

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

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

JEGYZETEK

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

ANDRÁSI GÁBOR

Művészetkritika – megbízók és fogyasztók nélkül

A GLOBALIZÁLT MŰVÉSZETTERMELÉS KIHÍVÁSAI ÉS A HAZAI SZÍNTÉR VÁLASZAI

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

mabontó” jellegük dacára is a festészet belső, immanens logikáján belül maradó, annak történeti folytonosságához kapcsolódó táblaképeit. A bírálatok ezt a szakmai komolyságot és művészi hitelességet kérdőjelezték meg, és ezáltal festő identitását diszkreditálták.

Ma ez az eset, egy ilyen trauma és hasonló, bénító erejű meghasonlás nem fordulhat elő. Egyrészt elvétve akad olyan művész, aki az öninterpretációban ekkora hibát vétene (az öninterpretáció, az önreflexió kérdésére visszatérek), másrészt a kritika – ami persze adott esetben személyesen kellemetlen perceket, esetleg órákat is okozhat – súlytalanná, következmény nélkülivé vált.¹

A következmény nélküliség egyik oka, hogy a művészetkritika az ezredforduló után globális struktúrává formálódott művészetipari (tömeg)termelés viszonyai között megbízók és – (tömeg)társadalmi léptékben mérve – fogyasztók nélkül maradt.

Itt rövid kitérőt kell tennem, megvilágítva, hogy mit értek művészetipari termelésen. Egy olyan két fő, párhuzamos elemből, a termelői és fogyasztói piramisból álló vertikumot, mely a termelői oldalon a legismertebb (legmagasabb piaci értéket képviselő) kortárs és klasszikus művészek, valamint a legnagyobb költségvetéssel működő közmuzeumi és céges kiállítás-előállítók, aukciós házak és kereskedelmi galériák produkciójától egészen a tömegkultúrává alakított elitművészet képi toposzait felhasználó árukig (például Van Gogh-hűtőmágnes, Cézanne T-shirt) alkot gazdasági egységet. Fogyasztói oldalon pedig a vertikum a legtokeerősebb magán- és céges vevők befektetéseitől az említett gadgetek és szuvenírek vásárlói-ig át egészen a pusztán „művészetgondolat” fogyasztói tömegéig terjed. Ez utóbbiak azok, akik ugyan még nem jártak muzeumban és esetleg a tucat termékekből sem vásároltak soha, ám vélekedéseik, nézeteik (hogy tudniillik a művészet, és minden, ami a művészettel kapcsolatos, az értékes és emelkedett dolog) politikai értelemben is legitimálják a művészeti szféra (és produkciói) „kitüntetett” pozícióját a gazdaság többi ágazata között.

Tehát távolról sem kizárólag az autopszia tulajdonságát magukénak tudó, magasan kvalifikált termékek azok, amelyek meghatározzák az ágazat hatékonyságát (bár az ezekre összpontosító tömegmédiá perspektívájából úgy látszhat). A média feladata valójában az, hogy egyrészt témáival életben tartsa a művészet „dolgai” iránti érdeklődést,² és ami a legfontosabb: folyamatosan alátámassza az ágazat imént említett „kitüntetett”, a többihez képest nemes és hagyományosan szelleminek tekintett pozícióját, és ezzel a művészeti termékek hozzáadott értékének konstruálásában vegyen részt.

A művészettermelésnek és művészetfogyasztásnak ez a rendszere a széleskörűen kommunikált, marketinggel is megtámogatott – vagyis mediatizált – produkciók bírálatában minden lényeges pontján ellenérdekelt. A kritika destruktív perspektívájának ebben a tömeget megcélzó struktúrában nincs helye – és ez nem valamiféle összeesküvés folyománya, hanem diszfunkcionalitás –, ez az, amit korábban megbízó- és fogyasztónélküliségnek neveztem. Más szavakkal: a piacon aktív, a nagy nyilvánosság elé vitt termékek nem igénylik, előállítóik pedig negligálják, rosszabb esetben, a demokrácia kialakulatlanabb fokán el- illetve visszatartásítják a kritikát.³ (Pozitív tartalmú vagy a bírálatot/bírálot lejárató ellenközleményeket jelentenek meg, „elbeszélgetésre” invitálják a kritikust.)

Az előállítók biztos pozícióját a termelői piramis összes szintjén a termékekre és marketingjükre fordított – pénzeszközökből és kreatív gyakorlatokból álló – tőke garantálja. Ebben a tekintetben nincs különbség az autopsziába (az unikális műtárgyba) és a példa nélkülinek, „sosem-volt”-nak minősített egyéb produkcióba – esetenként kiállításba, gyűjteménybe – vagy a művészetiipari tömegtermelés alsóbb szintjén elhelyezkedő, szélesebb vásárlói rétegek számára előállított árukba fektetett tőke természete között. A művészeti szintéren ismerősebb szereplőket említve: a termelői oldalon a mediatizált produkciót illető kritikával szemben egyként ellenérdekelte a művész, a tulajdonos, a kereskedő (galéria vagy aukciósház), a művészeti intézmény (a kurátor és a többi specialista), a szponzor, a mecénás és a közpénzeket újraosztó politika is.

A fogyasztói oldalon hasonló a helyzet: a nagy nyilvánosságot elérő, megszólító, elbizonytalanító kritikában ellenérdekeltek nemcsak az autopszia különböző megnyilvánulásai körül megjelenő nagy vevők és befektetők (magán- és céges gyűjtők), hanem a „széles publikum” is. A marketingnyomással a múzeumokba terelt tömegek⁴ az ígért szenzációs élmény, nemes szórakoztatás, szabadidős tevékenység értékeinek visszaigazolását, újbóli átélését kívánják, nem pedig az azzal kapcsolatos aggályok, problémák és szkepszis megfogalmazását. A vevő – érthetően – ragaszkodik az általa megvásárolt kivételes és hibátlan termék illúziójához.

A nagyobb léptékű folyamatok közegéből némiképp közelebb, a művészeti színtér szereplői közé lépve, egy újabb folyamat kibontakozását látjuk: a nagy, szinte „hegyeket mozgató” modernista véleményformáló kritikusegyéniségek és a korszak-meghatározó erejű kritikai-szellemi fórumok hegemoniájának háttérbe szorítását, megszűnését. A Pierre Restany vagy Clement Greenberg formátumú (modernista) tekintélyek, valamint az *October* típusú, egy ideig centrális pozíciót betöltő folyóiratok helyébe – különösen az internet felületének közhasznúvá válásával – a vélemények diverzitása és a vélemények előállítóinak megsokszorozódása lépett.⁵ A súlyát egyre nehezebben őrző printmédiá mellett és helyett a netes fórumok és a (számos esetben kritikus szellemű, független vagy annak látszó) blogok egyre nagyobb szeletet hasítanak ki a művészeti sajtó tortájából – és már rég nem állítható, hogy a print lapok volnának a szakmai és tudományos presztízs letéteményesei vagy őrzői. A blogok (mindenesetre a felszín érintő) demokratikus jellegéből következő relativizálódás (minden csak egy vélemény a sok közül), a „kommentesedés” tovább gyengíti a hagyományos kritika pozícióját és elősegíti a zárt, ezoterikus, „akadémiai” kritikai műhelyek elszigetelődésének folyamatát.

A jelenséget egy analógiával megvilágítva: hasonló folyamat zajlott le a „nagy (modernista) kurátorok” esetében is: a Jean Clair- és Harald Szeemann-féle korszakos jelentőségű, trendformáló vízióval rendelkező egyéniségek kora lejárt. Az ezzel a munkával együtt járó erős ítéletalkotás (ha tetszik: kritikai szellem) és döntéshozó-szelektáló akarat – mindaz, ami ma nehezen elfogadható, autoriter vonásnak tűnik – a kurátori hatalom és felelősség megosztásához vezetett. A (fő)kurátori pozíciót egyre többen oldják fel egyfajta kollektív, teamszerű, többnyire alkalmi, projektorientált „véleményközösségen” alapuló gyakorlatban.

Nemcsak a modernista kánon felbomlása,⁶ és a művészetipar minden szegmensében dominánssá vált gazdasági és kereskedelmi kontextus nehezíti meg a hagyományos, mű-centrikus, esztétikai és művészettörténeti alapokon álló formaelemző stíluskritika művelését, de ellene munkál maga az elemzendő-bírálandó kortárs művészet is.

Egyrészt a mai, probléma-centrikus, ún. „issue based” művészet másodlagosnak tekinti az alkalmazott formai, technikai és stiláris eszköztárat a közlendőhöz képest (inkább a hatékony társadalmi kommunikációra helyezi a hangsúlyt); másrészt – azzal, hogy erősen önreflektív és többnyire kritikus természetű – bizonyos fókig átlép a kritika területére, és bizonyos funkciókat átvesz tőle.⁷ Legkézenfekvőbb ezek közül az intézménykritika: a művészeti színtér struktúrájának, gazdasági érdekhálójának, hatalmi viszonyainak és a műtárgyak instrumentalizálódási folyamatának analízise és bírálata. Az önreflexió a művész identitására, önnön produkciójára és a „sajátjának tekintett” művészettörténeti folytonosságra irányulhat – ezek a tematikák pedig hagyományosan a „külső” kritikai tekintet privilégiumai voltak.

A kritikussal konkuráló művész-teoretikus pozíciója egyre elterjedtebb: az elméleti szakemberekéhez hasonló akadémiai rendszerben képezik ki őket, az így kvalifikált művészek pedig az egyetemi oktatókhoz hasonlóan – saját szempontjait legitim módon megjelenítve – előadásokat, prezentációkat tartanak, konferenciákon szerepelnek, közös szakmai vitákban vesznek részt a művészetelmélet és -történet professzionális képviselőivel.

Ezzel – a korábban kifejtettekkel látszólagos ellentétben – a mégiscsak létező szakmai-kritikai produkció terepéhez érkeztünk. A művészetelmélet kortárs kritikai teóriái és (a kritikai gyakorlat példái) a művészetipar dimenzióihoz képest szűk körű és ezoterikus nyelvet használó műhelyekben keletkeznek, és ennek megfelelő, szűk piac érdeklődésére aspirálhatnak. Ez a többnyire közpénzekből vagy szponzorok, mecénások biztosította forrásokból finanszírozott tevékenység (egyetemi aktivitás, konferenciák, kis példányszámú publikációk) azonban csak látszólag élvez védeltséget, csak látszólag lehet előkelő „kívülálló”: a gondolattermelés produktumai végeredményben „be vannak kötve” mind a termelői, mind a fogyasztói piramis áramkörébe. A gazdaságból ismert „trickle down” jelenséghez hasonlóan ugyanis a magas színvonalú, napra kész, radikális-kritikai gondolati áru „alácsorog” a termelés és a fogyasztás alacsonyabb, szélesebb bázisú, immár számottevően piacképes szintjeire. A folyamat közben a termék fokozatosan átalakul: a változó elvárásoknak és megrendeléseknek (valamint a fogyasztói célcsoportnak) megfelelően leegyszerűsödik, elasztikusává, alkalmazhatóvá válik, másképp fogalmazva: praktikus dizájnt kap – tehát a művészeti termeléshez hasonlóan instrumentalizálódik.

A radikális kritikai teória és gyakorlat önmagában, keletkezésétől nem túlságosan eltávolodott formájában még egy – az előzőnél lényegesebb – szempontból is csak erősen korlátozott mértékben lehet piacképes, mert egy kardinális, a művészetipar lényegét érintő kérdésben súlyosan veszélyezteti a szektor működését. Julian Stallabrass nyomán Stallabrass-paradoxonnak nevezem azt a jelenséget, hogy

minél többet foglalkozik a kritika a művészet háttérében meghúzódó valóságos gazdasági, társadalmi és politikai kérdésekkel, minél pontosabban írja le a szintet mozgó mechanizmusok működését, annál jobban aláássa a művészeti termékek (korábban említett) „kitüntetett” pozícióját, és annál hatékonyabban vesz részt a művészetet övező transzcendens aura felszámolásában – végső soron közreműködik a művészeti piacon forgó áruk szellemi, hozzáadott értékének destruálásában.

Ezek a kritikai pozíció körüli feszültségek és nehézségek az utóbbi, 2013-as Isztambul Biennále körül éleződtek ki eddig soha nem látott mértékben. A „támadom a szponzorom” abszurditása ezúttal abban nyilvánult meg, hogy a radikális teória alkalmazásaként megvalósítani gondolt, köztéri intervenciókra és performatív elemekre kihegyezett biennále kurátora és művészei éppen az ellen a brutális ingatlanfejlesztésekben érdekelt óriásholding ellen fordultak, mely a kiállítás főszponzora volt, és amely ellen százezres tömeg tüntetett a város utcáin. Vajon hol van az a morálisan vállalható határ, amelyet egy kritikus értelmiségi még elfogadhat anélkül, hogy koncepciója az ellenkezőjébe forduljon, és miképp küzdhet épp az ellen, aki a kritikai pozícióját biztosítja?

Végül – személyes érintettségemet nem megkerülve – megemlítem a hazai helyzet további két olyan sajátosságát, amelyek lokális szinten még inkább gyengítik a kritikus gondolatok megszületésének és nyilvánosságra kerülésének esélyeit. Mindkettő a helyi művészeti színtér belterjességéből, szűkös dimenzióiból következik.

Általános tapasztalat, hogy a piaci körülmények között működő – a hirdetőik igényei és a szórakozni vágyó olvasók elvárásai szerint átalakuló – nemzetközi magazinpiac a benne „beszéli” nyelv és a mindinkább zsugorodó szövegfelület következtében egyre alkalmatlanabbá válik az elemző-teoretikus-kritikai írások befogadására.⁸ De az hazai sajátosság, hogy a közpénzből működő magazinok között elfogadott szerkesztői policy lehet a kritikamentesség (értsd: a probléma- és konfliktuskerülés), feladatukként a népszerűsítést és az ismeretterjesztést (valójában a promóciót) határozhatják meg. Ugyanilyen helyi jelenség, hogy múzeum és *Kunstballe* művészeti folyóirat kiadója lehet, mert a nyilvánosságban és a piacon ez a két funkció valójában két, egymástól eltérő, összeférhetetlen szerephez kapcsolódik (kiállítás-termelés illetve annak reflexiója). A hazai színtéren kritikusként szóba jöhető személyek véges és a kritikát befogadó fórumok korlátozott száma miatt létező másik, a kritika esélyeit rontó sajátosság a kritikusi szerep alkalmi, pontosabban felcserélhető jellege: aki ma kritikát ír, máskor, más helyen kurátor, kutató, közhivatalnok, egyetemi oktató, termékmenedzser lehet. Tehát amikor éppen valamelyik másik szerepében aktív, az ott képviselt érdekek konfliktusba kerülhetnek független kritikusi énjével. Ez a feszültség pedig az öncenzúra és a selektív témaválasztás technikájával kezelhető.

JEGYZETEK

1. Itt szükséges megjegyezni, hogy a hagyományos értelemben vett kritika (ezen az elitművészet tájékozott, művelt közönségét megcélzó, orientáló bírálatot értem) euroatlanti kultúrfőlnyire épülő, és a modernizmusban kikristályosodott kánonja az ezredfordulóra elvesztette kizárólagosságát. Olyan új, más hangok szólaltak meg – eddig „láthatatlan” régiók és csoportok képviselőiben –, amelyek e kanonizációt – autoriter, kirekesztő és kolonialista attitűdje miatt – elutasították, és az eddigiektől eltérő értékelési szempontokat vezettek be.

2. Ilyen esetben legtöbbször a pénzügyi, egyre gyakrabban a társasági vagy a bűnügyi műsorokba/rovatokba kerülő tudósításokról van szó.

3. A fejlett művészetipar gyakorlata ennél rétegzettebb. A befektetők pl. döntéseik megalapozásához igénybe veszik a létező kritikai potenciált, a véleményformáló szakemberek színpadok mögötti háttérmunkáját, illetve igényt tartanak a produkció visszajelzésszerű, de a tömegfogyasztók bizalmát nem megrendítő, szakmai nyilvánosságon belül maradó bírálatára. Kérdés azonban, hogy az efféle megbízók számára végzett munka mennyire maradhat független és elfogulatlan.

4. Külön elemzést igényelne az a jelenség (és technikája), ahogy a látogatói tömegekkel a korábban az elit vagy magas művészet szférájába tartozó produkciókat populáris művészetként „fogyasztták el.”

5. Mindez ugyanakkor nem befolyásolja számottevően a 3. jegyzetben említett, „színpadok mögött” zajló döntéshozatal folyamatait.

6. V. ö. 1. jegyzet

7. Erre a helyzetre adott válaszként jelent meg *az esztétikumhoz való visszatérést sürgető kritikai pozíció*, de már a kereskedelmi kontextus tanulságait magába építve, és annak a veszélyét is felismerve, hogy a művészeti produkció egyre elkülöníthetlenebbé válik az ún. kreatív üzletági gyakorlatoktól.

8. Fejlett piaci körülmények között azonban az áruskálá még a legszűkebb fogyasztói igényt is kielégíti, vagyis a szórakoztatás és promóció ellenkező véglete, a radikálisan kritikus felfogás is megjelenik benne.

WILHEIM ANDRÁS

Zenekritika Magyarországon? Ma?

A cím, kérdőjeleivel, nem csak frivol játék a vállalt feladat megnevezésével: milyen is hát a zenekritika helyzete a mai Magyarországon. Sokkal inkább rezignált sóhaj s legyintés: beszélhetünk-e ilyesmiről? Mert kínálkozik, persze, mindjárt a következő kérdés: minek? – Ha van egyáltalán. A reális és elfogulatlan helyzetkép helyett talán nem lesz tanulság nélkül, ha naívan, optimistán s kellő szigorral inkább utópiát festünk: milyen is lenne az a zenei élet, kulturális közeg, intellektuálisan élhető miliő, amelyben a zenekritika helyet kaphat s szerepét betöltheti.

Mert: voltaképpen mi is a zenekritika? – Tudatosan szorítkozva most az ún. komoly zenére, mit sem törődve holmi népszerű műfajokkal, amelyek hovatovább átveszik a hagyományos zenekultúra szerepét. Természetesen egy speciális írásművet tarthatunk zenekritikának, amelynek tárgya valamely zenei tevékenység, amellyel kapcsolatban írójának véleménye, s érzékelhető viszonya van eme speciális tárgyhoz. A zenekritika különbözik valamennyi más művészetkritikától: korántsem könnyen meghatározható ugyanis maga a tárgy, melyről szólnia kellene. Könnyen kínálkozik, persze, a felosztás fajták szerint: hangversenykritika, hangle-