

is zseniális kivételek. Akik nem az irodalomtörténet zegzugos mátrixában, a Gutenberg-galaxis huzatos terében olvasnak. Akik tehát, kívülről nézve, úgy olvasnak, ahogyan tévét néznek vagy vacsoráznak: elégedett vagy elégedetlen fogyasztóként, lájkolva vagy zúgolódva. Ami a gyomornedvekkkel szövetségre lépő ízlelőbimbón, az a szájon. Őszintén, egyszerűen, világosan, egyenesen. Fogyasztóvédelmi ethosszal telve – a fogyasztói igényeket alakító globális világrendet szolgálva. Ahogyan az például hét évvel ezelőtt szimptomatikusan megfogalmazódott a mondanandóm lelegején már emlegetett *Párbuzamos történetek*ről írt egyik – a fogyasztóhatóság humanitárius szempontját a saját műfajtudatos tömörségével és sarkosságával is képviselő – kritikában (Szabó Tibor tollából): „Egy recenzióból minimálisan annak kell kiderülnie, hogy egyáltalán kinek érdemes elolvasni a művet. Nos, a szóban forgót gyengébb idegzetűeknek biztosan nem. De még az erős gyomorral rendelkezőknek se ajánlanám széles körben. A tekervényes regénykoncepció és az irdatlan betűtenger miatt a *Párbuzamos történetek* nem tud egy jól feldolgozható, kompakt módon megélhető olvasmányélményt adni.” Értsük helyesen: a kritikus a „tekervényes regénykoncepciótól” és az „irdatlan betűtengertől” (ezúttal éppenséggel a Nádas-regény legsajátabb tulajdonságaitól, hogy ne mondjam értékeitől) védi – a kít is? – azt a lehetséges (és talán egyre valóságosabbá váló) olvasót, aki leginkább „jól feldolgozható, kompakt módon megélhető olvasmányélményre” vágyik (még akár a szóisméltés árán is). Többek között talán azért, mert éppen a könnyen fogyasztható „kompaktság” jól meghatározható és kielégíthető követelményét látja, hallja, érzékeli maga körül. Az iskolában, otthon, a munkae-rőpiacon, a kultúráért felelős politikusok nyilatkozataiban, a televízióban, az interneten. Olykor még az irodalmi lapok irodalomkritikáiban is.

JÁKFA LVI MAGDOLNA

## *A kritikátlan színház*

A KRITIKUS POZÍCIÓJA A PERFORMATIVITÁS, AZ ESEMÉNYTELENSÉG  
ÉS A NEVELÉS SZÍNHÁZI FORMÁIBAN

Az utóbbi hónapokban, úgy tűnik, a magyar színházi közélet erre az *Alföld*-napokra készül. Az a pozíciófoglalás, mely a színházak vezető posztjain elindult 2013 januárjában, már 2012 nyarán kipróbálta magát a szigligeti JAK-táborban, ahol fiatal kritikusok feje fölött kemény diskurzust vezetett fel a Nemzeti Színház és a Magyar Színházi Társaság jelenlegi vezetője és a *Színház* című havilap főszerkesztője, aki egyben az *ÉS* vezető kolumnistája. A vita, bár a kritikáról szólt, mégsem ment túl azon a bulvárhermeneutikai mentegetőzésen, hogy a kritikus csak egy nézője az előadásnak, s ítéletét saját személyes politikai állásfoglalása indítja.

62

Túl könnyű a helyzetem, olyannyira ízes mondatokat sorakoztathatnék a kritikáról folytatott vita írott anyagából. Ugyanakkor túl hamar átsodródnék a politikai állásfoglalás területére, mint teszi ma a színházi kritika. Olyannyira erős a recepti-

ót a reakcióval egybemosó akarat, hogy megszólalni talán csak a historiográfia eszköztárával érdemes. Így járok el.

A színházi befogadás az észlelés és annak feldolgozásának folyamata, az értelmezői keret alakulásának módja, a módszer, mely működteti a színházi eseményekről szóló értő vagy félreértő írásokat. A színházi esemény különlegessége, hogy róla csak a jelenlévők alkothatnak véleményt, ezt azért hangsúlyozom, mert a hatalmi beszéd rendszeresen és bátran negligálja a magyarországi színházi eseményeket, majd mégis önállóan ítélkezik róluk. Az utóbbi évek színházigazgatói pályázatairól szóló nyilatkozatok ezt támasztják alá.

A 20. század második felének kritikai jellegzetessége, hogy a színházban a jelenlévő nézők közül a kritikus az, akinek véleménye (bármilyen is legyen) az esemény részévé válik.<sup>1</sup> A recepció színházi folyamata kollektív, egyetlen összefoglaló elemzés mégis állíthatja: a nézők érzelmi, intellektuális, pszichés, etikus, szociális kérdéseit, sőt még politikai válaszait is hordozza. A kritika mint a recepció folyamatának dokumentuma nemcsak azért válik a színházi esemény részévé, mert tudjuk, hogy pár drámát átírtak, pár előadást átrendeztek a kritika szavára, hanem azért, mert a színházi forma kollektivitása feltételezi, hogy a befogadó az esemény részese akkor is, ha ír róla.

A színházi kritikus pozíciója, szemben az irodalom-, film- vagy műkritikuséval, ontológiailag tisztázatlan keretekben mozog. Egyszerre részese a kollektív alkotásnak, s egyszerre akarja azt kívülről nézni, mint egy tőle függetlenül létrejövő alkotást. A színházi előadás maga kollektív állapot, a kritika azonban személyes, s ebből fakad a kritikátörténet minden jellegzetessége. Mivel a kritikaírás igénye a nemzeti színházi ideológiával jelenik meg kezdetben elemző tudósítás formájában (akár Lessing *Hamburgi dramaturgiájára* gondolunk 1767-ből, akár Vörösmarty 1837-es *Dramaturgiai lapokos* szövegeire), érthető, hogy a nemzeti nyelvi és politikai identitás keretei erős normatív feladatot delegálnak a kritikusnak. Ez a színházi kritika alapértelmezett feladata a német kulturális mintákat követő közösségekben. A magyar színháztörténet jól érzékelhetően követi a Kelemen-féle társulattól Reinhardt rendezésein át akár Bodó Viktor grazi rendezéséig azt az ívet, mely a századeleji kritika eszköztárát használva először impresszionisztikus, majd marxizáló, majd a hatalmi beszéd formáiban találja meg a kritika pozícióját.

A nemzet nem azért fél egy-egy kritikától, mert írója bármiféle komolyan vehető hatalommal bírna (ez nem a Broadway és a *Washington Post* viszonya), hanem azért, mert a közösség mintanézőjeként elemzése akkor is a közösség részvételét formálja gondolattá, ha egyes szám első személyben fogalmaz. A kritika szerzője tehát nem intézményi hatalommal bír, hanem a közösség emlékezetének súlyát jeleníti meg előttünk. A kritika dokumentum, e státuszában rejlik az ereje. Mégis, mivel a recepció könnyen összekeveredik a reakcióval, a kortárs színházi kritika dokumentáló feladatkörét elfedi a harcok füstje és lángja. Pedig a kritikus munkája ekként, csakis a történeti jelenből visszaneézve lesz majd követhető, s nem is térnek ki most a historiográfusi munkában rejlő potenciális történetírói hatalomra.

A színházi kritikáról négy szempont alapján beszélek, ezek követése pedig felrajzolja a kortárs színház gyakorlatát.

## 1. A napi kritika helye

A színikritika az utóbbi évtizedekben egyrészt a szakmai pozíciók mozdulatlanságából adódóan, másrészt az online felületek gyorsaságát követve kevés teret hagy az elemző és semmit a leíró kritikának. Ezzel a történelmi rekonstrukció elveszti dokumentációs bázisát, miként a kritika elveszti feladatát, munkája célját. Az online kritika még a napilap kritikánál is gyorsabb, nyelviileg egyszerűbb, gondolatilag provokatívabb, erősebben a marketing, mint a megértés szándéka motiválja. Marketing alatt nem feltétlenül a fizetett kritikákra gondolok, már az online felület marketingjéhez tartozik, ha a kritika nyelve felismerhetően agresszív, vicces, bohókás, megmondó. Vagyis a portál stílusa és profilja, s nem az előadás definiálja a róla szóló beszédet.

S mielőtt azon keseregnék, hogy eltűnik az elemző kritika, úgy fogalmaznék, hogy mindezt maga a színházi nyelv provokálta ki. Ez talán nem látszik a mostani, folyamatosan háborús retorikát beszélő kultúrpolitikában, de ha a kritika pozícióját nem a kritikai gyakorlat, hanem az előadások felől igyekszünk érteni, akkor fordított folyamatot látunk. A gyors, agresszívan megmondó és ítélkező (marketing vagy arculat)kritika nem találja elemzése tárgyát. Azokról az előadásokról, melyek a kőszínházi hagyományos paradigmában előadásnak tűnnek, nincs mit írnia, amelyek nem tradicionális keretekben jelennek meg, azokat meg nem észleli.

Ez a folyamat zajlik most, ezért érdemes a kritika-vitákon keresztül a színházi eseményről beszélni. Az 1950-es évek utáni, Lehmann után posztdramatikusan nevezett színházi korszakban jellemzően az előadás egésze formálódik egy rendezők által definiált színházi nyelvvé. Az az előadás, mely nem megírt drámaszövegből építkezik, követhetetlen azokkal a kritikai normákkal, melyek a színpadra vitt drámákról tudnak írni, s legjobb esetben a rendezői szándékot kutatják. Mimetikus színházi gyakorlatot keresnek, a reprezentáció kategóriáit, a színészi játékot ott, ahol nincs szerep, a színész nem játszik, hanem megtestesít, s a színpad nem reprezentál, hanem létrehoz. Ennek a színháznak a kritikus nem nézője, hanem résztvevője, s ez az alkotó pozíció etikailag kizárja az értékelést. Mindez a napi kritikai felületeken bejárhatatlan elemzői utakat követelne, ezért nem is jelenik meg.

A magyar színikritikusok közül talán csak ketten élnek abból, ami a szakmájuk, mondjuk úgy, hogy függetlenek, mert kritikai lapot főszerkesztenek, s csak a színházi kritikából élnek, nincs más polgári foglalkozásuk. A többieknek hobbi a kritikairás, s most nem egy szociológiai helyzetértékelés felvezetésének szánom a gondolatot, hanem annak a nyelvi bizonytalanságnak az alátámasztására, amit egy irodalomkritikai, irodalomelméleti közegben tanárként vagy diákként *nem* élő kritikus egy szakmailag amatőr (vagyis nem egy állandóan újrakérdezett, tehát professzionális) közegben megtalál. Ezért működik ma is a szimbolista kritika, ezért a kisrealizmus értékrendje. S ezért a polemikus retorika az elemző helyett.

Az 1970-es évektől három nagy színházi kritika-vitát követhettünk a magyar sajtóban, mindhárom a színházi formanyelv átalakulásának észlelésével indult, az első Peter Brook 1968-as *Lear király*ának vendégjátékától, a másik az 1972-es *Szentivánéji álom*tól, a harmadik pedig a 2000-es éves struktúra-átalakítástól. A kritika-vita kezdetben irányítottan, kevés spontaneitást hagyva, később önállóan ismert rá saját pozícióira, s vette át automatikusan a hatalmi beszéd kezdeménye-

zését. Jellegzetes a magyar kritika történetében az a folyamat, mely alakítja a kritikusoknak a Magyar Színházművészeti Szövetséghez fűződő viszonyát. A kritikusok nem tartoztak az alkotók szövetségéhez, Aczél György döntésének következtében mégis ők adták ki a *Színház* című lapot. A magyar színházi kritikának a napi sajtófelületeken kívül látszólag szűk megjelenési terület jut: 1968 óta a *Színház* című havilap az egyetlen, mely biztos érdeklődést mutat színházi előadások iránt, s „amelynek főszerkesztője a párton kívüli, de kormány-, és pártkörökben is nagy elismertséggel rendelkező Boldizsár Iván lett. (...) Az akkori sajtószabályozás értelmében önálló és független lap nem létezhetett, tehát e folyóirat mögött is kellett állnia egy szervezetnek vagy intézménynek, amely felelősségre vonás terhe mellett garantálja az orgánum eszmei, ideológiai és politikai szempontból kifogástalan működését. E célra a Művelődési Minisztériumtól minden tekintetben függő társadalmi szervezetet, a Magyar Színházművészek Szövetségét jelölték ki.”<sup>2</sup> Még 2013-ban is a szövetség fogadja be a Színházkritikusok Céhének rendezvényeit, s a kritikusok e fizikai keretekben működnek. Világos ez az öröklött, de sosem alakított, különös helyzet, hiszen olyan szövetség adta ki a lapot, mely nem tartotta magához tartozónak a kritikusokat, hiszen azok nem részesei az alkotómunkának. A kritikusok pedig érzékenységgel, szakmai szemükkel és állandó részvételükkel folyamatosan indokolták, miért tartoznak mégis a Szövetséghez. A nyilvános beszéd így évtizedekig arról szólt, arra terelődött, beszélhet-e a kritikus egyáltalán az alkotómunkáról úgy, hogy ő maga nem alkot, s a színházi formanyelvről, magáról a műalkotás mikéntjéről pedig elveszett a gondolat. A kortárs magyar színházi kritika tehát szervezetének pozícionáltsága okán, hagyományának erős kötődéseiből következően az alkotás intézményeihez kapcsolódik.

## 2. A performativitás kritikai nyelve

A napi színházi kritika gyakorlatát ellehetetleníti a kortárs színházi események nem színházi karaktere. A performanszok kritikai irodalmát a művészettörténészek és a műkritika vette át igen korán, hiszen például egy Abramovi -performanszról harminc évvel korábban jelent meg az első művészetkritika, mint színházi elemzés. Abramovi korai vöröscsillag-performansza (*Lips of Thomas*) a hetvenes években a politikai akció területét érintette, de csak 2010-ben elemezte Fischer-Lichte a színházi performativitás felől. A német színikritikában így megkétszerezte ez a szempont, megjelent a performativitás mint elemzői kategória. A magyarországi második nyilvánosságban megjelenő performanszokat művészettörténészek és irodalomtörténészek is elemezték,<sup>3</sup> színházi megközelítésüket ugyan megkezdjük,<sup>4</sup> a színházi kritikai nyelvre gyakorolt hatásunk annak ellenére csekély, hogy rendszeresen publikálunk kritikai fórumokon nem mainstream előadásokról. De egyértelmű, hogy ugyan látszólag nem is az államszocialista periódusban betiltott neoavangárdról szóló kritika hiányzik a történetekből, hanem annak a felismerése, hogy a kortárs játékformák (Mundruczó Kornél, Zsótér Sándor, Jeles András, Bodó Viktor) erőteljesebben használják azokat a performatív elemeket, melyek inkább Halász Péter színházához, mintsem Ádám Ottóéhoz köthetők. Az avangárd hagyomány megismerése hiányzik a történetekből.

A repertoárkritika ráadásul bemutatófixált, egy előadásról csak egyszer ír, évadokat ritkán összegez, pályákat csak díjak esetén. Az *en suite* formákban rejlő különleges színészi és koncepcióbeli feladatokat nem észleli, s még a kisrealista elemzési módszert próbálja a nemrealista előadásokra alkalmazni. Történetet mesélnek, ahol nincs történet, karaktert keresnek, ahol nincs karakter. A performanszokig nem ér el a színházi kritika, egyrészt mert a kritikusok nem kapnak meghívót az eseményekre, s többségük nem is lát rá arra a (szub)kultúrára, mely a kőszínházak struktúráján kívül található. Mindez éppen azt mutatja, mennyire a színházhoz tartozik a kritikája is.

A performativitás nyelve a magyar kritika számára így elsősorban nemzetközi irodalmakból tanulható, melyek korpuszként az adott nyelv kultúrtörténeti eseményeit elemzik, s ezzel azonnal az idegenség kritériuma is nyelvi gáttá magasodik. Sem Marina Abramovi, sem Robert Wilson nem hozhat olyan példákat, melyben a kritikus pozíció tanulható lenne, melyben a kritikus felismerhetné saját múltját. Ezek a szövegek furcsa módon elidegenítik a kritikát a színházi eseményektől, mert nem ismernek rá saját nyelvi közösségükre, saját hagyományukra. A kilencvenes évek kritikái a posztmodern szót, a későbbiek a posztdramatikus, most a performativitás fogalmát ejtik idézőjelben, érezve, hogy megkerülhetetlen pl. egy új Krétakör-produkció esetében ezt az irányt vinni, de mégis, valahogy kontextus nélküli használatuk. A nyelvi idegenség a példák idegenségéből fakad, s ezért előbb a magyar második nyilvánosság történetét érdemes megírni, hogy a kortárs kritika nyelvére kapjon.

### 3. Az eseménytelenség

A színházi kritika igen távolról néz rá az esztétörténeti változásokra, egyáltalán a jelenségek filozófiai rétegzettségére. Bármilyen erőteljesen hangsúlyozza a színháztudomány a praxis nyomán (Artaud), hogy a logosz uralta kifejezés nem lehet színházi, hiszen a nyelv jelentéstől való megfosztása, a felfoghatatlan jelenlét itt és mostja, a test erotikája aláássa a logoszt,<sup>5</sup> a kritika mégis a logoszt kutatja. Közismert példával élve: Csehov 1905-ös leveleiben végig arról panaszkodik, hogy mennyire félreérti őt Sztanyiszlavszkij. Hogy mennyire nem érti, mi *nem* történik meg azokban a szövegekben, melyeket ugyan drámáknak írt, de éppen a cselekmény hiányzott belőlük. Csehov eseménytelen drámái száz éve gondot okoznak a kritikának, legutóbb Zsótér Sándor *Meggyeséről* nem volt mit írni.

Mindez a visszacsatolás nélküli létezés a kortárs drámairodalom formáit is a szalonvígjátékok keretében rögzíti. Az elmúlt években minden kritikus elismerést olyan drámaszöveg kapott, mely Molnár Ferenc *bien faite* technikáját ötvözi Tamási Áron kisémbert-naturalizmusú problematikájával. A kérdező, a politikailag artikulált helyett a közösséget foglalkoztató dramatikus formák csak a beavatottak előtt ismertek. A szalonvígjáték sztorija leírható, a kortárs dramatikus szövegé nem.

Az eseménytelenség az opsziszt, a látvány terét erősíti a szövegben, a logosz pedig a cselekmény helyett esetleg a megképződő térformákban formálódik. Zsótér Sándor előadásai a kilencvenes években sokszor mozdulatlan színészekkel vit-

ték a figyelmet az Ambrus Mária díszleteiben létrejövő térszövegre. Kovalik Balázs *Elektra*-operájában a mondat kivetítése felülírja a kiejtett szót, a szó látványként, opsziszként erősebb, mint eseményként megmutatva. Mindezeknek a párszor bemutatott remekműveknek elenyésző a kritikai irodalma, hiszen az eseménytelenség megfosztja a kritikát a storyteller gyakorlatától.

Bármennyire is domináns színházi forma a site-specific performance, a színházi kritika még nem látja a helyspecifikusságban rejlő értelmezői keretet. Tudjuk, hogy a színházi keret az egyik leglassabban változó, hagyománydependens forma, de az elemzők pár éve megfogalmazták: a dráma szövege gyors rögzíthetősége okán vált a színházról szóló beszéd mintájává, s maradt akkor is az, amikor a hangzó szöveg már nem a guckastenbühne terében hangosodik fel.

Az eseménytelen site-specific performance olyan előadásokat hoz létre, ahol a tér változásai, és nem a karakterek viszonyrendjéből következő interakciók teremtik az eseményt. A tér értelmezése (egyáltalán észlelése, meglátása, bejárása, megtapasztalása) az eseménynek nemcsak kontextusa, de narratívája és dramaturgiája is.

A városon átvivő busz, a flashmob-logisztikájú lakásszínházi akciók, a talált terekben zajló események, a városi emlékhelyeken felidézett múlt (Lipót, Sziklakórház, Cirkusz) nem történetet kínálnak, hanem mozgást. Ezeknek az eseményeknek nincs kritikája, mert a résztvevő néző/kritikus az alkotás során saját szerepét is értékelésre kínálja: tud-e okostelefont kezelni, eltéved-e, tud-e játszani stb. Sokatmondó, hogy a POSZT tavalyi színházi eseményei közül egy off-off előadásban kínált interaktív nyomozás volt a leglátogatottabb alkotás.

Mindez igen látványos azokban az előadásokban, ahol az eseménytelenség a színházi test jelenlétére irányítja a figyelmet. Leggyakoribb, hogy a színházi kritika saját eszközrendjével ezeket a megváltozott testeket egyszerűen nem látja. A test erotikája aláássa a logoszt (ismét Artaud gondolata), s világos, hogy a kritikának a testről szóló beszédben is hátrébb kell lépnie, hiszen például Mundruczó *Szégylene* vagy utolsó előadásai a erőszak performatív képét hordozzák a performanszok nem reprezentáló, nem mimetikus kegyetlenségével.

#### 4. A színházi nevelés

Az előadóművészeti törvény 2010-es elfogadása megerősítette azt a színházi funkciót, mely a részvételre, az állásfoglalásra, a kollektív alkotásra inspirálta a játékosokat és a nézőket. A színház szituáció, s ennek rögzítése a magyar színházi kritikát a politikai állásfoglalás, sőt, a politikusi szerep irányába vitte, ezt látjuk. De a részvétel a kritikust blokkolja az esemény rögzítésekor, ennek megmutatására a színházi nevelési előadásokat hozom fel.

Ezeken a játékokon a néző résztvevő, így az előadások a magyar kulturális közegben a pedagógia, s nem a művészet területére sodródtak. Aminek nincs művészeti kritikája, az maga nem művészet, s a kritikus el sem jut a színházi nevelési előadásokra, mert a terek iskolai terek, így a színházi kommunikáció csatornáit nem használják.

A színházi nevelés pedig a résztvevő színház, a fórumszínház, a láthatatlan színház, a dokumentumszínház elemeit és gyakorlatát ötvözi, s a társulatok színházi

szituációban, a társadalmi felelősségvállalás, a közösség érdekeit, a polisz működését modellezik, vagyis az agora és a theatrum kereteit használják. S éppúgy nincs róla kritika, miként feltételezhetően nem volt az archaikus hellén kultúrában sem.

A négy közelítési szempont azt járta körbe, miféle területeken lehetetlen színházi kritikát írni napjainkban. Nem foglalkoztam a kőszínházi előadásokat egyre lassabban és halványabban kísérő reakciókkal, mert ugyan hagyományoszerűen példás rendszerességgel, de elméleti apparátus-mentesen, s gyakran hangoztatott preferenciákkal terhelt álláspontokat olvasva a 2013-as magyarországi közéletet, s az attól semmiképpen nem független színházi gyakorlatot látjuk megnyilatkozni. Mert a közélet politikum, s az alkotás, az esztétikum felől közelítve a látható (mainstream) színházi kritika koncepcionális ítélezést sejtet és gyakran felkészületlen hobbiszerzőket mutat.

#### JEGYZETEK

1. Thomas Postlewait: *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge, CUP, 2009, 13.
2. Nánay István: *A Céb története*, <http://kritikusceh.wordpress.com/rolunk/a-ceh-tortenete/>, letöltés dátuma: 2013. 11. 04.
3. Klaniczay Gábor, Müllner András, Havasréti József, Szőke Annamária munkáira gondolok első sorban.
4. Schuller Gabriella és Jákfalvi Magdolna írásai.
5. Hans-Thies Lehmann: *Logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia*, Theatron, 2004, nyár/ősz, 25.

ANDRÁSI GÁBOR

## *Művészetkritika – megbízók és fogyasztók nélkül*

A GLOBALIZÁLT MŰVÉSZETTERMELÉS KIHÍVÁSAI ÉS A HAZAI SZÍNTÉR VÁLASZAI

Valamivel több, mint négy évtizeddel ezelőtt egy festőművész – a kiállításáról megjelent negatív kritikák miatt – évekre felhagyott a festéssel. Arra, ami a bírálókat kiváltotta, megalapozta, ma azt mondanánk: a művész rosszul kontextualizálta a produkcióját. Az történt ugyanis, hogy a festő – Altorjai Sándorról van szó – a műfaj, a festészet terén egészen komolyan és őszintén elgondolt szakmai szándékait, az ezeket megvalósító műveit szokatlan, abszurd-költői – akkor azt mondták: polgárpukkasztó – címekkel látta el. A katalógusban – áthallásos módon – úgynevezett *Gyagyaista manifesztumot* tett közzé, a kiállítást pedig Erdély Miklós akciója nyitotta meg. Altorjai a radikális, tiltott és – annak idején, a hazai konceptualizmus hajnalán – ráadásul festészetszkeptikus avantgárd kontextusába helyezte „for-