

NÁNAY ISTVÁN

Elmélkedés a színházkritika mai állapotjáról*

1895-ben Ambrus Zoltán arról írt, hogy általános vélemény szerint „a színházi kritika ma nem olyan, mint volt régen”, illetve hogy „a napilapok színházi recenzióinak értéke és irodalmi színvonala nagyon alászállott”. Sőt: „azon sopánkodnak, hogy a mai színházi kritikából voltaképpen hiányzik a kritika, s hogy a szokásos recenzió csak sikerült vagy kevésbé sikerült színházi referáda.” „Hová fog ez vezetni?! – kérdik a színházi kritika hanyatlásán búsuló magyarok. Miből fog okulni, tanulni a színész?! S ki fogja nemesíteni a közönség izlését?!”

Németh Antalnak a *Színházi kritikánk reformjáról* című 1923-as írásában pedig ez olvasható: „Keserű paradoxon olyasvalaminek a reformjáról beszélni, ami – nincs. Ha ma felvetnénk a kérdést – mint azt pár évtizeddel ezelőtt Rakoczy Pál tette –, hogy van-e színészeti kritikánk, bizony kategorikusan tagadó választ kellene ma is adni. És talán akkor sem túlozunk, amikor kijelentjük, hogy nem is volt soha. A színészeti kritika a múlt században is, amikor még becsület és jóhiszemű volt, és ma is, amikor már jórészt prostituálódott és csak a hagyomány kedvéért nevezik »kritikának«, mindig olyanok kezébe volt letéve, akik általában nem tudtak ezzel a fegyverrel bánni, mert nem tanulták meg a leírt szavak színészi szempontból való mérlegelését. Azt még belátják a zszurnalisztikában, hogy a zenéről csak zeneértő, a festményről csak képzőművészetben jártas egyén mondhat véleményt, [...] de nálunk a színházhoz mindenki ért.”

Ambrus Zoltán, a par excellence színikritikus, hitt a kritikában, annak fontosságában. A már idézett *A színházi kritika* című írása védőbeszéd a kritikát ért támadások ellen. Szerinte a kritika „igyekszik képet adni a darabról, amit a régi kritika el-

mulasztott; megbeszéli az ideát, melyet a darab felszínre dob, vagy amelynek tárgyalására a darab alkalmat ad; előadja impresszióit a dolog architektúrájáról, vele született alkathibáiról, szembeötölő sajátosságairól, s rajta van, hogy kimutassa, micsoda összefüggésben vannak ezek a sajátosságok egyéb, általános irodalmi jelenségekkel. Figyelmét nem kerüli el a forma, melyben mindez jelentkezik, s mellesleg gondja van rá, hogy megfigyelje, hogy a színháznál uralkodó izlésnek meg a közönség jó és rossz hangulatának melyek a fő faktorai.” E megállapításai máig érvényesen foglalják össze annak a kritikának a feladatát, amely elsősorban a dráma, az irodalom felől közelít a színházhoz.

Németh Antal viszont épp azért szállt harcba, hogy szétváljon a kritikán belül – az ő szóhasználatával – dramaturgiai és színészi kritika, azaz a dráma és az előadás elemzése, de úgy is fogalmazhatunk, hogy megteremtődjék végre a színházi előadás mint önálló műalkotás saját szakkritikája, s ne csupán a bírálókat végén szóljon néhány általános mondat a rendezésről, a látványról, a színészekről. Ugyanakkor ő – szemben Ambrussal, aki tagadta a kritika oktató funkcióját – nyíltan ki-mondja, hogy „a műkritikusnak kétoldali nevelő kötelessége van: a közönség és a művész irányában”. Megintcsak olyan megállapítások, amelyek érvényessége máig ható.

Ambrus Zoltán vagy Németh Antal korában is felmerült a kérdés: mi végre a színházkritika? Sőt az is, mi az egyáltalán? S azóta sem tisztázódtak e kérdések. Nyilván nem is tisztázódhatnak, hiszen koronként és régióként más-más funkciója, terjedelme, mélysége lehet a kritikának. Abban többé-kevésbé közmegegyezés van, hogy a lapkritika elsődlegesen és történetileg zszurnalisztikai műfaj,

* Az alábbi négy előadás elhangzott a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszéke és az MTA Színház- és Filmtudományi Bizottsága által 1999. május 10–11-én Veszprémben rendezett konferencián.

hogy viszonylag rövid terjedelmű, egyetlen előadást taglaló, közérthető nyelven írt, kritikai élű beszámoló, amely elsősorban a nagyközönségnek, másodsorban a színházi alkotóknak szól. Hogy egy írás mennyire elemző s mennyire impresszionisztikus, mennyire tárgyilagos és mennyire személyeskedő, az a kritikus személyiségéből meg a korizlésből egyaránt adódó egyedi vonás. Ha e formai és alaki kötöttségeken túl akar lépni a szerző, akkor vagy a tárgyat szabadabban, csappongóbban megközelítő, jelenségeket érintő, irodalmi igényű esszé, vagy a részleteket is feltáró, a külső-belső összefüggéseket kibontó analízisnek teret adó tanulmány áll rendelkezésére gondolatainak kifejtéséhez. Az előbbi inkább irodalmi, az utóbbi inkább tudományos közlésnek felel meg. (A továbbiakban kritika alatt ezt az összetett fogalmat értem.) A kritika mibenléte tovább bonyolódott, mióta a rádióban is, a televízióban is megjelentek a színházi tárgyú műsorok, melyek egy része kritikai jellegű, avagy kritikai mozzanatokot is tartalmaz. Az ilyen típusú adások azonban egyre inkább kizorulóban vannak az amúgy is gyérülő művészeti-színházi műsorokból.

*

Hosszan idézhetném a kritika feladatairól, válságáról, hanyatlásáról, sőt hiábavalóságáról értekező kül-és belföldi írók, esztéták, színházi emberek véleményét egészen máig, hiszen függetlenül attól, hogy e vélemények mikor és hol születtek, lényegük szerint összecsengenek: baj van a kritikával. Lehet ez a megnyilatkozás a kritika jogos kritikája vagy önkritikája, de lehet egy ennél sokkal súlyosabb jelenség jelzése is: hogy tudniillik rövidebb-hosszabb időre zavar állt be a művészi alkotás és a befogadás kölcsönhatásában, és ebből következően, vagy e folyamattal összefüggésben a kritika nem tudja betölteni sem az alkotó és a befogadó közötti közvetítés, sem az alkotó felé való véleményvisszacsatolás, illetve a dokumentálás feladatát.

Állításom: a jelenlegi magyar színházi kritika ebben a krízishelyzetben van. Ez a krízis azonban nem egyszerűen az eddigi kritikai válságokhoz hasonló, s mint ilyen a folyamatos és folytonos válság egy újabb fejezete, hanem sok tekintetben új vonásokkal rendelkező, mélyebb és súlyosabb kimenetelűnek látszó.

E krízisnek látványos külső jelei vannak. A kritikus szakma hajlamos ezeket elsődlegeseknek tekinteni, ez viszont megakadályozza, hogy a valós

problémákat feltárjuk, azokkal szembenézzünk. De ez túlnő a szigorúan vett kritikus céh ügyén, ez az egész színházi szakmát érinti.

Melyek ezek a külső jelek, jelenségek? Lépünk vissza egy kicsit időben. A kritika soha nem volt ideológiamentes. A negyvenes-ötvenes évek fordulójától azonban a kritika egyértelműen átítatódott az uralkodó ideológia szolgálatának követelményével. Nem mellékesen a paternalista államberendezkedésből és uralmi rendszerből (is) következő népnevelői-művelői koncepcióval. A kritika tehát két irányba fejtette ki nevelő hatását – úgy, ahogy Németh Antal is írta. S elsősorban a drámával foglalkozott (lásd Ambrust) mint a mondanivaló legfőbb hordozójával s mint olyan anyaggal, amely a kialakult fogalmi apparátussal kezelhető és mindenki számára egyértelműsíthető volt. Mivel az előadások többnyire a szöveg megelevenítését-színi interpretálását jelentették, a színreállítás mikéntjével, formai kérdésekkel csak másodsorban kellett foglalkozni.

A hatvanas-hetvenes évek fordulójától kezdve azonban bizonyos színházak, színházi műhelyek áttételesebb, teatralizált formákat honosítottak meg, s ez a színház kitermelte-megtalálta a maga kritikus gárdáját. Ez a kritika érzékenyen reagált a formai elemekre, miközben természetesen nem vesztett fontosságából sem az ideologikum, sem a művészi mondanivaló boncolgatása. A korábbiaknál rafináltabb lett a színházi közlésmód is, a kritikai reakció is. Megnőtt a jelentősége a sorok közötti közlésnek, ami a színház esetében azt jelentette, hogy az effekteket, a gesztusokat, a zenei és látványelemeket bonyolult viszonyba kerültek a szöveggel, átértelmezhetők, kiterjesztett asszociatív mezőt hozhattak létre, amelynek értelmezésében konszenzus született alkotók és befogadók között. Az alkotó tudta, hogy a néző tudja, egy-egy színpadi jel mire utal, s tudta ezt a kritikus is, meg a politikai-intézményi fenntartó is, de az előbbi nyíltan nem beszélt róla, az utóbbi meg csak akkor vette észre vagy tette szóvá, ha nagyon kellett. Hogy mikor hol húzódott a túrési határ, az persze igen változó volt, s következményei akár tragikusak is lehettek, mindez függött a mindenkori kül-és belpolitikai helyzetettől, avagy „csupán” szubjektív tényezőktől (amelybe Aczél elvtárs személyes elfogultságai éppen úgy közrejátszhattak, mint egyes helyi kiskirályok sértegettsége, érdekelttsége stb.)

Ez a színház alapvetően realista-naturalista alapú volt, középpontjában történetmeséléssel, figuraáb-

rázolással, a situációk pszichológiai értelmezésével, kibontásával, megjelenítésével. A kritikának ehhez megvoltak az értelmező-elemző módszerei, eszközei. Volt minta, volt előzmény, lehetett mit mihez mérni. Meg lehetett mondani, hogy egy történetbonyolítás, egy helyszínábrázolás, egy alakítás mikor jó és mikor rossz, hiszen a viszonyítási alap a valóság tükrözésének művészi parancsa és követelménye volt. És voltak fórumok. A napi és heti lapok rendszeresen közöltek kritikát, a kritikusok státusban, újságíróként dolgozhattak, az irodalmi folyóiratok több-kevesebb rendszerességgel szintén helyet adtak színházi tárgyú írásoknak, s persze létezett a Színház mint szakmai folyóirat. Kritikát írók, esztéták, egyetemi oktatók, elméleti és gyakorlati színházi szakemberek is írtak, azaz presztízse volt a kritikának, vagy fordítva: a kritikáírók rangja adott presztízst a bírálóknak. Természetesen nem általában a kritikáról beszélek, hanem a főbb trendekről, jelenségekről, személyekről.

A legjobb, a legemlékezetesebb előadások azok voltak, amelyekben nagyon határozottan és színházi eszközökkel fogalmazódott meg valamilyen gondolat. Többnyire a valóságnak olyan szeletére, jelenségére utalva, amely foglalkoztatta a közönséget, vagy annak legalábbis egy szűkebb, mondjuk értelmiségi, vagy még szűkítve a kört, fiatal értelmiségi részét. Sokszor e témák – mint az egyén és hatalom konfliktusa, az egyén kiszolgáltatottsága, beszorítottsága, szabadsághiánya, elvágyódása, a politikai tabuk (többek között 1956, 1968, az egy-párt rendszer, a pártfrakciók léte, a munkásosztály vezető szerepe, a Szovjetunió jelentősége) feszegetése, a szegénység ábrázolása stb. – bemelése az előadásokba fontosabb volt, mint a megvalósítás színvonala. A kritika is elsősorban az „üzenetet” igazolta vissza a maga rejtőzve kifejtő módján – szerencsés esetben az esztétikai megjelenítés elemzésén keresztül, gyakrabban ezt csupán említve.

*

A nyolcvanas évek végére ez az „idilli” helyzet megbomlott, a kilencvenes évtized végére pedig egyértelműen egy válságjelenségnek lettünk részesei, tanúi. A színházban is, a kritikában is.

Kezdjük a kritikánál. Az ugyanis csaknem felszámolódtott. A lapprivatizációk, a sajtó üzletiesedése folytán a kritika mint műfaj elhalóban van, a kulturális hetilapok megszűntek, a napi és szórakoztató hetilapok nem tartanak igényt a kritikára.

Bár megsokasodott a havi színházi periodikák száma, ezek együttvéve sem tudnak annyi kritikát közölni, mint az a régi lapstruktúra esetében történt.

Ezzel párhuzamosan, e jelenségtől nem függetlenül felhígult a kritikus szakma. Esztéták, tudósok, írók csak elvétve vállalkoznak kritikáírásra, a kritikusok derékhatát azok a negyven-hatvan évesek képezik, akik még a régi rendszerben kezdték működésüket, azaz gondolkodásukat, ízlésüket, írásaikat alapvetően ugyanazok a szempontok, elvek és gyakorlat határozza meg, mint tíz-húsz évvel ezelőtt, vagy azok, akik – szakértelmük, stílusuk híján – alig nevezhetők kritikusnak. A fiatalok közül sokan érdeklődnek a kritikáírás iránt, de igen hamar elfordulnak tőle, hiszen ez igen macerás, időigényes, sok utánjárást, előtanulmányokat igénylő, s igen rosszul fizetett munka. Főhivatású kritikusként ma nem lehet megélni. Tehát hiába van ma számos olyan egyetemi szak, program, amely tucatszám képezi és bocsájta útjára az elméleti tudással felvértezett ifjú szakembereket, a kritikus pályára aligha lesz számukra reális elhelyezkedési-megélhetési lehetőség, tehát a szakma radikális fiatalításában, mint a megújulás talán egyetlen esélyében sem bízhatunk.

De nem csupán a kritikáírás külső, ha úgy tesszük objektív feltételei váltak bizonytalanná, hanem maga a kritika léte, értelme, szerepe is megkérdőjeleződött. Ha egyszer nincs megfelelő és elegendő kritikai fórum s csupán elvétve születik kielégítő színvonalú kritika, akkor minek olvasson kritikát színész és rendező, vagy a színház iránt érdeklődő igényes néző.

*

De meg lehet közelíteni más oldalról is e kérdést: a kritika – nagy általánosságban – a kor színházának állapotát tükrözi, azaz minden színháznak olyan kritikája van, amilyen a színház (póriasában: amilyent megérdemel). Magyarán: nem csupán a kritika züllött le, hanem a színház is. S ennek nem mond ellent az, hogy színházaink többnyire jól prosperálnak, a nézőterek tele vannak. Mégis a kilencvenes években bekövetkezett az, amire nemigen lehetett számítani: a színház elvesztette politikai-társadalmi súlyát, és „csupán” a társasági élet egy kitüntetett jelentőségű színtere, illetve a puszta szórakozás helye lett. (Ez sem kevés – mondaná a pesti polgár.) Nem művészet többé, hanem ipar. Mindig is az volt természetesen, s csak kivételes

történelmi-színháztörténeti pillanatokban vált ennél többé. Ez a pillanat nemcsak nálunk, egész Európában elmúlóban van. Ami persze nem azt jelenti, hogy ne születnének remek és fontos – akár művészi értékű – előadások, s ne keresne magának új érvényes megnyilatkozási formákat a színház! De annak az időnek vége, amikor az előadások üzenetét kellett megfejteni, a rejtett gondolatokat kellett felfedezni, s élvezni lehetett a cinkos összekacsintás örömét. A színház – hála Istennek, mondhatnánk – ma nem politikai fórum.

Ez a váltás azonban az alkotókat is, a kritikásokat is, de a nézőket is megzavarta. A színház keresi a helyét, a szerepét. Kommercializálódik, szól a hangzatos vád egyfelől, amikor a kitörési pontot a szórakoztatásban, a közönség kikapcsolódási igényeinek kielégítésében látja. Esztétizálódik, kiált a másik tábor, amikor a színház kétségbeesetten megpróbál valami mélyet, valami újat, valami eredetit felmutatni. Az első esetben a magára még mindig sokat adó kritika azzal válaszol, hogy nem vagy rosszul reagál a művészet alatti jelenségekre, tehát a kommerszre, a szórakoztató művekre, a másik esetben bonyolultabb a helyzet, ugyanis nem tud reagálni.

A szórakoztatás persze nem feltétlenül azonos az olcsósággal, a könnyűséggel. Szórakoztató lehet egy Shakespeare-, vagy Euripidész-előadás is, ha az alkotók előadásukkal semmi egyebet nem akarnak, mint kellemes estét nyújtani. Nem gondolkodtatnak, nem veszik igénybe a néző szellemi részvételét. Végső soron ezzel rokon az a manapság leggyakrabban tapasztalt jelenség, hogy az előadások zöme nem is szórakoztat, nem is gondolkodtat, csak egyszerűen van, de nem történik meg. Érdektelen. Unalmas. A fölöslegesen eltöltött este képzetét kelti, de hát annyi fölösleges estét töltünk a tévé előtt, egyet házon kívül, a színházban tettük, ennyi történt. Valóban csak ennyi? Szerintem ez a színház halálát jelentené.

S mit kezdjen ezen előadásdömpinggel a kritika? Korholja külön-külön a színházakat, az előadások alkotóit? Másból sem állna egy kritikai összeállítás, mint ezekből az írásokból. Hagyja szó nélkül e produkciókat, hiszen amióta világ a világ, mindig voltak rossz, értelmetlen és érdektelen előadások? Lelkük rajta azoknak, akik ilyenekre elmennek? Vagy vegye komolyan és elemezze ezeket a produkciókat, s ezzel adjon rangot nekik? Vagy gyilkos iróniával söpörje le őket a színházak palettájáról? Erre a dilemmára a kritika egyelőre nem

találja a megoldást. Vagy komolyan veszi, ír róla, de véletlenszerűen, s az előadásokhoz hasonló érdektelenséggel – s ezzel hozzájárul a kritika teljes értékvesztéséhez –, vagy hallgat.

*

Az új keresése lényegében kétirányú: új műfajok, megnyilatkozási módok honosodtak meg, illetve a színház kifejező eszközei változtak meg. A tánc- és mozgásszínházak megjelenése és térhódítása pontosan jelzi az első jelenség lényegét, míg egy fiatal rendezőgeneráció fellépése, a reteatralizálás térnyerése a másodikat. Ez utóbbi mögött egy határozott esztétikai-filozófiai háttér is munkál, hiszen azok az előadások, amelyeket jobb szó híján posztmoderneknek nevezhetünk, egy újnak már nemigen mondható esztétika talaján, vagy ennek tudatos vagy tudatalatti hatása nyomán készülnek.

De akár az első, akár a második útkeresést nézzük, egy dologban közösek: a használt nyelv elemei olyan egyedi szinpadai nyelvet alakotnak, amely dekódolása a hagyományos kritikai-elemző eljárásokkal és beidegződésekkel nem, vagy csak részlegesen lehetséges. Mit kezdjen az a kritika, amely a stílusegység bűvöletében és kánonjában nőtt fel, s amely a szőszínház logikailag felfejthető gondolatközlését tekinti meghatározónak az eklektikával, az idézettechnika eluralkodásával, a szöveg mindenhatóságának elvetésével, a látvány mindenhatóságának hangsúlyozásával, a történet széttördelésével vagy elvetésével... Ahhoz voltunk szokva-szoktatva, hogy a rendező úgy mesélt el a szinpadon egy történetet, hogy kijelöli azokat az irányjelzőket, amelyek vezetik figyelmünket, s ezáltal a gondolatainkat. Így juttat el bennünket azokhoz a tartalmakhoz, amelyek kimondásáért ő és a társulat az adott előadást színre vitte. Egyirányú és logikai alapú befogadási szisztémában éltünk.

A mai színház arra törekszik, hogy minél kevesebb egyértelmű eligazító jelet adjon a lineáris befogadáshoz, és a nézőt egy kicsit magára hagyja: kiki maga alakítsa ki a saját előadás-verzióját a felmutatott, s gyakran logikailag nem összefüggőnek látszó részek, epizódok, epizódötredékek alapján. Ha úgy tetszik, a „rég” színház – a nevelő funkció felvállalásából is adódóan – rousseau-ista módon felvilágosítandónak tekinti nézőjét, ez a színház pedig olyan felnőttnak, aki képes önálló és szellemileg-érzelmileg aktív alkotómunkára. Abban az értelemben alkotótárs a néző – ahogy ezt több befogadói

iskola kifejtí – , hogy a műalkotás végső soron csak a befogadóban születhet meg, az alkotó s maga a mű csak előhívója, indikálója ennek a folyamatnak.

Ez a színház tehát hallatlanul szélesre tárja az asszociáció mezőjét, ezáltal ad abszurdum mindenkinek azt gondol bele egy előadásba, amit akar. Egy ilyen előadásban elvesznek azok a biztos vagy annak hitt viszonyítási pontok, amelyek alapján a befogadó korábban vagy más típusú előadásban eldöntötte-eldönti: egy megoldás, egy alakítás jó-e vagy rossz, megfelel egy adott esztétikai normának vagy nem. Hiszen a kanonizált esztétikai normák létét is tagadja ez a színház. Mindezekből persze az is következik, hogy ha bizonytalanná válik az esztétikai megítélés, akkor tág tere adódik a blöffnek, a kóklerkedésnek. Még tágabb, mint az a hagyományos színházban is megszokott.

Minden relatívvá válik, csak egy biztos: színházban vagyunk. Olyan színházban, amely nem tekinti feladatának a valóság tükrözését, hiszen a művészet erre alkalmatlan. A valóságból csak töredékeket tud felmutatni, s e töredékek – mint egy puzzle darabkáinak – összeillesztése a néző feladata. Hogy hol kezdje és hogyan folytatja e puzzle kirakását, az rá van bízva, az előadás csupán e darabkák bemutatására vállalkozik. Az effekteket zsúfolva, hatásosan. Abból kiindulva, hogy korunk nézőjének gondolkodását, a valósághoz és az esztétikai élményhez való viszonyát alapvetően a tévé, s azon belül is a klippkultúra szabja meg. Az, hogy percenként szinte megszámlálhatatlan információ zúdul a nézőre, s az, hogy ezek az információk feldolgozása okozati összefüggések feltárásának módszerével lehetetlen, tehát a klipp lényege: a gyors egymás utánban egymás mellé vágott képek által hordozott információk egésze, vagy annak illúziójává állnak össze a befogadó tudatában.

Az így kialakult kép elsősorban az érzékeket bombázza, éppen ezért a dolgokról benyomásunk, s nem tudásunk származik. E módszer manipulatív hatásáról ezúttal nem kívánok beszélni, sokkal inkább arról, hogy e módszer lényege az egyre erősebb hatáskeltés. Ez az, ami meghatározza az új színházi nyelvet is, a hatáskeltés mindenhatósága. S ha az alkotó nyíltan felvállalja a hatáskeltést, akkor értelemszerűen felvállalja és hangsúlyozza azt is, hogy amit látunk, az nem valóság, hanem színház, amelynek ősi és kiapadhatatlan hatásmechanizmusa a csoda és annak leleplezése, a mintha. Tehát a színházi szituáció állandó és folyamatos hangsúlyozása egyszerre teremt meg az illúziót és

annak elidegenítését. Ez az önreflexzió azonban egy idő után fárasztó, monoton és unalmas. És miközben egyfelől felnőttek tekintik a nézőt mint aktív befogadót, gyengeleméjűnek másfelől, aki képtelen felfogni, hogy amit lát, az színház.

*

A kritika az előadások ezen kategóriájával szemben csaknem tehetetlen. Egy tánc vagy mozgásszínház megítéléséhez, vagy egy plurális befogadást feltételező előadás elemzéséhez nemcsak a kritikusok legtöbbjének felkészültsége nem elégséges, hanem – s ez a döntőbb szempont – maga a megszokott kritikai műfajok, megközelítési technikák sem alkalmasak. Egy táncot nem lehet azzal a fogalmi apparátussal leírni, amellyel egy hagyományos prózai előadást. Más típusú szakértelem kell ahhoz, hogy a lépések, lépéskombinációk, gesztusok, a látvány és zene bonyolult egymásrahatását fel lehessen dolgozni, de ha ez meg történne is, egy előadás mimográfiai leírásához hasonló részletes lejegyzése éppen úgy nem vezet sehova, mint az előadás által keltett impressziókról szóló híradás. Mindkettőből a lényeg veszne el. Könnyű lenne azt mondani, hogy ezek a produkciók szavakkal leírhatatlanok, hogy az ok-okozati összefüggések ez esetben nem használhatók, helyette az asszociatív megközelítés ajánlatos, de az asszociációk értelmezése a kritikában is csak blöffhöz, kóklerkedéshez vezetne.

Ugyanez érvényes az új szellemű rendezői színház kritikai megítélésének nehézségeire. Azzal a további problémával, hogy a színpadi események, a látvány, a zenei effektek, a mozgás, a világítás mint jelkombináció még úgy-ahogy követhető, leírható és értelmezhető, de azzal, ami a színház lényege, a színészi alakítással, a színész lényéből, fizikumából, egyéniségéből adódó megfoghatatlan valamivel azok sem tudnak mit kezdeni, akik még leginkább értői ezen új színházi fogalmazásmódnak. Hiába születnek a tanulmányméretű elemző írások, ha egyszer a színház lelke nem jelenik meg bennük.

Mit lehet tenni? Fel kell számolni a kritikát? Hiszen a szórakoztató ipari termékek, vagy az érdektelen művek kritikai megítélése fölöslegesnek tűnik, az értelmezhetetlennek tűnő produkcióké meg reménytelennek. Vagy meg kell várni, amíg felnő egy olyan kritikusgeneráció, amelynek magától értetődő ez a fajta színházi kifejezés- és gondolkodásmód, tehát kialakítja a maga ehhez adekvát fogalmi, kritikai apparátusát? Vagy...?

Az első eset természetesen lehetséges, de valami azt súgja, hogy ezzel sem a nézők, sem az alkotók nem lennének teljesen megelégedve. Sok színésszel és rendezővel beszélgettem már a kritikáról, arról, ki miért olvassa vagy nem olvassa, avagy miért tagadja le, hogy olvassa a kritikákat, abban egyetértettek: valamiféle visszajelzésre mindenkinek szüksége van. Abban eltérőek a vélemények, hogy ez a visszajelzés hagyományos kritikai formában történjék-e meg, vagy valami alig körvonalazható másban, például kritikusok és alkotók közötti személyes kontaktusokban, de abban nem, hogy ebben az amúgy is magányosságra kárhóztató, bár közösséginek deklarált művészetben, ebben az eltérő érdekek mentén szétszabdalt szakmában kellenének esztétikailag megalapozott viszonyítási pontok.

A második esetről, ami az új kritikus generáció felbukkanását illeti, s ennek esélyeiről már kifejtettem véleményemet. Ennél azonban fontosabbnak tartom abbéli meggyőződésemet hangsúlyozni, hogy mire ez az új generáció színre lép, elhal az új teatralizáló színházi hullám. Erre figyelemeztem a színháztörténet – amelyet mostanában szokás az elmélet primátusával háttérbe szorítani –, s ezt valószínűsíti a józan ész. Hiszen mindaz, ami ma újnak tűnik, elemeiben, sőt jelenségeiben is, már volt egyszer vagy többször. Még a mi emlékezetünk által átfogható időben is.

Hogy mi az, ami e „posztmodernizmusból” továbbvihető, ami beépül egy következő kor színházába? Nem tudni. Mint ahogy azt sem, hogy mi lesz a kritika jövője. Talán megmarad. S talán ismét fontos lesz. Nem elsősorban a kritikusoknak.**

** Köszönetet mondok a Hájónapló műhely tagjainak, akikkel folytatott beszélgetéseim nagyban hozzájárultak ezen írás megszületéséhez.