

A KILENCVENES ÉVEK ÉS A 2000. UTÁNI ÉVEK MŰVÉSZETÉNEK

NÉHÁNY JELLEGZETESSÉGE II.

Általános tendenciák 2000. után

Az ezredforduló után a kilencvenes évek egyes tendenciái a művészetekben is folytatódnak, más vonatkozásokban – hiszen a vilásképváltozásokra a művészet reagál a leggyorsabban, sok esetben indukálva is e változásokat – a kilencvenes évekbeliekkel éles ellentétben álló fejlemények is megjelennek.

A látvány uralma továbbra is jellemző, s még a szép látvány is hangsúlyos marad, de a szépség helyett egyre inkább a **furcsaság, különösség** kelti fel a művészet (és a közönség) érdeklődését (hasonlóan a rokokó korszakához – és általában a dekadens korszakokhoz, gondoljunk a hellenisztikus vagy későrómai művészetre, vagy a középkor utolsó periódusára).⁷¹

Továbbra is erős a **mese** szerepe, de ez is sötétül. Eléggé hangsúlyos műfaj marad a fantasy (már csak azért is, mert a jelenben egyre kevesebb vonzó mozzanatotelve általános lesz az ebből a jelenből való elmenekülés igénye), s a fantasyk megőrzik a mesék szabad fantázia-szárnyalását, csodáit, áttekinthető, Jóra és Rosszra tagolható világát és többnyire még a happyendet is, de az összkép ezekben is sötétebb, a gonosz fenyegetőbb és egyre végletebb.

70 Az itt olvasható (a *Kultúra és Közösség* 2012/I-II. számában publikált rész folytatását képező) 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.

71 Mint jeleztük, a „furcsaság”, „különösség” felé fordulás már a kilencvenes éveket jellemezte, ez a tendencia – minthogy az ennek okait képező társadalmi viszonylatokban nem történt jelentős változás – még erősödött is az ezredforduló utáni évtized elején.

A **romantika**, mint domináns világkép-minta apránként átmegy⁷² olyan stílus-előképek – **expresszionizmus, szürrealizmus** – felelevenítésébe, amelyek egyébként sok mindenben a (fekete) romantika „gyermekeinek” tekinthetők, de annak alapélményei helyett már inkább a 20. század alapélményeit, a társadalmi hatalmak mind környétebbé válásának, a társadalmi érzületek mind radikálisabbá és végletebbé válásának és az egyén olyan feloldhatatlan meghasadtóságának élményét tükrözik, amely hatások a túlfutott individualitást mindinkább saját legrosszabb lehetőségeinek irányába terelik és kiszolgáltatják az „ösztönök” – az egyén által nem kontrollált, ám az őt manipuláló hatalmak által akár a fasizmus irányába is mozgósítható, az egyén feszültségeit a „kívülről irányított” tömeg masszájában feloldó – erejének.⁷³

A művészet mindezt többféleképpen is lereagálja. Egyrészt eléggé széleskörűvé válik egyfajta – *keserű* – **erkölcsi attitűd**; a művészet egyre nagyobb

72 Ugyanakkor – a kilencvenes évek neoromantikájának hatására is – a kétezres években a mindennapi életben is a korábbiaknál vállalhatóbbá vált (**kevésbé sorolódik az „elavult dolgok” közé**) az **érzelmeik nyilvánítása**. Feltehetőleg ezzel is összefügg, hogy – miközben nem lehet eladni még kis példányszámban kinyomtatott versesköteteket sem – (újra)erősödik a versek iránti érdeklődés: egyének és közösségek önkifejezéséivé válnak versek, amelyeket a legkülönfélébb formákban terjesztenek az esküvői meghívóktól a levelezőlistákon körbeküldött slide-show-kig.

73 Az előkép-korszakok változásának egy másik megnyilvánulása, hogy áttolódik a hangsúly a tizenkilencedik század első felének romantikájától az illúzióvesztett viktoriánus kor felé, (amely korszak megint csak éppen a huszadik századi történelem fényében válik izgalmassá: vagy, mint az annak borzalmait által elsöpört „boldog békeidők”, vagy mint amelynek méhében e borzalmak képződnek). Számos film reagál témájában erre a korszakra, például: *Kate és Leopold* (2001), *A pokolból* (2001), *A tökéletes trükk* (2006) vagy *Az illuzionista* (2006), de Woody Allen *Éjjel Párizsban* című időutazó filmjében (2011) is az ő kedvenc két világháború közti korszakából szintén ide vezet az út. [Magyar példák is akadnak: egyfelől mondjuk *A napfény íze* (1999), másfelől az Ópium (2007), amellyel Szász János az 1997-es *Wittman fiúk* után újra visszatér a magyar viktoriánus kor és Csáth Géza horrorisztikus világához.]

arányban foglalkozik erkölcsi kérdésekkel. Ennek egyik vezérmotívuma a **kisszerűség bírálata**, (lévén az is a kor egyik alapélménye, hogy az alapjaiban „gyógyíthatatlanul” megromlottnak érzékelt világ elleni *lázasnak sincsen sok értelme*,⁷⁴ s így nem az a képlet, hogy a „Jó” összecsap a domináns Rosszal, hanem hogy az ember – aki a szembeszegülő „Jó” is lehetne – elmerül és elkorcsosul a mindennapok kisszerűségében). A másik erkölcsi vezérmotívum a **kegyetlenség** borzadó bemutatása (ez tiltakozás persze az olyan világ ellen, amelyben a kegyetlenség eluralkodhat, de anélkül, hogy ezzel szemben – a humánus örökségének absztrakt hitvallásán kívül – bármit is tudna állítani).

Mindazonáltal az előző időszakhoz képest kétszer után mindenképpen **közvetlenebbé válik a társadalmi érdeklődés**, ami azonban a korábbiakkal (a huszadik századelő vagy a hatvanas évek politikai – és szociológiai jellegű – érdeklődésével) szemben alapvetően erkölcsi jellegű, és döntően (egy, a társadalmi, gazdasági, politikai és erkölcsi ellentmondások közös nevezőjét képező, absztrakt tapasztalat) a **„kiszolgáltatottság” ellen** irányul.

Folytatódik a **valóság és illúzió egymásba mosódásának** ábrázolása, de ebben is hangsúlyeltolódások vannak; a valóság mesterséges, konstruált voltának felmutatása mellett/helyett úgy tűnik, megnő a konstrukciók valóságba-építésének, és ezen belül a **művészet valóságba-építésének** igénye. (Az „illúzió” továbbra is izgatja a kor embereit; új fejlemény, hogy ez mint közvetlen téma, a filmművészetben is előtérbe kerül: *Az illuzionista* (2006), *A tökéletes trükk* (2006), *Dr. Parnassus és a képzelet birodalma* (2009). Míg azonban a kilencvenes években elsősorban az illúziókeltés „áldozatai” szemszögéből ábrázolják, most az érdeklődés úgy tűnik, inkább az illúziók létrehozói felé fordul).

A magasművészet tovább közeledik a kommerszhez, ez abban is megnyilvánul, hogy **növekszik a felszín**,⁷⁵ a **jelenség szint**, a **közgondolkodásban már elterjedt, közhely-szerűvé vált elemek tematizáló ereje**, (mintha a tömeghatástól elszakadt magasművészet úgy akarna visszatérni közönségéhez, hogy igazodik annak tudatműködéseivel). Ennek a közeledésnek pozitív hozadéka a másik oldalról a szórakozás színvonalának olykori emelkedése, igényesebb formáinak megjelenése-terjedése.

Viszont **a művészet már nem nagyon számíthat általános hatásra**: az egymástól eltávolodó szubkultúrákra széteső társadalomban bármely művészeti kezdeményezés csak a maga szubkultúrájának közönségére támaszkodhat.⁷⁶

Ezzel is összefügghet az, hogy **mintha kevésbé lenne igény új stílusok teremtésére**; sok vonatkozásban a meglévő klisék rögzülnek, s élnek tovább egymás mellett.

Ugyanakkor *új műfajok* születnek: ezek egyrészt (mint minden korban) az új technikai lehetőségek kihasználásán, művészi eszközzé változtatásán alapulnak (digitális műfajok, 3D-s lehetőségek, stb.), másrészt azonban mintegy „felfelé” és „lefelé” is igyekeznek kiterjeszteni a művészeti lehetőségeket. A látványművészetekben ebben a korszakban lesz igazán ismert a *land art*, az építőművészet is olyan óriás-projektek felé is halad, mint a Dubai-beli Palma-sziget létesítése, stb., megjelenik a *virtuális épületfestés* hatalmas épületeket vetítőfelületként felhasználó monumentális műfaja; de ugyanakkor folyik a miniatürizálás is (ennek jelképe is lehet az a példa, amikor egy gyűrűbe egész kis mesevilágot próbálnak sűríteni). Az irodalomban egyszerre érvényesül az a követelmény, hogy a közönségigénye sze-

74 A „megváltást” pedig ez a világ elutasítja... A művészet ebben a korszakban újra felveti, megfogalmazza a szeretet, a mély emberi kapcsolatok igényét, de realizálódásában (már) többnyire nem tud hinni, s csak legfeljebb annak a tragikus dialektikának ábrázolására képes, ahogy a Jó az emberi világ embertelen valóságában elmerülően az „emberi” védelmében végül maga is embertagadóvá válik. (Lásd például a korszak egyik legjobb – minimal art-os – filmjét, Lars von Trier: *„Dogville – A menedék”*-jét (2003).

75 A felszín, a felület nemcsak absztrakt-etikai értelemben, hanem a szó szoros értelmében is felértékelődik. Ahogy az emberi kapcsolatokban megnő a „homlokzat”-építés fontossága, felértékelődik a tárgyak külső megjelenése, csomagolása is. Természetesen egy olyan korban, amelyben egy ilyen hangsúlyeltolódás bekövetkezik, a **design-műfaj lehetőségei is megnőnek**, mert a gyártók az eladhatóság szempontjából egyre fontosabbnak látják a megformáltság szerepét.

76 Az integráló funkció gyengülésével a „*multikulturalizmus*” divatja is gyengül (hiszen amögött egy nagyon is ambiciózus integráló szándék és integratív szemlélet áll). Felülénkül ugyanakkor a saját kultúra iránti érdeklődés, a kulturális identitás művészi kifejezőeszközeinek keresése. (Ez reakció is a multikulturalizmusra, de közvetlen következménye is: a különböző kultúrák egymástól különböző vonásaival való találkozás felerősítheti az igényt a saját kultúra megkülönböztető sajátosságainak felmérésére és megjelenítésére is.)

rint a szerzők mind rövidebben fejezzék kimagukat, s divatműfajjá emelkedik a *haiku*; (a prózában pedig – újra – felfutóban van a *novella műfaja*); ugyanakkor szinte soha nem látott terjedelmű *regényfolyamok*,⁷⁷ (de legalábbis igencsak vastok regények jönnek létre – Magyarországon lásd például Nadas Péter, Spiró György ebben az időszakban sikert aratott könyveit). S ez a kettős tendencia: a miniatürizálás és monumentalitás irányában szinte minden műfajban érvényesül.

Azért van elmozdulás a korstílusban: miként az „időbeli” mintákkal, a korstílus-előképekkel foglalkozó korábbi fejezetben jeleztük, a klasszicizmus (és a klasszicista korszakok) esztétikai eszményeinek visszaszivárgásával egyrészt egy sokkal puritánabb⁷⁸ stíluseszmeny jelenik meg, (ráadásul mint az elegancia, mint egy „fentebb stíl” követelménye), a művészet minden ágában a **„minimal art” térhódítását** eredményezve. A minimalizmus a legkülönbözőbb életterületeken és művészeti ágakban hódít. A divatban a fekete, szürke, fehér színek (vagyis a színtelenség). A lakásmódban a high tech irányzattal összekapcsolódva: kevés bútor, minimális díszítés,⁷⁹ hangsúlyozott személytelenség. Az épületek külső megjelenésében is az egyszerűség. A designban az „érzéki minimalizmus” (Kareem Rasid) – az organikus irány és tiszta geometria ötvözése.⁸⁰ Az irodalomban a cselekmény minimalizálása, lelki mikrotörténekre lebontása. A popzenében a melódia monoton ismétlődésű ritmusokra cserélése, stb.

77 Elég, ha a korszak vitathatatlanul legnagyobb könyvsikerére, J. K. Rowling 7 kötetes (és egyre hosszabb kötetekből álló) Harry Potterére gondolunk...

78 Ha a minimal art diadalútját indokolni próbáljuk, persze jóval összetettebb a kép, mint amit a „puritanizmus” jelzővel jelölhetünk. Bizonyára benne van a tárgyakkal való elhalmozottság – és az egész fogyasztói társadalom – csömöre, a fogyasztás mennyisége helyett a fogyasztás minősége felé fordulás; de benne van az inga visszalendülése is a nyolcvanas és kilencvenes évek dekoratív-organikus stíluseszmenyétől az ellenirányba; benne van az individuuum-felfogás személytelenedése; benne van az az igény, hogy a kaotikus, zűrzavarosnak tűnő világot a „letisztult renddel” tegyék átláthatóbbá.

79 Sokak körében divattá válik a tárgyak elajándékozása, különböző módszerek-stratégiák kialakítása a feleslegessé vált tárgytól való megszabadulás érdekében.

80 Érdemes itt talán külön is megemlíteni a „Muji” japán tárgytervező cég sikerét, bolthálózatának elterjedését az európai országokban is. Ezt a céget (is) a minimalizmus jegyében tervezett egyszerű, igényes, funkcionális tárgyak, az újrahasznosítás, a környezettudatoság megnyilvánulásai jellemzik.

Másrészt ugyanebbe az irányba hat, e trend másik megnyilvánulása a **„modernizmus” (legalább részbeni) rehabilitációja**. (A modernitás értékeinek újbóli előtérbe kerülésével jellemző lesz még a kilencvenes években kiátkozott műanyagok visszatérése, szélesebb körű használata is. Mivel ez egyúttal a műanyagok magasabb minőségre emelésével is együtt jár, így a trend olyan közegekre is ki tud terjedni, ahol korábban nem volt terük; például megjelennek olyan műanyag ékszerek, amelyek már nem az olcsó bizsu, hanem az igényes design-ékszer kategóriába tartoznak. Nem tekinthető véletlennek az sem, hogy a korszakban a Néprajzi Múzeum tematikus kiállítást rendez a Műanyagról.) A modernitás értékét rehabilitálók egyébként többnyire egyúttal a fejlődéssel kapcsolatos szkepszis revidálását is kezdeményezik.

A **test és a mozgás** szerepe továbbra is kiemelt, a mozgás színvonalának általános emelkedése is megfigyelhető, és a különböző művészeti ágakban a produkció fontos elemévé válnak *mozgásbravúrok*, mégis ismét inkább a *zene* értékelődik fel, és mozgásokra épülő műfajokban is fontos kifejezőeszközzé válik a mozgás tagadása, a mozdulatlanság.

Mind a mozgás, mind a mozdulatlanság kiemelt hangsúlya kapcsolódhat egyfajta **jelenorientált** szemlélethez, s bár a kétezres évek is gyakran fordul a múlt felé, valóban jellemzi a jelenorientáltság, a hosszabb távú távlatok hiánya – a művészetben is. A hosszú távú fennmaradásra szánt objektivációk helyett megnövekedett az installációk, a csak a meghatározott helyen és időben hatást gyakorló (lebontásra kerülő, lebomló, elpusztuló, s legfeljebb dokumentációban megörökített) műalkotások, performance-ok, akciók, csak a kiállításon futó videók, egyszeri színházi bemutatók szerepe az ábrázoló művészetekben, de még az építészetben is megjelentek a csupán rövid időtávra szánt (illetve mobil) épületek. Ebben az időszakban „érti meg” a Nyugat embere a *„mandala”* eleve csak kérészéltre szánt műfaját, s készülnek papírékszerek és egyéb, óhatatlanul rövid életű mestermunkák.⁸¹ (Említettük már a digitális fényképezés elterjedésének szemléletfordító jellegét, de ez a műfaj is felveti – alkotásainak kérdéses maradáóságán keresztül – eleve a maradáóság kérdését; s azt is, hogy van-e

81 A rövid életű tárgyak korában a szemlélet másik oldalán megjelenik az újrahasznosítás: (a „fenntartható fejlődés” gondolatával találkozva) ez is fontos mozzanata lesz a művészi gondolkodásnak, amelyben egyre nagyobb teret nyernek a talált tárgyak átértelmezésével készült tárgyak (az ékszerektől a bútorokig).

értelme maradandóságra törekedni, mikor az egész civilizáció törékeny, mulékony és elévülő, s nagyon kérdéses, hogy mi marad az utókorra).

Korélmény – s a művészetben is hangsúlyt kap – a **véletlenek uralma**, de legalábbis a világ lényegi folyamatainak áttekinthetetlensége; az a tapasztalat, hogy a világ alakulása kiszámíthatatlan, az ember sorsa gyakran a véletlenek összjátékán múlik [volt már szó Iñarritu filmjeinek dramaturgiájában a véletlenek összejátszásának kiemelt szerepéről, de e gondolattal – s „az ember tervez, az Isten (vagy a véletlenek összjátéka) végez” gondolattal a kor sok más alkotója is szívesen játszik].

A jelenorientáció és az „akcidenciákból álló világ” gondolata az újfajta, hálózatos-csomópontos információáramlás közegében több alkotót (folyamatos) **önprezentációra** készítet,⁸² s az élet eseményeinek, részleteinek megjelenítése (s e dokumentáció-folyamat közben az egyes képek cserélgetése) tömegessé is válik. A „bölcstől a koporsóig” folytatott, születést, esküvőt, temetést – és a „kisebb” események sokaságát – megörökítő dokumentáció egyúttal **„az élet = film”** képletet is megerősíti. (A film ebben az időszakban vált – létrehozását tekintve is – tömegműfajjá. És a profi és amatőr filmkészítők közti határok nem csak annyiban halványulnak, hogy ma már az amatőrök által különböző képrögzítő eszközökkel „elkapott” híresemények a tévéhíradók szerves anyagává válhatnak, vagy, hogy az amatőrök által készített videoklipek – e célból rendezett versenyeken keresztül – szintén televíziós produkcióvá „emelkedhetnek”, hanem az is mind jellemzőbbnek mondható, hogy ez a műfaj elsődleges önkifejező eszközzé lesz. Ahogyan korábban a nyelvi önkifejezéssel való próbálkozás (vers, kispróza) volt tömegesnek mondható a kamaszkor időszakában, most mindinkább – a gyakran zenéléssel kombinált – filmfelvétel válik azzá).

Az egyes műfajok közül részletesebben is volt már szó a **street art** szerepéről és annak számos formájáról (matricázás, flash-mob, élőszobrok, jackass, stb.) Az *egyénnek (vagy közösségeknek) a nyilvánosságba való belépési kísérletei* a korábbi városi életet is jellemezték, az új formák egy része (mint a flash mob vagy a jackass ennek csak intenzívebb, „akcióosabb” formáit jelentik, akár csak a járókelők közt száguldozó gördeszkások, vagy a „parkour”-ozó – a

82 Extrém végpontként ismerünk olyan alkotót, aki valóban megörökíti élete majd' minden (hétköznapi) eseményét, és ezt az egyszemélyes valóságshow-t internetes honlapon teszi hozzáférhetővé.

háztetőkön ugránczó, a város tereptárgyait akadálypályaként leküzdő – „yamakasi”-k). Az utca, tér megnövekedett *kommunikációs* funkcióit használja ki az az akciósorozat, amely az évtized folyamán végigfutott Európa nagyvárosain, különböző, ideiglenesen az utca terébe behelyezett állatszobrokkal (tehenek, oroszlánok, elefántok) tesztelve az őket különböző variációikká módosító⁸³ alkotói fantáziát (és az utcai járókelők reakcióit).⁸⁴

Többször is szó volt már a **profi és amatőr** világ határainak oldódásáról. A karaoke műfaj például azt sugallja, hogy bárki lehet „énekes”, és a szórakoztató és szórakoztatott szerepe felcserélhető; hasonló a sugallata az internetes lehetőségeknek is. Mindenki lehet alkotó, mindenki hagyhat jelet magáról a világban. Ettől persze annak, amit magas művészetnek nevezhetünk, megvannak a kritériumai, és ezeknek a megjelenő önkifejezések nagy része nem felel meg. Ám – mint a hagyományos népművészet bizonyítja – a színvonalas alkotás képessége sokkal szélesebb körű képesség, mint sokan feltételezik, és minél nagyobb a merítés, minél többen próbálkoznak alkotással, előadással, annál inkább nőhet a valódi értéket létrehozók aránya is. Másfelől amikor új műfajok születnek, az első próbálkozások gyakran – bár korántsem mindig – alacsony színvonalúak. Ám később ezekből a silányabb alapokból gazdag és mély művészet nőhet ki, s bár megjósolni aligha lehet, hogy például az új média által lehetővé tett új műfajok területén milyen lesz ez a „kivirágzás”, s hogy egyáltalán mely műfajokban történik meg, s melyekben nem – majdnem bizonyos, hogy mind a zenei, mind a verbális, mind a vizuális művészet jelentős alkotásokat fog létrehozni az on-line médiában (is).

A jelenben azonban az is bizonytalanná teszi a műalkotások értékének érzékelését, hogy az álta-

83 Az előregyártott termék módosítása, mint alkotás, már a dadaizmus, de legkésőbb a pop art óta a tömegtermelés és a fogyasztói társadalom egyik művészi kifejezése, itt azonban megint egyfajta fordított irányú összefüggésről van szó: míg ott a művész a tömegtermelés következményeihez viszonyult (vagy lázadt ellene, vagy elfogadta irányadó valóságnak, de a gesztus így is, úgy is tőle indult ki), most mintegy a tömegtermelő jelöli ki a művészet lehetőséghatárait. Ez más műfajokban is megfigyelhető: egyre több például az olyan irodalmi pályázat, ahol egy-egy **kötelezően beépítendő „előregyártott” elem** (konkrét hír, esemény, mondat) köré kell létrehozni a művet.

84 Bővebben erről lásd: Császi–Gluck 2008.

lánosan eluralkodott **értékrelativizmus** a művészetrel kapcsolatban is érvényesül. A hagyományos esztétikai értékhierarchiák érvényüket veszítették (az esztétikai kánonokat amúgyis minden nemzedék és minden új irányzat átírja, de most már az alapok is megínogtak). Elterjedt és elfogadottnak mondható az a gondolat, hogy az ízlések és igények különbözőek lévén kinek ez, kinek az az érték; „objektív” mércét nem lehet alkalmazni, mert ilyen nem létezik. Bár a profi művészek – önnön hozzáértésüket, évek alatt kiküzdött profizmusukat hangoztatva – alkalmaznak kritériumokat (s ezeket például a tehetségkutató versenyek zsűrijében, kulturális beszélgető műsorokban széles körben terjeszteni is próbálják), de ezeket más művészek eltérő véleményei, szempontjai kioltják, s a különböző szempontokkal szembeesülő „közönségben” az erősödik meg, hogy nincsenek egyértelmű mércék. Ez kiterjed: nemcsak a profi művészet és az amatőrizmus közti határok halványodnak el, hanem megkérdőjeleződik például a művészet és a nem-művészet, vagy – mint fentebb szó volt erről – a művészet és a giccs közti biztos határvonal is. Mindez ugyanazzal a kettős hatással jár, amit az élet egyéb területeivel kapcsolatban már láthattunk: egyfelől kedvez a művészet megtermékenyülésének (a legkülönfélébb művészeteken kívüli hatások irányából), másrészt gyengíti a művészeti élet egészének általános színvonalát, és a művészet „törvény”-átadó szerepének hatását (a művészeket is „törvényalkotókból” „interpretátorokká” fokozva le).⁸⁵

A hagyományos művészetek területén is jelentősek a változások. Talán a legszembetűnőbbek abban a két művészeti ágban, amelyek a maguk Gesamtkunst-jellegű közegében a legközvetlenebbül és a legsokoldalúbban reagálnak a világ (és a világképek) változásaira. A tág értelemben vett (a mozgásművészetek nagy részét is magában foglaló) színházra és a *filmművészet*⁸⁶ gondolunk.

85 Bauman 1987.

86 Itt rögtön korrigálnunk kell: a film világkép-hordozó összetevőit elemezvén nem korlátozódunk a művészfilmekre, hanem figyelembe vesszük a világképek változásaira gyorsan reagáló kommersz sikerfilmeket is. (Közülük is azokat, amelyek valóban e változások sűrített kifejezői. A művészfilmek – mint korábban hangsúlyoztuk – azért különösen alkalmasak a világkép-kifejezésre, mert igen magas fokú bennük a művészi sűrítés, egyes kommerszfilmek meg azért, mert korszerűek akarnak lenni, mert a kor emberének figyelmét, érzéseit akarják megragadni, s ennek érdekében igyekeznek az adott korban felértékelődő témákat feldolgozni, és/vagy az adott kor

A színház

A **színházban** nemcsak stílári változások figyelhetők meg, de sokhelyütt a színjátszás keretei is megváltoznak.

Sok előadásban **megváltozik a színházi tér**. A már évtizedek óta bírált doboz-színpad és a nézőtér közti határok eltűnedeznek: a nézőket és a színészeket elválasztó tereket egybekapcsolják. Ennek első fokozata a *függöny kiiktatása* (ez már évtizedekkel korábban elkezdődött): az előadások többsége ma már úgy indul, hogy a színészek már a nézők bejövetelekor a színpadon vannak.

Egy következő fokozat – ezt (különböző megoldásokkal) például a Katona József Színház több előadásában is lehetett látni⁸⁷ – a **tükröztetés**: a színpadot „nézőtérnek” rendezik be, a színészek azt játsszák, hogy nézők; az egyik előadás (Schimmelpfennig: *Előtte – utána*) a szó szoros értelmében hatalmas tükröt fordított szembe a nézőtérrel, s a színészek is e tükröben, a nézők között ülve játszották el szerepüket.

Egy másik elmozdulás a hagyományos színházi tértől a kamaraszínházak gyakori megoldása, amikor a **nézőtér a színpad körül** helyezkedik el: ez fokozza a „lélekbéltás” élményét: a színészek mintegy arénában „szolgáltatnak ki” a „lélekbéltés” tekinteteknek.⁸⁸

A dobozszínház oldása az is, ha a **színpadteret hátrafelé nyitják ki**, a kiszolgáló helyiségek felé, mint a méltán elhíresült (Bodó Viktor által színre vitt) „Ledarálnak, eltűntem” (Katona József Színház, 2004/2005) előadásban. E rendezésben a szünetben a nézőt át is vezetik e helyiségek labirintusán, s így megszűnik a cselekmény elszigeteltsége a valóságos élettől. (A több mélységben játszatott jelenetek ugyanakkor erős 3D-s élményt is adnak;

szemléletének megfelelő kifejezőeszközöket használni). A legsilányabb filmfajtákkal (pornófilmek, „tucat” akciófilmek, stb.) már kevésbé érdemes foglalkozni, minthogy ezen előnyök egyikével sem rendelkeznek: bár közvetve ezeken is rajta hagyja nyomát a kor, s természetesen ezek is különböznek korábbi korszakok megfelelő „alkotásaitól”, de a legdurvább igények kielégítésére koncentrálna az általuk használt eszközök nagy része „kortalan”.

87 Roland Schimmelpfennig: *Előtte – utána* (2005/2006); Torsten Buchsteiner: *Nordost* (2010/2011).

88 Ennek egy változata a Katona József Színház híres *Top Dogs* előadása (a 2001/2002-es évadtól), ahol ezt a hatást azzal fokozzák, hogy a színészek a divatbemutatók „kifutójára” emlékeztető módon állnak a nézők tekintetének keresztútjában.

a néző egy új látásmód vizuális élményéből is részesül).

Fokozza ezt a hatást, amikor a néző mintegy láthatatlan jelenlévőként, a **színészek háta mögül**, de már gyakorlatilag a játéktérben élvezheti a cselekményt (mint például a Budapesti Kamaraszínház *Bűn és bűnböjtés a rácsok közt* című Dosztojevszkij-adaptációjában (2005, rendezte: Sopsits Árpád), ahol egy börtöncella ágyai körül lehetett letelepedni.

Újabb ugrás a hagyományos színházi tértől való elszakadásban, amikor az előadás már **nem színházban** folyik, hanem különböző – eredetileg egészen más célra szolgáló – terekben. Ilyen volt a Krétakör több előadása (r. Schilling Árpád), főleg a *Hazámhazám* (2002), majd a *Niebelung-lakópark* (2004). (Az utóbbi a Budavári Sziklakórház bunkerében, ahol a közönség kórházi ágyon heverészve részesült az előadás egy részének a nézőket kommunikációra is provokáló szakaszában). Ez többnyire együtt jár a nézők vándoroltatásával (egyik helyszínről a másikra), ami egyrészt visszaviszi a polgári korszakban fokozatosan zárt-kötött közeggé alakult színházat vásári alapjaihoz, másrészt **egyre nagyobb aktivitásra** serkenti a nézőt. Ez az Ariane Mnouchkine 1789-rendezése nyomán (1974) elterjedt megoldás annyira korjellemzővé válik, hogy a hagyományos színházi terekben is alkalmazzák, a színház minél több terét vonva be a játékba.⁸⁹

Az utóbbi megoldások szintézise, az Ódry Színpad két (Zsótér Sándor rendezte) előadása, a *K. mama* (2007) és a *Félelem és macskajaj a Harmadik Birodalomban* (2010). A korábban említett kilencvenes évekbeli padlás/pince színházi előzményekre támaszkodva az egyik előadás az Uránia-épület világitóudvarán, és egyéb mellékhelyiségeiben, a második egy Akácfa utcai bérház egy lakásában került bemutatásra. Itt a közönséget nem csak átterelték minden jelenetben egy másik helyszínre, hanem a színészek a **szó szoros értelmében testközelben** játszottak, ezzel végképp áttörve a színpad és nézőtér közti láthatatlan falat. A hatás valóban a színház elidegenedtségének sikeres feloldása: a *Kurázsi mama* esetében az a furcsa hatás keletkezik, hogy a néző a harmincéves háború cselekményének közegében érzi magát, de úgy, hogy közben nem lép ki a huszonegyedik század eleji budapesti lét *hic et nunc*-jának érzékeléséből, s ettől a cselekmény abszolút

89 Csak néhány példa e módszer alkalmazására, az említett előadásokon kívül például a *Krétakör* „Feketeország” előadása (2004), *A Kádár házaspár* (Új Színház, 2000), *Ibusár* (Örkény István Színház, 2007), stb.

maivá,⁹⁰ **aktuális érvényességének minden eleme közvetlenül átélhetővé** válik. A másik Brecht darab esetében pedig – például az egyik jelenetben a színészekkel együtt egy konyhában ülve úgy lehet végighallgatni egy óvatos antifasiszta meg egy ifjú náci dialógusát, mint ahogy egy konyhai beszélgetés néma tanúi a valóságban is tennék, s ettől – **a passzív részvétel felelősségének átélése** lehet a katarzis forrása.

A közönség ilyenén bevonásának is többféle kísérlete létezik. Gyakori lett a közönségnek a színészek – mint „civillek” – általi, egyénenkénti, „face to face” **megszólítása** az előadás előtt és után.⁹¹

A színházépület – és a hagyományos színház külön világának – elhagyása talán abban a kísérletben tetőzik, amikor a társulat egy hétre egy faluba települ, és – mintegy workshopként – egy héten át a falu lakosai, mint **„közösség” által felvetett problémákat dolgozza fel**, a társulat által kidolgozott helyzetgyakorlatokat⁹² a közönséggel folytatott

90 A színház már régóta igyekszik azzal alátámasztani az aktualizálást, hogy a „legtörténelmibb” darabokat is jelenkori scenikai közegben, **mai ruhákban** játsszák. Ez a hatás mára már – a szinte teljesen általánossá válás következtében – kisült, önmagában nem teremti meg a múlt és jelen világának egymásra vonatkozását. Viszont olyannyira általánossá, mintegy „köznyelvivé” lett a színház jelrendszerében, hogy már szinte furcsának hat, ha egy történelmi darabot „korhűen” próbálnak előadni. Egy másik „modernizáló” elem a legkülönfélébb korokban játszódó darabokban a *cigarettazás*. (Van olyan vélemény, hogy valamikor a korszak elején, amikor az első dohányzás-ellenes rendelkezések megszülettek, a színházi szakma titkos esküt tett, hogy tiltakozásként ezután minden előadásba belerendeznek legalább egy dohányzó jelenetet. Akár így történt, akár nem, a kétezres évek előadásai között csak elvétve fordulhattak elő olyan előadások, amelyekben senki sem gyújtott rá).

91 Ezt alkalmazza a Krétakör, de erre épül például a Hopp Art Társulat *Hajrá, Hány* előadása is (Köszegi Várszínház, 2011), amelynek végén – az előadás után, (illetve a „finálé” meghallgatására) a nézőket átvezetik, s meghívják egy pohár italra egy közeli vendéglőben.

92 Az improvizáció jelentősége különben is igen nagymértékben felerősödött, (a nemrég végzett színészekből álló Hopp Art társulat például nyilván azért is épít nagy mértékben az improvizáció hatásaira, mert már képzésük során igen nagy hangsúly esett erre, s egyik nagy sikerű egyetemi vizsgaelőadásuk (*Vakrepülés/Embervásár*, Ódry Színpad, 2006) teljes mértékben a tagok improvizációin alapult, szöveggönyvét ők maguk építették fel). Említhetjük itt a *Beugró* (televíziós produkció) óriási sikerét is, ami szintén improvizációs jellegének (az improvizáció kiszámíthatatlanságából fakadó – inspiráló – feszültségnek) köszönhető.

beszélgetésekkel változtatva (a helyzetgyakorlatokat azokból kibontva).⁹³

Mindezen tendenciák közös eleme a „**rólad van szó**” hatás felerősítése,⁹⁴ a színház eredeti életbeágyazottságának, a közönség közösségként való létezésének, s a színielőadásnak mint közösségi rítusnak újraélesztésére (a játékos és szemlélők közt a polgári színházban kialakult távolság felszámolására) irányuló törekvés.⁹⁵ Ezek az erőfeszítések annál nagyobb mértékben igénylik az eltávolodást a hagyományos színházi tértől, az egymástól elkülönített színpad és nézőtér szembenállásától – és egyáltalán a „játék” és a „valóság” elhatárolásától –, minél inkább szükségesnek látszik, hogy valamiképpen

Az improvizatív jelleg ugyanakkor megfelel az évtizedes állóvízből kibomló, rendre váratlan helyzeteket teremtő világunknak, amelyben a **mindennapok egyénének is mind gyakrabban kell improvizációs képességeit használva** helyzeteket, emberi viszonylatokat megoldani. Az erre a műfajra jellemző gyors érzelmi váltások, az egymással váltogatott többszörös identitások szintén a mai ember alapélményei közé tartoznak.

93 Hasonló hatásra épít a részben pszichológusokból álló „Áttünések” Improvizációs Színház, akik a közönség által felvetett érzéseket-gondolatokat-hangulatokat jelenítik meg.

94 Igen érdekes változata ennek a Honvéd Színház *Bozgorok* előadása a Székényben (2003), amely úgy zárja az erdélyi életérzésekkel átfogalmazott Shakespearepersziflázs előadását, hogy a szerepe szerint otthon (Erdélyben) maradó színész leül puliszkát enni, s asztalához invitálja a közönséget: a színielőadás minden átmenet nélkül átmegy a civil létbe: a közönség tagjai előbb bártortalanul, majd mind nagyobb számban csatlakoznak, a színészekkel beszédbe elegyednek, stb. Az alapvető – katartikus – hatás, hogy ezzel az élet (a nézők élete) összekapcsolódik a darab problematikájával, s az erdélyi magyarok sorsa iránti felelősség átérzése nem ideologikus ráhatáson, hanem a legközvetlenebb fiziológiai effektuson, a közös lakoma létrehozta „lélekkörön” keresztül érheti el a közönséget.

95 A Krétakör közvetlen-direkt politizálással is próbálja ezt a hatást létrehozni, ez azonban azért felemás sikerű kísérlet, mert a jelen megosztó politikai rendszerben e tekintetben nincs „közös élmény”, s így maga a közönség is megoszlik, s a nézők egy részében éppen a kívánt katartikus hatás nem jön létre. Némileg sikeresebben valósítja meg a politikai aktualizációt a Vígszínház *Orbello* előadása (2009), de igazán akkor működik a „politikai” hatás is, amikor nem direkt, nem azonosítható be egy-egy kortárs jelenséggel (akkor ugyanis csak allegória), hanem aktualitása is sokrétű, sokjelentésű (vagyis szimbolikus). A színház ugyanis alapvetően nem politikai, hanem „életérzés”- és világkép-befolyásoló és -kifejező tényező.

mozgósítsák – a színház célja, a katarzis kiváltása érdekében – a fragmentált, elidegenedett társadalom egyébként hiányzó kohéziós erőit.

A hagyományos színpadi térben bemutatott előadásokban is jelentősek a változások. Mind népszerűbbek a kamra-jellegű, intim terekben megrendezett előadások. (Amikor már ez a megoldás elterjedt, és a „Kamra” a Katona József Színház kamaraszínházaként „rendes” színházzá avanszált a budapesti színházi kínálatban, a tendenciát fokozva megnyitották a „Sufnit”, ahol még „beljebb” hatolhat a néző az intimitásba: ebben a közegben jól „élnek” monodramák, amelyeken kívül **itt kap némi beavatást a néző a színészi munka felépítési folyamatába** is (helyzetgyakorlatokat, színészi „edzsmunkát” láthat: erre korábban nemigen volt példa).⁹⁶

A nagyszínpadok terei sem maradnak változatlanok. Említettünk már olyan előadásokat, amelyek videót használnak; a **képernyők-kivetítők** a kétezres években olyannyira elszaporodtak (a legkülönbefélbb színházakban), hogy itt példát sem szükséges említeni. Ennek érdekes (bár nem új)⁹⁷ változata, amikor az éppen folyó előadás jelenik meg a kivetítőkön, ezzel a valóság és virtuális valóság bonyolult viszonyának jelenkori élményét is leképezve, (s a testi valótól elszakadó képi reprezentáció egyúttal fokozottabban kiemeli a színészi játék lelki oldalát is).⁹⁸

Egy másik, gyakori (és a kétezres évekre még jellemzőbb) színpadkép-megoldás, amikor a színpadtérben olyan dobozzerű **„ház a házban”** teret hoznak létre, mint a későgótika/kora-renaisszánsz egyes lakásbelső-ábrázolásain. Különös módon ez is a hagyományos doboz-színház tagadása: azzal, hogy a dobozszerűséget megkettőzi, (ellenkező megoldással, de hasonló hatást ér el, mint a színpad hagyományos elkülönítettségének imént sorolt felszámolási kísérletei): idézőjelbe teszi a „színpad-szerűséget”, s ezzel paradox módon újra bevonja

96 A Katona egyébként kísérletképpen a „nagyszínházban” is bemutatott egy előadást, amely azokból a gyakorlatokból adott ízelítőt, amelyek a társulat magasfokú (helyenként akrobatikus) mozgáskultúrájának megalapozásául szolgálnak.

97 A prágai Laterna Magica színház például már fél évszázada alkalmazza ezt az eszközt...

98 Azon a módon állítva középpontba a szereplők belső történéseit, ahogy egyébként az elektronikus képtovábbítás világában a privátszféra nyilvánosság általi bekebelezése általában is történik – mint ezt korábban több vonatkozásban is bemutatottuk.

az intimitásba a nézőt: a színpad a színpadon belül (megint csak) mintegy a megjelenő ember belső történéseinek szimbólumaként is hat,⁹⁹ (és úgy mutatja az ember közvetlen burkát, privát világát menedéknak, hogy ugyanazon gesztussal ezt illúzióként leplezi le, érzékeltetve nyitottságát, kiszolgáltatottságát is).

Gyakran **teljesen üres térrel** emelik ki a testi-lelki történéseket, s egyre többször kísérleteznek a színpadi tér **vertikális kiterjesztésével** is.

A színház egyéb hatóeszközei is változnak. Egyrészt jelentősen megváltozott a **színpadi nyelv**.

A közönség jelentős részét sokkolja és elidegeníti a (színpadon is) elszaporodott **trágárság, obszcenitás**. Ez nyilván átmeneti hatás, és a dekadens társadalmak gyakori jelensége: e zenitjükön túlfutott társadalmak miközben felélik azt a gazdagságot, amelyet a csúcspontig eljutva létrehoztak, ez rendszerint olyan túlságosan ingergazdag környezeteket is jelent, amelyben már csak a nagyon erős (és durva) hatások hatnak. Ugyanakkor a közönség jelentős része ezt a nyelvezetet, mint „a valóság nyelvét” üdvözli az irodalomban. A mai köznyelv (és szleng) beépítése általánosan is jellemző. Ezt az igényt kielégítendő sorra készülnek a „klasszikus darabok” új fordításai (még azokban az esetekben is, amikor az adott darab régi – Arany, Vörösmarty, Illyés általi – fordítása maga is klasszikussá vált).

A **szöveg** másik megújítás-módja az a (jellegzetesen posztmodern) megoldás, hogy **megváltoztatják** a darab befejezését, vagy drámai csúcspontját (s ezzel üzenetének lényegét is), mint például a Nemzeti Színház *Az ember tragédiája* (2002) vagy *Tartuffe*-előadásában (2006), vagy az Új Színház *Éjjeli menedékhely*-ében (2001). (Ez többnyire a katarzis elmaradásával is jár, ez viszont megfelel annak a posztmodern felfogásnak, hogy a mai világban katarzis már nem is lehetséges).

A **nyelvel-stílussal való játék** sokszor fontosabbá válik, mint a katarzis, és általában a társadalmi problémákkal való szembesülés (bár más előadásokban, mint ezt a kor általános jellemzői között megjegyeztük, a társadalmi problémák iránti érdeklődés éppen hogy erősödött).

Ennek másik oldala a **test (és a testnyelv)** szerepének felerősödése. A test felértékelődéséről már többször is szó esett, s a színházban ez különösen

99 A már korábbi rendezéseiben is ebbe az irányba is tekintő Bodó Viktor „Az óra amikor semmit sem tudunk egymásról” című előadásban (2009, a Katona-beli bemutató: 2010) mindkét utóbbi megoldást alkalmazza.

érezhető. A fordulat már évtizedekkel ezelőtt megkezdődött: a színházi hatásban mindig is fontos testbeszéd a deklamáló színjátszással szakító Latino-vits Zoltán életművében kapott újra főszerepet, s a hetvenes években Cserhalmi György deklarálta is, hogy a színháznak a „leszúrt lábú színjátszás” ellenében kell megújulnia. Ez a megújulás azóta is tart: a színészi test és a színpadi mozgás egyre nagyobb, egyre hangsúlyosabb szerepével. (Szó volt arról, hogy egyre több mozgásművészeti társulat is alakul, s a mozgásművészet különböző műfajai beépülnek a prózai színházak életébe is, nem csekély hatással a „tisztán prózai” előadásokra is).¹⁰⁰

A testet gyakran tárgyként kezelik (mint ahogy a huszadik század ipari társadalmának majd a fogyasztói társadalomnak kettős elidegenedésében két értelemben, két módon is azzá vált).¹⁰¹ Gyakori a meztelenség (ez részben megint a szélsőséges, erős, sokkolónak szánt hatások egyike), de ugyanakkor – mint már Jancsó filmjein is – az ember kiszolgáltatottságának, védtelenségének hangsúlyos jelzése (olykor az ember tiszta, őszinte belső rétegeinek feltárását jelenti).

A **szöveg, a beszéd és a testiség olykor, mint ellentétpár** jelennek meg: az utóbbi a világ groteszk voltával, a beszéd viszont az őszintétlenséggel azonosítva.¹⁰²

A **mozgás** (és a test) meghatározóvá erősödött szerepe a kétezres években paradox módon abban is megnyilvánul, hogy kísérleteznek a **mozgás lefékezésével** is – de nem a deklamáláshoz való visszatérés, hanem a még intenzívebb testi koncentráció, és ezen keresztül a pszichikus történések koncentráltabb megjelenítése érdekében. Itt megint Zsótér Sándor az egyik úttörő: a *Csongor és Tündében* (Katona József Színház, 2004) a *vándorlásra* épülő darab szereplőit mintegy eszpresszó-asztalok köré ültetve, a mozgáslehetőségek jelentős korlátozásával játszatja el, emeli ki a darab lelki történéseit, s még szélsőségesebben valósítja meg ezt a *Médeában*

100 A test felé fordulás ebben a közegben az önreflexió hangsúlyozását is jelenti: befelé fordulást, **elmerülést az ember belső világában**.

101 Ennek diszharmonikus voltát a modern mozgásművészetre jellemző törött, kifacsart mozdulatok és gyakran a mozgás alapjául szolgáló diszharmonikus zenei vagy zaj-aláfestés is kiemeli.

102 Ez a rokokó életérzésére hasonlít, s így nem véletlen, hogy éppen egy rokokó darabot említhetünk ennek példájául, Bessenyei György: *A filozófus* című darabjának előadását (2011) a Katona József Színházban.

(Radnóti Színház, 2002), ahol a színészeknek mozdatlanul s ráadásul a közönséggel szemben egy sorba leültetve – tehát az egymással való kontaktus lehetőségeit is minimalizálva – kellett a szöveget élettel, rendkívül intenzív néveltséggel, állapot-kifejezéseikkel megtölteni.¹⁰³

A mozgás és a színpadi látvány szerepének fokozódása mellé sorolhatjuk a zene szerves beépülését is a prózai színházak előadásaiba. Amellett, hogy több színház is játszik a klasszikus értelemben vett musicaleket, az egyébként prózai darabokban is megjelennek betétdalok, zenei produkciók. Ezek leginkább (a brechtire emlékeztető) songoknak nevezhetők, (mert nem válnak dramaturgiailag dominánssá, mint a musicalekben, csak „kiszólnak” a darabból), s a felfokozott szerepű mozgással és látvánnyal együtt vesznek részt abban, hogy az eleve több esztétikai területet mozgósító színház **Gesamtkunst-jellegét tovább fokozzák.**¹⁰⁴ (A Gesamtkunst-jelleg fokozódásának is jele, s nyilván nem véletlen, hogy a korszakban a korábbiaknál is jellemzőbbé váltak filmrendezők színpadi rendezései: a korábban említett Jeles Andrásnál kívül Sopsits Árpád, Gothár Péter¹⁰⁵ majd Szász János, Mundruczó Kornél, és a vendégként az Új Színházban rendező Jiří Menzel¹⁰⁶ neve említhető. És ez nem csak azért van így, mert a filmszakma szűkös anyagi támogatottsága nem nyújt elég lehetőséget annyi tehetséges filmrendezőnek, amennyit Magyarország kitermel, hanem azért is, mert a színház olyan irányba fejlődött, ahol otthon érezhetik magukat a filmkészítők képességeikkel bíró alkotók is).

Ez összefüggésbe hozható az **expresszionizmus és szürrealizmus** említett reneszánszával is.

103 A korszak másik nagy magyar színpadi úttörője, Bodó Viktor is alkalmazza – ha csak egy jelenet erejéig is – ezt a megoldást a MU Színházban 2010-ben bemutatott *A kockavetőben*

104 Ez a Gesamtkunst-jelleg kiválóan érvényesül a Tom Waits zenéjével feldúsított *Woyzeck* előadásban (Katona, 2011, r. Ascher Tamás), amely ezen kívül abban is kitűnik, hogy teljesen sikerül egymásra vetítenie a művel kapcsolatba hozható három korszak világát: a színpadon egyszerre jelenik meg a keletkezés kora (a romantika), az előadást ihlető (és éppen Büchner által erősen ihletett) Brecht húszas-harmincas évekbeli expresszionizmusa és a jelenkor: jelezve a jelenben a másik két előkorszak elemeinek baljós jelenlétét.

105 Gothár úgy tűnik most már alapvetően színházi rendező.

106 *Még egyszer, hátulról* (2004).

A felfokozott expresszivitás és/vagy a mélytudatható abszurd képzettársítások a kétezres évek elején jellemző megtermékenyítői a színjátszásnak (Magyarországon a szürrealizmusnak korábban sosem sikerült olyan adekvát és hatásos színpadi megjelenítést kapni, mint Bodó Kafka-rendezése, a „*Ledarálnak, eltűntem*”, de ezen kívül is nagyon sok előadásba kerülnek be a *groteszket a félelmetessel elegyítő*, szuggesztív szürrealis elemek a „Katona” számos produkciójától az Örkény István Színházon át a Nemzeti egyes előadásaiig).

A szürrealizmusnak eleve van egy fekete, morbid vonulata, s ez különösen eleven a kétezres években. Divatossá válik, s (filmekben edzett) közönséget is talál magának a **morbid humor**. [Itt is sok példát említhetnénk, de csak néhány jellemzőt sorolva: *Ivanovék karácsonya* (Katona, 2007, r. Gothár Péter), *Jógyerekek képeskönyve* (Örkény Színház, 2009, r. Ascher Tamás),¹⁰⁷ *Sade márki 120 napja* (Budapest Bábszínház, 2005, r. Alföldi Róbert), *Roberto Zucco* (Új Színház, 2003, r. Vidnyánszky Attila), stb.] A morbiditás és a brutalitás (fensőbbeséges) barátságossággal, viszolygó megértéssel (?) kezelt ábrázolása megfelel egy olyan kor szellemének, amely felismeri a „békés” hétköznapjait átható embertelenséget, de nem látván semmilyen módját leküzdésének, azt besorolja a világ (nem kellemes, nem elegáns, de) „természetes” jelenségei közé.

Az expresszionizmus közvetítésével próbál közelíteni a kétezres évek színháza az ősi színház **rítusjellegéhez** is. Mivel ahhoz, hogy a színház rítuszerűen működhessen, egy olyan közegre (társadalmi háttérre, közönségre) lenne szüksége, amelynek koherens szemlélete, közös mítoszai vannak, s ez a modern korban már hiányzik, a színház olyan forrásokat próbál mozgósítani, amelyeknek egyes elemei valamit tartalmaznak ebből. Így nyúlnak az ősi *kultúrák*¹⁰⁸ vagy a *magyar folklór*¹⁰⁹ szelleméhez, de ebből a célból próbálják beépíteni a (világmédiában globálisan közös „ismerőssé” tett „hősök” és történetek), a modern „mitológiák” egyes elemeit, a tömegkultúra garantáltan közismert építőköveit is, ha a „közös élmény” már csak ezektől a kliséktől várható.

107 Más módon, de szerepet kap a morbiditás az ugyanebben az évben bemutatott *Éhség*-ben is (Katona József Színház).

108 Lásd például: *Bakkhánsnők* (2000) és *A néger és a kutyák* (Katona, 2008).

109 Például a Pintér Béla Társulat a Székényben.

Jelentős **dramaturgiai** változás, hogy a hajdani, koncentrált cselekmény helyett a mozaikkockákra széthullott életvilág *mozaikos*, (egymással inkább csak montázshatásba kerülő, mintsem egymásból építkező) jelenetek füzéréből álló ábrázolása kerül előtérbe, párhuzamosan azzal, hogy az individuális hős helyett is mindinkább az „egész”, a „társadalom”, az *emberek együttese* lesz a „főszereplő”.

A kétezres évek színházcsinálóinak világképe mindent egybevetve **hol derűsen, hol kevésbé derűsen keserű**. Úgy tűnik – legalábbis a jelentős előadások többségének sugallata ezt mutatja – nem tudnak hinni egyetlen eszmény érvényesülésében (sőt, a világ egységben látásának lehetőségében) sem; de ennek a pesszimista jelen- és jövőképek olykor melléteszik az „élni azért lehet” üzenetét is; ettől a világról alkotott kép nem kevésbé sötét ugyan, de a nézőnek az elrontott világ kicacagása is nyújthat némi segítséget. A sötét végkicsengésű előadásokban pedig olykor azért ott van az erkölcsi mozzanat is, ami a tisztaság, az emberiség ellehetetlenülésén, tragikus vagy tragikomikus bukásán keresztül mutatja fel, hogy mi is lenne, lehetne az – „egy jobb, de a korszak tudása, tapasztalatai szerint sajnos nem létező világban” – ami szükségszerűen elbukik.

Néhány szó az irodalomról

Csak röviden szólva (a színháznak is alapjául szolgáló) *szépirodalomról*.

Az irodalomban is **halványul a magasművészet és a lektűr közötti határvonal**. Nem utolsósorban azért is, mert egyes szerzők, akik művészi értékű művekkel debütáltak, elmennek a piaci siker (és a lektűr) irányába. A kétezres évtizedben talán Coelho pályája nyújtja ennek legjobb példáját.

Vannak azután olyanok, akik szintén a lektűr és az irodalom határán egyensúlyoznak, de úgy sikerül e két „birodalmat” egyesíteniük, hogy a szintézis az esztétikai érték tartományában jön létre. Így lesz az évtized egyik legérdekesebb szerzője az orosz Viktor Pelevin.

Általánosan jellemző az évtized irodalmában a multikulturalizmus és különösen a **kultúrák találkozásának** élményével való küzdelem (ebben folytatódik a kilencvenes évek tendenciája). Az igen

sokféle Kelet¹¹⁰ találkozik e művekben a Nyugattal. A legizgalmasabbak azok a művek, amelyek egy-egy társadalmon belül mutatják be az adott kultúra két-, vagy éppen háromlelkűségét, a különböző kulturális hatások kavargását és elegyedését (mint Pamuk vagy az említett Pelevin írásaiban).

Az évtizedre jellemző a **nőírók** nézőpontja¹¹¹ (és általában a nők szemével látott világ) iránti fokozott érdeklődés. (Ha a kilencvenes években a nyolcvanas évek Zöld mozgalmi „érték be”, s váltak jelentős és széles körben ható szemlélet-meghatározóvá, a kétezres években ugyanez a közgondolkodásba-olvasás az évezredes férfiuralmat megkérdőjelező feminizmus mérsékelt irányzatáról is elmondható).

Az irodalomban is jellemzővé válik – miközben folytatódik a tudatáramlás rekonstruálásának, a **pszichológiai önreflexiónak** az uralma – a **testre, a testi működésekre** fordított fokozott figyelem.

A **diktatúrák szenvedéseinek feldolgozása** továbbra is alapja az irodalmi sikernek. A Nobel-díj bizottság továbbra is preferálja ezt a témát. De ha a korszak e tárgyról szóló irodalmi műveinek – a „politikai díjakon” túli – értékeit elemezzük, a saját korhoz elsősorban két oldalról szólnak e művek. Egyrészt a gazdag fogyasztói társadalom emberének eltompult (és ál-küzdelmekkel szórakoztatott) értekeit próbálják ráébreszteni a valódi emberi szenvedések létezésére, másrészt baljós figyelmeztetésül szolgálnak egy – ha nem is a náciizmus és sztálinizmus formájában visszatérő, de – infernális világ jövőbeli lehetőségességét illetően.

A **posztkommunista Kelet-Európa** világának feldolgozása már a születés pillanatában, a kilencvenes években megkezdődött, de ez is a kétezres évek irodalmában kezdett kiteljesedni.

A korszak divatos olvasmányainak egy része annak köszönheti sikerét, hogy feleleveníti-ébred tartja a **realista történetmesélés** hagyományát. Az évtizedet különben is a konzervativizmus dominanciája jellemzi, ami az irodalomban hol egy mára letűnt világ megemelt bemutatásában, hol a letűntnek vélt értékek újrafelfedezésében, hol a stílus ízeletésében találja meg esztétikai kielégülését. Magyarországon ez egyfelől a *polgári*, a *honoráció*

110 A „Kelet” jelentheti a (poszt-kommunista) kelet-európai (mint Makine-nál, Nádasnál vagy Krasznahorkai kilencvenes évekbeli *Háború és háborújában*), vagy az iszlám ázsiai világát (mint Salman Rushdie, vagy Orhan Pamuk műveiben).

111 Említsük meg Elfriede Jelinek, Herta Müller, Tatjana Ulickaja, Doris Lessing, Arundhati Roy nevét.

és a *szimbiózisban* láttatott nemesi-paraszti világ mintának állítását jelenti (lásd Márai, Hamvas és Wass Albert kultuszát), másfelől olyan új művek születését, amelyek legalább elemeikben emlékeztetnek ezekre a mintákra. Ugyanez a konzervatív hullám egy másik olvasórétegben a zsidóság hagyományaira fókuszál. Ez a téma többféle olvasórétegre is számíthat: a saját identitásukat keresőkön túl azokat is foglalkoztatja, akik meg szeretnék érteni, hogy miért és miképpen válhatott ez a nép és/vagy kultúra és/vagy vallási csoport – több értelemben is – a huszadik század eseményeinek csomópontjává).

Más olvasóréteget céloz meg az irodalom **avantgardisztikus** vonulata. A mágikus realizmus évtizedeken át a „harmadik világról” hozott üzeneteket: archaikus állapotban élő, illetve abból a modernitásba érkező népek mítosz-világával termékenyítve meg a modern irodalmat. A New Age életérzése egy újfajta misztika lehetőségét alapozta meg. Kemény realitás és mágikus misztikum egészen új elegye jött létre akkor, amikor mindezek az elemek találkoztak a posztkommunista világ abszurd káoszával (és a legújabb nemzedék világszerte eldurvult városi stílusával és pszichedelikus fantáziáival) – például Pelevin könyveiben.

Jellemzőnek mondható az is, hogy a transzcendencia iránti igény a hagyományos vallás elemeinek felhasználásával, ugyanakkor gyakran a kánonokkal éles ellentétben álló, olykor blaszfémikus formákban, de legalábbis valamilyen egyéni-személyes valóságosság¹¹² megfogalmazásaként nyer kielégítést.

A **mozaikosság, széttöredezettség** – ez egyébként általában az irodalomban filmes hatásnak tartják, és mint alapvető szövegformálási eljárás valóban már a játékfilm első sikerei nyomán, a két világháború között megjelent – az irodalomban is egyre jellemzőbbé válik.

A kétezres évek tele vannak izgalmas és aggasztó történésekkel – ez kedvez az irodalomnak; ám kevés benne a megkérdőjelezetlen hit; ez viszont a **gyilkos iróniának** kedvez. A kor több népszerű szerzője veszi igénybe ezt az eszközt. S bár élete éppen ebben az évtizedben ért véget, ekkor jutott kultikus nép-

112 Ez a szemlélet – mint a vallásszociológia is megállapítja –, egyébként is terjed. Az ezekben az években konzervatív vezetőségű katolikus egyházban is olyan személyiségek válnak népszerűvé ebben az évtizedben, akiknek megfogalmazásai üdítően eredetiek, s akik az egyház vitális gyökereihez való visszakanyarodással igyekeznek azt ismét megújítani, mint a „Bokor” reformmozgalom elindítója, a felfüggesztése után újra miséző Bulányi György, vagy a Szent Ferenc eredeti szellemiségében élő Bőjte Csaba.

szerűsége csúcsára a gyilkos irónia keserű-humanista mestere, Kurt Vonnegut is.¹¹³ A kiábrándultság és keserűség az irodalomban éppúgy jellemző, mint a színházban, de műfajából következően – mivel a nagyepika gyakran a *longue durée*-vel dolgozik – több reménynek is tud teret adni.

Mint korábban, e fejezet harmadik lábjegyzetében már utaltunk rá, miközben – ha csak a média, a reklám nem teszi véletlenül tömegkulturális eseménnyé – egyre kevésbé lehet verseskötetet eladni, ugyanakkor általánosan nő a **versek** használata, megbecsülése. Ez feltehetőleg annak köszönhető, hogy a korszakban uralkodó szkepszis és relativizmus következtében felfokozódik az igény arra, ami tartósan hiányzik, amit tartósan tagad az uralkodó diskurzus: az esszenciális érzelmekre és az esszenciális bölcsességekre. (A jó vers ezt tudja nyújtani. Az aforisztikus bölcsességeket egyébként kiemelten keresi – s nem csak a versekben – a kétezres évek embere).

De **közeledik egymáshoz az epika és líra** is: az epikában eluralkodott szubjektív gondolatáramlás-ábrázolás, amely esszéisztikussá teszi az epikus irodalom jelentős részét, gyakran egyszersmind költői asszociációkkal, „szinte-vers” szövegrészletekkel dúsul fel, a lírai költészet pedig, amelynek nagyarányú rímtelensége már jó ideje szintén közelít, ha nem is az esszé, de az aforisztikus-filozofikus próza felé, mind gyakrabban eseményleírások köré szervezi a verset. (Egyébként az ezredforduló után a hosszú „szabadvers” korszak visszahatásaként újra növekedni látszik a rímes költemények aránya).

Képzőművészet és zene

A **képzőművészet** tendenciái is hasonló irányokba mutatnak.¹¹⁴

A kilencvenes évek végén (1999) Hermann Nitsch kiállítása kelt botrányt, egyrészt blaszfémikus jellegével provokálva a vallásos érzéseket (a kétezres években azután már nem annyira a provokáció, inkább a személyes-egyéni vallásosság jellemző a képzőművészetben is); másrészt nagy hangsúlyt ad a **testinek**, ez viszont különböző formákban folytatódik az évtized folyamán.

113 S ekkor sorakozott fel mellé népszerűségben például – a Magyarországon a kilencvenes években megjelentetett – Douglas Adams is.

114 E fejezet képzőművészeti és zenei vonatkozásaihoz köszönjük Germán Kinga, Nagy Dániel és Szegedi Eszter szóbeli észrevételeit.

A következő botrány Serrano kiállításához fűződik, akinek az öreg test ábrázolására vállalkozó fotói oly módon helyezik a hangsúlyt a testre, hogy egyúttal a **bomlás, hanyatlás** a szükségszerű pusztulás életérzését sugározzák.¹¹⁵

A **testiség groteszk oldala** emelkedik ki – a testek terjedelmének felfokozásával – Botero képein (az ő budapesti kiállítása 2010 eseménye volt), ami kettős reflexió is a fogyasztói társadalomra (egyrészt a Taxidermia módján a zabálás metonimiájával utalva rá, másrészt játékos kontrasztban a kóros soványság divatjával),¹¹⁶ ugyanakkor kifejezve az emberek üres bábuvá válását is.

A képzőművészetben is érvényes az **ázsiai orientáció**: egyrészt megnő az érdeklődés a Kelet művészete – és most első ízben – modern, mai művészete iránt is; másrészt maguk a távol-keleti (kínai, japán, koreai) művészek is divattossá, a világ képzőművészetének elismert alakjaivá válnak.

A képzőművészetben is elszaporodnak a **műfaj-keveredések**, a művészek előszeretettel vegyítik több műfaj eszközeit. Folytatódik az anyagok és technikák vegyítésével való kísérletezés is, de míg ennek korábban erős avantgárd-jellege volt, mostanra természetes kifejezésformává vált.

A keveredés más műfajok irányában is megnyitja a képzőművészetet. Szó volt már a **virtuális falfestés** terjedéséről (ami az építészet, a zene és a képalkotás találkozását jelenti). De a képalkotási lehetőségek kiterjedésének jele például a **VJ-k** megjelenése és műfajuk széleskörű elterjedése is.

Itt említhetjük meg azt is, hogy a kiállítás-megnyitókön már szinte kötelező a **zenei műsor**. S ami még inkább a művészeti ágak közeledését mutatja, képalkotó művészek is mind többször készítenek **hang-installációkat**.

Általában is megnőtt az **installáció** jelentősége. A kiállításokon, múzeumokban a korábbi síkfelületi szemlélettel szemben egyértelműen a **térben való gondolkodás** vált korjellemzővé. Még a hagyomá-

115 E képek ellen nem csak a konzervatív ízlés tiltakozik; a szemérmesség normáin kívül beleütköznek az öregkor tiszteletébe is. Csakhogy az öregkor tiszteletét ebben a korban a társadalom mondja fel: a mezítelenséghez hasonló kiszolgáltatottságba (nyomorba, hajléktalanságba) taszítva időskorú emberek sokaságát. Ami e szemléletben igazából problematikus lehet, hogy az ábrázolás időnként öncélúvá, mozgósító erkölcsi üzenet nélkülivé válik, az a sötét jövőképekkel teli korszak nagy részére jellemző.

116 S ironikusan érintkezve a barokk divatjával is, hiszen a test túltengése utoljára a barokk korszak szépségideálja volt.

nyos képelhelyezésben is érzékelhető a kép és környezet közötti határelmosódás törekvése: erre utal a **képek keretek** megnövekedett szerepe, illetve a képek kicsordulása a keretekre (sőt, még azokon túl is).

A képzőművészet egyrészt tehát kilép hagyományos határai közül, s ez egészen addig a mértékig terjed, amire a **land-art**nak az évtizedben megfigyelhető jelentőség-növekedése kapcsán hivatkoztunk,¹¹⁷ másrészt igazán ebben az évtizedben lesz divatos (a képzőművészetben is) a **minimalizmus**.

Az individualizáció, a **személyes élettörténet** megnövekedett szerepe az egyes alkotók recepciójában, illetve a **személyes mitológiák** építése az egyes művek tematikájában szintén sok művész esetében megfigyelhető.

Ugyanakkor a kétezres évtizedben – a domináns jövőtlenség-érzet és erkölcsi szkepszis ellenére – növekedni látszik a képzőművészet **társadalmi-politikai érdeklődése**, aktivitása. Míg a korábbi években csak elvétve akadt egy-egy alkotó, aki ilyen típusú üzeneteket vitt képzőművészeti alkotásokba, most felerősödött a szociális érzékenység, és az etikai alapú¹¹⁸ politikai aktivitás.

Nem független ettől a (szociálisan hagyományosan érzékeny) **fotó** műfajának felértékelődése, mindinkább „képzőművészeti” válása, és képzőművészeti alkotásként való befogadása (a nagy múzeumok, galériák, magángyűjtemények kínálatába is).

A szociális-politikai-társadalmi tudatosság növekedése a képzőművészetben is ráirányítja a figyelmet a világ **női** oldalára. A huszadik században már eléggé sok nő dolgozott a képzőművészetben, de a kétezres években éppen a feminista hullám egyenesen szupersztárrá emelte Frida Kahlo-t, s fokozott érdeklődés fordult olyan alkotók felé, mint Camille

117 Ezzel összefüggésben említhető az évtized egyik nagy sikerű alkotása, Olafur Eliasson: „*The weather project*” című, a Nap látványát utánzó műve (a Tate Galleryben), amely nem csak a művészet, hanem a hozzá való viszony egészen új lehetőségeit nyitja meg, (melléleg kifejezve valóság és virtualitás új viszonyát is), hiszen azt a múzeumi termet, ahol ez a fényforrás található, a látogatók (valóságos) napozásra is használják (miközben persze a hagyományos kiállítás-látogatói attitűd is jelen van bennük).

118 A művészet politikálása akkor tudja magát megóvni a didaktikus allegorizálástól, ha „politikálása” inkább társadalomfilozófiai, vagy etikai gesztus. A politikai jellegű plakát műfajának is igen jót tett, amikor – például az ARC-pályázat hatására is – a pályaművek többsége ebbe az irányba mozdult.

Claudel,¹¹⁹ Amrita Sher-Gil; s újrafelfedezték az újkor első híres festőnőjét, Artemisia Gentileschit is.

A **stílusok pluralizmusa és eklektikája** a képzőművészetben is érvényes, s a kétezres évtizedben ez az egyes műveken belül is érvényesül: a posztmodernnek megfelelően sok mű dúsul fel különböző stíluskorszakok elemeivel, az ezekre vonatkozó „idézetekkel”.

S talán érdemes megemlíteni azt a fejleményt is, hogy terjednek a – például a későgotikában oly gyakori – **szimultán ábrázolások**. Ezt már csak azért is érdemes megemlíteni, mert a „kép a képben” egybevág azzal, amit a színházban a „ház a házban” divatjaként regisztrálhattunk.

Végül – visszakanyarodva a magyarországi kiállításokhoz, amellyel a képzőművészet változásainak áttekintését kezdtük – igazolódik az a jóslat, hogy a barokk, a középkor és a romantika kilencvenes évekbeli kultusza után a **klasszika és realizmus-naturalizmus** felé fordul (vissza) az előképeit kereső korszak. 2009 nagy szencziója a reneszánsz kiállítás, több ízben is rendeznek Munkácsy-kiállításokat, (középpontban a hangsúlyozottan „realista” Krisztus-trilógiával), e könyv lezárása idején pedig a magyar történelmi festészet (zömében szintén erősen realiztikus) alkotásaiból nyílt reprezentatív tárlat.

A zene arculata is hasonló irányokban alakul át.

A zenében is korjellemző az **eklekticizmus**. Itt is érvényes egyfelől a különböző stílusok egymás mellett élése, de még jellemzőbb a különböző korstílusok összedolgozása, a sok (posztmodern) zene-történeti utalás a most születő művekben.

De nem csak a stílusok, a **műfajok is elegyednek** (a zenében is). Itt is az egyik legjellemzőbb tendencia a populáris és klasszikus zene találkoztatása: egyes műveken belül is, s még inkább az előadói oldalon. (Úgy is, hogy egyazon koncerten belül kerülnek bemutatásra klasszikus és popzenei darabok, s úgy is, hogy a popzene a klasszikus – és például nagyzenekari –, a klasszikus zene pedig a popszerű vagy jazzes előadásmód felé mozog. Ehhez hozzájárul a hangszerek játéka is: egyfelől jellegzetes klasszikus zenei hangszereken adnak elő könnyűzenei számokat, másfelől az inkább a könnyűzenéhez kapcsolódó zeneszerszámokra hangszereznek

át klasszikus műveket). Mindennek következtében a különböző műfajok közönsége is némileg közeledik egymáshoz. A „**cross over**” az évtized egyik legfeltűnőbb jelensége.¹²⁰ Említettük a Muzsikás együttes különböző műfajhatár-átlépési kísérleteit, s ezek között a népzenei Bartók zenéjével összekapcsoló nagyszerű koncert- és lemezfelvételt, amire ugyancsak ebben az évtizedben került sor.

Az **összművészeti** törekvések a zenei műfajokban is jellemzővé válnak (a színpadi műfajokon túl is, bár persze a zenés színpad is igyekszik minél többféle művészi hatást bekapcsolni, a legújabb médiaműfajokat is beleértve), de a szimfonikus zene előadásában is (tovább) növekszik a látvány szerepe. Már a kilencvenes évek kapcsán felfigyelhettünk arra, hogy a zenészek mind többször jelennek meg, kisebb performance-okat kapcsolnak a zenéhez, színjátékszerű jelenetekkel, happeningekkel tarkítják az előadást: ez a kétezres évekre még jellemzőbbnek mondható.

Ugyanakkor a zenében is hódít a **minimalizmus**. Ez ugyan a zenében (sem) az évtized új fejleménye, de ebben az évtizedben vált divatossá; az olyan előadások, amelyek egyetlen zenei eleme a csend, minden hangzás hiánya, (az előadó bejön és hosszú percekig át csendben marad), igen erős hatást tudnak gyakorolni a túlhalmozott, az érzékszerveket tönkrebombázó ingerek (és különösen hangok) modern, városi közegében.

A kilencvenes években a zenében is (újra) erős hatást gyakorolt az **ősi kultúrák** zenéje, a kétezres években ez is beépül az új konstrukciók eklektikájába.

A zenei modernizmus két nagy iránya, a **kötetlenség** és az **abszolút szabályozottság** elveit valódi közti verseny nem eldőlt, hanem itt is a **kettő együttese** lett a korjellemző.

120 Operaénekesek korábban is szívesen tették populárisabbá koncertjeiket népszerű dalok előadásával, és – bár kisebb arányban – a képzetesebb popzenészek is átdolgoztak és előadtak egy-egy klasszikus „közönségszámot”. Most azonban sorra jelennek meg – igen különböző szintű – „műfajközi” előadók, (például Horgas Eszter, – a legpopulárisabb média-irányba elment Edvin Marton, Illényi Katica vagy a Princess –, vagy legújabban a harmonikás Szabó Ádám). Ez a trend kedvez az eleve szabálytalan, műfajhatáron alkotó személyiségeknek, (mint Lajkó Félix, akit éppen ez a nehezen besorolhatósága – és személyes kisugárzása – tolt még a filmszínészként való bemutatkozás felé is. Egyébként a cross over műfaj(ok)ban – a média-eladhatóság érdekében az előadói *virtuozitás* és azzal majdnem egyenértékűen a *külső megjelenés* is talán legkiemeltebb két tényező).

119 Akinek művészettörténeti jelentőségére már egy 1988-as film felhívta a figyelmet.

Az előadásmódban egyrészt folytatódott az **autenticitásra törekvés** (a zeneszerzők eredeti intencióinak és a keletkezés korszak-sajátosságainak minél inkább megfelelő előadásmóddal), másrészt az előadók **specializálódása** (korszakokra, szerzőkre). A kétezres évtizedre mindkét törekvés doktrínává vált, és már megjelent kritikájuk is, figyelmeztetve egyrészt a „tökéletesen autentikus előadás” lehetetlenségére és irracionálisára, másrészt a túspecializálódás negatív hatásaira (például a beszűkülésre – a „professzionizmus” kétségtelen növekedése mellett).

Vannak, akik szerint az évtized jellemzője a **kamarazene** – és általában a kisebb műfajok – reneszánsza is. Ennek – az anyagi lehetőségek csökkenésén kívül (hiszen egy kisebb együttes szponzorálását persze könnyebb elérni) – oka lehet a kisműfajok felértékelődése, s szerepe lehet benne az intimitás és nyilvánosság közti határelmosódásnak is.

Végül: a zenében is bekövetkezett (a szívesen felidézett történeti előkorszakok tekintetében) a **klasszicizmus** irányába való elmozdulás (a barokk és a romantika felől, amelyek a zenében is domináltak a kilencvenes évek ízlésvilágát).

/A tanulmány befejező részét folyóiratunk 4. számában közöljük/.

Irodalom

- ALMÁSI MIKLÓS 2002 *Korszellemv@dászat* 2002. Helikon, Budapest.
- BAUMAN, ZYGMUNT 1987 *Legislators and Interpreters (On Modernity, Post-modernity and Intellectuals)*. Polity Press, Cambridge.
- BAUMAN, ZYGMUNT 2003 *The Individualized Society*. Polity Press, Cambridge.
- BELL, DANIEL 1976 *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Heinemann, London.
- BERLANT, LAUREN 1997 *The Queen of America goes to Washington City*. Duke University Press, Durham – London.
- CAMPBELL, COLIN 1987 *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Basil Blackwell, Oxford.
- COSOVAN ATTILA 2009 *Disco. Co&Co Communication*. Budapest. http://issuu.com/cosovan/docs/ca_disco_web
- CSÁSZI LAJOS – GLUCK MARY 2008 A budapesti Cow Parade. In Havasréti József – Szijártó Zsolt *Reflexió(k) vagy „mélyfúrások”. A kultúrakutatás változatai a „kulturális fordulat” után*. Gondolat – PTE Kommunikációs Tanszék, Budapest, 111-133.
- DEBORD, GUY 2006 *A spektakulum társadalmá*. Blassi – BAE Tartóshullám, Budapest.
- DURKHEIM, ÉMILE 1978 *A társadalmi tények magyarázatához*. (In Válogatott tanulmányok). KJK, Budapest.
- ECO, UMBERTO 1992 *Az új középkor*. Európa, Budapest.
- ELIADE, MIRCEA 1987 *A szent és a profán*. Európa, Budapest.
- ELIAS, NORBERT 1987 *A civilizáció folyamata*. Gondolat, Budapest.
- ELIAS, NORBERT 1991 *The Society of Individuals*. Basil Blackwell, Oxford.
- FEHÉR KATALIN 2008 *Virtuális valóság és az új média generációja*. Médiakutató, 1:83-94.
- GARNHAM, NICHOLAS 2000 *Emancipation, the Media, and Modernity. (Arguments about the Media and Social Theory)*. Oxford University Press, Oxford – New York.
- GERBNER, GEORGE 2002 *A média rejtett üzenete*. Osiris – MTA – ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport, Budapest.
- GYÖRGY PÉTER 2005 *Kádár köpönyege*. Magvető, Budapest.
- GYÖRGY PÉTER – TURAI HEDVIG szerk. 1992 *A művészet katonái (Sztálinizmus és kultúra)*. Corvina, Budapest.
- HANKISS ELEMÉR 1999 *Proletár reneszánsz*. Helikon–Universitas, Budapest.
- HANKISS ELEMÉR 2006 *Félelmek és szimbólumok*. Osiris, Budapest.
- INGLEHART, RONALD 1977 *The Silent Revolution. (Changing Values and Political Styles Among Western Publics)*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- JAMESON, FREDRIC 1996 *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Verso, London-NewYork. 4. ed. (Magyarul részletek belőle: Jameson, Fredric 1997: *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. József Műhely Kiadó, Budapest).
- KAPITÁNY ÁGNES – KAPITÁNY GÁBOR 2000/1 *Látható és láthatatlan világok*. Új Mandátum, Budapest.
- KAPITÁNY ÁGNES – KAPITÁNY GÁBOR 2000/2 *Beszélő házak*. Kossuth, Budapest.

- KAPITÁNY ÁGNES – KAPITÁNY GÁBOR 2009/1 Ikonikus fordulat vagy valami más. In Balázs Géza – H. Varga Gyula szerk. *Ikonikus fordulat a kultúrában*. Semiotica Agriensis 6. Magyar Szemiotikai Társaság – Líceum kiadó, Budapest – Eger, 2009:18-37.
- KAPITÁNY ÁGNES – KAPITÁNY GÁBOR 2010/2 Ikonikus fordulat, vagy valami más? *Kultúra és Közösség*, 2010/II. (IV. folyam I. évfolyam), 5-20.
- KAPITÁNY ÁGNES – KAPITÁNY GÁBOR 2009/2 A kultúra változása – változások kultúrája. In Antalóczy Tímea – Füstös László – Hankiss Elemér szerk. *Vészjelzések a kultúráról. Jelentés a magyar kultúra állapotáról*. No. 1. MTA PTI, Budapest.
- KAPITÁNY ÁGNES – KAPITÁNY GÁBOR 2011/1 A horrorfilmek népszerűségének néhány szociokulturális összetevője. *Pannonhalmi Szemle*, 2011, XIX/1:82-95.
- KIRÁLY JENŐ 1992 *A tömegkultúra esztétikája I-II*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- KLANICZAY GÁBOR 2003 *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Noran, Budapest.
- LASCH, CHRISTOPHER 1984 *Az önimádat társadalma*. Európa, Budapest.
- RIESMAN, DAVID 1968 *A magányos tömeg*. KJK, Budapest.
- SCHULZE, GERHARD 2000 Élménytársadalom. *Szociológiai Figyelő*, 2000/1-2.
- SOROKIN, PITIRIM A. 1962 *Social and Cultural Dynamics I-IV*. The Bedminster Press, New York (eredeti megjelenés: 1937–1941).
- SPENGLER, OSWALD 1994 *A Nyugat alkonya (A világtörténelem morfológiájának körvonalai) I-II*. Európa, Budapest.
- SZAPU MAGDOLNA 2002 *A (z)úrkorszak gyermekei*. Századvég, Budapest.
- TOURAINÉ, ALAIN 1974 *The Post-Industrial Society (Tomorrow's Social History: Classes, Conflicts and Culture in the Programmed Society)*. Wildwood House, London (első angol kiadás: 1971, francia eredeti: 1969).
- TOURAINÉ, ALAIN 1995 *Critique of Modernity*. Blackwell, Oxford – Cambridge (USA).
- TURNER, VICTOR 1974 *Dramas, Fields and Metaphors, Symbolic Action in Human Society*. Cornell Univ. Press, Ithaca.