

Budapest Kortárstánc Főiskola

Táncművész BA szak

SZEMESSY KINGA

SZAKDOLGOZAT

A KRITIKA HELYE

A KORTÁRS ELŐADÓMŰVÉSZETBEN

A mai (tánc)kritikusok diverzív
tevékenységének szükségességéről

Témavezető:
FUCHS LÍVIA

Budapest | Marosvásárhely, 2013.

TARTALOMJEGYZÉK

I. BEVEZETÉS

II. A KORTÁRS (TÁNC)KRITIKA SZEGMENSEI

II. 1. **AKIK ÍRNAK** – *képzés, továbbképzés; hobbi vagy hivatás*

II. 2. **AKIKNEK ÍRNAK** – *alkotó, néző, spontán olvasó, kutatók stb.*

II. 3. **AHOVÁ ÍRNAK** – *szaklap, kulturális folyóirat, blog stb.*

II. 4. **AHOGYAN ÍRNAK** – *a kritika jellege és célja – publicista- és közéleti kritika, tanulmány és recenzió, online műfajok stb.*

III. MŰVÉSZETRE TANÍTÁS, MŰVÉSZETTEL TANÍTÁS –

A (TÁNC)KRITIKA PEDAGÓGIAI ASPEKTUSA

A (tánc)kritikus, valamint a táncdramaturg, a TIE-előadásokat vezető drámapedagógus, a beavató színházi moderátor és a lecture-performer szerepének összehasonlítása

IV. ÖSSZEGZÉS

V. FELHASZNÁLT SZAKIRODALMAK JEGYZÉKE

I. BEVEZETÉS

Szakdolgozati témaválasztásom ötlete 2012. nyarán, a bécsi Critical Endeavour tánckritikaíró szeminárium során fogant meg, alapját pedig az ennek nyomán, 2012. novemberében, a *Színház* című folyóiratban megjelent írásom képezi.

Az imént említett „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. Mutatkozik 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. Lenne a kortárs művészetnek egy (stílusában) kortárs része? Csoportvezetőnk, Franz Anton Cramer szerint »a kortárs tánc ott kezdődik, amikor megszűnik tánc lenni«. A technikai tudás felmutatása helyett valóban a verbális mozzanatok, a neon és a multimédia felé fordulás a jellemző. Ahogy látom, az egyik út ez, az előadó-művészeti eszköztár torkos habzsolása, a másik pedig a lebontás, a minimállal való kísérletezés. Ugyanakkor mindkét típusra igaz, hogy elfogynak a (tánc, színház, báb stb.) címkéik, s maradnak egyszerűen „előadások”. A műfajok közt éles határt húzni már-már kudarcgyanús próbálkozás. (...) A Critical Endeavour-höz hasonló volumenű kezdeményezéseknek a haszna egy valamiben mérhető: sikeres, ha a résztvevők nem ugyanazt viszik haza, mint amivel érkeztek. Számomra méretes 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 rejtőz 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«.”

A görög „kriszisz” jelentései közül mára az „ítélni” a domináns, míg a „különbséget tenni” háttérbe szorult – 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. Dolgozatomban körbejárom 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 meghosszabbítása¹, minden (nézői és alkotói) vélemény 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 félreteszik 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, életrevaló gondolatokat. Igyekszem feltárni, hogy az ezen elmélet nyomán megszületett lecture-performance-ok, TIE- és beavató színházi előadások miként kapcsolódnak egy tánckritikus – részemről ideálisnak mondható – tevékenységéhez, végezetül pedig javaslatokat teszek arra, hogy ez a gyakorlatban hogyan lenne megvalósítható.

¹ 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

II. A KORTÁRS (TÁNC)KRITIKA SZEGMENSEI

II. 1. 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 diszciplína². Ennek nyomán nem meglepő, hogy a valamilyen módon képzett kategóriába sorolható, jelenleg is aktív (tánc)kritikusok **bölcsész**, avagy **újságírói** (pl. MÚOSZ-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, avagy 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 yorki 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 művészetkritikusi 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-kűrök 1-től 10-ig terjedő pontozásától vagy az internetes ötcsillagos termékminősítésektől. Ezek az objektivásra 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

² VAN CAMP, Julie: The Humanities and Dance Criticism In: *Federation Review* 9. évf./1. 1986. január-február. 14.

úgy tekint a kritikusokra, mintha azok legalábbis az ő PR-osaik volnának.”³ 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 pont, hogy főkereset – reményében), de miután a posztdramatikus színház eltávolodott a drámáktól és az írott szöveg helyett új médiumok felé fordította figyelmét, úgy a nyelv nagyrabecsült ismerői már nem bizonyultak elég kompetensnek az adott alkotások megítéléséhez. Az elvárási mező megkettőződött: érteni kell a bemeneti formához (így mondjuk a tánchoz) és érteni a kimenetihez is (így mondjuk 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”⁴ – melyhez elengedhetetlen a holisztikus hozzáállás. A kinezetikai és a vizuális érzék fejlesztése, „doing & viewing” szintézise az, ami biztosíthatja, hogy az adott kritikus a test médiumát önmagában is értse, 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.”⁵ 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 sokfélevé kellene válnia”⁶ – 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-vélemény értékű *vélemény* is nyilvánosságra jusson”⁷, ám a lelkiismeretes, komoly műgonddal, 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

³ Markéta Faustová, cseh kritikus hozzászólása a *Globál Lokál* konferencia szekcióülésén – Balatonfüred, 2011. június 25.

⁴ THEODORES, Diana: On critics and criticism of dance. <http://sarma.be/docs/707>

⁵ A *Globál és Lokál* – EU tánc-szimpózium és konferencia – Balatonfüred, 2011. június 23-26. dokumentációja 88.

⁶ HORKAY HÖRCHER Ferenc: A kritikaírás esztétikatörténeti és gyakorlati filozófia alapú megközelítése In: BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 81.

⁷ Kulcsár Szabó Ernő idézete a Jelenkorból In: LAPIS József: A kritika anatómiája In: BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 164.

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.”⁸ A kritika egyetlen legitim funkciója az, hogy masszív referenciapontként, dobbantóként szolgáljon ehhez a diskurzushoz. Így a közösségi média ácsolta világ elveihez híven „maga a vélemény egésze a(z akár egymásnak ellentmondó) vélemények sorozatából áll össze”⁹, nincs tisztán fekete vagy fehér döntés, nincs előre legyártott hierarchia, hiszen a kritika, mint véleményműfaj, magában rejti a tökéletes objektivitás, az egzaktság lehetetlenségét.

A **hobbikritikusokat**, vagyis a saját szenvedélyeiktől 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 – magyarul mindenki »flekkdíjas« külső munkatárs –, így a színházi élet jelentős szeletét nem is látják, hiszen nem tudják finanszírozni”¹⁰ 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 elérhetők. Ugyanakkor mivel az emberek presztízs-kérdésnek tekintik a művészetről való értekezést, 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 ízlésbeli kérdésekben.”¹¹ De mit jelent a kompetencia, a járatosság, és legfőképpen hogyan mérhető ez? A szakmai publikációkat felsoroltató, 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

⁸ 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.

⁹ TÓFALVY Tamás: A kritikus közösség In: BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 173.

¹⁰ TOMPA Andrea: Monológ néhány halk hangra In: BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 187.

¹¹ CHILD, Irvin L.: A művészi élmény hatása In: HALÁSZ László (szerk.): *Művészetpszichológia*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1983. 457.

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.”¹² A laikus és a „professzionális nézőt” az választja el, hogy míg az előbbi benyomást közöl, addig a második műbírálattá formálja a benyomását – a műbírálattal, valamint készítőjének méltányosságára pedig abban rejlik, hogy minden – a művel kapcsolatos – felbukkanó szempontot és összefüggést igyekszik végiggondolni.¹³

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, wayang 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 kultúrára, 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.¹⁴ Ezeket pedig bárki górcső alá tudja venni.

II. 2. AKIKNEK ÍRNAK

A kritikus nyelvalkotást megelőzi az a döntéskényszer, 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

¹² CHILD, Irvin L.: A művészi élmény hatása In: HALÁSZ László (szerk.): *Művészetpszichológia*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1983. 459.

¹³ Vö. KERESZTESI József: Szerintem a kritika In: In: BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 15-17.

¹⁴ Vö. SIEGEL Marcia B.: Bridging the critical distance In: CARTER, Alexandra (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, London-New York, Routledge, 1998. 97.

hétvégéjük tervezése végett? Netán az **alkotói gárdának** szánja okításul, szembesítésül, javító szándékkal? „Patrice Pavis *Színházi szótárának* (a kritikára) vonatkozó címszavában így fogalmaz: »Jelenleg a kritika jelentősége, legitimitása és kihatása az előadás karrierjére szűkült.« 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.”¹⁵ 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 visszacsatolást kíván arról, hogy amit támogat: jó”,¹⁶ de ebbe beletörődve csupán a finanszírozó szervet ellátó, szolgálékú 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, méghozzá egyfajta árusítási kényszer nélkül.¹⁷

Sally Banes megemlíti egy másik, szintén egyszerű magyarázatot, mire valók a kritikusok: szerinte ők „**a történelem piszkosítói**”.¹⁸ Megtörik az előadások egyszerűségének tragédiáját, azt történeti keretbe ágyazzák – például van-e olyan kijelentése a műnek, ami új távlatokat nyit meg. A tárgy tűnékenységét 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.¹⁹ 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 látóanyag a műről. Recepciótörténeti szempontból az írás, a kritika, a beszámoló nyer, de az **archiválás** szempontjából szerintem korántsem – természetesen a felvevő készülékek 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 miatt berzenkedők voltak, nem szakmaiak.

¹⁵ SZABÓ István: Adalékok a magyar színikritika helyzetéhez
http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35834:adalekok-a-magyar-szinikritika-helyezetehez&catid=47:2010-oktober&Itemid=7

¹⁶ TOMPA Andrea: Monológ néhány halk hangra In: BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 181.

¹⁷ Vö. DENBY, Edwin: *Dance criticism* In.: Uő: *Dance writings USA*, Alfred A. Knopf Inc., 1987. 537.

¹⁸ Vö. BANES, Sally: *Before, Between and Beyond – Three Decades of Dance Writing*, University of Wisconsin Press, 2007. xvii.

¹⁹ Vö. SIEGEL, Marcia B.: Introduction In: Uő: *The Shapes of Change* Houghton Mufflin Co., Boston, 1979. xv.

A kritikusok, a kritika felé irányuló elvárások nagyok és ellentmondásosak: „jó lenne, ha (ki)nevelné az olvasóközönséget. A kritika ne nevelje az olvasóközönséget, kezelje nagykorúként és egyenrangú 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 olyasmint mondana, ami abban valóban benne van.”²⁰ 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.²¹ 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 nagyközönség előtt is). Továbbá hiszik, hogy minden tudást, nüansznyi 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 innentől a koreográfia már nem csak egy grafikusan rögzíthető színpadi mozgáskombinációt jelöl, hanem a performerek és a közönség 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 közönség 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 közönséget, a kultúrát azáltal szolgáló, a mű és az olvasó között azáltal **közvetítő szerepe**, hogy a műértést segíti.”²² Tharpék olyan műfaji és nyelvi sűrítettséget, tág intertextust és számos szociális

²⁰ RÁKAI Orsolya: Re: (-levancia, -ferencia, -verencia, avagy gondolatok a kritikai pozícióról) In: BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 64.

²¹ Vö. BONIN-RODRIGUEZ, Paul-DOLAN, Jill-PRYOR, Jaclyn: *Colleague-Criticism: Performance, Writing, and Queer Collegiality* <http://www.thefeministspectator.com/articles/colleague-criticism/>

²² ELEK Tibor: *Ars critica (?) még egyszer* In: BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 37.

vonatkozást emeltek be a táncterre, hogy az előadások komplexitása a kritikától is megkövetelte, hogy többretegűvé váljon.

II. 3. AHOVÁ ÍRNAK

Sokáig a szigorúan (cenzúra által) 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 nyerő új zsurnalizmus és **gonzó hullám** forradalminak 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 megalkotója is. Lényege elsősorban a szubjektivitás, az irodalmiság megerősödése, a társadalmi szerepvállalás, a tényeken túl az „igazságra” való rámutatás igénye, így a több szemszögű, (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, üzeni akarása előtérbe került. Ez, illetve az **internet** elterjedése, majd a Web 2.0 újításai befolyásolták azt a felületi hálót, ahol manapság kritikákat szokás közölni (pl. www.revizoronline.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 pénzösszeget sem emészt fel, mint a nyomdai úton terjesztett kiadványok: a domain regisztráció (többnyire) fizetesköteles és a tárhely méretétől függ, de azontúl már minden térítésmentesen történhet. A feltételes móddal arra kívánok utalni, hogy az **online sajtó** felértékelődését is mutatja, miszerint az üzemeltetők, 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 osztályzásai, címkézései, 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.”²³ Ennek a jelenségnek a létét el kell fogadni azzal a kitételrel, 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 szinhaz.net-en vagy a tanckritika.hu-n is (pl. a Facebook közösségi oldal segédletével vagy anélkül) **kommentálhatóak**, megoszthatóak az egyes cikkek.

II. 4. AHOGYAN ÍRNAK

„Minden művészet önmagában némaságra van kárhóztatva; (...) bemutat, de *mondani* semmit sem tud.”²⁴ Northrop Frye szerint egy alkotásról diskurzust kezdeményezni az adott művészetén kívüli keretek valamelyikéhez való csatolással célszerű, habár ez feltételezi azt is, hogy a kritika – mint írásművészet – fogalmi rendszerének forrásai szintén nem magában a kritikában találhatóak. A társtudományok beemelése egy szempontrendszer, egy centrált hipotézis, egy elemzési séma megalkotására szolgálhat. Bár a sematikusság 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 megtámogatott tippet, egy aspektust kell felkínálni a befogadónak. 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.”²⁵

A körülbelül két évtizede tartó, egyre hangosodó vita, vagyis „a kritika kritikája összefügg a racionalizálási folyamatokba vetett bizalom megingásával”²⁶, így a fentiekkel, ha nem is szemben, de hozzájuk képest sréhen áll a sokkal fiatalabb, ún. **közéleti kritika**. Ezen szemlélet azt

²³ TÓFALVY Tamás: A kritikus közösség In: BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 173.

²⁴ FRYE, Northrop: Polemikus bevezetés In: Uő: *A kritika anatómiája* Budapest, Helikon Kiadó 1998. 10.

²⁵ Felföldi László hozzászólása a *Globál Lokál* konferencia szekcióülésén – Balatonfüred, 2011. június

²⁶ KÁROLYI Csaba: Lehet-e? Mit lehet? Mit nem? In: BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 21.

állítja, hogy „a kritika nem más, mint jelenlétünk az olvasásban, nézésben, hallgatásban. Éppoly beszéd a világról, mint amelyet a műalkotás folytat a saját tárgyáról.”²⁷ Így ez nem egy tanulmány-, hanem egy **esszészzerű forma**, ahol az író eszméit a tárgy pragmatikus tanulmányozásából meríti. Munkája nem tudomány, hanem az **irodalmi művészet** egy neme. A színházkutató, 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.”²⁸

Elképzeltetlen a két fenti álláspont, írási metódus társult, egybeolvasztott használata? Immanuel Kant, német filozófus a **reflektálatlan reflektáltság** jelenségét tárgyalja. Megfogalmazása szerint „az ízlés egy az észszel analóg gondolkodási forma, de nem azonos vele. Az érzéki megismerésen alapul, tehát nem az észen, 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.”²⁹ 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 engedi működésbe lépni befogadása folyamatában.”³⁰ 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.”³¹ A gorombaság erre jó trükk – zömében stílus eszközként használják, nem pedig őszinte felindulásból –, hiszen az acsarkodó, balhékedvelő

²⁷ VASKÓ Péter: A kritikus tömeg In: BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 215.

²⁸ FRYE, Northrop: Polemikus bevezetés In: *Uő: A kritika anatómiája* Budapest, Helikon Kiadó 1998. 27.

²⁹ HORKAY HÖRCHER Ferenc: A kritikaírás esztétikatörténeti és gyakorlati filozófiai szempontú megközelítése In: BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 90.

³⁰ HORKAY HÖRCHER Ferenc: A kritikaírás esztétikatörténeti és gyakorlati filozófiai szempontú megközelítése In: BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 94.

³¹ KERESZTESI József: Szerintem a kritika In: BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008. 14.

olvasókat rendszerint magához szögezi. „Szellemes, élvezetes kritikai publicisztikát alighanem sok, még létező újságolvasó (portálfogyasztó) látna szívesen, de nem elsősorban a benne rejlő szakmai érvelés és orientálás, hanem a szöveg intellektuálisan szórakoztató önértéke miatt.”³² 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 nagyelemzésekkel szemben. Nem azt jelenti, hogy mögöttük nincs háttértudás, hanem hogy készítőik 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.**"³³ Ezáltal az olvasó eldöntheti, kivel szimpatizál, kivel érzi rokonizálásának magát, kit választana legszívesebben előadás-elemező „cimborájának”. Bodansky impulzív példaként Molnár Gál Péter stílusát említi, mellyel mélységesen 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 képviseljenek. Az online felületeken lévő szövegalkotási modell miatt az emberek olvasási gyakorlata felvett egy „szkennelő 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.

³² 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

³³ 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

III. MŰVÉSZETRE TANÍTÁS, MŰVÉSZETTEL TANÍTÁS –

A (TÁNC)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 élénkítésének 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. Mindőjüknel cél a **szociális progresszió**, amihez elengedhetetlen, hogy „feloldják a **színház elméleti, intellektuális és gyakorlati, praktikus oldala közti** ellentmondást, egyetlen organikus egésszé gyúrva a kettőt.”³⁴ Ezáltal valamennyiüket joggal tekinthetjük tolmácsoknak, sőt közvetítőknél³⁵, akik a művész képviselőjén, és akaratának továbbításán túl a befogadót segítő információkkal is szolgálnak, ily módon törekednek a **szintézisre**. Mind hisznek benne, hogy a pedagógia központi komponense a művészi tevékenységüknek – pedagógia, pedagógus alatt pedig a „megmondói” poszt helyett a szó eredeti jelentését hívnám magyarázatul: görögül ez „gyermekvezető” jelent, és az iskolába kísérő, a gyermek oktatását és otthoni felkészülését szemmel tartó emberre (rabszolgára) utal. Ilyenformán a sorból a kritikus se lóg ki. Edvin Denby úgy fogalmazott, hogy egy kritikus „nem kerülheti el, hogy egy kicsit tanár és egy kicsit sarlatán legyen”³⁶; dolga az észlelés, a rendszerezés és az ezekről való tudósítás – ez a hármas Bogdanov Editnél: tudomásulvétel, tájékoztatás, híradás³⁷. A táncról értekező, elsősorban író szakembereket sok kategóriába sorolhatjuk: tánckritikusok, táncantropológusok, tánc történészek, sőt táncesztéták, táncfilozófusok stb. – 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.

³⁴ JUHÁSZ Dóra: Táncdramaturg-tipológia In: *Táncstudományi Közlemények* 2010/1. II. évf./1. 40.

³⁵ vagy mediátornak > mediatio, -onis F (lat.) = közvetítés. (A jogtudományban is míg az ügyvéd ügyfelének alapvetően jogi képviselőjét látja el – értve 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 féltől független, pártatlan harmadik személy, aki nem jogi megoldásra, hanem mindkét félnek kedvező egyezség létrehozatalára törekszik.)

³⁶ DENBY, Edwin: Forum on functions of dance criticism In: *Uő: Looking at the Dance* New York, Curtis Books, 1968. 245.

³⁷ Vö. BOGDANOV Edit: *Szükség van-e a kritikára* http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4150/vita-a-kritikarol-a-revizoron/?label_id=4703&first=0

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 újrátjátszása, 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 réteg³⁸. A bohócok, 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 didaktika 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.”³⁹ Tág értelemben a dilemma az, hogy csupán színházértésre vagy egyenesen világértésre akarnak „nevelni”, a *művészetet* kívánják értelmezni vagy mindent a *művészetten keresztül*. 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 felkészítés⁴⁰. Ehhez képest a **TIE** (Theatre in Education, azaz színházi nevelés)⁴¹ 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

³⁸ Hozzáteszem, már 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.

³⁹ SZ. DEME László: *Misztérium a gyakorlatban*

http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35008:misztarium-a-gyakorlatban&catid=25:2008-december&Itemid=7

⁴⁰ Vö. HONTI György: *Mi is az a beavató színház?* In: Drámapedagógiai Magazin 21. sz. 2001.

<http://letoltes.drama.hu/DPM/2001-2010/2001.1.pdf>

⁴¹ 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.

felelősségvállalásról”⁴², 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 (többnyire morális témájú) esetet különféle dramatikus eszközök (jelenetek improvizálása, újrajátszása és elemzése, reflexiók szerkesztett előhívása, a szerepben zajló megbeszélés stb.) segítségével. A két struktúrában egy lényegi különbség mutatható fel: (akár egy, akár többlépcsős, vagyis előkészítő/levezető foglalkozást is magába foglaló) beavató színházi programokat már kész előadásokhoz szoktak utó-szervezni, míg a színházi nevelési programok résztvevői egy olyan forma keresésére vállalkoznak, ami egy közös művészi felfedező utat jelent, ahol nincs senkinek többléptapasztalata, 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 elvárásokból, 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”⁴³, de ez ma azt kell jelentse, hogy a néző ne a válaszokat, hanem az esélyt kapja meg arra, hogy beleszólhasson a sorsát érintő fontos kérdésekbe. Nem a jövő ideális közönségének kinevelésére felesküdő, 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”⁴⁴ – mégse 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 térközszabályozási jegyeket (a performerek a koncertviók szerint nem takarják ki egymást, mindig befelé fordulnak stb.), a hétköznaphoz képest túlaradó 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 analizálhatóság, 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

⁴² http://www.kerekasztalszinhaz.hu/munkank_celjai

⁴³ ROMANKOVICS Edit: *A Résztvevő Színháza* http://www.kavaszhaz.hu/files/static/a_resztvevo_szinhazarol.pdf

⁴⁴ ROMANKOVICS Edit: *A Résztvevő Színháza* http://www.kavaszhaz.hu/files/static/a_resztvevo_szinhazarol.pdf

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 elveknek és gondolati alakzatoknak. Megkérdőjelezi a mezőben létrejött tudást, és megnyitja az integráló, illetve kirekesztő gyakorlatok szempontjából releváns mechanizmusokat. Tehát mindig (...) a határ megtapasztalásának gyakorlata.”⁴⁵ Ahogy a 20. században a tánc történetben is megtört a test és az elme binaritása, úgy elmélet és gyakorlat elszeparált viszonya is halványulni kezdett. Mostanra egy 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.”⁴⁶ 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.” A táncelmélet gyakorlati lecsapódása lehetne a kritika, például olyan megmozdulásokkal szövetkezve, mint a lecture-performance-ok: Jérôme Bel: *Véronique Doisneau* (2004) c. 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 tárgyam én vagyok, vagy amit teszek – teoretikus és performer egygyé válik. (Tovább híres képviselők még Chris Burden, Yvonne Rainer, Robert Morris, Robert Smithson és Joseph Beuys.)⁴⁷

Ugyanakkor elmélet és gyakorlat határán egyensúlyozik a **táncdramaturg** is. Bettina Milz megkülönböztet öt típust, így 1. a kutatót, 2. a fordítót, 3. a külső szemet, 4. a vizionáriust és 5. a mindenest.⁴⁸ Sorbavéve ez annyit tesz, hogy a táncdramaturg 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 házigazdaság, a menedzserkedés, a kurátorság⁴⁹ is. Ez a feladatkör-felsorolás felettébb rokon azzal, amit a drámapedagógusok próbálnak a diákokba implikálni egy TIE-előadás során. Az elvárt teljes aktivitás minden közreműködőnek saját gyermekévé teszi a

⁴⁵ KLEIN, Gabriele: A táncelmélet mint a kritika gyakorlata In: CZIRÁK Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek* Budapest, Kijárat, 2003, 207.

⁴⁶ KLEIN, Gabriele: A táncelmélet mint a kritika gyakorlata In: CZIRÁK Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek* Budapest, Kijárat, 2003, 220.

⁴⁷ Vö. MILDER, Patricia: *Teaching as Art* http://www.mitpressjournals.org/doi/pdfplus/10.1162/PAJJ_a_00019

⁴⁸ Vö. JUHÁSZ Dóra: Táncdramaturg-tipológia In: *Táncstudományi Közlemények* 2010/1. II. évf./1.

⁴⁹ curo, curare, -avi, -atum (lat.) = gondoskodik

készülő művet, közös ügyé emeli azt, ami a hagyományos kőszínházi leosztásban megosztott felelősség: a látványtervező a díszletért, a színész a játékaért, a dramaturg a szövegért kezkeskedik.

Észlelhető tehát, hogy mind a négy-öt esetben „az elkötelezettség okán a sokrétűség a mű-egésznek rendel alá mindent”⁵⁰, 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 (tánc)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 (eddigi) 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.”⁵¹ A diszharmónia előhív(hat)ja az egyén rendteremtő képességét, majd sikerélménye előidézheti a vágyott katarzist, a megtisztulás élményét. Nem egy fiktív figura életlátását és problémakezelési stratégiáit akarja majd a néző civil helyzeteibe átplántálni, hanem a saját bőrén megtapasztaltakat szeretné reprodukálni.

⁵⁰ JUHÁSZ Dóra: Táncdramaturg-tipológia In: *Táncstudományi Közlemények* 2010/1. II. évf./1. 43.

⁵¹ CHILD, Irvin L.: A művészi élmény hatása In: HALÁSZ László (szerk.): *Művészetpszichológia*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1983. 470.

IV. ÖSSZEGZÉS

Dolgozatom zárlataként igyekszek a kritikus (korábbiak szerint felvázolt) komplex szerepének és közvetítő funkciójának gyakorlati megvalósításáról írni, azaz összeállítani egy olyan dogma-, illetve szempontlistát, ha tetszik személyes deklarációt – amit követve a (tánc)kritikusok csorbíthatják a műértői elit fennhatóságát és társadalmilag talán még hasznosabb követői lehetnek a művészeteknek.

0. A kritika szó helyett az értekezés, a diskurzus, az interpretáció kifejezések használata javasolt, ugyanis míg a kritikához az ítésk fogalma kötődik, én egyfajta mediátor, illetve pásztor attitűd mellett állok ki. Ezáltal az értekező személytől sem az iskolázottság, hanem véleményének megalapozására való hajlam az elvárt.

1. Az értekezés 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 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, önészlelésre 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 judíciumokhoz hasonlítja.

3. Az értekezésnek nincsenek kitüntetett referenciapontjai. A társművészeteken és a filozófián keresztül magyarázat egyenrangú lehet az anekdotázással, a kommersz kultúra, a köznapi cselekvések (pl. vízvezeték-szerelés) beemelésével. 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.

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 amit sosem mutatnak be darabot, 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.⁵² Mindemellett elkanyarodhatunk az aktuálpolitika, a közerkölc, a pszichológia, az oktatásügy és más számos olyan topik felé is, amiken a morfondírozást alátámasztotta a látott előadás váltotta ki. Az intenzív beszélgetés létrejött, ami okvetlenül fontos, de azontúl a tárgya már képlékeny.

5. Az értekezés elsősorban azoknak szól, akik látták az adott előadást. Pontosítok: 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 közegébe.

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. Azoknak, akik nem látták az előadást, csupán ez szolgál negatív kritikaként, intő jelül: nem ildomos jegyet váltani rá.

Ezenfelül kérdés, hogy mindennek 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 kialakítását, ahova az írások egyszerű kifüggesztésén túl fotók, videók, hangzóanyagok mind felkerülhetnek, a látogatók pedig mikro-kritikaként kommentálhatják őket. A publikálandó anyagokat a reflexiós funkció fogná össze, nem pedig stílus vagy műfaj. Vagyis jellegében egy dialógusra sarkalló, cifra, de koncepciózus aggregátor felületet képzelek el, ami egyrészt nem fix stábbal dolgozik, hanem mindig nyitott az új publikálókra, másrészt aminek nem egy adott vonalat képviselő cenzor-tulaja, hanem mindössze **szerkesztője** lenne.

⁵² Vö. REDFERN, Betty: What is art? In: CARTER, Alexandra (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, London-New York, Routledge, 1998. 125-134.

V. FELHASZNÁLT SZAKIRODALMAK JEGYZÉKE

1. BANES, Sally: *Before, Between and Beyond – Three Decades of Dance Writing*, University of Wisconsin Press, 2007.
2. BÁRÁNY Tibor-RÓNAI András (szerk.): *Az olvasó lázadása*, Pozsony, Kalligram Kiadó-József Attila Kör, 2008.
3. 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.)
4. 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.)
5. 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.)
6. CHILD, Irvin L.: A művészi élmény hatása In: HALÁSZ László (szerk.): *Művészetpszichológia*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1983. 451-476.
7. DENBY, Edwin: Dance criticism In.: Uő: *Dance writings USA*, Alfred A. Knopf Inc., 1987. 532-542.
8. DENBY, Edwin: Forum on functions of dance criticism In: Uő: *Looking at the Dance* New York, Curtis Books, 1968. 244-245.
9. DENBY, Edwin: The Critic In: Uő: *Looking at the Dance* New York, Curtis Books, 1968. 410.
10. FRYE, Northrop: Polemikus bevezetés In: Uő: *A kritika anatómiája* Budapest, Helikon Kiadó 1998. 9-31.
11. HONTI György: *Mi is az a beavató színház?* In: Drámapedagógiai Magazin 21. sz. 2001.
<http://letoltes.drama.hu/DPM/2001-2010/2001.1.pdf>
(letöltés időpontja: 2013. május 19.)
12. JACKSON, Tony: Nevelés vagy színház? In: KAPOSÍ László (szerk.): *Színház és dráma a tanításban – TIE Theatre in Education* Színházi füzetek VIII., Budapest, Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Magyar Drámapedagógiai Társaság, Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1995. 12-29.

13. JUHÁSZ Dóra: Táncdramaturg-tipológia In: *Táncstudományi Közlemények* 2010/1. II. évf./1. 40-44.
14. KLEIN, Gabriele: A táncelmélet mint a kritika gyakorlata In: CZIRÁK Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek* Budapest, Kijárat, 2003, 201-220.
15. MILDER, Patricia: *Teaching as Art*
http://www.mitpressjournals.org/doi/pdfplus/10.1162/PAJJ_a_00019
(letöltés időpontja: 2013. április 17.)
16. MOORE, Nancy: New Dance/Criticism In: *Dance Magazine* 1974. április, 57-59.
17. PEETERS, Jeroen: *The impossible pas de deux of looking and writing*
<http://sarma.be/docs/636> (letöltés időpontja: 2012. október 13.)
18. PEETERS, Jeroen: *Dance critic: profession, role, personage, performance?*
<http://sarma.be/docs/958> (letöltés időpontja: 2012. október 13.)
19. POPPER Péter: A gyermeki gondolkodás a színházi élmény szempontjából In: KAPOSÍ László (szerk.): *Drámapedagógiai olvasókönyv Színházi füzetek VII.*, Budapest, Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Magyar Drámapedagógiai Társaság, Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1995. 58-66.
20. PUSKÁS Panni: *Kritikusok, ne sírjatok* http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4162/vita-a-kritikarol-a-revizoron-3/?label_id=4703&first=0 (letöltés időpontja: 2012. december 27.)
21. REDFERN, Betty: What is art? In: CARTER, Alexandra (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, London-New York, Routledge, 1998. 125-134.
22. ROMANKOVICS Edit: *A Résztvevő Színháza*
http://www.kavaszinhaz.hu/files/static/a_resztvevo_szinharol.pdf
(letöltés időpontja: 2013. március 20.)
23. SIEGEL, Marcia B.: Bridging the critical distance In: CARTER, Alexandra (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, London-New York, Routledge, 1998. 91-97.
24. SIEGEL, Marcia B.: Introduction In: Uő: *The Shapes of Change* Houghton Mufflin Co., Boston, 1979. xiii-xx.
25. SZ. DEME László: *Misztérium a gyakorlatban*
http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35008:misztérium-a-gyakorlatban&catid=25:2008-december&Itemid=7 (letöltés időpontja: 2013. április 22.)
26. 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.)

27. THEODORES, Diana: *On critics and criticism of dance* <http://sarma.be/docs/707>
(letöltés időpontja: 2012. október 13.)
28. 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.)
29. VAN CAMP, Julie: The Humanities and Dance Criticism In: *Federation Review* 9. évf./1. 1986. január-február. 14-17.
30. 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.)
31. *A Globál és Lokál* – EU tánc-szimpózium és konferencia – Balatonfüred, 2011. június 23-26. dokumentációja http://tanckritika.hu/images/stories/pdf/furedi_konferencia.pdf (letöltés időpontja: 2012. október 12.)

NYILATKOZAT

a szakdolgozat eredetiségéről

Alulírott *Szemessy Kinga* (születési hely és idő: Budapest, 1989. április 12.) a Budapest Kortárstánc Főiskola hallgatója ezennel büntetőjogi felelősségem tudatában nyilatkozom és aláírással igazolom, hogy

A KRITIKA HELYE

A KORTÁRS ELŐADÓMŰVÉSZETBEN

A mai (tánc)kritikusok diverzív tevékenységének szükségességéről

című szakdolgozatom **saját, önálló munkám**, melyet korábban más szakon még nem nyújtottam be szakdolgozatként és amelybe mások munkáját (könyv, tanulmány, kézirat, internetes forrás, személyes közlés stb.) idézőjel és pontos hivatkozások nélkül nem építettem be.

Tudomásul veszem, hogy szakdolgozat esetén plágiumnak számít:

- szó szerinti idézet közlése idézőjel és hivatkozás megjelölése nélkül;
- tartalmi idézet hivatkozás megjelölése nélkül;
- más publikált gondolatainak saját gondolatként való feltüntetése.

E nyilatkozat aláírásával tudomásul veszem továbbá, hogy plágium esetén szakdolgozatom visszautasításra kerül.

Budapest, 2013. május 29.

hallgató aláírása