk egyik nagy hatású színházi teoretikusa tehát a marketing részeként jelöli ki a kritika helyét. Ezt nem értelmezhetjük másként, mint a színházi előadás áru természetének erősödését.”¹⁹ Tény, hogy „a színikritika fontos lehet ott, ahol a színházat a közönség tartja el, tehát a színház piaci viszonyok közt létezik, (...) illetve ahol a színházat az állam tartja el, ezért

⁸ Theodores, Diana: On critics and criticism of dance. <http://sarma.be/docs/707>

⁹ Kutszegi Csaba – Szoboszlai Annamária – Varga Sándor Márton (szerk.): *Globál és Lokál – EU tánc-szimpozium és konferencia* – Balatonfüred, 2011. június 23–26. 88. http://tanckritika.hu/images/stories/pdf/furedi_konferencia.pdf

¹⁰ Horkay Hörcher Ferenc: A kritikairás esztétikatörténeti és gyakorlati filozófia alapú megközelítése, in Bányai Tibor – Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 81.

¹¹ Kulcsár Szabó Ernő idézi Lapis József: A kritika anatómiája, in Bányai Tibor – Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 164.

¹² Ugrai István: *Gondolatok a kritikáról és a nyilvánosságról* http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4187/vita-a-kritikarol-a-revizoron-7/?label_id=4703&first=0 2. old.

¹³ Tófalvy Tamás: A kritikus közösség, in Bányai Tibor – Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 173.

¹⁴ Tompa Andrea: Monológ néhány halk hangra, in Bányai Tibor – Rónai András (szerk.) im. 187.

¹⁵ Child, Irvin L.: A művészi élmény hatása, in Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1983. 457.

¹⁶ uo. 459.

¹⁷ Vö. Keresztesi József: Szerintem a kritika, in Bányai Tibor – Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 15–17.

¹⁸ Vö. Siegel Marcia B.: Bridging the critical distance, in Carter, Alexandra (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, London-New York, Routledge, 1998. 97.

¹⁹ Szabó István: Adalékok a magyar színikritika helyzetéhez http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35834:adalékok-a-magyar-szinikritika-helyetehez&catid=47:2010-oktober&Itemid=7

visszacsatolást kíván arról, hogy amit támogat: jó,²⁰ de ebbe beletörődve csupán a finanszírozó szervet ellátó, szolgálalkú komponens lenne a kritikus személye, holott funkciójában többre hivatott, sőt, mint szuverén (azaz szubjektivitásától menekülni nem képes) véleményalkotónak, joga sincs tisztán, autokrata módon kijelenteni valamiről, hogy fekete vagy fehér, kell-e vagy sem. Edwin Denby úgy fogalmaz, hogy a kritikusnak nem a helyes meglátásokat, hanem az érdekeseket kell kiemelnie, még-hozzá egyfajta árusítási kényszer nélkül.²¹

Sally Banes megemlíti egy másik, szintén egyszerű magyarázatot, mire valók a kritikusok: szerinte ők „a történelem piszkozatírói”.²² Megtörik az előadások egyszerűségének tragédiáját, azt történeti keretbe ágyazzák – például van-e olyan kijelentése a műnek, ami új távlatokat nyit meg. A tárgy tűnényességét megfogni, és rajta keresztül megérteni a korszakot, amiben keletkezett, szintén cél. Hasonló nyomon járva Marcia Siegel „önjelölt krónikásnak” nevezi őket, hiszen hiába minden technikai fejlesztés, minden adatrögzítési vívmány, a leghitelesebb dokumentáció a kritika – kiváltképp ha táncról beszélünk.²³ Tudvalevő, hogy a tánc ihletettségét, absztrakciós szintjét egy digitális felvétel – a kameraszem újrainterpretáló funkcióját tekintve – sem tudja tolmácsolni, de egy előadás reprodukálhatósági szempontjait nézve egy DVD sokkal hasznosabb, mintsem egy szubjektív látélet a műről. Recepciótörténeti szempontból az írás, a kritika, a beszámoló nyer, de az archiválás szempontjából szerintem korántsem – természetesen a felvétel készüldék előtti korszakot tekintve más a helyzet, onnan a szövegdokumentációk az egyedüli mankóink, habár akkor még a tánc főleg szórakoztató misszióval bírt, így a róla készült beszámolók is inkább intrikusak, pletykálkodók, a művészek testalkata okán berzenkedők voltak, nem szakmaiak.

A kritikusok, a kritika felé irányuló elvárások nagyok és ellentmondásosak: „jó lenne, ha (ki)nevelné az olvasóközönseget. A kritika ne nevelje az olvasóközönseget, kezelje nagykorúként és egyen-

rangú partnerként. A kritika jó lenne, ha esztétikailag, etikailag, pszichológiailag, politikailag stb. orientálni tudná az olvasót a művel kapcsolatban, mindeközben azonban nem interpretálná azt túl, és csak olyasmit mondana, ami abban valóban benne van.”²⁴ Tehát közöljön, de ne túl sokat. Ne a többi befogadó(i) élmény) fölé álljon, hanem mellé, a szándéka pedig mindazoknak a gyarapítása legyen. A kritikus moralitásának nem mércéje, hogy a társadalmi norma szószólója legyen – sőt, még azt is ildomos megkérdőjeleznie (ami természetesen nem jelenti annak egyenes megtagadását). Paul Bonin-Rodriguez, Jill Dolan és Jaclyn Pryor, az austini Texasi Egyetem professzorai is azt állítják, hogy a művészet minduntalan összefügg az önéletrajzzal, a fikcióval, az erkölccsel, a politikával és a kereskedelemmel – a kritikusnak az a feladata, hogy ennek tudatában játsszon a szubjektív pozíciókkal, lavírozzon köztük.²⁵ Ők a kölcsönösség, a megosztás fontosságát hangsúlyozzák, így a kollegialitás elvén működő kritikát (*colleague-criticism*), ahol egy táncos bennfentesként bátran kommentálhatja, véleményezheti társai munkáját (akár nagyközönseget előtt is). Továbbá hiszik, hogy minden tudást, nűansznyi részletet fel kell használni egy előadásról szóló vita generálásához, így az életmű átfogó vizsgálata is releváns és szemben áll a „*stop-action*” kritikával, vagyis ahol egyetlen produkció, netán jelenet alapján küldik az ítések bitó alá az alkotókat.

Nancy Moore kritikus Twyla Tharp, Meredith Monk és más avantgárd alkotók megjelenésével egy időre pozicionálja a táncról való diskurzus átalakításának szükségességét, ugyanis inntől a koreográfia már nem csak egy grafikusán rögzíthető szin-padi mozgáskombinációt jelöl, hanem a performerek és a közönseget kapcsolatáról való gondolkodást is. Ettől kezdve nem azt kell meghatározni egy kritikusnak, hogy *mit* gondoljon egy néző az előadásról, hanem támogatni őt, *hogyan* gondolkodjon róla. (Rokon ez a gondolat Merce Cunninghammal is, aki – a performált, direkt közlő mozgások elhagyásával és véletlen alapú elrendezéseivel – a közön-

ség figyelmét arról, hogy *mit jelent* a mozdulat, arra terelte, hogy *mi* a mozdulat.) A kritikának ettől kezdve kell, hogy legyen „valamiféle szerviz-jellege, a művet, a közönseget, a kultúrát azáltal szolgáló, a mű és az olvasó között azáltal közvetítő szerepe, hogy a műértést segíti.”²⁶ Tharpék olyan műfaji és nyelvi sűrítettséget, tág intertextust és számos szociális vonatkozást emeltek be a táncterre, hogy az előadások komplexitása a kritikától is megkövetelte, hogy többretegűvé váljon.

Ahová írnak

Sokáig szigorúan felügyelt tartalomközpontok szolgáltatták a kritikákat különféle irodalmi, majd műfajspecifikus (így színházi, táncos, zeneelméleti stb.) folyóiratokban és magazinokban (pl. Magyarországon *Film*, *Színház*, *Muzsika*; *Színház*; *Táncművészet*; *Ellenfény*; *Élet és Irodalom* stb. és külföldön *The Drama Review*; *Performance Research Journal*; *Dancing Times*; *Dance Magazine* stb.), mára viszont a kollaboratív aktivitásra helyeződött a hangsúly. Az 1960–70-es években teret nyitó új zsurnalizmus és gonzó hullám forradalmi számított az amerikai (majd a kontinensen túli) újságírás berkeiben. Az új stílus legismertebb gyakorlói Norman Mailer, Truman Capote, P. J. O'Rourke, George Plimpton, illetve Hunter S. Thompson voltak – utóbbi a gonzó kifejezés megalakítója is. Lényege elsősorban a szubjektivitás, az irodalmiság megerősödése, a társadalmi szerepválalás, a tényeken túl az „igazságra” való rámutatás igénye, így a több szemzőgű, (néhol akár fikcióval is kevert) riportalkotás gyakorlata. Hatott a kritikára, hiszen a személytelen külső szem helyébe egy felvállalt „én” került, így a stílus felülkerekedett a tárgyilagosságon, az író üzenete, üzenni akarása előtérbe került. Ez, illetve az internet elterjedése, majd a Web 2.0 újításai befolyásolták azt a felületi hálót, ahol manapság kritikákat szokás közzélni (pl. www.reviziononline.com; www.tanckritika.hu; www.dancebloggers.com; www.thinkingdance.net; www.theperformanceclub.org). Nem utolsó szempont, hogy ezen oldalak fenntartása, illetve maga a publikálás harmadannyi pénzüsszeget sem emészt fel, mint a nyomdai úton terjesz-

tett kiadványok: a domain regisztráció (többnyire) fizetesköteles és a tárhely méretétől függ, de azontúl már minden tétítésmentesen történhet. A feltételes móddal arra kívánok utalni, hogy az online sajtó felértékelődését is mutatja, miszerint az üzelmeltetők, a tulajdonosok kizárólagosan az internetre készült írásokért is rendszerint fizetnek honoráriumot.

A blogoszféra robbanásával manapság már szóhoz tud jutni a sokáig csak lenézett, szakmán kívüli befogadó (néző) is. A neten a közösségi intelligencia mentén történik a szűrés és a válogatás; az online közösségi média kritikafogalma elsősorban a (három-öt-tíz pontos vagy csillagos) termékminősítésekben gyökerezik. „A »tömegek bölcsességének« dinamikus osztályzása, címkézése, kategorizációs gesztusai magát a használatot teszik meg az esszenciának, felülírva a referencia és a lényeg korábbi értelmezéseit. (...) Ezáltal maga a vélemény egésze a(z) egymásnak akár ellentmondó) vélemények sorozatából áll össze.”²⁷ Ennek a jelenségnek a létét el kell fogadni azzal a kitétellettel, hogy bár (elmélyültségében) nem minden elemzés adekvát, ugyanakkor mind lehet előremutató és informatív – mondjuk az alkotók számára. Így nem véletlen, hogy sok társulat (pl. Tünet Együttes, Maladype) a saját honlapján külön fület, menüpontot szán a „hivatalos” sajtómegjelenéseknek, mindazonáltal egy mindenki számára elérhető (maximum egyik tagjuk által, a vulgaritás kiszűrése céljából moderált) fórumot vagy blogot is üzemeltet. Hasonlóan a szaklapok oldalain, így az ellenfeny.hu-n, a színhaz.net-en vagy a tanckritika.hu-n is (pl. a Facebook közösségi oldal segédletével vagy anélkül) kommentálhatóak, megoszthatóak az egyes cikkek.

Ahogyan írnak

„Minden művészet önmagában némaságra van kárhóztatva; (...) bemutat, de *mondani* semmit sem tud.”²⁸ Northrop Frye szerint egy alkotásról diskurzust kezdeményezni az adott művészetén kívüli keretek valamelyikéhez való csatlóással célszerű, habár ez feltételezi azt is, hogy a kritika – mint írásművészet – fogalmi rendszerének forrásai szintén nem magában a kritikában ta-

²⁰ Tompa Andrea: Monológ néhány halk hangra, in Bányai Tibor – Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 181.

²¹ Vö. Denby, Edwin: *Dance criticism*, in Uő: *Dance writings*, USA, Alfred A. Knopf Inc., 1987. 537.

²² Vö. Banes, Sally: *Before, Between and Beyond – Three Decades of Dance Writing*, University of Wisconsin Press, 2007. xvii.

²³ Vö. Siegel, Marcia B.: Introduction, in Uő: *The Shapes of Change*, Houghton Mifflin Co., Boston, 1979. xv.

²⁴ Rákai Orsolya: Re: (-levancia, -ferencia, -verencia, avagy gondolatok a kritikai pozícióról), in Bányai Tibor – Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 64.

²⁵ Vö. Bonin-Rodriguez, Paul – Dolan, Jill – Pryor, Jaclyn: *Colleague-Criticism: Performance, Writing, and Queer Collegiality* <http://www.thefeministspectator.com/articles/colleague-criticism/>

²⁶ Elek Tibor: *Ars critica (?) még egyszer*, in Bányai Tibor – Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 37.

²⁷ Tófalvy Tamás: *A kritikus közösség*, in uo. 173.

²⁸ Frye, Northrop: *Polemikus bevezetés*, in Uő: *A kritika anatómiája* Budapest, Helikon Kiadó 1998. 10.

lálhatók. A társtudományok beemelése egy szempontrendszer, egy centrált hipotézis, egy elemzési séma megalkotására szolgálhat. Bár a sematikus pejoratív szó, és egy korrektúra-sablon alkalmazása könnyebb megoldásnak tűnik, de egy koordináló elv – amely a vizsgált jelenségeket egy nagyobb egész részeként fogja fel (ahogy az evolúcióelmélet a biológiában) – ösztönző hozzájárulás lehet az olvasó számára. Nem kész diagnózist, csupán egy jól megátogatott tippet, egy aspektust kell felkínálni a befogadóknak. Ezt a fajta elemzési módot publicista kritikának nevezhetjük: lényegében példázat arra, miként kell befogadni. Felföldi László erre csak ráerősít, mikor azt mondja, hogy „a kritikus egy ponton túl imperatívuszokat fogalmaz meg, mondván, ennek így, annak amúgy kéne lenni, mert ez vagy az így vagy úgy rossz. Ez az imperatívusz különbözteti meg a szakíráson belül a kritikát.”²⁹

A körülbelül két évtizede tartó, egyre hangosodó vita, vagyis „a kritika kritikája összefügg a racionalizálási folyamatokba vetett bizalom megínásával,”³⁰ így a fentiekkel, ha nem is szemben, de hozzájuk képest sréhen áll a sokkal fiatalabb, ún. közéleti kritika. Ezen szemlélet azt állítja, hogy „a kritika nem más, mint jelenlétünk az olvasásban, nézésben, hallgatásban. Éppoly beszéd a világról, mint amelyet a műalkotás folytat a saját tárgyáról.”³¹ Így ez nem egy tanulmány-, hanem egy esszézerű forma, ahol az író eszméit a tárgy pragmatikus tanulmányozásából meríti. Munkája nem tudomány, hanem az irodalmi művészet egy neme. A színházkutatás, az analitikus elemzés a tudós munkája, míg a közéleti kritikus tevékenysége főleg a társadalom jelenlétének tudatosságát rejti. „A művészetet a múltból a jelenbe irányuló kommunikációként fogja fel” és „a történeti kritika ellensúlyozásaként arra való, hogy a művészet jelenkori hatását anélkül fejezze ki, hogy egy bizonyos hagyományt előnyben részesítene.”³²

Elképzelhetetlen a két fenti álláspont, írási módus társult, egybeolvasztott használata? Immanuel Kant, német filozófus a reflektálatlan reflektáltság jelenségét tárgyalja. Megfogalmazása szerint „az ízlés egy az ésszel analóg gondolkodási forma, de nem azonos vele. Az érzéki megismerésen alapul, tehát nem az éssen, de nem is a pusztán szubjektív benyomásokkal azonos. Olyan választási képesség, mely nem igényli az ész közreműködését, mert az illető egyénnek már természetévé vált a választás ezen módja. Tehát reflektálatlan, amennyiben nem igényli az ész közreműködését, és reflektált, amennyiben a döntései racionálisan igazolhatóak.”³³ Horkay Hörcher Ferenc szerint a kritikus azért reflektált néző, mert érdekli a kettősség, vagyis hogy a mű egyszerre üzenet és közeg. „Egyszerre személyes érintettségű és közös, sőt közösségi, sőt: személytelen(né vált) kulturális megnyilvánulás. A kritikus úgy figyel, hogy ezt a kettősséget engedje működésbe lépni befogadása folyamatában.”³⁴ Tudományosságával, elmélyültségével kiszolgál, de közben a saját törvényszerűségeit, szabályait követi, azaz nem csak érvényes, de – egy személyesen megérintett ember vallomásaként – önmagában is helytálló írásművet próbál produkálni.

A textus felépítésének stratégiáin túl fontos szempont a stílusvariációk vizsgálata is. A kritikus feltárhatja ugyan, hogy széleskörű és egzakt ismeretekkel van felvértezve, de ennek veszélye, hogy olvasói szemében „köldöknéző”, sznob elemzővé lesz. A tét az, hogy „képes-e a kritikus megkerülhetetlenné válni – ítéleteinek karakteressége és belső koherenciája, ízlésének és értékvilágának a kiismerhetősége révén.”³⁵ A gorombaság erre jó trükk – zömében stílusesszéként használják, nem pedig őszinte felindulásból –, hiszen az acsarkodó, balhékedvelő olvasókat rendszerint magához szögezi. „Szellemes, élvezetes kritikái publicisztikát alighanem sok, még létező újságolvasó (portálfoly-

gyasztó) látna szívesen, de nem elsősorban a benne rejlő szakmai érvelés és orientálás, hanem a szöveg intellektuálisan szórakoztató önértéke miatt.”³⁶ Bodansky György szerint a klasszikus elemző kritikának maximum a színházi szakma, a tükörbe nézési igénnyel rendelkező alkotók lehetnek a közönsége. Azon írások helyett, amikből az értelmiségi attitűd, a magasröptűség ordít, egy impresszionista hangnemre kell váltani, sőt nem kell lesajnálni a rövid ajánlókat és recenziókat sem a nagyvezérekkel szemben. Nem azt jelenti, hogy mögöttük nincs háttértudás, hanem hogy készítők nem feltétlenül építik bele, nem azzal a taktikával kívánják megbízható viszonyítási alappá tenni saját működésüket. „A jó kritika elsősorban élvezetes, szórakoztató, ironikus (távolságtartó), maliciózus, tulajdonképpen szemérmetlenül személyes publicisztikai mű.”³⁷ Ezáltal az olvasó eldöntheti, kivel szimpatizál, kivel érzi rokonizálású magát, kit választana legszívesebben előadás-elemző „cimbora-jának”. Bodansky impulzív példaként Molnár Gál Péter stílusát említi, mellyel mélyesen egyet tudok érteni és e sort Artner Szilvia Sisso (illetve az amerikai Sally Banes) kritikáival bővíteném, míg a történeti beágyazás mestere Magyarországon Nánay István. Az akadémikus és a könnyedebb, recenzió-jellegű írások felé egyedüli közös elvárás az ingerlés: az előadót önvizsgálatra, a nézőt gondolkodásra, a még avatatlan olvasót színházszomjra.

Kérdéses, hogy a netes felületeken megjelenő kritikák külön kategóriát, műfajt és stílust képviselnek-e, avagy kell-e, hogy azt képviseljének. Az online felületeken lévő szövegalkotási modell miatt az emberek olvasási gyakorlata felvett egy „szkenelő szem” állapotot, vagyis rövid, erősen tagolt, képekkel telített, lubrikus címmel ellátott, karcolat jellegű kritikákra lett inkább szükség. A multimediális, hiperlinkekkel telített szövegalkotás lehetősége az internet saját monopóliuma, így praktikus élni vele.

Művészetre tanítás, művészettel tanítás – A kritika pedagógiai aspektusa

Táncdramaturg, (TIE-előadásokat vezető) drámapedagógus, beavató színházi moderátor, lecture-performanszok alkotó-előadója – zsenge, gyerekcipőben járó, maximum 40 éves múlttal rendelkező fogalmak. Mi a közös vonás bennük? A színházművészetet, a táncot a társadalom mentális és lelki élenkítésének eszközeként kezelik. Jó esetben mind pártatlanok, hiszen esetükben nem a művész szándékán és nem is a nézői recepción van a hangsúly, hanem a kettő közti áramláson, áramoltatáson. Mindőjüknek cél a szociális progresszió, amihez elengedhetetlen, hogy „feloldják a színház elméleti, intellektuális és gyakorlati, praktikus oldala közti ellentmondást, egyetlen organikus egésszé gyúrva a kettőt.”³⁸ Ezáltal valamennyiüket joggal tekinthetjük tolmácsoknak, sőt közvetítőknak,³⁹ akik a művész képviselőt, és akaratának továbbításán túl a befogadót segítő információt is szolgálnak, ily módon törekednek a szintézisre. Mind hisznek benne, hogy a pedagógia központi komponense a művészi tevékenységüknek – pedagógia, pedagógus alatt pedig a „megmondói” pozíció helyett a szó eredeti jelentését hívnám magyarázatul: görögül ez „gyermekvezetőt” jelent, és az iskolába kísérő, a gyermek oktatását és otthoni felkészülését szemmel tartó emberre (rabszolgára) utal. Ilyenformán a sorból a kritikus sem lóg ki. Edwin Denby úgy fogalmazott, hogy egy kritikus „nem kerülheti el, hogy egy kicsit tanár és egy kicsit sarlatán legyen;”⁴⁰ dolga az észlelés, a rendszerezés és az ezekről való tudósítás – ez a hármas Bogdanov Editnél: tudomásulvétel, tájékoztatás, híradás.⁴¹ A táncról értekező, elsősorban író szakembereket sok kategóriába sorolhatjuk: tánckritikusok, táncantropológusok, tánc-történészek, sőt táncesztéták, táncfilozófusok stb. –

²⁹ Felföldi László hozzászólása a *Global Lokál* konferencia szekcióülésén in Kutszegi Csaba – Szoboszlai Annamária – Varga Sándor Márton (szerk.): *Global és Lokál – EU tánc-szimpozium és konferencia* – Balatonfüred, 2011. június 23–26. http://tanckritika.hu/images/stories/pdf/furedi_konferencia.pdf

³⁰ Károlyi Csaba: Lehet-e? Mit lehet? Mit nem? in Bányai Tibor – Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 21.

³¹ Vaskó Péter: A kritikus tömeg, in uo. 215.

³² Frye, Northrop: Polemikus bevezetés, in Uő: *A kritika anatómiája*, Budapest, Helikon Kiadó 1998. 27.

³³ Horkay Hörcher Ferenc: A kritikákról esztétikatörténeti és gyakorlati filozófiai szempontú megközelítése, in Bányai Tibor – Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 90.

³⁴ uo. 94.

³⁵ Keresztesi József: Szerintem a kritika, in Bányai Tibor – Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 14.

³⁶ Bodansky György: *A kritika, és akiknek nem kell* http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4170/vita-a-kritikarol-a-revizoron-4/?label_id=4703&first=0

³⁷ Vogel, Maria: *Elnézőtől az elnemerőig – hol vagy, tánckritika?* Ford. Szántó Judit 3. http://tanckritika.hu/images/stories/Images/2012/szeptember/09_25/tanckritika_kritikaja.pdf

³⁸ Juhász Dóra: Táncdramaturg-típológia, *Táncstudományi Közlemények*, 2010/1. II. évf./1. 40.

³⁹ vagy mediátorok > mediatio, -onis F (lat.) = közvetítés. A jogtudományban is míg az ügyvéd ügyfelének alapvetően jogi képviselőt látja el – érte ez alatt mind a peres, mind az egyéb ügyeket (pl. cégeljárásban való képviselő, jogi tanácsadás, szerződések szerkesztése) és mindenképp ügyfelének érdekében jár el –, addig a mediátor a két konfliktusban lévő fél fölött, pártatlan harmadik személy, aki nem jogi megoldásra, hanem mindkét félnek kedvező egyezség létrehozatalára törekszik.

⁴⁰ Denby, Edwin: Forum on functions of dance criticism, in Uő: *Looking at the Dance*, New York, Curtis Books, 1968. 245.

⁴¹ Vő. Bogdanov Edit: *Szükség van-e a kritikára* http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4150/vita-a-kritikarol-a-revizoron/?label_id=4703&first=0

kérdés, hogy érdemes-e, valamint lehet-e ennyire fragmentálni a szakterületeket. Mint a korábbi fejezetekben már taglaltam, a diverzív tudás és nyitott személyiség elementáris igény a tánckritikus felé, így a felsorolt ágazatok jellemvonásai optimálisan mind-mind megjelennek (legalább érintőlegesen) egyetlen recenzióban.

A beavató színház „beavatás” szava arra enged következtetni, hogy valamikor történt egy „kiszakadás”, hiszen az ősi, mágikus kultúráknak még szerves, mindenki számára hozzáférhető része volt a szertartásos jellegű „színház” (a különféle vadászjelenetek elő- és újrájátszása, a felnőtte válási rítusok stb.) Akkor még a színház nem ki-, hanem bekapcsolódást jelentett. Ennek a törésnek az idejét a 14–15. századra pozicionálnám, amikor már nem csak papok és mesteremberek szerepeltek, hanem az ún. ioculatorok, vagyis vándorkomédiások céhével létrejött a színészi hivatás: egy, a szakmával elmélyültebb szinten foglalkozó réteg.⁴² A bohók, mutatványosok, énekesek mind képzettek voltak, mindig a helyi közönség igényeit felmérve alakították műsorrendjüket. Innentől két táborra szakadtak a színházszeretők: a hozzáértőkre és a laikusokra. Később a szakma is tovább oszlott egy amatőr és egy professzionális részre, valamint a művészetértés módszertanát akadémikus keretek közé szorították, így érthető a felismerés, miszerint a naiv nézőket fel kell karolni. Támogatni kell őket a színház összetett jelrendszerének dekódolásában és a dramatikus szituációk valós helyzetekre, problémákra való átültetésében – mindezt a didaktikus elkerülésével, a részvételi demokrácia „mindenki véleménye érvényes” elvei szerint.

2008 novemberében, a Budapest Őszi Fesztivál keretein belül szerveztek egy konferenciát a beavató színház funkciójának és szükségességének kapcsán, ahol a legfőbb felmerülő kérdés az volt, hogy

„a beavatásnak a művészettel való találkozást vagy a befogadás elősegítését kell-e előtérbe helyeznie.”⁴³ Tág értelemben a dilemma az, hogy csupán színházértésre vagy egyenesen világértésre akarnak „nevelni”, a művészetet kívánják értelmezni vagy mindent a művészetben keresni. Honti György szerint a beavató színház két lényege az, hogy az összefüggésekre hívja fel a figyelmet (de úgy, hogy a közönség jöjjön rá a törvényszerűségekre), illetve a színházi jelzésekre való felkészítés.⁴⁴ Ehhez képest a TIE (Theatre in Education, azaz színházi nevelés)⁴⁵ társulatok célkitűzése sem túlzottan eltérő, hiszen például a Káva Kulturális Műhelynél és a Kerekasztal Színházi Nevelési Központnál alapvetés az, hogy a diákok rájöjjenek, ők is alkotói lehetnek az őket körülvevő világnak, hogy „aktív részvételen keresztül tanuljanak a társadalmi felelősségvállalásról”,⁴⁶ hogy egyes helyzetekre különböző perspektívákból kell ránézni, hogy a párbeszéd szerepe kiemelten fontos a közösségi létezésben, valamint hogy a kifejezés (teátrális) eszközeinek használatában lehetséges fejlődni. A színész-tanárok és a diákok itt mindig közösen dolgoznak fel egy esetet különféle dramatikus eszközök (jelenetek improvizálása, újrájátszása és elemzése, reflexiók szerkesztett előhívása, a szerepben zajló megbeszélés stb.) segítségével. A két struktúrában egy lényegi különbség mutatható fel: (akár egy, akár többféle, vagyis előkészítő/vezető foglalkozást is magába foglaló) beavató színházi programokat már kész előadásokhoz szoktak utószervezni, míg a színházi nevelési programok résztvevői egy olyan forma keresésére vállalkoznak, ami egy közös művészi felfedező utat jelent, ahol nincs senkinek többlétszámú, előzetes tudása a tárgyalt téma kapcsán, hanem minden közösen dől el. A TIE-forma nagyban hasonlít az interaktív, „kísérleti színházi” előadásokhoz, ugyanis mind azt képviselik, hogy a színház ma

már nem zárkozhat el. „... minden korban és kultúrában létezik egy olyan elvárásból, szabályokból, ideológiákból, célokból társadalmilag meghatározott színházi paradigma, amely kijelöli az adott korban azt a specifikus keretet, amelyen belül bizonyos jelenségeket az emberek színháznak hívnak és színházként ismernek el,”⁴⁷ de ez ma azt kell jelentse, hogy a néző ne a válaszokat, hanem az esélyt kapja meg arra, hogy beleszólhasson a sorát érintő fontos kérdésekbe. Nem a jövő ideális közönségének kinevelésére felelősködő, hanem a társadalmi változásokat célzó színház ez.

Habár a beavató színházi előadások és a TIE produkciók célközönsége a fiatalok, a serdülők – ugyanis „ennek a korosztálynak nincs szüksége paradigmaváltásra ahhoz, hogy elfogadják; a színház egy élő kommunikációs forma, ők még kellően nyitottak arra, hogy elfogadják, a színházban gondolkodni, tanulni és alkotni lehet”⁴⁸ –, mégsem szabadna csak rájuk korlátozni a beavatást, hanem patronálni kell az idősebbeket is. A felnőttek már észreveszik a színész és szerepe közti esetleges inkongruenciát, a hamis, kimunkált gesztusokat és intonációkat, a direkt tércsoportosítási jegyeket (a performerek a konceniók szerint nem takarják ki egymást, mindig befelé fordulnak stb.), a hétköznapihoz képest túláradó szöveget. Ők sokkal gyanakvóbbak, kevésbé engednek az illúzióknak; az érzéki és értelmi észlelésük közti áramkörök gyerekkorukhoz képest már sérültek, így szerintem számukra a lecture-performance műfaja lehetne a megoldás. Ez a gyerekeknek szóló előadásokhoz képest nem az élménynyújtás, hanem az analízis lehetőség, a „mindenki számára elérhető egy rendszer a műben” gondolat felől közelít, például táncolás közben magát a táncot elemzik. Gabriele Klein szerint a kritikát nem szabad és nem is lehet az ítélkezésre redukálni, hiszen sokkal inkább a munka olyan módja, amely más, újonnan tapasztalatokat tesz elérhetővé. „A kritikus gyakorlat olyan praxis, amely mögé néz a mezőt létrehozó konstitúciós elemeknek és gondolati alakzatoknak. Megkérdőjele-

zi a mezőben létrejött tudást, és megnyitja az integráló, illetve kirekesztő gyakorlatok szempontjából releváns mechanizmusokat. Tehát mindig (...) a határ megtapasztalásának gyakorlata.”⁴⁹ Ahogy a 20. században a tánc történetben is megtört a test és az elme binaritása, úgy elmélet és gyakorlat szeparált viszonya is halványulni kezdett. Mostanra egyre kockázatosabb gyakorlat van kialakulóban, amely „megpróbál »az intézményi kényszerből művészi teljesítményt kovácsolni«, és kísérletet tesz a »gyakorlati teoretikusok« olyan szubjektumformáinak a létrehozására, amelyek képesek disszenzust teremteni.”⁵⁰ Foucault a gondolkodás premisszájának, a vita és ellenállás eszközének, a reflektálatlan elégedetlenség művészetének nevezi, ami konfrontációt, konfliktust szül, ezáltal pedig „destabilizálja, irritálja és fel-felfordítja a fennálló rendet.”⁵¹ A táncelmélet gyakorlati lecsapódása lehetne a kritika, például olyan megmozdulásokkal szövetkezve, mint a lecture-performance-ok: Jérôme Bel: *Véronique Doisneau* (2004) című konceptuális táncelőadása a táncról gondolkodik a tánc keretein belül, azaz egyszerre bevezet a balett metodikájába, illetve annak hierarchikus világába, ugyanakkor közben mégis megéljük a produkciót és a leszázalékolt, korábban Nurejevvel és Cunninghamgal dolgozó táncosnő keserűségét. Dekonstrúció és empátiakeltés egyszerre, hiszen a vizsgált tárgy én magam vagyok, vagy amit teszek – teoretikus és performer egygyé válik. (Tovább híres képviselők még Chris Burden, Yvonne Rainer, Robert Morris, Robert Smithson és Joseph Beuys.)⁵²

Szintén elmélet és gyakorlat határán egyensúlyozik a (tánc)dramaturg is. Bettina Milz megkülönböztet öt típust, így (1) a kutatót, (2) a fordítót, (3) a külső szemet, (4) a vizionáriust és (5) a mindezt.⁵³ Sorba véve ez annyit tesz, hogy a (tánc)dramaturg feladata lehet az (előkészítő vagy folyamat közben tápláló-inspiráló) anyaggyűjtés, (a re-prezentációs fordítás helyett) a magától értetődő képek dekonstruálása, „naiv és kívülálló” megfigyelőként az új lehetőségek feltérképezése, de akár a

⁴² Az antikvitásban a görögök is elkülönítették, és különféle kiváltságokkal illették a színészeket, ugyanakkor ebbe a szerepkörbe nem tudásszint szerinti rostálás nyomán, hanem elsősorban vagyoni alapon lehetett bekerülni, illetve jó ideig a drámák szerzője volt egyben a rendező és a főszereplő is.

⁴³ Sz. Deme László: *Misztérium a gyakorlatban* http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35008:misztérium-a-gyakorlatban&catid=25:2008-december&Itemid=7

⁴⁴ Vö. Honti György: Mi is az a beavató színház? *Drámapedagógiai Magazin*, 21. sz. 2001. <http://letoltes.drama.hu/DPM/2001-2010/2001.1.pdf>

⁴⁵ Az 1960-as évek Angliájában (Coventry, Belgrade Co.), a színház és a nevelés közös „mást akarása” révén létrejött forma, melyben a színész-tanárok és a diákok közösen dolgoznak fel egy (többnyire morális témájú) esetet dramatikus eszközök segítségével. (Kaposi László (szerk.): *Színház és dráma a tanításban – TIE Theatre in Education*, Színházi füzetek VI-II., Budapest, Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Magyar Drámapedagógiai Társaság, Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1995.)

⁴⁶ http://www.kerekasztalszinhaz.hu/munkank_celjai

⁴⁷ Romankovics Edit: *A Résztvevő Színháza* http://www.kavaszhaz.hu/files/static/a_resztvevo_szinhazarol.pdf

⁴⁸ uo.

⁴⁹ Klein, Gabriele: A táncelmélet mint a kritika gyakorlata, in Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*, Budapest, Kijárat, 2013, 207.

⁵⁰ uo. 220.

⁵¹ uo. 220.

⁵² Vö. Milder, Patricia: *Teaching as Art* http://www.mitpressjournals.org/doi/pdfplus/10.1162/PAJJ_a_00019

⁵³ Vö. Juhász Dóra: Táncdramaturg-típológia, *Táncudományi Közlemények*, 2010/1. II. évf./1.

házigazdaság, a menedzserkedés, a kurátorság⁵⁴ is. Ez a feladatkör-felsorolás felettébb rokon azzal, amit a drámapedagógusok próbálnak a diákokba plántálni egy TIE-előadás során. Az elvárt teljes aktivitás minden közreműködőnek saját gyermekévé teszi a készülő művet, közös ügyvé emeli azt, ami a hagyományos köztínházi leosztásban megosztott felelősség: a látványtervező a díszletért, a színész a játékáért, a dramaturg a szövegért kezkeskedik.

Eszlelhető tehát, hogy mind a négy-öt esetben „az elkötelezettség okán a sokrétűség a mű-egésznek rendel alá mindent.”⁵⁵ azontúl pedig a mű elérhetőségének. A nézőt a saját érdekében igyekeznek kivetni megszokott kényelmi pozíciójából; e szerepkörök legitim funkciója, hogy a műről való diskurzus megteremtésén munkálkodjanak – ez a diskurzus pedig történhet az előadás közben és után is. Ehhez mérten a drámapedagógus és a lecture-performer a folyamat közben, a beavató színházi moderátor és a kritikus a bemutató után kommunikál a befogadókkal – míg a táncdramaturg, ha úgy vesszük, előzetesen próbál a befolyásával élni. Máskor kamatoztatják a kompetenciáikat, de mivel törekvéseik azonosak, nem gondolom, hogy átjárhatatlan árok lenne köztük.

E színházi profilok (eddig) gyér elterjedése (Magyarországon) tény, de ebből nem feltétlenül kell következtetni népszerűtlenségükre. Munsinger és Kessen pszichológusok úgy vélekednek, hogy „az emberek az olyan ingereket kedvelik, amelyek a megismerés során fellépő bizonytalanság legyőzésének a határán, illetve ehhez közel vannak.”⁵⁶ A diszharmonia előhív(hat)ja az egyén rendszeremző képességét, majd sikerélménye előidézheti a vágyott katarzist, a megtisztulás élményét. Nem egy fikatív figura életlátását és problémakezelési stratégiáit akarja majd a néző civil helyzeteibe átplántálni, hanem a saját bőrén megtapasztaltakat szeretné reprodukálni.

Végezetül a kritikus (korábbiak szerint felvázolt) komplex szerepének és közvetítő funkciójának gyakorlati megvalósításáról írok, összeállítva egy dogma-, illetve szempontlistát, ha tetszik személyes deklarációt. Két fő aspektusa: a publikálandó

anyagokat formailag a reflexiós funkció fogná össze, nem pedig stílus vagy műfaj; illetve ezek megjelenítésére jellegében egy dialógusra sarkalló, cifra, de koncepciózus aggregátor felületet képzelek el. E szerint a kritika (sőt az írás maga) az előadásról készülő értekezéscsokor egyetlen tagja, egyetlen megoldása csupán. Míg a kritikusokhoz az ítézés fogalma kötődik, én egyfajta mediátor, illetve pástör attitűd mellett állok ki, ezáltal számomra az értekező (vagy interpretáló, diskurzust generáló) személytől sem az iskolázottság, hanem a véleményének megalapozására való hajlam az elvárt – a hozzáértőség különben sem mehet a hozzáférhetőség rovására. Ez sok rizikós lehetőséget nyit meg, amit a felület, illetve az azt felügyelő, üzemeltető stáb tud kordában tartani.

1. *Az értekezések formája tetszőleges.* Kollektív vitát egy élces, klasszikus értelemben vett írott kritika is kirobbanthat, de több (felesleges) emberi feszültséget és kevesebb rébuszt rejt, mintha vers, festmény vagy matematikai függvény formájában tolmácsolnánk az előadás által indukált eszmefuttatásainkat, avagy esetleg egy együttes brainstormingra invitáló közönségtalálkozót szerveznénk. Célszerű mindenkinek ahhoz a nyelvhez, avagy kifejezési formához nyúlnia, amin keresztül legtisztábban tudja denotálni a látottakat. (Beavatók után a gyerekekkel a látottakat gyakran lerajzoltatják – a kreációkból hamar kiderül, mire vagy mire szentelték a legnagyobb figyelmet, hol csúszott meg a sztori egy szála stb.) Természetesen egy rövid, kiegészítő magyarázat, használati utasítás minden ilyen megoldás esetében elképzelhető mellékletként.

2. *Az értekezés stilisztikailag elsősorban nem állító, hanem kérdező.* Nem a meg nem értett momentumok „kártérítési hivatala”, illetve nem feltétlenül konfrontál a nézővel, hanem inkább olyan felvetéseknek enged teret, amelyek az önvizsgálatra, önértékelésre adnak lehetőséget. Ez kiváltképp fontos az írásos értekezéseknél, hiszen a nyelv, mint jelrendszer a legáltalánosabb kommunikációs eszközünk és funkcionalitása,

egzaktsága miatt egyöntetűséget is hordoz – ami ebben az esetben már-már a rettegett judiciu-mokhoz hasonlítja.

3. *Az értekezésnek nincsenek kitüntetett referenciapontjai.* A társművészeteken és a filozófián keresztüli magyarázat egyenrangú lehet az anekdotázással, a kommersz kultúra, a köznapi cselekvések (pl. vízvezeték-szerelés) beemeléssel. Mindenki a saját tarsolyában lévőkhöz viszonyít, így mondjuk a Jurassic Parkon keresztüli összehasonlítás nem alantasabb Heideggernél – téglából és aranyból is lehet házat építeni, a cél szentesít minden megközelítést. (Felmerülhet a kérdés az olvasóban, hogy akkor én miért pont az alább felsorolt szakirodalmakra, miért a filozófiából átvett kategóriákra támaszkodom. Egyszerű: ez az én háttértudásom, én ebből tudok gazdálkodni, de ettől ez még korántsem prominens út.)

4. *Az értekezés szólhat a művészeti produktumról, valamint annak kapcsán is.* Belesodródhatunk olyan általános kérdésekbe is, mint hogy a műalkotás művészet-e, hogy a művész általi készítés miatt lesz azzá vagy más okból, hogy egy darab, amit sosem mutatnak be, lehet-e műalkotás, hogy a *Lear király* miért relevánsan művészeti produktum, hogy a tánc már önmagában művészet vagy csak egy előadásba ágyazva lesz azzá stb.⁵⁷ Mindemellett elkanyarodhatunk az aktuálpolitika, a közérkölc, a pszichológia, az oktatásügy és más számos olyan topik felé is, amiken a morfondírozást alátámasztottan a látott előadás váltotta ki. Az intenzív (élő vagy online) beszélgetés létrejötte, ami okvetlenül fontos, de azontúl a tárgya már képlekeny.

5. *Az értekezés elsősorban azoknak szól, akik látják az adott előadást.* Pontositok: támogató- vagy ellenvéleményükkel azok tudják katalizálni a

diskurzust, akik megélték az előadást, míg a leendő néző akaratán kívül is egyfajta naiv passzivitást hordoz (pl. az olvasáskor), avagy hoz a produkcióról beszélgetők közegebe.

6. *Ha nem jött létre találkozás a mű és az értekező világa között, nem készül róla értekezés.* Egy mű tudomásul nem vétele, némaságban hagyása nagy átok: sejteti, hogy a mű sem emocionális, sem szellemi kihívást nem jelentett nézőjének és nem tartalmazott továbbgörgethető teóriákat. Nem volt akció, így nincs re-akció sem. Nem azon félelem leplezésére buzdítom az értekezőket, hogy véleményükben, értékítéletükben tévedni lehet – nem, ez állásfoglalás. Azoknak, akik nem látták az előadást, csupán ez szolgál negatív kritikaként, intó jelül: nem érdemes jegyet váltani rá.

Hol lehet megfelelő fórumot találni vagy teremteni? Ahogy az első fejezetben már szó esett róla, az internet számottevő lehetőséggel szolgál, így javallom egy olyan weboldal, blog kialakítását, ahova az írások egyszerű kifüggesztésén túl fotók, videók, hangzóanyagok mind felkerülhetnek, a látogatók pedig mikro-kritikaként kommentálhatják őket. Úgy gondolom, hogy egy egyezményességen alapuló, öt-hat tagú csapat lenne erre a legalkalmasabb, akik mind szem előtt tartják a fentebb felsorolt kikötéseket, ezen felül viszont szabad kezüknek egymásnak a publikáláshoz,⁵⁸ továbbá vetésforgó-szerűen közölük minden héten egy fő ügyeletes szerkesztőként működni, és a külső emberektől beérkező forrásokat kezelni – azaz mégis végtelen számú maradna a reflektáló kollektíva. Bizakodásom szerint mindezek nyomán a kritikusok morális felelősségvállalásának gócpontja a társadalom katalizálása és a rétegek közti szakadástemelés lehetne.

Felhasznált szakirodalmak jegyzéke

- Banes, Sally: *Before, Between and Beyond – Three Decades of Dance Writing*, University of Wisconsin Press, 2007.
Bárány Tibor–Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó–József Attila Kör, 2008.
Bodansky György: *A kritika, és akiknek nem kell* http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4170/vita-a-kritikarol-a-revizoron-4/?label_id=4703&first=0 (letöltés időpontja: 2013. december 27.)
Bogdanov Edit: *Szükség van-e a kritikára* http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4150/vita-a-kritikarol-a-revizoron/?label_id=4703&first=0 (letöltés időpontja: 2013. január 2.)

⁵⁸ Eddig ez a CritEnd12 blog képlete, melyet a Jardin d'Europe kritikai programjának résztvevői hoztak létre: <http://www.jardindeurope.eu/ce12/>

⁵⁴ curo, curare, -avi, -atum (lat.) = gondoskodik

⁵⁵ Juhász Dóra: *Táncdramaturg-tipológia, Táncstudományi Közlemények*, 2010/1. II. évf./1. 43.

⁵⁶ Child, Irvin L.: *A művészi élmény hatása*, in Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1983. 470.

⁵⁷ Vö. Redfern, Betty: *What is art?* in Carter, Alexandra (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, London-New York, Routledge, 1998. 125–134.

Bonin-Rodriguez, Paul–Dolan, Jill–Pryor, Jaclyn: *Colleague-Criticism: Performance, Writing, and Queer Collegiality* <http://www.thefeministspectator.com/articles/colleague-criticism/> (letöltés időpontja: 2012. október 13.)

Child, Irvin L.: A művészi élmény hatása, in Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1983. 451–476.

Denby, Edwin: Dance criticism, in Uő: *Dance writings*, USA, Alfred A. Knopf Inc., 1987. 532–542.

Denby, Edwin: Forum on functions of dance criticism, in Uő: *Looking at the Dance*, New York, Curtis Books, 1968. 244–245.

Denby, Edwin: The Critic, in Uő: *Looking at the Dance*, New York, Curtis Books, 1968. 410.

Frye, Northrop: Polemikusz bevezetés, in Uő: *A kritika anatómiája*, Budapest, Helikon Kiadó 1998. 9–31.

Honti György: Mi is az a beavatkozó színház? *Dramapedagógiai Magazin*, 21. sz. 2001. <http://letoltes.drama.hu/DPM/2001-2010/2001.1.pdf> (letöltés időpontja: 2013. május 19.)

Jackson, Tony: Nevelés vagy színház? in Kaposi László (szerk.): *Színház és dráma a tanításban – TIE Theatre in Education*, Színházi füzetek VIII., Budapest, Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Magyar Dramapedagógiai Társaság, Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1995. 12–29.

Juhász Dóra: Táncdramaturg-típológia, *Táncstudományi Közlemények*, 2010/1. II. évf./1. 40–44.

Klein, Gabriele: A táncelmélet mint a kritika gyakorlata, in Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*, Budapest, Kijárat, 2003, 201–220.

Milder, Patricia: *Teaching as Art* http://www.mitpressjournals.org/doi/pdfplus/10.1162/PAJJ_a_00019 (letöltés időpontja: 2013. április 17.)

Moore, Nancy: New Dance/Criticism, *Dance Magazine*, 1974. április, 57–59.

Peeters, Jeroen: *The impossible pas de deux of looking and writing* <http://sarma.be/docs/636> (letöltés időpontja: 2012. október 13.)

Peeters, Jeroen: *Dance critic: profession, role, personage, performance?* <http://sarma.be/docs/958> (letöltés időpontja: 2012. október 13.)

Popper Péter: A gyermeki gondolkodás a színházi élmény szempontjából, in Kaposi László (szerk.): *Dramapedagógiai olvasókönyv*, Színházi füzetek VII., Budapest, Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Magyar Dramapedagógiai Társaság, Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1995. 58–66.

Puskás Panni: *Kritikusok, ne sérjatok* http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4162/vita-a-kritikarol-a-revizoron-3/?label_id=4703&first=0 (letöltés időpontja: 2012. december 27.)

Redfern, Betty: What is art? in Carter, Alexandra (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, London-New York, Routledge, 1998. 125–134.

Romankovics Edit: *A Résztvevő Színháza* http://www.kavaszinhaz.hu/files/static/a_resztvevo_szinhabazrol.pdf (letöltés időpontja: 2013. március 20.)

Siegel, Marcia B.: Bridging the critical distance, in Carter, Alexandra (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, London-New York, Routledge, 1998. 91–97.

Siegel, Marcia B.: Introduction, in Uő: *The Shapes of Change* Houghton Mifflin Co., Boston, 1979. xiii–xx.

Sz. Deme László: *Misztérium a gyakorlatban* http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35008: misztarium-a-gyakorlatban&catid=25:2008-december&Itemid=7 (letöltés időpontja: 2013. április 22.)

Szabó István: Adalékok a magyar színikritika helyzetéhez http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35834: adalekok-a-magyar-szinikritika-helyzetehez&catid=47:2010-oktober&Itemid=7 (letöltés időpontja: 2013. január 6.)

Theodores, Diana: *On critics and criticism of dance*, <http://sarma.be/docs/707> (letöltés időpontja: 2012. október 13.)

Ugrai István: *Gondolatok a kritikáról és a nyilvánosságról* http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4187/vita-a-kritikarol-a-revizoron-7/?label_id=4703&first=0 (letöltés időpontja: 2013. december 27.)

Van Camp, Julie: The Humanities and Dance Criticism, *Federation Review*, 9. évf./1. 1986. január-február. 14–17.

Vogel, Maria: *Elnézőtől az elnémulóig – hol vagy, tánckritika?* Ford. Szántó Judit http://tanckritika.hu/images/stories/Images/2012/szeptember/09_25/tanckritika_kritikaja.pdf (letöltés időpontja: 2012. október 12.)

Tartalom

PHILológia

HERCZOG NOÉMI

Mit gondoljunk a vastapsról a *Fáklyaláng* bemutatóján?
Gellért Endre: *Fáklyaláng*, 1952 **3**

UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

A kopasz énekesnő 1967-ben.
Gergely Géza: *A kopasz énekesnő*, 1967 **9**

KÖTŐ JÓZSEF

Harag György: *Őzönvíz előtt*, 1971 **22**

ALBERT MÁRIA

Nézi és forgatja. Harag György: *Szerelem*, 1973 **26**

JÁKFAKALVI MAGDOLNA

Az egyenes beszéd lehetőségei.
Várkonyi Zoltán: *Pisti a vérzivatarban*, 1979 **33**

KÉKESI KUN ÁRPÁD

Az „éltető gyűlölet” tragikumai.
Székely Gábor: *A mizantróp*, 1988 **36**

SCHULLER GABRIELLA

A neoavantgárd és a posztmodern találkozása a Kamrában.
Halász Péter: *A kínai*, 1992 **40**

TIMÁR ANDRÁS

A megőrzés és újraírás játéka. Ruszt József: *Bánk bán '96*, 1996 **44**

KÁLMÁN MÁRIA

Az emlékezés játéka és a játék(hagyomány) emlékezete.
Egy „Csehov Múzeum” rekonstrukciója. Telihay Péter: *A három hűg (Három nővér)*, 1998 **51**

DERES KORNÉLIA

Ostromnyelv. Schilling Árpád: *Közellenség (Kohlhaas)*, 1999 **57**

BOROS KINGA

A megismételt csoda. Bocsárdi László: *A csoda*, 2002 **61**

SZÁNTÓ VIKTÓRIA

Pokoljárás balladákra. Tengely Gábor, *Kádár Kata revü*, 2007 **66**

Műhely

TÓTH RÉKA ÁGNES

A magyar avantgárd origója. Palasovszky Ödön *Ayru leánya*
című előadásának rekonstrukciója **73**

FRAUENHOFFER GYÖRGY

A személyi kultusz színháza **81**

ANTAL KLAUDIA

Pintér Béla (és Társulata) formakánonja **99**

SZEMESSY KINGA

A kritika helye a kortárs tánc- és színházművészetben **126**