

2003. januári számunkban jelent meg Sándor L. István *Az erőszak esztétikája* című írása, amely a Közép-Európa Táncszínház Barbárok-előadásának kritikáit szemlélte. Csáki Judit *A kritika sine qua nonja* című írásával reagált a tanulmányra. A vitát Mestyán Ádám alábbi írásával folytatjuk. (A szerk.)

MESTYÁN ÁDÁM

Mi a tánckritika?

■ HOZZÁSZÓLÁS SÁNDOR L. ISTVÁN ÉS CSÁKI JUDIT CIKKÉHEZ ■

Sándor L. István négy nagy problémakört érintett cikkében. Ezek a következők: 1. A kritika általános természete. 2. A tánckritika sajátosságai. 3. A tánc műfajainak hiánya. 4. A rituális definíciója.¹ Csáki Judit írásában az első problémakört járja körül. A vitaindítóval egyetlen dologban ért egyet: a kritikairás mai színvonalja alacsony. Az én hozzászólásom két részből áll: az első része a kritika általános természetét firtatja, a második pedig a tánckritika fogalmát járja körül, némi kitekintéssel a tánc eszközeire. Mindkét szerző beszél szakmai (tudományos) kritikáról² és úgynevezett hetilapkritikáról. Szerintem e két fogalom nem állítható szembe egymással, és a kritikus vélemények ütköztetésének sincs értelme.

Az angol nyelv a review szót használja arra, amit mi hírlapkritikának nevezünk, a szakmai (tudományos) kritikát pedig a critical essay, critique³ fogalmakkal illeti. Ideális esetben a kritikusnak nemcsak jó reviewernek kell lennie, hanem jó criticnek⁴ is, és fordítva. Ugyanakkor értelmetlen a kritikus alkalmasságának kritériumait és a kritika feladatát szűk határok közé szorítani. A fenti két szerző vitájának lényege az, hogy milyen közönségnek melyik kritikafajta szól. Van-e olyan, hogy szakma? Mi az, hogy szakma? Sándor L. logikája némiképp arra utal, hogy a kritikusnak volna valami felelőssége a színész/táncos iránt. Azt hiszem, ilyen nem létezik. Szerintem a kritikus becsület – már ha van ilyen – a kritikus igényessége önmaga és olvasói iránt. Tárgyában való jártaságának, szaktudásának, ízlésének minél pontosabb megfogalmazása. Hogy ez miképpen történik, az beszédmódválasztás kérdése, hiszen egy review-ban semmi értelme nincs tudományosságot tettetni, és tanulmányban sincs helye a pongyola nyelvhasználatnak.

A kritika a nyelvben van. Aki nem ért a nyelvhez, az íráshoz, nem lehet jó kritikus. Ugyanakkor a jó költő vagy drámaíró is lehet csapni való, vagy ami ugyanaz: hiteltelen kritikus. A review és a critique között semmiféle szakadék nincs, bár a két szerző sarkalatos álláspontja némileg ezt látszik megerősíteni. Mindkét írás- és gondolkodásmódnak más a célja, más a nyelve, és eltérő a kulturális térben elfoglalt helye, ezért nem mérhetőek egymáshoz és egymással. A review a laikus közönséghez szól (lásd Csáki: közérthetőség), célja a bemutatás és értékelés, képalkotása és szóhasználat a szépirodalmi jellegű, funkciója pedig elsősorban a (társadalmi) nyilvánosság megeremtése. A critique a (művészeti-filozófiai, kritikai) szakmához szól, tudományos szakszókészlete van, célja a megértés és értelmezés, funkciója pedig az, hogy a műalkotások számára helyet készítsen a művészettörténet „üvegházában”, elméleteket építsen fel, interpretációkat ajánljon, tör-

vényszerűségeket fedezzen fel stb. Keverhető a két műfaj, magatartásmód: keveredik is. Megkockáztatható: a jó kritikánál keverednie is kell. Mindkettő szubjektív, alanya író – ez közös eredőjük. Különbségük: egy hírlapi kritikusnak minden előadásról *kell* írnia (szerintem ez a legnehezebb feladat). Az esszéíró pedig olyasmivel *akar* foglalkozni, ami vagy intellektuálisan, vagy érzelmileg valamit kiváltott belőle. Azt gondolom, hogy a kritikus pártatlanságot csak sértett művészek szokták számon kérni.

A kritika általános természetéről folyó viták sokszor tévednek ebbe a zsákutcába: objektivitás, tárgyilagosság kontra elfogultság, szubjektív ítélezés. Értelmetlen időpazarlás: a kritika egyrésztől társadalmi, másrésztől művészeti jelenség. A művek termelik ki a kritikust, és a kritikus csakis ebben a közegben létezhet, maga is elvont alkotás, az alkotások alkotása, olyan dolog, ami a modern nyugati kultúrában minden művészeti tárgynak mintegy függeléke, folytatása, sőt, ez a „folytatás” (ahogy a befogadó is) benne él az alkotásban. Egy másik aspektusból nézve az alkotás a kritikus révén kerül át egy új térbe: a művészet teréből a kritikai (esetleg nyilvános) térbe. Köz hely, hogy a befogadó e kritikai tér által eleve befolyásolva van, persze áttételesen, hiszen igen kevesen olvasnak primer szövegeket. A társadalmi nyilvánosságba szűrődött vélemény az, ami hat a befogadóra.

A kritikai tér fő jellemzője a visszacsatolás, a reflexió, de ez a visszarámlás elvesz valamit az adott alkotástól. Az értelmezés vagy magyarázat által (ami ráadásul nem befogadói, hanem ideális esetben egy szándékosan eltávolított magatartásból származik) elveszi az alkotás önálló létét – a téráthelyezés miatt –, és szétszedi alapjait. A kritikus – gadamerizálva – szabálytalan játékos, aki úgy próbál meg játszani, azaz játszani lenni, hogy közben csal, megpróbál a játék (a műalkotás) háta mögé tekinteni. Még egy reviewer is úgy tesz, mintha ő többet tudna az egyszeri nézőnél – sokszor többet is tud az adott műről, annak létrejöttéről, alkotóirol stb. Persze ez esetben miben áll objektivitása? Semmiben. A kritikus objektivitása nem más, mint szubjektivitása. Tehát önmaga alanya, hiszen ő nézte meg az előadást, ő gondolkozott róla, és ő írta meg véleményét/értelmezését. Ez nem jelent korlátlan szabadságot. Sokfajta kritikus sokfajta kritikát írt, sokféle elv alapján, melyekből tisztán a fenti kettőt: az impresszionisztikus megközelítésmód (SLI), a hetilapkritika (Csáki) vagy a tudományosság, a szakmai tanulmány alapelveit tudjuk kivonni. A kritikus szabadságát két dolog korlátozza: a nyelv és a mű (titkos harmadik: közegnyomás).

¹ Ez utóbbról ebben az írásban nem esik szó.

² Mindkét írás – és ez a cikk is – összemosza a szakmai fogalmát a tudományossal. Nyilván a kritika, esszé attól még lehet szakmai, hogy nem használ tudományos módszertant. Például ezek az írások mind szakmaiak, de nem tudományosak.

³ A továbbiakban – az érthetőség kedvéért – ezeket a fogalmakat fogom használni. A magyar nyelv is megkülönbözteti a recenziót a kritikától, ám valamiért ez csak az irodalomkritika területére korlátozódott.

⁴ Ez egy önkényes dichotómia – az angol nyelvben a reviewer összerosódik a critic fogalmával, akárcsak nálunk. Akár recenziót, akár esszét közöl az ember, ő kritikus (critic).

A tánckritika esetében mindkét feltétel problematikus. Egyrészt a művészettörténetből valahogy kimaradt a tánc, a művészetfilozófiában pedig Arisztotelész óta senki nem fogalmazta újra, hogy voltaképpen mi is az. Tehát magáról a művészeti ágról gyér ismeretekkel, kevés reflexív anyaggal rendelkezünk. A kritika legfiatalabb ága pedig a tánckritika. Ismeretesek ugyan kritikusok, akik negyven vagy ötven éve ezzel foglalkoznak, nos, ők az elsők. Így a tánckritikának nincsenek sem (írás)történeti hagyományai, sem kialakult szókészlete (pláne Magyarországon). Bármilyen furcsa, de nincsenek táncműfajok sem. A klasszikus balett és a modern tánc közötti (műnemi, diakronikus) felosztáson kívül csak a technikák szerinti megkülönböztetés létezik. A tánc formanyelve egy ismeretlen fogalom, csak a klasszikus balett kapcsán lép működésbe, melyhez a tánckritikusok vagy szeméremből nem nyúlnak, vagy a modern műveknél nem képesek azt használni. A kritikus szabadsága tehát jelen pillanatban a tánc esetében voltaképpen határtalan (bár a „közegnyomás” itt is jelen van). Csak a szerkesztői önkény döntheti el, hogy egy tánckritikus hozzáértően ír-e vagy sem. Ma a tánckritikus ezért csak *írás-készsége* által fogható meg.

Számtalan sziporkázó, képekkel és érzésekkel teleszóftolt írásmű olvasható mind a heti- és napilapok, mind a zömében havi szakmai lapok oldalain a tánc-előadásokról. Rendkívül szórakoztató cikkek ezek, csak úgy olvastatják magukat a sorok. Igaz, arról, hogy voltaképpen mi történt a színpadon, semmi konkrétat nem tudhat meg az olvasó. Miért van ez így? Nem csak a képzés hiánya, a szaknyelv fejletlensége és a kritikus alkalmatlansága a jelenség oka. Valahogy hozzátartozik a tánc általános természetéhez, hogy kibújik a konkrétumok és egyben a „nyelv” alól. Persze, ez minden művésztetre igaz, de talán a tánc esetében még kiélezettebb a jelentésségtől való elvonatkoztatás. A tánc „elbeszélése” a kritikai szakma egyik legnehezebb feladata. Amennyiben az ember deskriptív módszert alkalmaz, és leírja, hogy mi történt a színpadon, írása olvashatatlan lesz, ha nem írja le (magam is megpróbálkoztam ezzel), az totális kudarc.⁵ A tánc nem csak mozdulatsorok sorozata. A tánc (mint minden műalkotáshoz) az a szem is hozzátartozik, mely nézi. Rényi András kedvenc kifejezésével élve: a kritikus egy jó néző. A tánckritikusra ez fokozottan igaz:

a tánckritikus mindenekelőtt befogadó.⁶ Csak ezután jöhet az újságíró, az esztéta, esetleg a hentes. A tánckritika a legköltebb kritikai műfaj, mert tárgya megengedi. Persze, a mellébeszélést nem engedi meg.

Valamiképpen mindenki megérti azt, amit lát. Ha nem érti meg, akkor azt értette meg. A kritikusnak nem kell elmagyaráznia az előadást – bár ha akarja, megteheti –, hanem megértenie, aztán esetleg értelmeznie. Van helytelen út a befogadó előtt (lásd Csáki), de erre nem a kritikusnak kell ráébresztenie. A kritikus egyre új és újabb utakat nyit meg a műalkotás felé. Hogy ezek zsákcák vagy széles korzók, azt már nem ő dönti el. Ezért a tánckritika (s talán minden kritika) nyelvének hermeneutikainak kell lennie, állandóan nyitva kell tartania az ajtót.⁷ Hermeneutikain jelen kontextusban azt értem, hogy a kritikus gondolkodjék. Ne a rutin és a terjedelem vezesse klaviatúráját. A szaknyelv kidolgozása a tánckritikában magasabb szintű munkát igényel a kritikainál. Komoly (tánc)művészettörténeti munkára volna szükség, a táncjellemzők leírására és a már kanonikus XX. századi modern tánc alkotásainak csoportosítására, tűnjék bármily lehetetlennek.⁸ Szükség volna a táncról szóló filozófiai, esztétikai, művészeti szövegek egybegyűjtésére és rendszerezésére, valamint más művészetek elméleteinek felhasználására – azaz táncelméletet kellene megalapozni. E táncelmélet eredményeit, szaknyelvét felhasználva tud csak a praxis, azaz a tánckritika megújulni, mint ahogy az a színikritikában tapasztalható.

Megkockáztatható, hogy a tánc tanulmányozása módot kínál a művészetfilozófiának is valamifajta átrendeződésre. Talán téves az a saussure-i átokból fakadó alapállás, miszerint a táncot (és a művészeteket) mindenáron nyelvként (és nem beszédként) próbálják az elemzők megközelíteni. „A mozdulatokat olvasni kell”, a mozgást le kell írni, a nyelvre jellemző struktúrákat ki kell mutatni, minél egzaktabban meg kell ragadni a műalkotást. Bár ez járható, fontos út, mi több, megteremti a párbeszéd és a közös tér alapját, magáról a műről azonban soha semmit nem fog elárulni. A tánc elsősorban látvány és élmény, amit elbeszélni is úgy illik, mint látványt és élményt. Mint olyan valamit, amihez a kritikusnak köze van (szubjektív). A tánc esetében az analitikus megközelítésmód egyértelműen csődöt mond. Ez nem jelenti azt, hogy ne volna az analitikus módszer érvényes összetevője a táncelemzésnek. De mit is jelent a tánc elemzése? Avagy Frye-jal szólva: mi következik abból, hogy tanulmányozni lehet a táncot?

A táncban részt vevő emberi testek fizikai tényezők, melyek a művészi térbe és a befogadó tekintet „vízébe” merülnek bele, és ezáltal elvesztik köznapú súlyukat – triviális jelentésnélküliségüket. Más törvények hatnak rájuk, és maguk a testek is mássá válnak, máshogy viselkednek. A színpadon való kiállítás kiforgatja az élő emberi testet, tökéletesen kiüríti, hogy aztán jelentővé töltsse. Pontosabban ezt maga a műélvező teszi meg. A táncoló ember elsősorban művészi tárgy, a színpadba foglalt önmegismerő várakozás saját hatáskörébe von mindent, ami benne/rajta plasztikusan⁹ megjelenik. A test mozdulatokkal és helyzetével fejez ki. A táncban tehát a geometria művészetté lesz: a tér testekkel történő sajátos betöltése, feldarabolása. A térben a test valóban ritmussá válik, ezt a közhelyet sokszor elsütik a kritikusok. Ugyanúgy „könnyűvé” válik, mint a vízbe mártott test, de vajon mi az, amit kiszorít, mi az, amit elveszít, mitől lesz mássá?

A választ a művészi tér jellegzetességeiben és az emberi forma recepciójában kell keresni. A test a tudat számára a történelem folyamán különböző folyamatokon keresztül változtatta jelentését. Egyáltalán nem volt lényegtelen a test milyensége már az őskorban sem. Sőt a mágiusok testváltás valójában olyan aktust takar, mely a máig élő „alakbázart-ságot” volt hivatva megszüntetni. Az emberi forma a tudat számára ismerős: önidentifikációt jelent. Ezt szemlélhetjük abban a jelenségben, amely még az ufókat is emberhez hasonlónak képzelel el. Az emberi test megjelenik a színpadon. A néző tudatára ébred, sőt, túlságosan is tudatosul benne az emberi forma léte. Maga az „itt-lét” az, amit a látóvá tett néző felismer. Az emberi forma a művészi térben végső soron a lét jelvévé válik. Létretegenek plasztikus dimenziója bukkan fel, hiszen a test, belemerülve a művészet „vízébe”, olyan totalitásra törekszik, mely a szem számára egyértelművé teszi létezésének tényét.

A tánc helye a tánc színpada. A színpad fogalma mindig hitelesítést is jelent, azaz a színpadon lévő dolgok automatikusan odavalóként és megítélendőként kezelhetőek. A tánc esetében maga az ember mint organikus egész válik műalkotássá. Az ítélezést és a befogadást ez a színpadi „kiállítás” teszi lehetővé. Így a művészet által nyitott világ megismerése végletesen személyes módon történik, a színpad pedig nem lesz más, mint e megismerésre létrehozott eszköz, mely saját terébe ragadja az embert, hogy „ott” szemlélve az itteni világot alakíthassa át. A (tánc)kritika e megismerés egyik módja.

5 Hozzáteszem persze, hogy a tudományos igényű írott, szaknyelvet használó tanulmány olykor nehezen olvasható a laikus számára – nem vélem úgy, hogy a nyelv hígítása helyes lehetne.

6 Ahogy az irodalomtörténész, irodalomkritikus mindenekelőtt olvasó – lásd Jass.

7 A kritika kanonizálójerejéről most ne essék szó.

8 A tánc műfajainak meghatározására három alapvető forrást lehetne figyelembe venni: a rituális hagyományokat, a klasszikus balett formakincsét és a modern táncszínház technikai jellegzetességeit.

9 A plasztikusság fogalmán elsősorban olyan kiterjedt megjelenést értek, mely megfelel a körülötte lévő hely követelményeinek, de nem válik azonossá vele.