

Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor

A KILENCVENES ÉVEK MŰVÉSZETÉNEK NÉHÁNY JELLEGZETESSÉGE

– A KULTÚRANTROPOLÓGUS SZEMÉVEL

1. Az ízlésvilágok pluralizálódása és szegmentálódása

A művészetekben is érvényes, hogy miként az árúk piaca is mind differenciáltabban elégíti ki a különböző szükségleteket, a különböző fogyasztókhoz igazodva a művészetek piacán is egymástól jelentősen különböző kínálat-fajták léteznek egymás mellett.

□ A korábbiaknál is inkább szétváltnak a különböző ízlésvilágok; a művészet egyes „szintjei” (miként befogadók is) eltávolodnak egymástól, az egyes ízléstípusoknak megfelelő művészeti ágak között kevesebb lesz az átjárás (lásd például a művészfilmeknek a korábbinál jóval homogénebb közönségét), bár maradnak „mindenevők” is. Az elkülönülés nem csak a művészet különböző rétegei (például: klasszikus komolyzene, modern komolyzene, intellektuális könnyűzene, „kemény” és „lágy” könnyűzene, stb.) között, hanem az egyes stílusirányzatok hívei között is végbemegy (illetve a korábbinál hangsúlyosabb).

□ Ugyanakkor a sokféle irányzat *együttes* létezése erősen sugallja az **értékpluralizmust**; s egyáltalán, a világok, a kultúrák pluralizmusát.

□ Mindezek következtében a **kor jellemző stílusa maga a pluralitás**, egy olyan eklektika, amelyben nem fontos az egyes elemek összedolgozása sem.

□ Ebben az eklektikában (a „posztmodern” szellemében) a **kultúrtörténet különböző korszakainak különböző stílusai, divatjai egymással nem ütközve élnek egymás mellett**; minden, korábban összeegyztethetetlennek tűnő mozzanat: ezotéria és vulgaritás, modern és archaikus, keleti és nyugati *együtt, mintegy szinkretikus egységet alkotva* jelenhet meg – zenében, táncban, színházban.

2. Művészet és üzlet

Főleg Európa keleti felén a kilencvenes évek hozadéka – de Nyugaton is fokozódik – az *üzlet, az*

1 Az itt olvasható írás a szerzők „Látható és láthatatlan világok az ezredfordulón – és utána” című, megjelenés alatt álló könyvének fejezete... Az alapjául szolgáló kutatás az MTA TK Szociológiai Intézetében készült

üzleti szempontok eluralkodása is a művészetek világában. Ez érvényesül:

□ a **könyvkiadásban** és -forgalmazásban;
 □ a **filmgyártásban**, (ahol a művészfilmek korábbi magasabb presztízsével szemben a szórakoztató filmek tekintélyét igyekeznek – a bevételi mutatókra hivatkozva -- feltornászni, és a piacon az ilyen filmekhez keresletet támasztani. Magyarországon e tendencia néhány példája: Sose halunk meg, Sztracsatella, A miniszter félrelép, Csinibaba, Ámbár tanár úr, 6:3, Hyppolit, stb. A Hyppolit nyomában több más sikeres háború előtti vígjáték remake-je is elkészült a 2000-es években (Meseautó, Egy szoknya, egy nadrág), majd a könnyű szórakoztató filmek családja tovább-bővült az Üvegtrigris-trilógiával, a Csudafilmmel, az Idegölövel, a Kútfejekkel, stb.

□ üzleti szempontú **szuperprodukciónak** jelennek meg olyan műfajokban is, amelyeknek ez korábban nem tartozott (ennyire) a jellemzőik közé (lásd például a „Három Tenor” koncertjeit) – ez utóbbi persze világtendencia (de Magyarországon is érvényesül);²

□ a művészetek állami mecénatúrájával szemben (Európa keleti felén is) előtérbe került a gazdasági vállalkozók általi **szponzorálás** és a klientúra-jellegű (a művészt kliensként egy-egy „pénzes” intézményhez rendelő, vagy legalábbis egyfajta kérelmező, önárúsító kliens-magatartásra készítő) alapítványi támogatás;

□ egyre több az olyan művészi produkció, amelyben a művészet összefonódik a reprezentativitással; (úgy is, hogy a művészi előadás valamely **reprezentatív** alkalomhoz kötődik, de úgy is, hogy olyan művészi alkotások születnek, amelyek hangsúlyozottan reprezentatív – drága és látványos – formai eszközökkel élnek)³ – ennek alapja is (a maga erejét formai külsőségekben is szívesen vizontlátó) pénz hatalom;

□ a **művészet megjelenési terei** is változnak: olykor – például a tizenkilencedik századi polgári

2 A sztárok gázsija maga is közönségcsalogató, „értékmérő” eszközként lesz közismert.

3 Az egyszerű díztelenség művészi divatja után visszatér a látványos képek, díszes keretek korszaka a képzőművészetben; a látványos előadásoké a színházban, és így tovább.

„művészetfogyasztás” szemléletének megfelelően – újra összekapcsolódnak a kulináris élvezetekkel: a Merlin színházba például sokan egyazon elhatározással mennek el színdarabot nézni és vacsorázni;

□ áruklodó az is, hogy ebben az időszakban váltak igazán jellemző kifejezésekké a „filmipar” vagy a „szórakoztató ipar”, és az ezekhez hasonló, vagyis a kultúra-létrehozás, mint a gazdaság kategóriáival leírható termelési ágazat, illetve mint üzleti vállalkozás.

Nagy tétek helyett: az élet apró dolgai

A művészetek, – a korszak egyik kedves előkép-korszakának, a rokokónak is megfelelően – ebben a korban a nagy osztársadalmi kérdések és az élet végső morális kérdései helyett inkább az *élet apró dolgai* felé fordulnak, de – szemben a nyolcvanas évekkel – azokban sem a naturális hűségre törekedve; inkább – s ez megint csak a rokokóval rokon vonás – mesterségesen konstruált szituációkban vizsgálva az ember belső határait.

A nyolcvanas évek művészetében az embereket még elsősorban szociális meghatározottságuk jellemzi, a kilencvenesekben inkább egy-egy furcsa szerep. A művek sokkal inkább életérzések kifejezői, mint társadalomábrázolások; a filmek operatőri, a színi előadások rendezői stílusában is az *életérzések*, a *hangulatok* dominálnak, az előadásmódban a pilanatok szerepe kerül előtérbe.

Kétezer után újra felerősödik a szociális kérdések iránti érdeklődés.

A (szép) látvány szerepe

Az osztársadalmi kérdésektől az egyén, a kisvilág, az életérzések-hangulatok felé fordulás már a nyolcvanas években megkezdődött. E közös vonás mellett azonban a kilencvenes évek több tekintetben az előző korszak ellentétének is bizonyul. A nyolcvanas években a kisszerűség tragikumuma, a már a kétségbeeséséből is kiábrándult kétségbeesés uralta a művészetet; világa rút volt és rothadó, vagy elemeire széteső. A kilencvenes évek bizonyos mértékig **rehabilitálta a szépséget**. Persze ez a kilencvenes évekbeli szépség nem felhőtlen, nem lehet azonosítani a Jóval, az Igazzal, a Boldogsággal, mint harmonikus korok világában. Ott van mellette a

Hazugság, a Rossz, a Boldogtalanság. S a Harmónia sokszor csak ironikus idézőjelek között feszeng. De a Szépség – megint csak, mint a rokokóban – azért fontos része e korszak világának. És ennek jegyében nagyon fontossá lesz a kilencvenes évek művészetében a (szép) látvány. E tendenciának is sok jele van:

□ a színházban újfajta színpadképek jelennek meg, amelyekben nagy hangsúlyt kap a látvány, a látványosság és a szép színek összjátéka⁴. (Míg a '80-as évek budapesti színházi életében a világot – szinte a játszott darabtól függetlenül csaknem mindig egy málló csatorna-birodalom díszleteiben láttató – Katona József Színház volt a kor legmeghatározóbb. mintaadó színháza, addig a kilencvenes évek szellemét leginkább megszólaltató társulat a **Vígszínház** fiatalabb nemzedéke lett, amely viszont az említett látvány-centrikus stílus legmarkánsabb képviselőjének tekinthető. Lásd: Macbeth, Heilbronni Katica, A dzsungel könyve, vagy Alföldi Róbert rendezései: a Trisztán és Izolda, Phaedra-variációk, A velencei kalmár, A vihar, stb.)⁵

□ az említett tendenciák a **filmművészetben** is jelentkeznek, s nemcsak Magyarországon: az általa kialakított lenyűgöző látványok révén vált az utóbbi idők egyik legmeghatározóbb alkotójává Peter Greenaway; a korábban többféle stílust is kipróbáló nagy mester, Kuroszava utolsó filmjeit is a színek és látványok szépsége uralja; ebbe az irányba ment el Terry Gilliam, s ez jellemző az e tekintetben élenjáróvá vált angol film más alkotóira, Derek Jarmanre, Sally Potterre és másokra is. Magyarországon is nagyon szembetűnő, ahogy a kilencvenes éveknek éppen a legerőteljesebb tehetségű alkotói első filmjük fekete-fehérje után a színek (és általában a látványok) szépségének kiaknázása felé lépnek tovább (lásd Szász János, Enyedi Ildikó, bizonyos mértékig Szabó Ildikó munkáit. A tendencia korjellemzőváltát bizonyítja az is, hogy még a Budapesti Iskola korábban a dokumentarizmus jegyében képi puritanizmusra törő mesterei, a Dárday-Szalay alkotópáros legújabb filmjeiben is hangsúlyozott szerepet kapnak a látványok);

□ a látvány felé fordulás jele a színházban az is, hogy esetenként a szereplők is elsődlegesen mint

4 Nem tekinthető véletlennek, hogy a korábbi díszlettervezők, jelmeztervezők helyén a kilencvenes évek színlapjain „látványtervezők” szerepelnek!

5 Ezek egyikét-másikat más színházakban játszották, mint ahogy maga a stílus sem korlátozódott a Vígszínházra.

látványok kerülnek előtérbe: az **emberi test is, mint látvány kap hangsúlyt**. A látvány mindig fontos hatóeszköze volt a színháznak, de a beszéd, a közvetlen gondolatközlés mellett többé-kevésbé mindig csak másodlagos szerepben. A felöltötöttest, a deklamáló orátor helyett a kilencvenes évek színházában egyre jellemzőbb a csupasz, a szó szoros értelmében lemeztelenített emberi lény látványa (idetartozik a szex nyíltszíni megjelenése is); s a szövegnél, a nyelvi jelnél, a „második jelzőrendszerrel” fontosabb kifejezőeszközzé válik a vizuális jel: a mozdulatok, az indulatok, az ösztönök és reflexek görcsei által formált testek „első jelzőrendszere”.

□ s idesorolható a **mozgás általában is megnövekedett szerepe** a színházban – a statikus játékmódot a hetvenes-nyolcvanas évek színháza elsősorban indulatkifejező mozgásokkal tagadta (de akkor az újra felfedezett mozgás még elsődlegesen az érzelem-, jellem-, személyiség-ábrázolás eszköze volt); most a mozgás is elsősorban, mint látvány vesz részt a megkomponált összehatásban;

□ a látvány uralmának, és a nagyrészt a televízió által alakított kultuszának jele a **képernyő megjelenése a színpadon**⁶ (és a rajta futó képek belépése a színpadi látvány elemei közé), lásd a Jeles András rendezte A nevető ember-t a Katona József Színházban; vagy Xantus János – Jean Daniel Magnin: Plan Séquence Danse című Petőfi Csarnoki produkcióját, amelynek szerves része volt az élő videokamera által vett képeknek az előadás közbeni közvetítése, vagy Alföldi Róbert említett „A velencei kalmár”-ját, amelyben több funkcióban is szerepelt – egyszerre három – monitor is; stb.

□ a látvány felé fordulás az amúgy is az elsődlegesen látványokra orientált művészeti ágban, a **képzőművészetben**, a puritán absztrakció, a látnivalók (a hetvenes-nyolcvanas évekre jellemző) minimalizálása után az **érzékletes ábrázolás és a szép szín újrafelfedezésében** nyilvánul meg (persze itt sem a régi, elandalító módon);

□ az **irodalomban** a látvány-centrikusság a leírások élvezkedő érzékletességében, érzékiségében érhető tetten;

6 Az első megjelenés már jóval korábban megtörtént – például Szakonyi Adáshibájának bemutatásakor –, de a televízió akkor és azóta szereplő volt, vagy díszlet-elem, most azonban látvány-építő eszköz, a látványépítés éppolyan csatornája a háttérvetítésekkel együtt, mint a hagyományos szcenika eszközei (a díszlet, a jelmez és a színpadi világítás). A hatás lényege éppen az, hogy a látványt több, *egymással alteráló* (s néha egymásba fonódó, a másik képeit átvevő) *csatorna* építi egyszerre.

□ még a **zenei** előadásban is fontossá válik a látvány: (talán éppen itt, a látványtól hosszú évtizedeken át elszakított komolyzenei előadás területén mutatkozik meg a legerősebben a kor látvány-centrikusságának ellenállhatatlansága): a zenészek jelmezeket öltenek, egyes koncertekre színielőadászerűen megkomponált formában kerül sor.

A látvány-szépség élvezete jellemző marad a kétezres években is (a filmek egyre nagyobb hányadának fontos hatóeszközei a gyönyörű képek), és a tendencia popularizálódása is ekkor zajlik le: a digitális fényképezésnek köszönhetően az ezredforduló után már emberek milliói gyártják – milliárdszám – (az olykor igen hatásosan szép) képeket. Ekkor terjed el az a szokás is, hogy az internet-használók kör-e-maileken küldenek egymásnak olyan összeállításokat, amelyeknek egyik fő célja, hogy megosszák egymással a szép látványokat.

5. A mozgás szerepe a művészetekben; színház, film, tánc

Ha már a mozgást említettük, megállapíthatjuk azt is, hogy a kilencvenes években az egyik uralkodó művészeti ággá a **mozgásművészet** vált.⁷

□ Markó Iván nyolcvanas évekbeli táncszínháza által előkészítve (Markó Győri Balettje egyébként az előzőekben említett színes-szép stílusnak is előkészítője volt), a kilencvenes években **táncgyűjtések, táncszínházak, mozgásművészeti csoportok** sokasága alakult;

□ ezek közül **meghatározó személyiségek** emelkedtek ki, a mozgás kiemelkedő szerepének bizonyítékául meghódítva a hagyományos színházakat is, mind a szűkebb értelemben vett (modern) balett műfajában (Bozsik Yvette, Ladányi Andrea és mások), mind az egzotikus tánckultúrák adaptálásában (például Somi Panni, stb.);

□ a hagyományos értelemben vett színházban megjelentek és kiemelkedtek **egyes, a mozgáskultúrát szuggesztív pantomimikus eszközzé fejlesztő művészek** (Méhes László, Stohl András, stb.);

7 Feltűnő jele ennek például az is, hogy míg a korábbi Ki mit tud-okon a szavalók, parodisták, majd a zenekarok, zenei előadók domináltak, az utóbbi években a felmelegített „Ki mit tud”-on, illetve a hasonló karakterű tehetségkutatókon is egyértelmű a különböző *mozgásműfajokkal* próbálkozó amatőrök túlsúlya. De a hivatásos művészetben is több jele van a mozgás felértékelődésének.

□ a korábbi tendenciát folytatva egyre több színház épít be repertoárjába látványos tánc-jelene-tekkel teli **musicalt**; a Vígszínház egyik korszakos sikere a bravúros táncjeljesítményekre is épülő, és az egyes történelmi korszakokat a tánc nyelvéen (is) megjelenítő Össztánc;

□ a világban is mind több **klasszikus művet fordítanak át ének-tánc nyelvre** (A nyomorultak, Twist Olivér, nálunk: A dzsungel könyve),

□ a tánc a **popzenét** is átíratja, nemcsak aláfes-tésként, mint korábban, hanem a legújabb műfaj-okban a *produkció egyenrangú elemeként*;

□ a **néptánc** a táncházakban a folklór legeleve-
nebb elemének bizonyul; míg például az ötvenes-
hatvanas években a népdal életben tartásában feje-
ződött ki legerőteljesebben az anyakultúrához való
viszony, a kilencvenes években – a hetvenes évek óta
tartó trendet folytatva – elsősorban a *néptánc* tölti
be ezt a szerepet;

□ végül ide sorolhatjuk azt a fejleményt is,
hogy a filmekben (a bennük megjelenő, -- sokszor
szintén erősen koreografált – mozgásokon kívül)
jellemző a **kamera „tánca”** is; a mozgó kamera,
amely most már nem csak kering, mint Jancsó hat-
vanas-hetvenes évekbéli filmjeiben, hanem valóban
táncveket ír le. (Ennek ellenhatásaként aztán az
évtized második felében a kamera lerögzítése válik
divatos⁸ –, ami viszont szükségképpen megnöveli
a *szereplők mozgásainak* s ezek megkoreografálásá-
nak jelentőségét).

6. Mese, csoda

Ha a kilencvenes évek egyik rehabilitáltja a Szép
Látvány, akkor – ettől el sem választhatóan – a má-
sik, amit a kilencvenes évek művészete a korábbi
évtizedek szégyenlős elfordulásával szakítva újra
elővesz, rehabilitál, a **Mese, a Csoda** realitása. A
hatvanas-hetvenes évek cinikus csalódottsága nem
tudta komolyan venni a mesét; s legfeljebb csak
tréfából, csak idézőjelbe téve nyúlt a mese, a cso-
da motívumához. Garcia Marquez és követőinek
„mágikus realizmusa” ugyan új teret nyitott a mesé-
nek, és a csodának, de még mindig csak a szimbó-
lumok megemelt, mitikus világában (és többnyire
a társadalmi „múlthoz”, a társadalmak archaikus
előéletéhez, a jelen által pusztított gyökereihez kö-
tődően). A mese, a csoda a „szürke” *bétköznapokkal*

összekapcsolhatatlan volt (csak az abszurd művészet
próbálkozott még ezzel, de az is csupán azért, hogy
megmutassa, milyen képtelenségek származnak eb-
ből a társításból). A ‘90-es években a racionalitás
kontrollja nélkül, szabadon mesélt mese, és a (leg-
alábbis félig) komolyan vehető csoda az újdonság;
nyilván nem függetlenül attól, hogy e kor már na-
gyon vágyik a racionalizmus fensőbbségességével
végleg leszámoló harmonikus világrépre, és a racio-
nalizmus válsága ezt a vágyat nem is láttatja lehetet-
lennek. A mese, a csoda jelrendszere a kilencvenes
években a felnőttekhez komolyan szóló beszédmód.
Ennek megint csak számos megnyilvánulását figyel-
hetjük meg:

□ amire a „neoromantika” és a csoda-ábrázolás
példájaként korábban utaltunk, a korszak egyik leg-
jelentősebb magyar **filmje**, Enyedi Ildikó A bűvös
vadász-a talán az első, cselekményében és látványa-
iban egységesen ennek az új szemléletnek a jegyé-
ben született, felnőtteknek szóló mese; de – szinte
jelképes bizonyítékként annak, hogy itt valóban
kortendenciáról van szó – a *‘80-as évek pesszimista
életérzését* talán a legjobban kifejező filmes, Gothár
Péter a *kilencvenes évek* közepén szintén felnőttme-
se-filmet rendez, (Hagyjállógva Vászka); s a színház-
ban mesének – ha sötét mesének is – rendezi meg
A nevető embert a nyolcvanas évek másik megha-
tározó filmrendezője, Jeles András, (aki azután a
klasszikus mese, a *Piroska és a farkas* interpretációja
felé fordul);

□ ugyancsak a romantikáról, mint a kor egyik
előképéről szólván utaltunk azokra a **színházi ren-
dezésekre**, (Alföldi, Eszenyi, stb.);

□ **irodalmi művekre** (Darvasi László, Háy Já-
nos, stb.) amelyekben újra polgárjogot nyer a mese,
a csoda;

□ de például az **építőművészet** több (poszt-
modern) irányzatának is van kapcsolata a meséhez,
akár a *folklórhoz* (szerves építészet: a házba épített
ágas-gyökeres fa csodájával és meseillusztrációba
illő látványaival); akár az *abszurd fantasztikumhoz*
(például a Hundertwasser-iskola groteszk – és me-
sebelien színes – épületei).

□ Az összes műfaj közül talán a **filmművészet-
nek** van a legtöbb lehetősége a csoda megjelenítésé-
re, a mesevilág-teremtésre, és bár kétségtelen, hogy
a komputeres technika fejlődése is a kilencvenes
évekbe jutott el oda, hogy a csodát természetesként
ábrázolhassa, talán nem véletlen, (s talán nem csak
a technikai fejlődés adta lehetőségek kihasználása
tereli az ezredvégi filmet ebbe az irányba), hogy a

8 Gondoljunk például a Presszó című filmre (Sas Tamás), amelyet e tendencia végleteként egyetlen kamera rögzített szemszögéből vettek föl.

kilencvenes években születnek meg azok a felnőtteknek szóló mesék, amelyek halálosan komolyan szólnak a legkülönfélébb csodákról, ember és állat, felnőtt és gyermek, földlakó és űrszörny közti átváltozásokról, fantáziautazásokról a történelem különböző díszletei között; és azokról a témákról is, amelyeket az előző, racionális évtizedekben nem volt illő komolyan venni (szellemek, lélekvándorlás, angyalok, ördögök – mint erre már fentebb is utaltunk. A korszak elején még a korábban mikroréalista Wim Wendersnél is *angyalok* jelennek meg a Berlin fölött az ég-ben⁹; Az eastwicki *boszorkányok* valódi rontásokra képesek, és ott van velük a valóságos ördög, mint ahogy ott van Szűz Máriával átellenben az Enyedi-féle A bűvös vadászban is).

□ A magasművészetek mellett a **kommersz** műfajok is követik (olykor meg is előzik) a „korszellem” változásait, és a csoda, a racionalitás határainak (amennyire lehet hiteles) átlépése, (a romantikus átváltozások – a vérfarkassá válás, a Sátán vagy más gonosz szellem általi megszálltatás, a lélek-vándorlás vagy a halhatatlanságra ítélt élet motívumai) a kilencvenes évek horrorját is jellemzik, (sőt, a korábbiaknál jóval nagyobb mértékben válnak uralkodóvá a filmipar kedvelt kliséi között)¹⁰. Az irracionális persze a kor kommersz műfajaiban sem csak a „sátáni” elem által képviseltetik: a transzcendencia „fény”-oldala is megjelenik bennük: azokat a tanításokat is közvetítik, amelyek az embert segítő transzcendens erők jelenlétére (és a Jó erejére) vonatkoznak.

7. Neo-romantika

Mindez elválaszthatatlan attól is, hogy a korszak stílusa nemcsak neo-neobarokként, neorokokóként, de – *neoromantikaként* is jellemezhető. A „romantika”, ami a hatvanas-hetvenes években csak meg-

9 A mese-szemlélet divatjával is összefügg, hogy a kilencvenes évek filmjeiben elszaporodnak a madártávlatból készült felvételek, az örök emberi álmok, a szárnyas, szabad repülés minél tökéletesebb érzékeltetésére.

10 Az irracionális divatja távolodást eredményez a megjelenítésmódban a *realizmus* eszményétől is. A játékstílusban a Sztanyiszlavszkij-realizmus sok évtizedes egyeduralma után olyan meghökkentő-túlzó elemek jelennek meg, amelyek az expresszionizmus óta nem voltak jellemzőek. Magának az expresszionista játékstílusnak is van némi reneszánsza, de egészen új, az expresszivitást a paródiával ötvöző játékmód is megjelenik (lásd például Jim Carrey – egyre többek által utánzott -- stílusát).

mosolygani való szentimentalizmust és naivitást jelentett, a kilencvenes években visszatér, a korábban felsorakoztatott okokon kívül azért is, mert hasonló problémák kezdik foglalkoztatni az emberiséget, mint az eredeti romantika korszakában. A Jó lehetőségei a Gonosszal szemben, a Szép, a Jó és az Igaz viszonya, a Gonosz az emberben, a Remény és a Reménytelenség; a Látszat és a Valóság, a tiszta érzések és a világ kegyetlensége.

A (szép) látványok, (szenvedélyes) mozgások, a (hétköznapokba applikált) mesék és csodák (neo)romantikájáról a korábbiakban azt állítottuk, hogy mindezek az elemek (ezek előtérbe kerülése például a művészetekben) azt bizonyítják, hogy a kor egyik szellemi előképe a (19. századi) romantika. Most az összefüggés másik oldalát is kiemelhetjük: az, hogy a neoromantika a kor művészetének meghatározó áramlatává válik, azt is jelenti, hogy **mind a művészet, mind a „romantika” fogalma átalakul**. A művészetben a romantika újrafelfedezése visszakanyarodást ígér a „*magas művészet*” és a *kommersz szétválása előtti* állapotba (hiszen ezek radikális elkülönülése éppen a romantikának a tizenkilencedik század közepén bekövetkezett hanyatlása, a romantika „elavulása”, leértékelődése nyomán vált egyértelművé).¹¹ De attól, hogy a romantika egyes jellegzetes elemei az ezredvégen újra elevenné válnak, a romantikához fűződő képzetek maguk is átalakulnak: a „*romantikus ember*” *modellje avitt panoptikumfigurából korszerű, fiatalok által is követhető modellé lesz*, miközben a fogalom az álmodozó, patetikus szerelmes szirupos egyoldalúságával *szemben magába fogadja a létpesszimizmussal áthatott spleen illetve a keménység, vadság, az élet durva oldalaival való kapcsolat asszociációkört is* (ami egyébként az eredeti, még ki-nem-lúgozott romantikának is fontos összetevője volt); és a huszadik század végének olyan jeleivel dúsul fel (a száguldás legmodernebb eszközeitől az eluralkodó nagyvárosi erőszak stílusáig, az élet abszurdításának élményétől minden gátlás és határ átlépéséig, a nyers, felfokozott és öncélú szexualitás és a mély érzelmek egymásba való átcsapásának megélésétől a szeretet és a gyilkolás egymásba való átcsapásának megéléséig), amelyek újraértelmezik és az ezredfordulón ismét

11 A „magas művészet” és a kommersz közeledését ma viszont az is elősegíti, hogy a „magas” művészetben belül (is) a primerebb, érzéki, *inkább az ösztönvilághoz, mint az intellektushoz kapcsolódó műfajok kerülnek előtérbe* (mozgásművészetek, látványáradat, stb.).

korszervé teszik a világhoz való romantikus viszonyulásmódot.

Persze a romantika divatja – akárcsak a tizenkilencedik században – összefügg a művészet fokozott *elűzletiesedésével* is: a romantika egyik alapélménye (már a múlt században is) éppen a „lélek megvétele”, a „minden romantika nélküli” üzleti szellem menthetetlen eluralkodása, s a romantikus művészet az erre az élményre érzékeny korokban egyszerre tölti be a tiltakozó lelkiismeret, a *pénz egyeduralma ellen lázadó alternativitás és a pénz hiányzó lelkét pótló* (s ezzel a pénz uralmát végső soron legitimáló) kiegészítő tényező szerepét.

A kilencvenes évek művészetét azonban éppúgy nem lehet egyetlen stílusirányzat keretei között értelmezni, ahogy legkülönfélébb divatjai is, mint említettük, alapvetően a *pluralitás* értékét sugallják (az építészeti stílusok sokaságának egymás mellett élésétől, a kertstílus-variációkon át az öltözködés, a konyhaművészet vagy a játékok pluralizmusáig – ahogy erre számos példát idéztünk a korábbi fejezetekben). A (neo) romantika is csak egy szín, (bár úgy tűnik, eléggé meghatározó szín) a kor eklektikus kavargásában.

8. Multikulturalitás a művészetekben

Több dologgal kapcsolatban volt már szó a '90-es évek multikulturalitásáról: meghatározó élmény ez a művészetek számára is. A stíloseklektika és a kultúrák sokféleségének átélését, közvetlen tapasztalását lehetővé tevő ezredvégi viszonyok egymással kölcsönhatásban vannak: egyfelől az egymás mellett élő, és a modern metropoliszokban (illetve a nemzetközi médiában, a hálózatokon) együtt, egymás mellett megjelenő kultúrák sokfélesége és egyenrangúsága az általuk képviselt stílusok eklektikus összekapcsolását segíti elő; másfelől az eklektika, mint korszemlélet kedvez annak, hogy a figyelem mindig újabb és újabb kultúrák felé forduljon. A művészetek multikulturalizálódásának számos jelét láthatjuk:

□ (a már régen nemzetköziesedett filmipar után) a *színházi műfajokban* is elterjedtté válik, hogy különböző kultúrákból származó szereplők játszanak egy produkción belül, mindenki a maga kultúráját illesztvén be a nagy multikulturális összhatásba. A korszak egyik leghíresebb ilyen

vállalkozása Peter Brook Mahábhárata rendezése;¹²

□ ugyanilyen előadást hozott létre a Muzsikás együttes zenéjére egy londoni *táncársulat* is;

□ egyébként a **zenében** is az egyik meghatározó divattá vált az „egzotikus” kultúrák beemelése és elegyítése (lásd például a Deep Forest sikereit¹³). Ez többféle formában is történhet:

□ van példa arra, hogy egy meghatározott kultúrához kötődő társulat **időlegesen egy másik kultúra világába** próbál behelyezkedni (ilyennek tekinthető például a Muzsikás együttes zsidó folklórt feldolgozó lemeze, az Ando Drom-nak a cigány folklór előadása közé bekevert, más kultúrák zenéjét idéző számai stb.);

□ más esetekben a **teljes mimikri** elérése a cél (egy másik kultúra minél tökéletesebb megjelenítése), az eredmény azonban (s ez persze olykor tudatosan is vállalt megoldás) a saját kulturális reflexek és az átvett kultúra elemeinek *szintetizálódása* (lásd az „indiai” zenét, táncot előadó magyar együtteseket, a japán vagy óceániai hangszerek európai megszólaltatását, stb.);

□ van, amikor eleve az **egymás mellett élő különböző kultúrák bemutatása a művészi program**: a modern és egzotikus kultúrák vegyítésével így lett a kilencvenes évek egyik meghatározó zenei műhelyvé például az Amadinda Ütőegyüttes;

□ s persze, ha a közönség nagyra értékeli is egy más kultúra minél tökéletesebb átélését, mivel a leghitelesebben a **saját kultúra közvetíthető, így a multikulturalitás értékét felfedező kilencvenes években számos olyan együttes lett divatos, népszerű, amely saját kultúrájaként vitte be az összképbe valamilyen kisebbségi, illetve egzotikus kultúra színeit**. (Latin-amerikai indián együttes-

12 Nemzetközi szereplőgárdával – különösen operaelőadásokon – korábban is találkozhattunk, (sőt, prózai színpadon is előfordult, hogy egy-egy vendégszereplő érdekességként anyanyelvén kapcsolódott be egy más nyelvű előadásba.) A korábbi példák esetében azonban mindig fontos volt, hogy a rendezés összecsiszolja, amennyire lehet, egy stílusba hozza a szereplőket, akik végül is egyazon kultúra szolgálatában tevékenykedtek a színpadon. Az új fejlemény most az, hogy a produkciót nem valamiféle „magasabb rendű” kultúra rendezi össze: *az üzenet éppen a különböző kultúrák egyenrangú egymásmellettsége.*

13 Sebastyén Márta hangja ezen a szálon került be a világkultúra korra jellemző elemei közé, (s a Deep Forest számon kívül például Az angol beteg főcímébe is).

sek, klezmer-zene, görög, délszláv tánczások, stb. Magyarországon is). Itt kell szólni arról is, hogy míg az egzotikus kultúrák beemelése korábban elsősorban feldolgozást, beépítést jelentett, most a multikulturalitás felértékeli az *autentikusságot* (ezért is aratnak nagy sikert például a magyar közönség körében a kilencvenes években olyan roma együttesek, mint az Ando Drom, a Kalyi Jag, a Romano Glaszo, stb.)

□ a kilencvenes években igen gyakorivá vált a nemzetközi zenei életben (is) a **különböző kultúrákhoz tartozó, különböző kultúrákból származó előadók egy együttesben** való szereplése.¹⁴

□ mivel a mindennapi életben éppúgy korélmény a kultúrák egymás mellett élése, egymás mellé kerülése, mint a művészet multikulturalissá válása, mindez abban is megmutatkozik, hogy ezek a korélmények a műalkotások **témaválasztásában** is kimutathatók. A művészetek multikulturalizálódásának élménye jelenik meg például az e korszakban készült magyar filmek közül Szabó István: Találkozás Vénusszal (1991) című művében vagy mellékmotívumként Böszörményi Zsuzsa: Vörös Kolibri-jában (1995); a kultúrák egymás mellé kerülésével pedig a kor filmművészetének számos alkotása foglalkozik (különösen azokkal az esetekkel, amelyek a Szovjetunió és Jugoszlávia felbomlásával jöttek létre¹⁵: gondoljunk a Vörös Kolibrin kívül Fekete Ibolya Bolse Vitá-jára (1996), Makavejev: A gorilla délben fürdik (1993) című filmjére vagy Kusturica: Underground-(1995)-jének utolsó részére, (s persze ugyancsak tőle a Cigányok idejére); Kiesowski Trikolór-trilógiájából az 1994-ben készült Fehér-re, Mamin-Tagaj (szintén 1994-es) Ablak Párizs-ára, stb. Mindezekben a művekben a különböző kultúrák találkozása – a kilencvenes évekre jellemzően – a multikulturalissá vált európai nagyvárosokban történik.)¹⁶

□ a Kelet és Nyugat között ledőlt falak következtében általánossá vált, hogy a Kelet-Európában híressé vált – orosz, cseh, lengyel, délszláv, grúz, magyar – művészek (s ezek között nem csak a korábbi korszak „disszidensei”) amerikai, fran-

cia, stb. produkciókkal folytatják életművüket, s a **kelet-európai alkotók majdhogynem tömeges felbukkanása a nemzetközi filmipar centrumaiban** szintén a multikulturalizálódás érzetét erősíti (ugyanúgy, ahogy a multikulturalizálódás élménye sugárzik egy-egy nagyvárosi kulturális csomópont életének mindennapjaiból. Aki a londoni Covent Garden vagy a párizsi Pompidou Központ előtti kavargásban néhány lépéssel átjuthat a kínai harangjátékos zenei hatóköréből az amerikai country-muzsikuszéba, s egyszerre hallhatja az ausztrál őslakó didzseridu-játékát a japán sakuhacsi-séval, az néhány perc alatt is átélheti, hogy mit is jelent a multikulturalitás az ezredvégi művészetben¹⁷);

□ a filmművészetnél maradva: a zenei „mimikri”-irányzathoz hasonlóan divattá vált az is, hogy egy **meghatározott kultúrához kötődő alkotó egy másik kultúrából vett témában, s annak a kultúrájának a stílusához is igazodva készít filmet** (lásd például: Peter Greenaway: Párnakönyv, Jirí Menzel: Ivan Csonkin közlegény kalandjai, Gothár Péter: Hagyjállógva Vászka, stb.);

□ a színházban is divattá válik az **ilyen kirándulás egy másik kultúra területére** (ahogyan például

16 Szemben azzal, hogy korábban a kultúra-találkozás élményét bemutató alkotások színhelye vagy egy eleve multikulturális társadalom (például az USA), volt, vagy az ősi viszonyok közé behatoló civilizáció találkozott az „érintetlen” kulturális „mássággal” (a Tarzantól Az istenek a fejükre estek-ig vagy a Krokodil Dundee-ig); és inkább az volt a jellemző, hogy a „kulturális másság” képviselője egyedül (vagy kis csoportban) került egy többségi kultúra közegébe. Az ezredvégen a találkozó kultúrák általános személytelensége folytán (legalábbis kulturális) egyenrangúságot biztosító közegben kerülnek egymás mellé, s ennek következtében nem az kap igazán hangsúlyt, (mint korábban), hogy mennyire különböznek egymástól, (s még csak nem is a bennük lévő közös elem, a minden embert összekötő „általános emberi” azonoság), hanem az, hogy *milyen sokféle szín van* a kultúrák palettáján.

17 S a művészet persze ebben is csak tükre az életnek, amelyben ezt a multikulturalitást a tőke nemzetköziesedése nyomán a munkaerő népvándorlása hozza létre: mielőtt alapvető korélménnyé vált volna a kultúrák egymás mellett élése a művészetben, már vendégmunkások milliói képviselték ezt a munkaadók mellett, az utcákon és az üzletekben; a legkülönfélébb országokból érkezett sportolók a nagy profi egyesületekben, és így tovább. Kelet-Európában ezek a folyamatok is a kilencvenes években indultak be látványosan.

14 Magyar példa erre mondjuk a Sonia és a Sápadtarcuák blues-együttes...

15 A „harmadik és az első világ” képviselőinek kulturális találkozása már a nyolcvanas években központi téma lett (például Stephen Frears filmjeiben), s ezt számos film folytatta a kilencvenes években is

a Merlin színházban *magyar* színészek *angol* nyelvű előadásokat tartanak).¹⁸

□ az efféle kultúra-átvétel, a multikulturalizálódás jegyében végrehajtott mimikri mérsékeltebb változata az, amikor egy más kultúra **stílusához** hasonul az előadó, (lásd a Monty Python jellegű angol humor adaptálására „szakosodott” Holló Színház tevékenységét).

A multikulturalizálódás korelményét megtámogatja a gondolkodás fejlődésének az az ezredvégi jellegzetessége is, hogy az abszolút igazságok „ki-mennek a divatból”: ahol egyetlen gondolatrendszernek sincsen prioritása, ott az élet egészét össze- rendező kultúra sem egymagú (amelyhez minden kulturális kisebbségnek asszimilálnia kell): az ilyen korokban a társadalmakon *belül* is tudatosul, hogy a társadalomban különböző, egymással össze nem mérhető, egymástól független, alternatív (csoport)kultúrák élnek egymás mellett, kifelé pedig nyitottá-fogékonnyá válnak más kultúrák léte, értékei, „mássága” iránt. (Ezeket ilyenkor mindinkább egyenrangúnak látják a saját kultúrával, és alternatívát, frissítő, megtermékenyítő erőt éreznek bennük. Az egyetlen kultúrába mélyen beágyazott ember eszményével szemben a művészet alkotói és befogadói között is terjed az a cél, hogy minél több kultúra nyelvét értsék és beszéljék.)

9. Ősi műfajok revitalizálása

Az autentikus kulturális másság keresése nemritkán az ősi, az *archaikus* felé fordul. Ez új életet lehel az egész sámánkultúrába, (s így a hozzá kapcsolódó művészi mozzanatok is divatossá teszi), és egyéb vonatkozásokban is feleleveníti az ősi művészet hatóeszközeit:

□ az említett Amadinda együttes (többek között) archaikus kultúrák hangszereit szólaltatja meg, de kínai *varázüstön*, **gyógyító hangszereken** játszik

18 A nemzetiségi színházak (például magyarországi német színház) megjelenése némiképpen más eset, (elsősorban a kisebbségi jogok rehabilitációjának része), de talán nem tévedünk, ha úgy gondoljuk, hogy a multikulturalizálódás légköre legalábbis kedvezett annak, hogy ilyen kezdeményezések sikeresek lehessenek a kilencvenes években (s hogy például vezető magyar színészek is felvállalják azt, hogy pályájukat a kisebbségi kultúrát képviselő és terjesztő együttesben folytassák).

például az indiai zene egyik, e korszakban ismertté vált magyar előadója, Jeszenszky István is;

□ említettük, hogy többen próbálkoznak **sámán-tánc**cal; **sámándobolással**, ősi, **torokhangú**, vagy **kéthangú** énekléssel;

□ a képzőművészetben megjelenik a „**mágikus erejű**” **rajzokkal** való kísérletezés;

□ az irodalomban – a középkor kultuszával is összhangban – divatos **téma** a mágia, a misztikum, és szintén kísérleteznek „**mágikus szövegekkel**”;

□ de az archaikus művészet felelevenítésének kísérlete a **testközelben zajló színjátszás** eszközeinek alkalmazása is, amelyre több színházunk padlás-, vagy pince-előadásai adhatnak példát;

□ általában jellemző a **modern avantgard és az ősi vegyítése** vagy éppen azonosítása:

□ például az Amadinda előadásain, ahol az említett ősi zenék a legavantgárdabb szerzők műveivel együtt kerülnek bemutatásra;

□ de itt is említhetjük például a Muzsikás együttes és mások próbálkozásait az autentikus népzene és a modern életérzés (össze)ötvöztetésére¹⁹; (a kétezres években pedig olyan koncertprogramot és lemezt állítanak össze, amelyen a magyar népzene – a reáépítő – Bartók zenével együtt szerepel), stb.

□ az autentikusságra törekvő említett roma együttesek, néptánc-csoportok zenéjében-táncában is gyakran váltogatja egymást az eredeti és a frissen szerzett, a felkutatott és a koreografált;

□ a kétféle attitűd különböző vegyületei jönnek létre olyan előadók és csoportok produkcióiban, mint a TranzDanz, a Vágtázó Halottkémek, Somogyi István és köre, Laár András és a Javasok, „Ágens”, stb.

10. „Magaskultúra” és „tömegkultúra” összeérése

Ahogy a racionalitás és irracionalitás közti merrev határok feloldódásával a tudomány és a babonás laikusság közti határok is fellazultak, ugyanúgy a művészetben is összetart s néha össze is keveredik nemcsak az ősi és a legmodernebb, hanem – mint a

19 Ez az ő zenéjünkben főként a népzene autentikus és ugyanakkor a beatnemzedék városi életérzésével is áthatott *előadasmódjában* nyilvánul meg, de megjelennek olyan együttesek is, amelyek népzenei és azzal összhangba hozható popzenei *számok váltogatásával* állítják össze műsorukat (mint például a Csík együttes).

neoromantika egyik fejleményeként már említettük – közeledik egymáshoz a „magas”- és a „tömegkultúra” is; (még akkor is, ha iparszerű fogyasztásukban a korábban hangsúlyozott elkülönülés érvényesül). A magas és a tömegkultúra keveredése (prof-, és amatőr-; „komoly”-, és „kommersz”-; „elit”-, és „tömegművészet) több területen is megfigyelhető. Néhány példa:

□ a **könyvborítók** arculati elemeinek keveredése – „magas művészeti” alkotások jelennek meg korábban csak ponyvákat jellemző csiricsaré borítóval, és fordítva: ponyvák, lektűrök viszont klasszikus kötésben látnak napvilágot;

□ a **filmművészetben** jellegzetes **amatőr-stílus** arat sikert (lásd a Közgáz Vizuális Brigád-teremtette iskolát²⁰);

□ valódi **amatőr filmekből** készíti filmszemle-díjas *saját* műve(ke)t Forgács Péter;

□ az **amatőrfotókból** összeállított gyűjtemény fotóművészeti siker, és **fotóművészek** utánozzák az „amatőr” stílust;

□ **színházi előadásban amatőrökkel**²¹ – *nota bene*: hajléktalanokkal – kísérletezik Jeles András,

□ a színházi kínálatban elmosódnak a határok profik és amatőrök között: a budapesti színházi műsorfüzetek felsorolásaiban például a **nagy hagyományú „profik” színházak az amatőrtársulatokkal egyenrangúként kezdenek szerepelni**;

□ a képzőművészetben **tömegtermékekből létrehozott installációk**²² hódítanak;

□ múzeumi, művészettörténeti rangra emelkednek olyan műfajok, mint a **graffiti**; (Basquiáról még életrajzi film is készül);

□ a **zene** visszatér a fülnek **kellemes, populárisabb hangzások** alkalmazásához;

□ egyenértékűként sorol be a művészetek közé – sőt, anyagilag esetenként még jobb helyzetet is biztosít művelőinek – a korábban az alkotók által kissé lenézett **díszítőművészet**; (ezen belül is érdemes megemlíteni a *tetoválás* módosult jelentéskörét: a korábban egyértelműen a bűnözés, a legalacsonyabb státuszú társadalmi csoportok világához tartozó műfaj polgárjogot nyert az értelmiség kö-

rében is: éppoly elfogadott testdíszítési móddá vált, mint a fülbevaló);²³

□ az irodalom, a filmművészet alkotóiban is tudatosul a határelmosódás: ezt fejezi ki már címében is a kor egyik többször említett kultuszfilmje, a *Ponyvaregény* (1994)...

11. Más műfajokba való átlépések

Másfajta határátlépés az, amikor egy művész valamilyen, eddig tőle nem-megszokott műfajjal próbálkozik: – ez is tipikus lett a kilencvenes években.²⁴ Ez a jelenség a holisztikus szemléleten és a művészet mindenhatóságába vetett hiten alapszik, (amely utóbbi egyébként jól harmonizál a romantika gondolatvilágával is). Például:

□ **színészek, prózai előadók zenészként** lépnek föl: (a Vígszínház színészeinek zenekara, Mikó István együttese; a tévészemélyiség Vágó István „Favágók”-csoportja, stb.);

□ **zenészek színészként** lépnek fel: (lásd az Amadinda együttes produkcióját az Új Színházban, a Muzsikás együttes és Sebestyén Márta addigi életútjuk személyes emlékeit felelevenítő játékos estjét az évtized első felében, stb.)

□ **színészek lépnek fel rendezőként** (erre sok példa van minden korban, de a kilencvenes években ugrásszerűen megnőtt ezek száma);

□ a korábban csak hobbi-festőknek tartott **színészekről, rendezőkről** ebben az évtizedben elismerik, hogy a **képző-, vagy fotóművészetben** is avatottak;

□ **balett-táncosok, képzőművészek tűnnek fel prózai szerepekben**, stb. (erre is voltak példák a korábbi évtizedekben, de az aránynövekedés itt is megfigyelhető);

23 A test díszítése – a kilencvenes években a test szinte minden helyére eljutó fülbevaló (piercing), a különböző festésmódok – megint a késő-barokkot és a rokokót is idézik, s még inkább a maszk divatja, hiszen a maszkviselés ma reneszánszát élő előképe, a velencei karnavál is a későbarokk és a rokokó századában, a tizennyolcadikban élte első fénykorát. A *maszk* hosszú szünet után megint megjelent a színházban is, s még inkább felelevenedett az a gondolat, amit szimbolizál, az ember jelképes értelemben vett maszkviselése, rejtőzködése.

24 Korábban ez csak különleges alkalmakkor, például a Szilveszter „fordított világában”, volt szokásban. Most azonban teljesen *komolyan* veszik ezt. Ekkor válik közismertté Bill Clinton és Woody Allen jazz-fúvós szünetedélye is.

20 Szőke András, Pálos György stb.

21 Szó volt már arról, hogy a budapesti iskola ezt már a hatvanas-hetvenes években elkezdte a *filmművészetben*, s maga Jeles is készített ilyen filmet, de újabb ugrásnak tekinthető, hogy ezt most a színházban teszik, (ahol nincs lehetőség korrekcióra, újraforgatásra).

22 Bár ez nem új, lásd a hatvanas évek pop-art-ját.

□ **neves művészek** gyakran nem is más művészeti ágban, hanem **az élet más területein jelennek meg váratlanul sikeres emberként** (s a kilencvenes években ez is szinte „divattá” válik: a neves grafikus, mint ásványgyűjtő rendez kiállítást; az egyik színészből konzul lesz, a másiktól nagyvállalkozó, lótenyésztő, bortermelő; sokakból képviselő; íróból, színházrendezőből pártvezér, zenészből asztrológus).

12. Pseudo-, (ál)művek és műfajok:

A határátlépés, a határokkal való játék esete, amikor tudatos (és később maguk által a „hamisítók” által leplezett) *hamisítás* történik: a mű megtevésztően másnak látszik, mint ami, aztán – megint a manierizmus és a rokokó attitűdje – felhívja a műélvező figyelmét, hogy becsapták, hogy becsapható, hogy a látszatok világában él. Ennek példája az, amikor

□ Esterházy Péter *nőként* ír regényt (Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk);

□ az 1998-as könyvhétre több ilyen „*bujkáló*” szerzőjű mű is megjelenik („Lodovico il Póro”, közli, hogy majd karácsonykor, könyve második kötetében derül ki, kit fed a neve; „Anonymus Önéletrajza” először „valódi, a 18. században talált kéziratnak” álcázta magát, aztán megígéri, hogy majd a Könyvhéten leplezi le, hogy ki is a valódi szerző, stb.²⁵)

□ a fenti eset annak is példája, hogy a történelmi dokumentáció és a fikció ellentétét ebben a korban a *fiktív történelem* oldja fel: a történelem elemeinek olyan felhasználása, átcsoportosítása, amely miközben látszólag felépít egy alternatív történelmet, másfelől lebontja a valóságos történelem épületét; (a látszat a valóságra vetül, és azt látszatnak láttatja);

□ de nem csak a történelemmel kapcsolatban van ez így: az irodalom számos alkotása épít arra, hogy minél teljesebb hitelességgel keltse valamely más mű, más szerző, más stílus, más létrehozó kultúra *látszatát*;

□ filmesek *fiktív dokumentumfilmeket* készítenek (Az olajfaló, Az igazi Mao, stb.)

□ Kieslowski zeneszerzője, Preisner egy nemlétező (és sohasem létezett) holland komponista

bőrbe bújva szerez a modernet az imitált barokkal – megint a barokk! – ötvöző (film)zenét;

□ a *képzőművészet* sokféle illúzióval kísérletezik a kilencvenes években, (s bár például Pauer Gyula évtizedekkel korábban kezdi munkásságát a „pszeudo” jegyében, ő is a kilencvenes években lesz „ünnepezt mesterré”, viszonyítási ponttá);

□ a minél *tökéletesebb látszat* értékmérővé lesz a számítógépes grafikában is;

□ a „pszeudo”-divathoz is kapcsolódik a *határelmosódások* számos példája: a szemlélőt *megtevesztő* transzvesztiták felbukkanása a „kilencvenes évek” filmjeiben, vagy azok az ötletek, amelyek (varázslatos testcsere, felgyorsult sejtöregedés, stb.) következtében egy gyerek teljes mértékben felnőttnek *látszik* (mint a Robin Williams főszereplésével 1996-ban készült Jack-ben, vagy Tom Hanks egyik sikerszerepében, az 1988-as „Segítség, felnőttem” című filmben);

□ szintén a korszak nagy hatása – és sok követőre találó alapötletre épített – kalandfilmje az *Ál/Arc* (1997), amelyben a két főszereplő egymás külsejét operáltatja magára, s így a hatás alapja egyrészt az az ismétlődő bizonytalanság, hogy kit is látunk éppen; másrészt az, ahogy a két színész a másik mozgását és belső tulajdonságait megjeleníti, amikor „a másik van az ő bőrében” egyúttal az ember felcserélhetőségét, lényeginek hitt sajátosságai illanó voltát – tehát megint csak „a valóság” megfoghatatlanságát – is sugallja;

□ az is a látszatok jelentőségének megnyilvánulása, hogy a *szerep* ebben a korban sokkal meghatározóbb, mint az Egyén vagy a Társadalom, (amelyek megértésének, ábrázolásának igénye a korábbi évtizedek művészetének mozgója volt);

13. Művészet és valóság határhelyzetei

A fenti határfeszítésnek egyik alfaja, amikor a művészet és az élet között tényleg elmosódnak a határok, s ez is az üzenet lényege. Ez történik például

25 Különböző műfajok területén a korábbinál gyakoribb lesz az álnév, művésznév, műnév használata (Settenkedő, Kentaur, Zeus, Sziámi, Ágens, stb.)

- a képzőművészek egyes performance-ain;
- a Jeles András által a hajléktalanokkal rendezett, említett Revizor-előadáson;²⁶
- Tímár Péter Hajlékbemutató (1996) című filmjében,
- a természet hangjaiból összeállított zenei produkciókban;
- a „Csepürágó fesztivál” színészek kínálta, de valóságosan megvehető tárgyai és szolgáltatásai esetében;
- akkor, amikor egyes művészek születésnapja, egyéb magán-évfordulói alkalmából számos pályatárs szereplésével műsoros esteket rendeznek (Cseh Tamás, Pauer Gyula, Tímár Böske, stb.)

E tendencia végső határára ér el a haldokló Halász Péter a kétezres években, amikor (utolsó pillanatáig hű maradván saját, a hatvanas években kialakított polgárpukkasztó avantgárd imázsához) megrendezi és eljuttatja saját felravatalozását és búcsúztatását.

A művészet és az élet közti határelmosódás abban is megnyilvánul, hogy a művészet (a pénzüralom felértékelődése következtében is) egyfelől vesztít korábbi kvázi-szakrális jellegéből, s ilyen értelemben „mindennapibbá” válik; másfelől viszont ezáltal a korábbiaknál nagyobb súllyal van jelen az „életben”.²⁷

26 Szintén a kilencvenes évek jellemzőjeként említhetjük, hogy mind több produkció készül fogyasztókkal. Ebben a jelenségben megint több minden fejeződik ki. Először is az „omnia vincit ars” romantikus gondolata. Másrészt a világ multikulturális jellegűvé válásával együtt járó kulturális egalitarianizmus következtében a legkülönfélébb szubkultúrák értékelődnek fel, s fogadtatik el önkifejezésük a többi művészi önkifejezéssel egyenrangúnak – így a fogyasztóké is. Harmadrészt kifejeződése ez a tendencia a kora jellemző határelmosódásoknak is a zseni és a fogyasztó, a „normális” és az „abnormális” között. Végül pedig kifejeződése annak a korélménynek is, hogy „a lét dadog” és nincsenek „törvények”: a fogyasztó önkifejezése a fogyasztó világ legadekvátabb tükrözése.

27 Ennek egyik jele, hogy például a tudomány és a művészet közötti határvonalak is halványodnak: a társadalomtudományban például a korábbi évtizedek adatkultuszával és „scientizmusával” szemben a kilencvenes években az esszé, a szubjektív ábrázolás művészetéhez közelebb megközelítésmódja dominál: olyan szerzők is efelé a műfaj felé fordulnak, akik egy évtizeddel korábban elsősorban a számszerűsíthető tényekre, a matematikai statisztika érveire támaszkodva próbálták minél „tudományosabbak” lenni.

14. Számítógépes kultúra és művészet

A huszadik század utolsó évtizedeiben a művészeteket sem kerülték el a számítógépes kultúra kialakulásával járó hatások. Mint erre másutt mi is utaltunk, a számítógép egyrészt **eszközül** kínált közölt szinte mindegyik művészeti ágban: kialakult a *számítógépes grafika*, a számítógéppel művelt festészet; a zenében a számítógépes komponálás; az *épitőművészetben* a számítógépes tervezés; a szövegszerkesztővel *írt irodalmi* műveknek is nemcsak rögzítésében, tördelésében, kinyomtatásában hoz minőségi ugrást, de az alkotások megírás módját, szerkezetét, stílusát is befolyásolja az új technika; a *filmművészetben* pedig egyre nő a számítógéppel készített (és ennek köszönhetően korábban elképzelhetetlen látványokat is megjelenítő) részek aránya, (s nem egy mű esetében ez az arány már a kilencven százalékot is eléri).

A számítógépes hálózatok kialakulása a művek **terjesztésében** is teljesen új formák megjelenéséhez vezetett, és a művészeti élet, a kapcsolatok, csoport-szerveződések előtt is új lehetőségeket nyitott (akárcsak az élet más területein).

S a számítógépes kultúra nem utolsósorban egy igencsak szétágazó **téma-területtel** is gazdagította a művészeteket. Egyrészt nagy számban váltak például filmek, regények **hőseivé** számítógépes szakemberek illetve e gépek virtuóz kezelői-használói; s a jellegzetes számítógépes szimbólumok, kommunikációs formák, problémák és fantáziák is bekerülnek a műalkotások világába. Másrészt a számítógépes világ olyan sajátosságai, mint egyes jelenségek, tevékenységek *programozás* útján történő létrehozása; az elágazásos programok alternatívítása, a játékokban az *ismételhető „életek”*, stb. – **szemléletformálók** lesznek, s az egyes műalkotások felhasználják ezeket a számítógépes világból vett megoldásmódokat: egyre több filmben, regényben „programoznak” valakik valaki másokat; több irodalmi és képzőművészeti alkotás is választási lehetőségeket, elágazásokat kínál a befogadóknak; s mind több irodalmi s főleg filmhős válik a számítógépes figurák módján

elpusztíthatatlanná, illetve „több életűvé”.²⁸ S végül²⁹ harmadrészt a korra jellemző élménnyé válik a számítógépes világ és a valóságos világ közötti *határelmosódás* is: több mű alapszik azon az alapötleten, hogy e két világ között átjárás van, (be lehet lépni a számítógépek virtuális világába, illetve ki lehet lépni onnan), hogy e világok egyenértékűek és felcserélhetőek, s hogy – „az élet: álom” barokk toposzának legújabb kori változataként – az ember nem tudhatja, hogy melyik az igazi valóság; a **manipulációk uralta világban az emberi élet sem különbözik a számítógépes játékok programok-irányította figuráitól.**³⁰ (Az évtized utolsó éveinek két kultuszfilmje, a Nirvana és a Mátrix csak a két legsikeresebb – változat e téma számos feldolgozása közül).

15. Az ellentétekhez, ellentmondásokhoz való újféle viszony

Amikor határelmosódásokról beszélünk, a kilencvenes évek műalkotásaiban megfigyelhető azon érdekes sajátosságot sem hagyhatjuk említés nélkül, hogy az ellentétek új módon jelennek meg ebben a korszakban. Míg korábban vagy az ellentmondás tényének, az ellentét-pólusok közötti feszültségnek a bemutatása, ábrázolása volt a lényeg, vagy a feloldásukra, összeegyeztetésükre, szintetizálásukra tettek kísérletet, a kilencvenes években számos ellentét úgy jelenik meg, hogy sem feloldásuk, sem ütköztetésük nem jellemző: **az ellentétek együtt léteznek, anélkül, hogy bárki is megkísérelné ösz-**

szebékíteni őket.³¹ S ez nem csak a művészetben, hanem a korszak életvilágában is érvényes. Most azonban lássunk néhány példát arra, ahogy ez az ellentmondás-típus a kilencvenes évek művészetében megjelenik:

□ Említettük már a *popularizáció* és az *arisztokratizálódás* kettősségét: itt sem csak arról van szó, hogy mint korábban, a művészi alkotások *egy része* ezoterikusabb, arisztokratikusabb lesz, miközben más részük a kommersz irányába tolódik el, popularizálódik, (s ily módon nő a szakadék a népszerű és az elitnek szánt művek között);³² hanem arról is, hogy a két tendencia *együtt*, akár ugyanazon művekben is jelentkeznek: a popularizáció, a kommercializálódás olyan formákban történik, amelyek egyfajta arisztokratizmust sugallnak, az elitizmust hangsúlyozó, erősítő jegyek pedig (ebben a korban) egyúttal furcsamód a populárisabbá válás eszközei is.

A korszak sajátosságai között e jelenség magyarázatát talán abban lelhetjük meg, hogy a kor a tőkés társadalom versenytárs nélkül maradásának erősen pénz-centrikus időszak, amelyben a gazdagság elitizmusa (arisztokratizmusa) eluralkodik a társadalomban, értékei a legkülönfélébb rétegek szemléletében válnak meghatározóvá, s így a széles kört megcélzó, széles körben ható, széles körben eladható művek szemléletében is ennek az *elitizmusnak és arisztokratizmusnak* egyes jegyei lesznek a meghatározóak. Ez végül is azt jelenti, hogy a „szociális piacgazdaság” évtizedei után már nem az ellentétek csökkenésének hite, a lassú gazdagodás, emelkedés ígérete, a szociális kiegyenlítődéssé illúziója hatja át a tömegtudatot (nem ezt akarják elfogadtatni a tömegekkel); hanem éppen ellenkezőleg: azt sugározzák, hogy az elitek különválása a „normális” (ha ellentmond is a demokrácia ural-

28 Az is jellegzetesen számítógépes megoldás, amikor az egyik játék-pályáról a másikra a pálya teljesítése után megnyíló „kapun”, a kaput jelképező képernyőpontra „ráklikkelve”, (s ezáltal mintegy egy másik dimenzióba átlépve) lehet átugorni. Az ilyen „ugrás” is bekerül a filmművészet kliséi közé, (lásd például a külön mitológiai teremtő Mátrix című filmet, amelynek világában a telefonok jelentenek ilyen „dimenzió-kapukat”)

29 Persze a számítógép hatásai a művészetekre még hosszan sorolhatóak...

30 Hasonló alapélmény rokon feldolgozása az ugyancsak az évtized vége felé készült, Truman Show (1998), amelyben az derül ki, hogy a főhős élete – amit ő az életének gondol – egy grandiózus filmforgatás része csupán, vagy Šverák Akkumulátor című filmje (1994), amelyben a *televízió* szippantja be az embereket a maga világába.

31 Az ellentmondás ezekben az esetekben olyan jellegű, hogy az ellentétpár tagjai tulajdonképpen *különböző dimenziókból* származnak, ezért különmeműek, együtt szerepeltetésük nem jelent összeegyeztetést, de (új) kapcsolatot hoz létre ezek között a különböző dimenziók között.

32 S nem is csak arról van szó – tehetjük hozzá –, amivel ismét más korok próbálkoznak, hogy feloldják az ellentmondást, és ennek jegyében egyfelől olyan „magas művészeti” alkotásokat hoznak létre, amelyek a tömegműfajok eszközeit /is/ használják, másfelől a tömegműfajokban „népszerűsítik” a „magas művészet” egyes vívmányait: ezek összeegyeztetési kísérletek, és a kilencvenes években éppen az a jellemző, hogy nem feloldani akarják az ellentmondást, hanem – különböző dimenziók egymáshoz-forgatásával – az ellentmondásosság *természetességét* sugallják.

codó értékeinek), az arisztokratizmus az eszmény (ha a többség számára ez *per definitionem* követhetetlen is): vagyis egy olyan világméretű sugallatnak a kor embe-
reinek, amely azt közli velük, hogy a **többségnek az ő számukra lényegében értelmezhetetlen és követhetetlen értékeket kell egyedül követhető és értelmes értékeként elfogadnia.** Míg a korábbi korszakok a társadalmi egyensúly és a társadalmi igazságosság kérdését egyazon dimenzióban próbálták megragadni, s így legalább elvben számoltak összeegyeztethetőségük lehetőségével; **a kilencvenes években úgy látszik, hogy a társadalmi egyensúly és a társadalmi igazságosság két különböző dimenzióban vannak, egymással nem ellentétben, hanem egymástól külön, és ezért összeegyeztethetetlenek.** Viszont azzal, hogy ezen dimenziók egymással összeegyeztethetetlen igazságai egyszerre kerülnek a látókörbe, egészen új nézőpontok válnak lehetségessé, (amelyeket persze csak új fogalmakkal, kategóriákkal lehet majd kifejezni).

□ Egy másik, a korra jellemző multidimenzióval ellentmondás, hogy egyfelől a művészetekben (is) előtérbe kerülnek a *különböző kultúrák és szubkultúrák sajátosságai, megkülönböztető jegyei*, ugyanakkor a korábbi időszakokkal ellentétben a kor művészete azt is sugallja, hogy az egyén lényege *nem* szocio-kulturális meghatározottsága, (hanem *általános-emberi* vonásai és *extrém, szélsőségesen egyedi* vagy legalábbis különös tulajdonságai)³³.

□ Az *általános emberi* és az *extrém* sem úgy kerül bemutatásra, mint két pólus (az általános és az egyedi két véglete), hanem mint *ugyanannak a dolognak a – különböző dimenziókban szemlélt – megnyilvánulása.* Az „általános emberi” egyik legfőbb sajátossága (az ember nembeli lényegének egyik legmeghatározóbb

33 E mögött az ellentmondás mögött talán azt a kettősséget sejtethetjük, hogy a világtársadalom integrációja (például az Egyesült Európa kialakulása), amely az egyénektől azt kívánja meg, hogy korábbi identitásaikkal szemben elsősorban ezekhez a mega-egységekhez viszonyuljanak, olyan körülmények között megy végbe, amelyeket áthatnak az egyes kultúrák (és az ezekhez hozzárendelhető társadalmak és társadalmi rétegek) közötti igen éles ellentmondások és lehetőség-különbségek. (Itt az „ellentmondás” klasszikus fogalma megint nem igazán fedile a jelenséget: az a mód, ahogy például a dialektika kezeli az „ellentmondás” fogalmát, lényegében *egyetlen dimenzió két pólusának viszonyát rögzíti: az ezredvég élménye azonban éppen az, hogy különböző dimenziók között kell ugrálnunk ahhoz, hogy a valóságot értelmezhesük. Nem véletlen, hogy a kor tudományát éppúgy a dimenziók közötti átlépés foglalkoztatja, mint ahogy a művészetben is ebben a korszakban válik meghatározó eszménnyé M. C. Escher munkássága, vagy ahogy a kommersz film műfajában is szinte klisévé válik a „dimenzióugrás”).*

mozzanata) ebben a szemléletben az egyes emberek *egyedi, sőt, extrém* természete;³⁴ s ha másfelől az egyedek viselkedésében, az egyének jellemzői között keressük az *általánosítható* vonásokat, ezeket a kilencvenes évek felfogása szerint éppen a legextrémebb cselekvési és megjelenési formákban fogjuk megtalálni.³⁵

34 Ez nagyon sokféle formában kifejezésre jut. Vannak művek, amelyek hőseit egészen szélsőséges (az „emberi” határait feszegető) viselkedések jellemzik (A bárányok hallgatnak /1991/, Elemi ösztön /1992/, Rosszcsont Bubby /1993/, Titkos gyilkos mama /1994/, Amerikai Psycho /1991 és 2000/, stb.), Egészen más-
képpen mennek el az extrém felé a kor egyes vígjátékai, amelyek – hangsúlyozottan irréális – főhőseiket eltúlzott, karikatúrisztikus vonásokkal ábrázolják (mint Jim Carrey vagy Mike Myers ebben az évtizedben készült filmjeiben). Más esetekben – ez különösen jellemző a korszak kabaréjának alakulására, s ezt is feltehetőleg az extrémítások felé forduló figyelem indokolja – olyan emberi fogyatékoságokat gúnyolnak ki, amelyeket korábban – éppen fogyatékoság-voltuk miatt – nem illett pellen-
gérre állítani. De a legjellemzőbben ezt a kortendenciát talán az jelzi, amilyenek a kor *mikrorealista* művei. Míg korábban a realizmus igénye vagy tipikus sorsokat, vagy a tipikus sorsok lényegét felerősítő tragédiák bemutatását hívta életre, a kilencvenes évek egyik irányzatában divattá vált a különös, marginális és szerencsétlenkedő figurák, a jellegzetes „vesztesek” ábrázolása, amelyben nem a mozgósító-felháborodó attitűd, hanem a (szbereteltjes) megmosolygás dominál. Ezen – a hajdani cseh új hullám szemléletére is rímelő – irányzat egyik legkarakteresebb filmes képviselője Jim Jarmusch, akinek egész sor korabeli filmje sorolható ebbe a kategóriába: Törvénytől sújtva (1986), Mystery Train (1989), Éjszaka a Földön (1991), Halott ember (1995), Szellemkutya (1999), de másokat is említhetünk, például Wong Füst és Egy füst alatt – Beindulva című filmjeit (mindkettő: 1995), vagy Mike Leigh, (pl. Az élet oly édes /1990/, Meztelenül /1993/, Titkok és hazugságok, /1996/) Ken Loach vagy Stephen Frears figuráit. Ha már a cseh új hullám hatására utaltunk, nem véletlen, hogy Hrabal irodalmi teljesítménye is ebben az évtizedben nyeri el igazi rangját az irodalmi közvéleményben.

35 Ez a – megint csak dimenzió-váltással létrejött – szemléleti vonás egy olyan korra utal, amely az individualitás eszményét a végletekig viszi, de ugyanakkor, miközben a kor társadalma az individuumok milliárdjait hozza létre, a kor gondolkodóinak rá kell döbenniük arra is, hogy a végleteig vitt eszmény (ebben az esetben is) az ellentétébe fordul. (Nem véletlen, hogy ebben a korban, a kilencvenes években fogalmazódik meg az a felismerés is, hogy az individualitást tagadó és megsemmisítő fasizmus bizonyos szempontból nem volt egyéb, mint az individualizmus konzekvens végig vitele – egy tömegtársadalomban.)

□ Újabb ellentmondás, hogy az egyén legfőbb célja a maga ismétелhetetlen *egyediségének* (extrémításának) felmutatása, s e célt a kor művészetében *utalások és idézetek* tömegével igyekszik elérni, (tehát éppen hogy nem a másoktól megkülönböztető sajátosságok kiemelésével, hanem a *másokkal való azonosságra utaló mozzanatok hangsúlyozásával*). Mondhatnánk persze, hogy az egyediség ebben az attitűdben a gyűjtő – mindig is az individualizmus szelleméhez kapcsolható – attitűdje: az egyéniség abban van, ahogy az innen és onnan összehordott elemek az egyéne (a „gyűjtőre”) jellemző módon valamilyen egységbe állnak össze. Ez igaz is, de a kilencvenes évek művészetének az is fontos vonása, hogy ezeket az utalásokat és idézeteket az egyén (szándékosan) *nem integrálja, nem teszi semmiféle saját világrend elemeivé*³⁶. A kilencvenes évek világrendjének fontos eleme annak deklarálása, hogy **nincsen (sem szubjektív sem „objektív”) „világrend” (és hogy éppen ez a világrend-nélküliség a világrend**³⁷).

□ A kilencvenes évek művésze a fentieknek megfelelően mindenképpen *egyéni* akar lenni, világa – ha nem áll is össze „világrendd”, hangsúlyozottan egyéni, de – s ez az újabb ellentmondás – ezt

36 S másfelől a saját világgépet sem látatja valamely más világrend részének. (Az idézésnek, utalásnak ugyanis a mindeddig használt másik funkciója az, hogy általuk jelzi az egyén, hogy milyen korábban már megjelent elvekhez, irányzatokhoz, személyekhez, szemléletekhez hajlandó *csatlakozni*). A kilencvenes évek embe-re azonban sem bekebelezni, sem csatlakozni nem akar, mert a társadalmat és az egyént sem egyazon rendszeren belül látja: számára ez is két különböző dimenzió.

37 Vagyis hogy a kor világrend-nélkülisége nem hiányállapot, (ahogy például egyes kétségbeesett korok „Minden Egész eltörött” élményében megfogalmazódik); ha nem is a világ mindenkori állapota (ahogy a minden törvényt tagadó szkepszis látatja); hanem sajátosan erre a korra, az ezredvégre jellemző „normálállapot”, egyfajta egyensúly, (a különböző dimenziók – egymás nézőpontjából káoszknak látszó – egyensúlya). Ez az életérzés feltehetőleg a „szocializmus” összeomlásával létrejött „egypólusú” világ tükröződése is: egy egypólusú világot nem lehet „világrendnek” tekinteni, hiszen nincsen olyan rend, amelyet ne erők és ellenerők egyensúlya hozna létre, ugyanakkor a jelenben *valóban* nincs alternatív pólus, tehát a jelenben a világegyensúly valóban a világrend-nélküliségen alapszik, ha ez valószínűleg átmeneti is. (Az „átmenetiség” érzés viszont azért nem uralkodik, mert azt olyan korok élik át, amelyekben már érzeteti hatását az az erő, amely felé az átmenet majd bekövetkezik. Amíg ilyen ellenerők nem körvonalazódnak, addig a világrend-nélküliség nem átmeneti, hanem normál állapotként van jelen az emberek szemléletében).

a hangsúlyozott egyéni (magánmitológiákra építő, sokszor „privát”) világot csak úgy tudja mások által fogyasztható műként elfogadtatni, hogy egyre több olyan elemet sző bele (tehát többet, mint az előző korok alkotói), *amelyek a közös tudatra (és a kollektív tudattalanra) építenek, közismert és közhasználatú mitológiákból táplálkoznak*³⁸.

□ Ez utóbbi sajátossággal függ össze az is, hogy a kilencvenes években újjászületik a „*mese*”, a *történet*. A kilencvenes években a művészi alkotás meghatározó attitűdje a „szövegépítés” – ebben közös a nyolcvanas évekkel, amely a szemiotika és a nyelvfilozófia hatása alatt a társadalom-, és emberábrázolás korábbi eszményeivel szemben magát a „szöveget” helyezte figyelmé és értékrendje középpontjába. A kilencvenes években viszont a „szöveg” már nem új csillag, amelyet – amelynek szépségét, jelentőségét, törvényeit – fel kell fedezni, észre kell venni a társadalmi és pszichológiai megfontolások évtizedek-évszázadok óta kavargó felhői között, hanem az új értékrend sarkköve, s némileg paradox módon a kilencvenes évek alkotói éppen azért, mert a minél tökéletesebb szövegformálás eszménye vezeti őket, ezen eszményt követve újra eljutnak a mesékhez és történetekhez, amelyeket más korok más eszményeket (a társadalomábrázolás, az emberábrázolás vagy az eszme-megjelenítés eszményeit) követve hoztak létre.

□ S végül – persze a teljesség igénye nélkül – a multidimenziós ellentmondások sorában említhetjük a *szörnyűség* és az *ironia* újfajta ábrázolásmódját is. Korábban ezek az elemek vagy különváltak (a klasszika törvényei szerint), vagy ha elegyedtek, akkor az egyik mintegy magába integrálta a másikat (vagy az ironia vált az alapjában szörnyűnek látott világ elemévé, mint mondjuk Shakespeare tragédiáiban; vagy a szörnyűségek kerültek az ironia idézőjelébe, mint megannyi paródiában; vagy a két nézőpont egymásra vetítése, lebegtetése volt a jellemző, mint a romantika évszázadában). A kilencvenes évek szemléletében ezek is különböző dimenziókat tükröznek, s ily módon összerendezetlenek, (egyik sem uralja a másikat, de nem is vetülnek teljesen egymásra). Bár az összhatás – mint fentebb hangsúlyoztuk – leginkább a romantikáéra emlékeztet, amely a szörnyűséget gyakran ironikusan kezeli, az

38 Ez a vonás már azt jelzi, hogy a következő korszakban az individualitás-eszmény egyeduralma meg fog szűnni, és – persze „individualitás” és „kollektivitás” fogalmainak, asszociáció-körének teljes átalakulásával – új kollektív eszmények megjelenése, kivirágása valószínűsíthető.

ironikus attitűd mögött viszont érzékelteti a tragédiát; e hasonlóság ellenére a kilencvenes évek művészetét mégsem jellemezhetjük a két nézőpont egymásra vetítésével: a kor jellemző művei inkább azt sugallják, hogy a valóság – ebből a szempontból is – csak multidimenzionálisan értelmezhető: az ironikus alapállás és a metafizikai horror érzése *egyszerre, de egymástól függetlenül* hatja át a kor emberét³⁹. (Ez Tarantinóra éppúgy jellemző, mint az egészen más módszerekkel élő Greenaway-re, Kusturicára éppúgy, mint legutolsó műveiben még Kuroszavára is; Umberto Ecóra éppúgy, mint Lawrence Norfolkra, és így tovább)⁴⁰.

Összegzés: milyen főbb tendenciák jellemzik tehát a '90-es évek művészetét?

Mindenképpen hangsúlyoznunk kell, hogy noha ebben a fejezetben a kilencvenes évek egyes művészeti tendenciáit próbáltuk összegyűjteni, e néhány oldalas összefoglalás semmiképpen sem pótolhatja a korszak (teljesen transzparensse több kötetnyi elemzéssel sem tehető) esztétikai leírását, s ez – lévén, hogy kulturális antropológiai elemzésre vállalkoztunk, s a szakesztétikai megközelítés nem tartozik kompetenciánk hatókörébe – célunk sem

39 Mindez sajátos módon két olyan tematika felvirágzásához vezet, amelyek a társadalom pokolbugyrai lévén korábban vagy elborzasztó, vagy a komikum által leminősítő ábrázolást kaptak, most azonban a hősökkel való azonosulás szintjén belülről, az irónia által pedig egyszersmind kívülről is viszonyulhat hozzájuk, megint csak anélkül, hogy ez a kettősség bármelyik irányban eldőlné. Az egyik ilyen újmódon ábrázolt terület a drogok világa *Trainspotting* (1996), *Félelem és reszketés Las Vegasban* (1998), a másik a kemény alvilág terepén zajló szerencsejáték (*A Ravasz, az Agy és két füstölő puskacső /1998/*, *Pókerarcok /1998/*) – ez utóbbi téma még a klasszikus westernben is felerősíti a szerencsejáték-motívumot (*Maverick /1994/*), és más módon: a Gyorsabb a halálnál /1995/). A drog és az alvilág játszmái – csakúgy, mint az a lúzerekre fókuszáló irányzat, amelyről a 618. lábjegyzetben tettünk említést – egyaránt meghatározó elemek a kor olyan kultuszfilmjeiben is, mint Tarantino munkái: a *Kutyaszorítóban* (1992) vagy a *Ponyvaregény* (1994). Az alvilágnak tartozó, az életéért futó „lúzer” motívuma (lásd még például: *Nevem Joe /1998/*, *A lé meg a Lola /1998/*, stb.) szükségképpen felerősödik, amikor az emberek többsége mind kiszolgáltatottabbnak érzi magát egy olyan világban, amely már egyáltalán nem egy átlátható társadalom, inkább elszabadult irracionális erők minden etikai mozzanattól megfosztott harci terepének képét nyújtja.

lehetett. Annyiban foglalkoztunk művészeti jelenségekkel, amennyiben ezek a kor más életterületeken is megfigyelhető tendenciáit hordozzák, (illetve néhány esetben, – a művészet felfedező-feltáró és teremtő-termékenyítő szerepének következtében – korra jellemző tendenciákat *indukálnak, mintákat hoznak létre* más életterületek számára). Ezért van az is, hogy a kor művészeti jelenségeit „a kilencvenes évek világgépének” jellemzőjeként soroltuk be, e kategóriával értelmeztük, jóllehet ezen jelenségek többségét az esztétikai-eszmetörténeti megközelítés a „*posztmodern*” fogalmával fedi le, annak megnyilvánulásai között tartja számon. (Eszmetörténeti szempontból a kilencvenes évek éppúgy, mint a nyolcvanasok nyilván a „*posztmodern*” korszak részeként tárgyalhatók, ha viszont tárgyunknak „a kilencvenes évek” világgépét tekintjük, annak része

40 Ha magyarázatokat keresünk, itt is kínálkoznak történelmi analógiák: az irónia olyan korokban uralkodik, (olyankor nyeli magába a szörnyűségek ábrázolását), amikor a társadalomban kiéleződnek az ellentmondások, de az ellentétes erők még nem tudják politizálni azokat; ilyenkor az egyén kritikai alapállása, egyéni-etikai szembeszégülése a jellemző (mint például Swift esetében); amikor viszont az ütközések pusztító, explicit formákat öltenek, amelynek az egyének tömegei esnek áldozatul, akkor a horror uralkodik el az irónia felett. A klasszikus romantika idején ez a két tendencia egyszerre, egymásba állandóan átfordulva van jelen, mint ahogy (dinamikus) egyensúly van (a társadalom ellen lázadó) individuum és (az egyéneket maga alá söprő gépezetté embertelenedett) társadalom között. (A romantika korszaka egyszerre volt egyfelől az individualitás piedesztálra emelésének, antropológiai győzelmének kora, másfelől születési ideje a pénz és a modern állam elszemélytelenítő mega-hatalmának is.) A huszadik század végén a két tendencia nincs egyensúlyban, hanem egymástól függetlenné vált erőként hat: egyfelől az egész huszadik század az elszemélytelenített megahatalmak iszonyatáról szól, s minthogy ezek uralma nem csökken, s még illúziók sem nagyon maradtak arra, hogy ezek felszámolhatók, így a társadalmi lét egész dimenziója az Embertelenség horrorját sugározza, logikus végkifejletként, jövőképként a totális pusztulás pesszimizmusával; másfelől viszont az individualitás kiteljesedése a huszadik század végére az egyénben rejlő energiák olyan tartalékaira derített fényt, amelyek a személyes lét dimenziójában fenntartják a felülkerekedés reális lehetőségének öntudatát. Viszont e két dimenzió között -- amely a huszadik századvég emberének élményei szerint két, egymástól független dimenzió -- nincs átjárás. (És éppen ez jelenti a döntő különbséget a 19. századi romantika szemléletével szemben, amely az egyén erőtartálékaitól a társadalom megváltását, a társadalomtól az egyének boldogságát várta, feltételezve, hogy Egyén és Társadalom egyetlen dimenzió, egyetlen rendszer pólusai).

– és persze nem kizárólagos része – a „posztmodern” életérzés, művészet, esztétika is).

A besorolás körül lehetséges vitát a továbbiakban megkerülve, a kilencvenes évek művészeti jellemzői között mindenképpen meghatározó

□ a *multikulturalitás*, az egymás mellett élő, és egymással egyenrangúnak tekintett különböző kultúrák felvonulása;

□ a „*tömegkultúra*” és a „*magas művészet*” viszonyának (s ezáltal maguknak e kultúra-típusoknak) az átértelmezése;

□ a művészet egyidejű *popularizációja* és *arisztokratizálódása*, reprezentativitásának növekedése;

□ az *általános* és az *extrém* közötti ellentmondás eltűnése;

□ a különböző (*elemezhető*) *meghatározottságok helyett a meghatározatlan és szubjektivitással áthatott létezés* előtérbe kerülése ⁴¹ az ábrázolásban;

□ az *egyén*, az *egyediség* egyeduralma és válsága;

□ a *modern* és az *ösi* összecsúsása;

□ egy újfajta *romantika* térhódítása;

□ a rokokó jellegű *mesterségesség* és *dekorativitás* divatja;

□ az *életérzés* és a *test*, a *mozgás* központi szerepe;

□ az *ironia* ⁴²;

□ a *látványok* felértékelődése és a számítógép virtuális világának ihlető hatása;

□ a *szépség* és az *etikai alapkérdések* viszonya; egyáltalán: a Szépség eszményének visszatérése, még ha csak ironikus csomagolásban is;

□ a *művészet* mindenek fölöttiségének, s ugyanakkor a nem-művészi valóságtól való elválaszthatatlanságának élménye;

A kor jellemzőjének mondtuk, (s művészetének sajátosságaiban is lényeges elem), hogy középpontjában *feloldatlan ellentmondások* állnak, amelyek lényege, hogy a világ *több dimenziójú* szemléletén

alapszanak, a különböző dimenziók összeegyeztethetlenségét, különműségét sugározzák, de ezek egymás mellé helyezésével egyúttal előkészítik a gondolkodást olyan új fogalmak kidolgozására, amelyek által ezek a jelenségek (egy szellemileg kevésbé diszharmonikus jövőben már majd) nem elmentmondásokként, hanem egy új értelmezési síkon (egy „metadimenzióban”) a valóság ellentmondásmentes összetevőiként lesznek átélhetőek.

A kor művészetének szimbolikus, reprezentatív, (legjellemzőbb) figurái *több területen is kiemelkedő képességekről tanúbizonyítást tevő* és/vagy *határokat* (olykor az egzaltáció határait) *feszető*, a *magas művészet* és a *popularitás* közötti *korlátokat* ledönteni kész és/vagy az egzotikum iránt érzékeny művészek, akiknek művészetére a felsorolt tendenciák közül egyszerre több is jellemző.

⁴¹ Szilágyi Ákos aforisztikus megfogalmazásával a Tények helyett a Lények...

⁴² Ennek az eddig említetten kívül is számos példáját láthatjuk Vonnegut utolsó korszakától, Esterházy prózájától a konceptuális (képző) művészet megannyi ironikus művén és performance-án át Kaurismäki (A gyufagyári lány /1989/, Leningrad Cowboys go America /1989/, Vigyázz a kendődre, Tatjana /1994/, Gomolygó felhők /1996/, A múlt nélküli ember /2002/), Kusturica (Cigányok ideje, /1988/, Underground /1995/, Macskajakaj /1998/) és mások filmjeiig.