

KAPITÁNY ÁGNES–KAPITÁNY GÁBOR

A (SZÍNHÁZ)MŰVÉSZET VILÁGKÉPVÁLTOZÁSAINAK NÉHÁNY SAJÁTOSSÁGÁRÓL

Felvezetés

Látható és láthatatlan világok az ezredfordulón – és utána című kötetünkben¹ kísérletet tettünk arra, hogy összegezzük az ezredforduló előtti évtized szellemi tendenciáit, s ezen belül a hazai művészeti életben megfigyelhető legszembetűnőbb trendeket. A 20. század tanúsága szerint azonban a változások egyre gyorsabb ütemben zajlanak: szinte évtizedenként figyelhetők meg olyan újdonságok, amelyek egy korszak világképét is az előzőektől eltérővé, megkülönböztethetővé teszik. Az alábbiakban a hazai színházművészetben próbáljuk röviden jellemezni az ezredforduló óta megfigyelhető változásokat.

Az ezredforduló után a kilencvenes évek egyes tendenciái a művészetekben is folytatódnak, más vonatkozásokban – hiszen a világképváltozásokra (erről bővebben l. Almási 2002; Beck 2003; Berger–Luckmann 1998; Castells 2007; Hankiss 1999; LeGoff 1976; Valuch 2013; Wallerstein 1998; Weber 1982) a művészet reagál a leggyorsabban, s olykor gerjeszti is őket – velük éles ellentétben álló fejlemények is megjelennek:

◆ *A látványnak* a kilencvenes évekre oly jellemző uralma (Debord 2006) folytatódik, 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 például a rokokóhoz – és általában a válságokkal telített olyan korszakokhoz, mint a hellenisztikus vagy a késő római művészet, avagy a középkor utolsó periódusa).²

- 1 A tanulmány e könyvünk (Budapest: Typotex, 2013) egyik alfejezetének bővített, átdolgozott változata. Ezzel az írással köszöntjük a hetvenéves Tibori Timeát, akinek munkásságában és tudomány-szervező tevékenységében is mindvégig fontos szerepet játszott és játszik a művészetszociológia.
- 2 A „furcsaság”, „különösség” felé fordulás már a kilencvenes éveket jellemezte, ez a tendencia – minthogy az ennek alapjául szolgáló társadalmi viszonylatokban nem történt jelentős változás – még erősödött is az ezredforduló utáni évtized elején.

◆ Továbbra is erős a *mese* szerepe, de ez is *sötétül*. Eléggé hangsúlyos műfaj marad a fantasy (már csak azért is, mert az egyre kevésbé vonzó jelenből általános lesz az elmenekülés igénye), s a fantasy megőrzi a mesék szabad fantáziaszárnyalását, csodáit, áttekinthető, Jóra és Rosszra tagolható világát és többnyire még a happy endet is, de az összkép ezekben is sötétebb, a gonosz fenyegetőbb és egyre végletesebb.

◆ A romantika mint domináns világképminta apránként átmegegy³ olyan stílus-előképek – *expresszionizmus*, *szürrealizmus* – felelevenítésébe, amelyek egyébként sok mindenben a (fekete) romantika „gyermekeinek” tekinthetők, de annak alapélményei helyett már inkább a társadalmi hatalmak mind könyörtelenebbé, a társadalmi érzületek mind radikálisabbá és végletesebbé válásának és az egyén olyan feloldhatatlan meghasadtóságának 20. századi alapélményét tükrözik, amely hatások a túlfutott individualitást (Bauman 2003; Elias 1991; Hankiss 2015; Kapitány–Kapitány 2014; Lasch 1984) mindinkább saját rosszabb lehetőségeinek irányába terelik, és kiszolgáltatják az „ösztönök” – az egyén által nem kontrollált, ám az őt manipuláló hatalmak által akár a fasizmus irányába is mozgósítható, feszültségeit a „kívülről irányított” tömeg masszájában feloldó – erejének.⁴

◆ A művészet mindezt többféleképpen is lereagálja. Egyrészt eléggé széleskörűvé válik egyfajta – *keserű* – *erkölcsi attitűd*; a művészet egyre nagyobb arányban foglalkozik erkölcsi kérdésekkel. Ennek egyik vezérmotívuma a kisszerűség bírálata (lévén az is a kor egyik alapélménye, hogy az alapjaiban „gyógyíthatatlanul”

3 Ugyanakkor – a kilencvenes évek neoromantikájának hatására is – a kétezres években a mindennapi életben is a korábbiaknál vállalhatóbbá vált (kevesbé sorolódik az „elavult dolgok” közé) az *érzelmek nyilvánítása*. Feltehetőleg ezzel is összefügg, hogy (újra)erősödik a versek iránti érdeklődés: egyének és közösségek önkifejezéseivé válnak versek, amelyeket a legkülönfélébb formákban terjesztenek az esküvői meghívóktól a levelezőlistákon körbeküldött slide-show-ig. Ennek a divatnak is köszönhetően nagy sikerrel lehet színházi előadás is versek előadása. (Lásd például: *Anyám tyúkja* I–II. Örkény Színház, 2014, 2017).

4 Lásd például: Haneke *A fehér szalag* című filmjét (2010). Az előképkorszakok változásának egy másik megnyilvánulása, hogy áttolódik a hangsúly a 19. század első felének romantikájától az illúzióvesztett *viktóriánus kor* felé (amely korszak megint csak éppen a 20. századi történelem fényében válik izgalmassá: vagy mint az annak borzalmait által elsöpört „boldog békeidők”, vagy mint amelynek méhében e borzalmak készülődnek). 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) 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 viktóriánus kor és Csáth Géza horrorisztikus világához.)

megromlottnak érzékelt világ elleni lázadásnak sincsen sok értelme,⁵ 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 – a humánus örökségének absztrakt hitvallásán kívül – bármit szembe tudna állítani).

◆ Mindazonáltal az előző időszakhoz képest 2000 után mindenképpen közvetlenebbé válik a *társadalmi érdeklődés*, amely azonban a korábbiakkal (a 20. századelő vagy a hatvanas évek politikai – és szociológiai jellegű – érdeklődésével) szemben alapvetően erkölcsi jellegű, és döntően (a társadalmi, gazdasági, politikai és erkölcsi ellentmondások közös nevezőjét alkotó, absztrakt tapasztalat) a „kiszolgáltatottság” ellen irányul.

◆ Folytatódik *valóság és illúzió egymásba mosódásának* ábrázolása, de ebben is hangsúlyeltolódások vannak; a valóság mesterséges, konstruált voltának felmutatása mellett, helyett úgy tűnik, megnő a konstrukciók és ezen belül a művészet valóságba építésének igénye. (Az „illúzió” továbbra is izgatja a kor emberét; új fejlemény, hogy ez közvetlen témaként a filmművészetben is előtérbe kerül: *A mágus* [Neil Burger, 2006], *A tökéletes trükk* [Christopher Nolan, 2006], *Dr. Parnassus és a képzelet birodalma* [Terry Gilliam, 2009]. Míg azonban ezt a jelenségkört 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*,⁶ a jelenség szint, a közgondolkodásban már elterjedt, közhelyszerűvé vált elemek tematizáló ereje (mintha a tömeghatástól elszakadt magasművészet úgy akarna visszatalálni közönségéhez, hogy igazodik tudatműkö-

5 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 elmerül, az „emberi” védelmében végül maga is embertagadóvá válik. (Lásd például a korszak egyik legjobb – minimal artos – filmjét, Lars von Trier *Dogville – A menedékjét*. (2003)

6 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.

déseihez⁷). 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.⁸

◆ 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 olyan óriásprojektek felé is halad, mint a dubaji Pálma-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 másutt említett példa, amikor egy gyűrűbe egész kis mesevilágot próbálnak sűríteni). Az irodalomban egyszerre érvényesül az a követelmény, hogy a közönségigény szerint a szerzők mind rövidebben fejezzék ki magukat, s divatműfajjá emelkedik a haiku (a prózában pedig – újra – felfutóban van a novella műfaja); ugyanakkor szinte soha nem látott terjedelmű regényfolyamok születnek (de legalábbis vaskos regények – Magyarországon lásd például Nádas Péter, Spiró György ebben az időszakban sikeres könyveit, a világirodalomban például Karl Ove Knausgård hatkötetes *Harcomját*). S ez a kettős tendencia: a miniatürizálás és monumentalitás irányában szinte minden műfajban érvényesül.

◆ Azért van elmozdulás a korstílusban, a klasszicizmus (és a klasszicista korszakok) esztétikai eszményeinek visszaszivárgásával egyrészt egy sokkal puritánabb⁹

7 Ezért is növekszik meg az „élmény”, az élményszerűség hangsúlya az élet minden területén. Lásd: Schulze 1992.

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

9 Ha a minimal art diadalútját indokolni próbáljuk, persze jóval összetettebb a kép, mint amit a „puritanizmus” jelzővel jelölhetünk. Bizonyára benne van a tárgyakkal való elhalmazottság – és az egész fogyasztói társadalom – csömöre, a fogyasztás mennyisége helyett a fogyasztás

stílusműve 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 (vagyis a színtelenség). A lakásmódban a high tech irányzattal összekapcsolódva: kevés bútor, minimális díszítés,¹⁰ hangsúlyozott személytelenség. Az épületek külső megjelenésében is az egyszerűség. A designban az „érzéki minimalizmus” (Karim Rashid) – az organikus irány és tiszta geometria ötvözése.¹¹ Az irodalomban a cselekmény minimalizálása, lelki mikrotörténetekre lebontása. A popzenében a melódia helyett a monoton ismétlődésű ritmusok.

◆ Másrészt ugyanebbe az irányba hat, ugyanennek a trendnek a megnyilvánulása a „modernizmus” (legalább részbeni) *rehabilitációja*. A modernitás értékeinek ismételt előtérbe kerülésével még a kilencvenes években kiátkozott műanyagok is visszatérnek, s mivel ez együtt jár a magasabb minőségükkel, a trend olyan közegekre is kiterjed, amelyekre korábban nem volt jellemző. Például megjelennek olyan műanyag *ékszerek*, amelyek már nem az olcsó bizsu, hanem az igényes design-ékszer kategóriába tartoznak. Nem véletlen tehát, hogy a korszakban a Néprajzi Múzeum (2007) tematikus kiállítást rendez *műanyag* címmel. A modernitás értékét rehabilitálóként 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 a mozgásokra épülő műfajokban is fontos kifejezőeszközzé válik a mozgás tagadása, a mozdulatlanság.

◆ Mind a mozgás, mind a mozdulatlanság kiemelt hangsúlya kapcsolódhat egyfajta *jelenorientált* szemlélethez, a távlatok hiányához – bár a kétezres évek is gyakran fordulnak a múlt felé. A hosszú távú fennmaradásra szánt objektivációk helyett megnövekedett az installációk, a csak a meghatározott helyen és időben

minősége felé fordulás; de benne van az inga visszalendülése is a nyolcvanas és kilencvenes évek dekoratív-organikus stílusműveitől az ellenirányba; benne van az individuumfelfogás személytelenedése; benne van az az igény, hogy a kaotikus, zűrzavarosnak tűnő világot a „letisztult renddel” tegyék átláthatóbbá.

10 Sokak körében divattá válik a tárgyak elajándékozása, különböző módszerek-stratégiák kialakítása a feleslegessé vált tárgytól megszabadulandó.

11 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 újrahaznosítás, a környezettudatosság megnyilvánulásai jellemzik.

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 kérésre szánt műfaját, s készülnek papírékszerek és egyéb, óhatatlanul rövid életű mestermunkák.¹² (A digitális fényképezés elterjedése is szemléletfordító jellegű, de ez a műfaj is felveti – alkotásainak kérdéses maradandóságán keresztül – a maradandóság kérdését; s azt is, hogy van-e értelme maradandóságra törekedni, amikor az egész civilizáció törekeny, 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 áttekinthetlensége; az a tapasztalat, hogy a világ alakulása kiszámíthatatlan, az ember sorsa gyakran a véletlenek összjátékán múlik (kiemelt szerepe van például Alejandro González Iñárritu filmjeinek dramaturgiájában a véletlenek összejátszásának, de e gondolattal – „ember tervez, Isten [vagy a véletlenek összjátéka] végez” – a kor sok más alkotója is szívesen eljátszik).

◆ A jelenorientáció és az „akcidenciákból álló világ” gondolata az újfajta, hálózatos-csomópontos információáramlás közegében több alkotót (folyamatos *önprezentációra* késztet,¹³ s az élet eseményeinek, részleteinek megjelenítése (s e dokumentációs folyamat közben az egyes képek cserélgetése) tömegessé is válik. A születést, esküvőt, temetést – és a „kisebb” események sokaságát – „bölcstől a koporsóig” megörökítő dokumentáció egyúttal „az élet = film” képletet is megerősíti. A film ebben az időszakban vált – létrehozását tekintve is – tömegműfajjává. A profi és amatőr filmkészítők közti határok pedig nemcsak annyiban halványulnak, hogy ma már az amatőrök által különböző képrögzítő eszközökkel „elkapott” híresemények a tévéhíradók és online felületek szerves anyagává válhatnak, vagy videoklipjeik – e célból rendezett versenyeken keresztül – szintén televíziós produkcióvá „emelkedhetnek”, hanem az is mind jellemzőbb, hogy ez a műfaj elsődleges önkifejező eszköz lesz. Ahogyan korábban a kamaszok a nyelvi önkifejezéssel próbálkoztak (vers, kispróza) tömegesen, most mindinkább – a gyakran zenéléssel kombinált – filmfelvétel válik általánossá.

12 A rövid életű tárgyak korában a szemlélet másik oldalán megjelenik az *újrahasznosítás*: (a „fenn tartható 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). (*Recycling*).

13 Extrém végpontként ismerünk olyan alkotót, aki valóban megörökíti élete majd minden (hétköznapi) eseményét, és ezt az egyszemélyes valóságshow-t internetes honlapon teszi hozzáférhetővé.

Műfajok, határelmosódások

A korra jellemző műfajok közül megemlíthetjük a *street art* és számos formájának (matricázás, flash mob, élőszobrok, jackass stb.) szerepét. Az egyén (vagy egyes közösségek) belépési kísérletei a nyilvánosságba a korábbi városi életet is jellemezték, az új formák egy része (mint a flash mob vagy a jackass) ennek csak intenzívebb, „akciósabb” megnyilvánulásai, akárcsak a járókelők közt száguldozó gördeszkások, vagy a *parkourozó* – a háztetőkön ugránczó, a város tereptárgyait akadálypályaként leküzdő – *yamakasik*). Az utca, tér megnövekedett kommunikációs funkcióit használta ki az az akciósorozat, amely az ezredforduló utáni első évtizedben végigfutott Európa nagyvárosain, különböző, ideiglenesen az utca terébe behelyezett állatszobrokkal (tehenek, oroszlánok, elefántok), tesztelve az őket különböző variációikká módosító¹⁴ alkotói fantáziát (és az utcai járókelők reakcióit) (Bővebben erről: Császi–Gluck 2008).

Jellemző a *profi és amatőr* világ határainak oldódása is. A karaoke műfaj például azt sugallja, hogy bárki lehet „énekes”, és a szórakoztató-szórakoztatott szerepe felcserélhető; hasonló a sugallata az internetes lehetőségeknek is. Mindenki lehet alkotó, mindenki hagyhat jelet a világban. Ettől persze annak, amit magasművészetnek nevezhetünk, megvannak a maga kritériumai, és ezeknek a megjelenő önkifejezési formák nagy része nem felel meg. Ám – mint a hagyományos népművészet bizonyítja – a színvonalas alkotás képessége sokkal szélesebb körű, 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 noha megjósolni aligha lehet, hogy például az új média által lehetővé tett új műfajok közül melyekben történik meg és milyen lesz ez a „kivirágzás”, majdnem bizonyos, hogy mind a zenei, mind a verbális, mind a vizuális művészet jelentős alkotásokat hoz majd létre az online médiában (is).

14 Az előre gyártott 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 „előre gyártott” elem (konkrét hír, esemény, mondat) köré kell létrehozni a művet.

Művészet az online médiában

A művészetnek az online médiában való rendkívül sokféle és sokféle színvonalú megjelenése közül érdemes néhány megoldást külön is kiemelni:

◆ A korszakban egyre gyakoribbak a *beszélgetőműsorok* az online felületeken. (A Katona József Színházban például kétféle ilyen műsor is készül [*Jó kérdés, Csak neked mondom*]).

Ezek célja egyrészt az, hogy fenntartsák, szorosabbra fonják a nézőközönség és a színház alkotói közötti kapcsolatot, másrészt az, hogy a közönség betekintést nyerjen a műhelymunkákba, továbbá, hogy a személyiség szerepe, jelentősége hangsúlyt kapjon.

◆ Rokon kezdeményezésnek tekinthetők az online felületeken nézhető *kerekasztal-beszélgetések* meghívott szakértőkkel (pl. az irodalmi műveket elemző *ÉS-kvartett*), ahol a szélesebb közönséget is érdeklő kérdésekről, illetve művekről folyik a diskurzus.

◆ Itt érdemes megemlíteni a szintén az online felületre átkerült *Dalfutár* című projektet, ahol az alkotófolyamatba (ez esetben a popzenei alkotófolyamatba) nyerhet bepillantást a néző.

◆ Nagy nézettségnek örvendenek a *Tedx-előadások* is, amelyek sok más mellett különböző művészeti ágak új jelenségeit, problémavilágát is prezentálják, többnyire vizuálisan is jól követhető formában.

◆ Szintén az online térbe hatolnak be (és a lokális identitás erősödéséhez járulnak hozzá) a *helyi tévécsatornák*, amelyek a megismerkedésre is alkalmat adnak a helyi közösségek művészeti életének alkotóival.

◆ Jellegzetes változáson mennek át egyes alkotóművészek egyre népszerűbb *honlapjai*, melyek egyrészt friss, naprakész információkat szolgáltatnak, gyakran az alkotó mindennapi életéről is (receptek, családi események, utazások) olvasóik számára, másrészt biztosítják a személyességet, a valódi interakció lehetőségét.

◆ Az *internet* adta lehetőségekkel kulturális, művészeti intézmények is egyre nagyobb arányban élnek, például a közösségi média felületein „percre kész” információkkal, élő adásokkal tájékoztathatják közönségüket.

Az amatőrizmus és profizmus, a magasművészet és tömegművészet közötti határok elmosódása mellett a jelenben azonban a műalkotások értékének érzékelését az általános *értékrelativizmus* is bizonytalanná teszi. A hagyományos esztétikai értékhierarchiák érvényüket veszítették (az esztétikai kánonokat amúgy is minden nemzedék és minden új irányzat átírja, de most már az alapok is megintotak). Elterjedt és elfogadottnak mondható az a gondolat, hogy az ízlések és igények különbözők lévén, kinek ez, kinek az az érték; „objektív” mérce nem létezik. Bár a profi művészek – önnön hozzáértésüket, évek alatt kiküzdött profizmusu-

kat hangoztatva – alkalmaznak kritériumokat (s ezeket például a tehetségkutató versenyek zsűrijében, kulturális beszélgetőműsorokban széles körben terjeszteni is próbálják), de ezeket más művészek eltérő véleményei, szempontjai kioltják, s a különböző szempontokkal szembesülő „közönségben” az erősödik meg, hogy nincsenek egyértelmű mércék. Ám nemcsak a profi művészet és az amatőrizmus közti határok halványodnak el, hanem például a művészet és a nem művészet, a művészet és a giccs közti biztos határvonal is megkérdőjeleződik. Mindez ugyanazzal a kettős hatással jár, mint az élet egyéb területein: egyfelől kedvez a művészet megtermékenyülésének (a különféle művészeteken kívüli hatások irányából), másrészt gyengítheti „törvény”-átadó szerepének hatását (a művészeket is „törvényalkotóból” „interpretátorrá” fokozva le [Bauman 1987]).

A hagyományos művészetek területén is jelentősek a változások. Talán a legszembetűnőbbek abban a két művészeti ágban – a tág értelemben vett (a mozgásművészetek nagy részét is magába foglaló) színházban és a filmművészetben –, amelyek a maguk *Gesamtkunst* jellegű közegében a legközvetlenebbül és a leg-sokoldalúbban reagálnak a világ (és a világképek) változásaira. Az alábbiakban a színhátszás néhány, a korra jellemző tendenciáját próbáljuk felvillantani.

A színház változásai

A színházban nemcsak stiláris változások figyelhetők meg, de sok helyütt a színhátszás keretei is megváltoznak.

◆ Sok előadásban megváltozik a színházi tér. A már évtizedek óta bírált dobozszínház 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 úgy indul, hogy a színészek már a színházban vannak, amikor a nézőtér megtelik.

◆ Egy következő fokozat – (különböző megoldásokkal) például a Katona József Színház több előadásában¹⁵ – a tükröttesítés: a színházot „nézőtérnek” rendezik be, a színészek nézőt játszanak; az egyik előadás (*Előtte-utána*, 2006, Schilling Árpád) hatalmas tükröt fordított szembe a nézőtérrel, s a színészek is e tükrökben, a nézők között ülve játszották el szerepüket.

◆ A kamaraszínházak gyakori megoldása, amikor a nézőtér a színház körül helyezkedik el: ez fokozza a „lélekbe látás” élményét: a színészek mintegy arénában „szolgáltatnak ki” a „lélekbe néző” tekinteteknek.¹⁶

15 Roland Schimmelpfennig: *Előtte-utána* (2006); Torsten Buchsteiner: *Nordost* (2011)

16 Ennek egy tovább fokozott változata a Katona József Színház híres *Top Dogs* előadása (Bagossy László, 2002), amelyben a színészek a divatbemutatók „kifutójára” emlékeztető módon állnak a nézők tekintetének keresztútjában. Később ezt a hatást a Kamra számos előadása kiaknázza.

◆ A dobozszínházat oldja az is, ha a színpadteret hátra, a kiszolgáló helyiségek felé nyitják ki, mint a méltán híres *Ledarálnak, eltűntem* (Bodó Viktor, Katona, 2005) előadásban. A szünetben a nézőt át is vezetik e helyiségek labirintusán, s így megszűnik a cselekmény és a valóságos élet elszigeteltsége egymástól. (A több mélységben játszott jelenetek ugyanakkor erős 3D-s élményt is adnak; 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 (például a *Bűn és bűnhődés a rácsok mögött* című Dosztojevszkij-adaptációban [Sopsits Árpád, Budapesti Kamaraszínház, 2005], ahol egy börtöncella ágyai körül lehetett letelepedni).

◆ Újabb ugrás a hagyományos színházi tértől való elszakadásban, amikor az előadás különböző – eredetileg egészen más célt szolgáló – terekben folyik, mint a Krétakör több, Schilling Árpád rendezte előadása, főleg a *Hazámhazám* (2002), majd a *Nibelung-lakópark* (2004). (Az utóbbi a Budavári Sziklakórház bunkerében, ahol a közönség kórházi ágyakon 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 serkent. Ez az Ariane Mnouchkine *1789* című előadása nyomán (1974) elterjedt megoldás annyira korjellemzővé válik, hogy a hagyományos színházi terekben is alkalmazzák, a színház minél több terét vonva be a játékba.¹⁷ A Katona József Színház *A borbély* című előadása (Hudi László, 2014) egy, a forgalmas Kossuth Lajos utca felé nyitott „fodrászüzletben” játszódik; a nézők megborotválása és az utcai forgalom improvizációk beépítésére készíti a színészt (Bán János).

◆ 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 előadást az Uránia-épület világítóudvarán és egyéb mellékhelyiségeiben, a másodikat egy Akácfa utcai bérház egyik lakásában mutatták be. Itt a közönséget nemcsak hogy minden jelenetben más-más helyszínre terelték át, de a színészek a szó szoros értelmében testközelen is játszottak, ezzel végképp áttörve a színpad és nézőtér közti láthatatlan falat. A hatás valóban a színház elidegenedtségének sikeres feloldása: a *Kurácsi mama* nézője

¹⁷ Csak néhány példa e módszer alkalmazására, az említett előadásokon kívül például a Krétakör *Feketeország* előadása (Schilling Árpád, 2004), *A Kádár házaspár* (Ács János, Új Színház, 2000), *Ibusár* (Pelsőczy Réka, Örkény István Színház, 2007) stb.

egyenesen a harmincéves háború cselekményének közegében érzi magát, de úgy, hogy közben nem lép ki a 21. század eleji budapesti lét *hic et nunc*jának érzékeléséből, s ettől a cselekmény abszolút maivá,¹⁸ aktuális érvényességének minden eleme közvetlenül átélhetővé válik. A másik Brecht-darabban pedig – például az egyik jelenetben a színészekkel 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 illetén bevonásának is többféle kísérlete létezik. Gyakori, hogy a színészek – mint „civiliek” – az előadás előtt és után megszólítják, „face to face” a közönség tagjait.¹⁹ Ferdinand von Schirach *Terror* című darabjában világszerte²⁰ megszavaztatják a nézőket, és a drámát a többségi döntés (mintegy esküdtszéki ítélet) jegyében zárják le.

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

18 A színház már régóta igyekszik az aktualizálást azzal alátámasztani, hogy a „legtörténelmibb” darabokat is jelenkori szcenikai közegben, mai ruhákban játsszák. Ez a hatás mára már – minthogy szinte teljesen általánossá vált – kisült, önmagában nem teremti meg a múlt és jelen világának egymásra vonatkozását. Viszont olyannyira „köznyelvi” lett a színház jelrendszerében, hogy már szinte furcsának hat, ha egy történelmi darabot „korhűen” adnak elő. A 2010-es évtized végén néhány előadás a történelmi jelmezek legalább stilizált visszahozatalával is próbálkozik (például: *Bánk bán*, Vidnyánszky Attila, Nemzeti, 2017; *Jeanne d’Arc*, Hegymegi Máté, Katona, 2018). Egy másik „modernizáló” elem a legkülönfélébb korokban játszódó darabokban a cigarettázás. (Van olyan vélemény, hogy valamikor a korszak elején, amikor az első dohányzásellenes rendelkezések megszülettek, a színházi szakma titkos esküt tett, hogy tiltakozásként minden előadásba belerendeznek legalább egy dohányzó jelenetet. Akár így történt, akár nem, a kétezres évek előadásai között csak elvétve fordult elő olyan, amelyben senki sem gyújtott rá. 2010 után ez a hullám elült, és a nézők védelme érdekében az évtized végére már azokban a darabokban is, amelyeknek szerves része a dohányzás, ezt gyakran elektromos cigarettával abszolvták.)

19 Ezt alkalmazza a Krétakör, de erre épül például Jánossy Lajos és Kárpáti Péter *Hajrá Hány!* című darabjának előadása is (HOPPart Társulat, Novák Eszter, Kőszegi Várszínház, 2011), amelynek végén (illetve a „finálé” meghallgatására) a nézőket átvezetik, és meghívják egy pohár italra egy közeli vendéglőbe.

20 Budapesten a Katona József Színház mutatta be (Dömötör András, 2016).

kat²¹ a közönséggel folytatott beszélgetésekkel váltogatva (a helyzetgyakorlatokat azokból kibontva).²²

Mіндеzen tendenciák közös eleme a „rólad van szó” hatás felerősítése,²³ a színház eredeti életbeágyazottságának, a közönség közösségként való létezésének s a színelőadásnak mint közösségi rítusnak újraélesztésére (a játszó és szemlélők közt a polgári színházban kialakult távolság felszámolására) irányuló törekvés.²⁴ Ezek az

- 21 Az improvizáció jelentősége különben is igen felerősödött. (A kétezres évek elején végzett színészekből álló HOPPart társulat például nyilván azért is épít nagymértékben ennek hatásaira, mert már képzésük során igen nagy hangsúly esett erre, s egyik nagy sikerű egyetemi vizsgaelőadásuk [*Vakrepülés/Embervásár*, Ódry Színpad, 2006] teljesen a tagok improvizációin alapult, szövegekönvét ők maguk építették fel.) A *Beugró* című televíziós produkció óriási sikere szintén improvizációs jellegének (a kiszámíthatatlanságból fakadó – inspiráló – feszültségnek) köszönhető. Az improvizáció ugyanakkor megfelel az évtizedes állóvízből kibillent világunknak, amelyben a mindennapok egyénének is mind gyakrabban kell váratlan helyzeteket, emberi viszonylatokat megoldania. Az erre a műfajra jellemző gyors érzelmi váltások, az egymással váltogatott többszörös identitások szintén a mai ember alapélményei közé tartoznak. (A sorozat tetőzése idején egyes értelmiségi körökben társasági játékká vált a *Beugróban* látottakhoz hasonló feladatok teljesítése).
- 22 Hasonló hatásra épít a részben pszichológusokból álló Áttűnések Improvizációs Színház, amely *a közönség által felvetett* érzéseket-gondolatokat-hangulatokat jeleníti meg.
- 23 Igen érdekes változata ennek a Honvéd Színház *Bozgorok* előadása a Szkénében (Rusznay Gábor, 2003), amely úgy zárja az erdélyi életérzésekkel átfogalmazott Shakespeare-persziflázs-előadását, hogy a szerepe szerint otthon (Erdélyben) maradó színész leül puliszkát enni, s asztalához invitálja a közönséget. A színelőadás minden átmenet nélkül átmegy a civil létbe: a közönség tagjai előbb bátortalanul, 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.
- 24 A Krétakör közvetlen-direkt politizálással is próbálja ezt a hatást létrehozni, ez azonban azért fellelmas 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 Vígyszínház *Orbello* (Eszenyi Enikő, 2009), a Katona *Virágos Magyarorszáért* (Kovács Dániel, 2012) és a Vígyszínház *A revizor* (Bodó Viktor, 2014) előadása, de igazán a „politikai” hatás is akkor működik, ha nem direkt, nem azonosítható 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.

erőfeszítések annál inkább igénylik az eltávolodást a hagyományos színházi tértől, színpad és nézőtér szemben állásától – és egyáltalán, a „játék” és a „valóság” elhatárolásától –, minél szükségesebbnek látszik, hogy valamiképpen 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 terek*. (Amikor ez a megoldás már elterjedt, és a Kamra a Katona József Színház kamaraszínházaként „rendes” színházzá avanszált a budapesti színházi kínálatban, megnyitották a Sufnit, ahol a néző még „beljebb” hatolhat az intimitásba: ebben a közegben jól „élnek” a monodramák, amelyekon kívül a néző itt a színészi munka felépülési folyamatába is némi beavatást kap (helyzetgyakorlatokat, színészi „edzőmunkát” láthat: erre korábban nemigen volt példa²⁵).

◆ A nagyszínpadok terai sem változatlanok. Említettünk már videót használó előadásokat; a *képernyők-kivetítők* a kétezres években olyannyira elszaporodtak (a legkülönbébb színházakban), hogy itt példát sem szükséges említeni. Ennek érdekes (bár nem új²⁶) változata, amikor az éppen folyó előadás jelenik meg a kivetítőkön, a valóság és virtuális valóság bonyolult viszonyának jelenkori élményét is leképezve (s a testi valótól elszakadó képi reprezentáció egyúttal a színészi játék lelki oldalát is fokozottabban kiemeli).²⁷

◆ Egy másik, gyakori (és a kétezres évekre még jellemzőbb) megoldás, amikor a színpadtérben olyan dobozszerű, „ház a házban” teret hoznak létre, mint a késő gótika/kora reneszánsz egyes lakásbelső-ábrázolásain. Különös módon ez is a hagyományos dobozszínház 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 az intimitásba a nézőt: a színpad a színpadon belül (megint csak) mintegy a megjelenő ember *belső* történéseinek

25 A Katona egyébként kísérletképpen a „nagyszínházban” is bemutatott egy előadást azokból a gyakorlatokból, amelyek a társulat magasfokú (helyenként akrobatikus) mozgáskultúrájának megalapozásul szolgálnak. Ugyancsak érdekes kezdeményezés, hogy bepillantást engednek a próbafolyamatokba, illetve ingyenesen megnyitják a munkaközi próbákat a nézők előtt, amikor a rendezői koncepcióval, a színészi munka alakulásával, a színpadkép, a világítás finom korrekcióival ismerkedhetnek meg.

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

27 Azon a módon állítva középpontba a szereplők *belső* történéseit, ahogy egyébként az elektronikus képtovábbítás világában a nyilvánosság általában is bekebelezi a magánszférát.

szimbólumaként is hat²⁸ (és úgy mutatja az ember közvetlen burkát, privát világát menedéknek, hogy ugyanazon gesztussal ezt illúzióként leplezi le, érzékeltetve nyitottságát, kiszolgáltatottságát is).

◆ Újabb változata ennek a megoldásnak (amit a szakma nem egészen pontosan *vitrinnek* nevezett el), mikor is a színészek legalább a darab egy részében üvegfülkében játszanak (*Bánk bán* [Vidnyánszky Attila, Nemzeti, 2017], *A leláncolt Prométheusz* [Tarnóczy Jakab, Katona, 2018], *Jeanne d’Arc* [Hegymegi Máté, Katona, 2018]). Ezek inkább zuhanyozófülkék,²⁹ mint vitrinek (vagy olyan utcai üvegoszlopok, amelyben Keresztes Tamás *A Lajkó – Cigány az úrben* című filmjét promotálta, 2018, s amelynek előzménye a Bán János által előadott Színész-Automata [rendező: Árkosi Árpád]). Az üvegbe zárt emberalak a panoptikumfigurává válást idézi, ugyanakkor a bezártság végletekig – fulladásig – fokozását, az ember kiszolgáltatottságának totalizált változatát is (aminél erősebben aligha lehet Prométheusz leláncoltságát vagy a megégetett Jeanne d’Arcra váró sorsot ábrázolni). Az ember végletes kiszolgáltatottsága (és az ez ellen való lázadás lehetőségének mérlegelése) a korszakban általában is központi témává válik.

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

A színpad nyelve

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

◆ A közönség jelentős részét sokkolja és elidegeníti a (színpadon is) gyakori trágárság, obszcenitás. Ez nyilván átmeneti hatás, és a dekadens társadalmak általános jelensége: e zenitjükön túlfutott társadalmak, miközben felélik azt a gazdagságot, amelyet addig létrehoztak, olyan túlságosan ingergazdag környezeteket is teremtenek, amelyekben 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. Erre az igényre válaszul sorra fordítják újra a „klasszikus darabokat” (még olyankor is, amikor a régi fordítás – pl. Arany, Vörösmarty, Illyés – már maga is klasszikussá vált).

◆ A szöveg másik megújításmódja az a (jellegzetesen posztmodern) megoldás, hogy megváltoztatják a darab befejezését vagy drámai csúcspontját (s ezzel üze-

28 Nagyon erős szcenikai megoldásként jelenik meg ez *A mizantróp* előadásának (Zsámbéki Gábor, Katona, 2011) zárójelenetében. A már korábbi rendezéseiben ebbe az irányba is tekintő Bodó Viktor *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról* című előadásban (Graz, 2009; Katona, 2010) mindkét utóbbi megoldást alkalmazza.

29 A zuhanyfülke erőszakoshalál-szimbolikáját Hitchcock *Psychója* óta evidenciának lehet tekinteni.

netének lényegét), mint például a Nemzeti Színház *Az ember tragédiája* (Szikora János, 2002) vagy *Tartuffe* előadásában (Alföldi Róbert, 2006), illetve az Új Színház *Éjjeli menedékhelyében* (Verebes István, 2001). (Ez többnyire a katarzis elmaradásával jár, ami viszont megfelel annak a posztmodern felfogásnak, hogy a mai világban katarzis már nem is lehetséges).

◆ A nyelvvel-stílussal folytatott 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, felértékelődése. A fordulat már évtizedekkel ezelőtt megkezdődött: a színházi hatásban mindig is fontos testbeszéd a deklamáló színjátszással szakító Latinovits Zoltán életművében kapott újra főszerepet, s a hetvenes években Cserhalmi György deklarálta is, hogy a színháznak a „leszúrt lábú színjátszás” ellenében kell megújulnia. A folyamat azóta is tart: a színészi test és a színpadi mozgás egyre nagyobb, egyre hangsúlyosabb szerepével.³⁰ (Egyre több mozgásművészeti társulat alakul, s a mozgásművészet különböző műfajai³¹ beépülnek a prózai színházak életébe, nem csekély hatással a „tisztán prózai” előadásokra is.)³²

◆ A testet gyakran tárgyként kezelik (mint ahogy a 20. század ipari társadalmának, majd a fogyasztói társadalomnak kettős elidegenedésében két értelemben, két módon is azzá vált³³). 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 jelenik meg: az utóbbi a világ groteszk voltának, a beszéd viszont az őszintétlenségnek jelzéseként.³⁴

30 Ennek egészen bravúros példáival lehetett találkozni a Katona *Ledarálnak, eltűntem* (Bodó Viktor, 2005), *Woyzeck* (Ascher Tamás, 2011) *Részegek* (Gothár Péter, 2015) című előadásaiban.

31 Lásd a Katonában Bozsik Yvette rendezéseit – s ezzel a kortárs balett beépítését – a 2000 utáni első évtizedben.

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

33 Ennek diszharmonikus voltát a modern mozgásművészetre jellemző törött, kifacsart mozdulatok és a gyakran a mozgás alapjául szolgáló diszharmonikus zenei vagy zajaláfestés is kiemeli.

34 Ez a rokokó életérzésére hasonlít, s így nem véletlen, hogy éppen egy rokokó darabot említhetünk ennek példájául, Bessenyei György *A filozófus* című darabjának előadását (Gothár Péter, Katona, 2011). (De említhetnénk a Nemzeti *Álomgyár* előadását is, Viktor Rizsakov, 2018).

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, ezen keresztül a pszichikus történések koncentráltabb megjelenítése érdekében. (Itt megint Zsótér László az egyik úttörő: a *Csongor és Tündében* [Katona, 2004] a *vándorlásra* épülő darab szereplőit mintegy eszpresszóasztalok köré ültetve, a mozgáslehetőségek jelentős korlátozásával játszatja el, emeli ki a darab lelki történéseit, s még szélsőségesebben valósítja meg ezt a *Médeában* [Radnóti, 2002], ahol a színészeknek mozdulatlanul, ráadásul a közönséggel szemben egy sorban leülten – tehát az egymással való kontaktus lehetőségeit is minimalizálva – kellett a szöveget élettel, rendkívül intenzívvé növelt belső feszültségeikkel, állapotkifejezéseikkel megtölteni.³⁵

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.³⁶ Ezek leginkább (a brechtire emlékeztető) songoknak nevezhetők (mert nem válnak dramaturgiaiilag 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.³⁷ Létrejönnek azután csupán dalokból álló olyan színházi előadások is, amelyekben az énekes előadóművészet és a dalokba drámát, tragédiát, komédiát belesűrítő színművészet erényei egyesülnek. Itt feltétlenül megemlítenő a Thália Színház felejthetetlen Cseh Tamás-émlékstje, a *Születtem Magyarországon* (2012), ilyenek Hobo estjei a Nemzeti Színházban, vagy a Katona előadásai közül a *Musik, Musikk, Musique* (2012).

35 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*. De említhető a Radnóti nagy sikerű *10* című előadása is (Sebestyén Ábá, 2018).

36 Gyakori, hogy klasszikus darabokhoz – nyilván, hogy közelebb hozzák a kor fiataljaihoz – modern rock- és popzenét társítanak (a *Gesamtkunst*-jellegét növeli, hogy ilyenkor a színészek egy része nemcsak énekel, hanem zenészként is bizonyítja képességeit). (Lásd ebben is a Katona, a *Víg-színház*, a Radnóti vagy a Nemzeti megannyi produkcióját.)

37 Ez a *Gesamtkunst*-jelleg kiválóan érvényesül a Tom Waits zenéjével feldúsított Woyzeck előadásban (Ascher Tamás, Katona, 2011), amely ezenkívül abban is kitűnik, hogy sikerül egészen 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.

A *Gesamtkunst*-jelleg fokozódásának is jele, s nyilván nem véletlen, hogy a korokban a korábbiaknál is jellemzőbbek a *filmrendezők* színpadi rendezései: Jeles András, Sopsits Árpád, Gothár Péter,³⁸ majd Szász János, Mundruczó Kornél, és a vendégként az Új Színházban rendező Jiří Menzel.³⁹ Ez nemcsak azért van így, mert a filmszakma szűkös anyagi támogatottsága nem nyújt elég lehetőséget anynyi tehetséges filmrendezőnek, amennyit Magyarország kitermel, hanem azért is, mert a színház olyan irányba fejlődött, ahol filmkészítői képességeikkel ezek az alkotók is otthon érezhetik magukat.⁴⁰

Stílusok reneszánsza

Ez összefüggésbe hozható az *expresszionizmus* és *szürrealizmus* reneszánszával is. A felfokozott expresszivitás és/vagy a mélytudatra ható abszurd képzettársítások a kétezres évek elején jellemző megtermékenyítői a színháznak. (Magyarországon a szürrealizmust korábban sohasem sikerült olyan adekvát és hatásos módon megjeleníteni a színpadon, mint Bodó Kafka-rendezése, a *Ledarálnak, eltűntem*, de ezenkívül is nagyon sok előadásba kerülnek be a groteszket a félelmetessel elegyítő, szuggesztív szürreális elemek a Katona számos produkciójától az Örkény István Színházon át a Nemzeti egyes előadásaiig.)⁴¹

A szürrealizmusnak eleve van egy fekete, morbid vonulata, s ez különösen eleven a kétezres években. Divatosá válik, s (filmekben edzett) közönséget is talál magának a morbid humor. (Itt is sok példát említhetnénk, de csak néhány jellemzőt sorolva: *Ivanovék karácsonya* [Gothár Péter, Katona, 2007], *Jógyerekek képeskönyve* [Ascher Tamás, Örkény, 2009],⁴² *Sade márki 120 napja* [Alföldi Róbert, Budapest Bábszínház, 2005], *Roberto Zucco* [Vidnyánszky Attila, Új Színház, 2003].) A morbiditás és a brutalitás (fensőbbeséges) barátságossággal, viszolygó megértéssel (?) kezelt ábrázolása megfelel egy olyan kor szellemének, amely felismeri a „békés” hétköznapijait átható embertelenséget, de nem látván semmilyen módját leküzdésének, besorolja a világ (nem kellemes, nem elegáns, de) „természetes” jelenségei közé.

38 Gothár ebben az időben már alapvetően színházi rendező.

39 *Még egyszer, hátulról* (2004)

40 Szintén a *Gesamtkunst*-jelleg előtérbe kerülését mutatja a balett, a mozgásművészet említett beépítése a prózai színház előadásaiba.

41 A Zsótér-rendezte *A gömbfejűek és a csúcsfejűek* (Nemzeti, 2018) előadásban ez stílszerűen a Piscator-rendezéseket is idéző konstruktivista elemekkel is kiegészült.

42 Más módon, de szerepet kap a morbiditás az ugyanebben az évben bemutatott *Éhségben* is (Ascher Tamás, Katona).

A kétezres évek színháza az expresszionizmus közvetítésével próbál közelíteni az ősi színház rítusjellegéhez is. Mivel ahhoz, hogy a színház rítuszerűen működhessen, olyan közegre (társadalmi háttérre, közönségre) lenne szüksége, amelynek koherens szemlélete, közös mítoszai vannak, s ez a modern korban már hiányzik, így a színház olyan forrásokat próbál mozgósítani, amelyeknek egyes elemei tartalmaznak valamit ebből. Így nyúlnak az ősi kultúrák⁴³ vagy a magyar folklór⁴⁴ szelleméhez, de ezért próbálják beépíteni a modern „mitológiák” (a világmédiában globálisan közös „ismerőssé” tett „hősök” és történetek) egyes elemeit, a tömegkultúra garantáltan közismert építőköveit is, ha a „közös élmény” már csak ezektől a kliséktől várható.

Egyéb változások

Jelentős *dramaturgiai* változás, hogy a hajdani, koncentrált cselekmény helyett a 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”.

Ennek másik oldala a társadalom fragmentálódása, individuumokra töredezése. A színházban feltűnő megoldás, hogy a dialógusok olykor egymás melletti monológokká változnak. Ezt először Zsótér alkalmazza hatásosan már említett *Médeájában* (Radnóti, 2002), de különböző módokon számos előadásban megfigyelhető (például: *10* [Sebestyén Ába, Radnóti, 2018], *A leláncolt Prométheusz* [Tarnóczi Jakab, Katona, 2018]). A monodráma pedig a korszak különösen kedvelt műfajaként jelenik meg.⁴⁵

Az előadások hosszát tekintve kétirányú elmozdulás figyelhető meg. Egyrészt kísérleteznek extra hosszúságú előadásokkal (például: a majdnem ötórás *József és*

43 Lásd például: *Bakchánónők* (Zsótér Sándor, Kamra, 2000) és *A néger és a kutyák* (uő, Katona, 2008).

44 Például a Pintér Béla Társulat a Szkénében.

45 Csak néhány példa: *Azt meséld el, Pista!* (Mácsai Pál, Örkény, 2001; előadja: Mácsai Pál), *Ibusár* (Pelsőczy Réka, Örkény, 2007; Bíró Kriszta), *Pedig én jó anya voltam* (Anger Zsolt, Örkény, 2007; Pogány Judit), *Csendet akarok* (Zsámbéki Gábor, Katona, 1996, 2010; Fullajtár Andrea), *Lószúnyog* (Bán Zoltán András, Katona, 2011; Lengyel Ferenc), *Egy komcsi nyanya vagyok* (Török Tamara, Csoma Judit, Katona, 2013; Csoma Judit), *A borbély* (Hudi László, Katona, 2014; Bán János), *Egy örült naplója* (Bodó Viktor, Katona – Jurányi Ház, 2016; Keresztes Tamás), *Szájon lótt tigris* (Olt Tamás, Vaszkó Bence, Nemzeti, 2017; Olt Tamás), *Miskin herceg* (Ascher Tamás, Katona, 2018; Takátsy Péter), *Kádárné balladája* (Telihay Péter, Vígszínház, 2019; Kútvolgyi Erzsébet), és ide vehető a *Szép napok* is (Székely Kriszta, Katona, 2014; Bezerédi Zoltán, Szirtes Ági).

testvérei [Ascher Tamás és Gáspár Ildikó, Örkény, 2017], a *Faust* kétestés előadása [Schilling Árpád, Katona, 2015]); másrészt szaporodnak a rövidebb előadások, az egy részben játszott művek: a szünet kiiktatása fokozza az élmény intenzitását és annak lehetőségét, hogy a néző elmélyüljön a darab világában.

Tematika

A színház reagál a nemek közti határok elmosódására, a korszakban előtérbe kerülő genderkérdésre is. Korábban is előfordult, hogy férfiszerepeket nők, női szerepeket férfiak játszottak. Ám (eltekintve azoktól a színházi korszakoktól, amelyekben a kor illemtana kényszerítette ezt ki) az ilyen nemi szerepcserék vagy a komikum eszközei voltak, vagy a pikantéria bukójával ízesítették az előadásokat. Újnak az ilyen hatások nélküli, illetve egyéb rendezői sugallatokat közvetítő nemi szerepcseré tekinthető.⁴⁶

A nemi identitás problémái⁴⁷ és általában a pszichológiai határhelyzetek⁴⁸ erős hangsúllyal jelennek meg az előadásokban.

Említettük, hogy a művészetekben általában is felerősödik a korszakban az etikai kérdésekre fordított figyelem. A színház már a görögöknél eleve az erkölcsi nevelés legnagyobb hatású intézménye volt, és ez a funkciója mindvégig a közép-pontban maradt. Voltaképpen minden előadás, s különösen, ahol mély katarzisz jön létre, ezt szolgálja (ezért a példák itt csak önkényesen kiragadottak lehetnek.⁴⁹

46 Ilyen Töröcsik Mari Lukaként, majd az idős Galileiként való szerepeltetése: *Éjjeli menedékhely* (Viktor Rizsakov, Nemzeti, 2014), illetve *Galilei élete* (Zsótér László, Nemzeti, 2016); Fekete Ernő Pernelle asszonyként a *Tartuffe*-ben (Bocsárdi László, Katona, 2019). Négy férfiszerepet is nő játszik az Örkény Színház *József és testvérei* előadásában (Ascher Tamás és Gáspár Ildikó, 2017), de hasonló megoldást találunk itt a *IV. Henrik*-ben is (Mácsai Pál, Örkény, 2017), a Vigaszínház *Hamlet*-jében Fortinbras és a sírásó szerepe jut női szereplőnek (Eszenyi Enikő, 2017), a *II. Richárd*-ban (Tompá Gábor, Pesti Színház, 2019) pedig Ross lordot játssza nő. A nők ezekben a szerepekben gyakran a *hatalom átvevői* (lásd például Fortinbras), aminek lehet a nők politikai és társadalmi szerepének változására utaló szimbolikája is.

47 *Petra von Kant keserű könnyei* (Székely Kriszta, Katona, 2014), *A bajnok* (Pintér Béla, Katona, 2016), *10* (Székely Aba, Radnóti, 2018), de szerepet kap ez még az *Ahogy tetszik*-ben is (Kovács D. Dániel, Katona, 2016.)

48 *Egy örült naplója* (Bodó Viktor, Katona – Jurányi Ház, 2016), Keresztes Tamás felejtethetetlen játékaival, a *Bihari* (Máté Gábor, Katona, 2016), *Ahol a farkas is jó* (Gothár Péter, Katona, 2014) stb.

49 Azért a Katona repertoárjából talán megemlíthető a *Kutyakeringő* (Gothár Péter, 2009), *A mi osztályunk* (Máté Gábor, 2011), a *Terror* (Dömötör András, 2016), a *Részegek* (Gothár Péter, 2016), a *Nóra – Karácsony Helmeréknél* (Székely Kriszta, 2016), a *Munkavégzés során nem biztonságos* (Máté Gábor, 2017) és a *Kaukázusi krétakőr* (Székely Kriszta, 2017).

Külön terület annak ábrázolása, hogy a hatalom miként rontja meg az embert. A már említett, nyíltan politizáló előadásokon kívül is számos darab ezt a kérdést helyezi előtérbe.⁵⁰ A *manipuláció* is (mind a politikai, mind a gazdasági, mind az interperszonális manipuláció) számos darab központi kérdéseként szerepel.⁵¹ Nem véletlen hogy a *Tartuffe*-öt ebben az időszakban három színház is a műsorára tűzi (Örkény [2015], Nemzeti [2019], Katona [2019]). A fasizmus (és születése) szintén központi téma ezekben az években (nyilván a világszerte éledező szélső-jobboldali ideológiák hatására is).⁵²

Érdekes fejlemény, hogy a színház sok évszázados kihagyás után újra *élő személyeket* idéz meg a színpadon (erre Arisztophanész óta kevés a példa). Ebben nyilván szerepet játszik, hogy a bulvármédia oly mértékben kezdi ki az egyének személyiségi jogait, hogy ez már áttörte a korábban e tekintetben erős tabukat, de ennél talán lényegibb a színház törekvése az életszerűsége, amit minden eszközzel (s így ezzel is) fokozni igyekezik.⁵³

50 Lásd például az Örkényben a *IV. Henriket* (Mácsai Pál, 2017), a Nemzetiben (ifj. Vidnyánszky Attila, 2017) és a Radnótiban (Andrei Șerban, 2018) is bemutatott *III. Richárdot*, és a Vigszínház *Julius Caesarját* (Alföldi Róbert, 2014) és *II. Richárdját* (Tompá Gábor, 2019). De megjelenik a hatalom és a hatalommal való visszaélésnek nemcsak a hatalom csúcsain jellemző jelenségek köré például *A bajnokban* (Pintér Béla, Katona, 2016) és az *Ascher Tamás Háromszékenben* (uő. Katona, 2017), vagy *Az ügy – avagy Normális Eljárásban* (Ascher Tamás, 2018) is.

51 *Istenítélet – A salemi boszorkányok* (Mohácsi János, Vigszínház, 2015), *Munkavégzés során nem biztonságos* (Máté Gábor, Katona, 2017), *A tökéletes boldogság világa* (uő. Katona, 2017), *Álomgyár* (Viktor Rizsakov, Nemzeti, 2018), *Az ügy* (Ascher Tamás, Katona, 2018), *A bajnok* (Pintér Béla, Katona 2016), *Woyzeck* (Ascher Tamás, Katona, 2011; ifj. Vidnyánszky Attila, Nemzeti, 2018) stb.

52 A *Félelem és macskakaj a Harmadik Birodalomban* (Zsótér Sándor, Ódry, 2010) néhány példa, ahol ez a téma érintve van: *Heldenplatz* (Bagossy László, Katona, 2012), *A bádogdob* (Hegymegi Máté, Katona, 2016), *A mi osztályunk* (Máté Gábor, Katona, 2011), *Rozsdatemető* (uő. Katona, 2019), *A diktátor* (Eszenyi Enikő, Vigszínház, 2018). A fasizmus születéséről pedig: *Berlin, Alexanderplatz* (Kovács D. Dániel, Katona, 2018), *A fehér szalag* (Ascher Tamás, Katona, 2019).

53 Így kerülnek színpadra a bulvármédia által botrányossá tett ügy szereplői (Pintér Béla, *A bajnok*, 2016), maguk a színház alkotói, Máté Gábor és Ascher Tamás (uő. *Ascher Tamás Háromszéken*, 2017), Tar Sándor ügynökbotránya (Máté Gábor, *Bihari*, 2016) vagy a szörnyű olaszliszkai eset (uő. *Az olaszliszkai*, 2015). (Talán közvetve idesorolható az *Azt meséld el, Pista!* (Mácsai Pál, Örkény, 2001) vagy *Az emberek veszedelmes közelségében* (Zsámbéki Gábor, Katona, 2007), a *Hoztam valamit a hegyekből* (Dávid Zsuzsa, Nemzeti, 2015), a *Fedák Sári* (uő. Nemzeti, 2015), a *Szájon lőtt tigris* (Olt Tamás, Vaszkó Bence, Nemzeti, 2017), a *Hallgatni akartam* (Marton László, Vigszínház, 2016), a *Kádárné balladája* (Telihay Péter, Vigszínház, 2019) is, amennyiben ismert – bár már nem élő emberek – személyes életébe való betekintés motiválja.

Végül érdemes még egy érdekes fejleményt regisztrálni: korábban is volt példa egy-egy sikeres film színházi adaptációjára, ez azonban a legutóbbi évtizedben feltűnő mértéket öltött, egyfelől a mozgókép tömeges hatásának elismeréseként, másfelől azonban törekvésként arra, hogy az ismert élményt egy más közegben megismételve (az ismerttel való újbóli találkozás kényelmes élvezete mellett) új nézőponttal gazdagítsák.⁵⁴ Ugyancsak más műfajokra támaszkodva próbálja tágítani mozgásterét a színház a legismertebb nagyregények színpadra vitelével, az ilyen adaptációk aránya is nagymértékben megnövekedett az utóbbi években.⁵⁵

*

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 mellé teszik az „élni azért lehet” üzenetét is; ettől a világról alkotott kép nem kevésbé sötét ugyan, de a nézőnek az elrontott világ kikacagása 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. Ugyancsak általános tendenciaként a színház jelentős erőfeszítéseket tesz, hogy közelebb kerüljön a nézőhöz s mindennapi élményeihez, és – ezzel is összefüggésben – (újra) növelni igyekszik közvetlen

54 Hol több, hol kevesebb sikerrel, így használta fel az ismert filmek vonzerejét – persze sok esetben már a film is irodalmi mű adaptációja volt – *Spamalot avagy a Gyalog Galopp* (Szirtes Tamás, Madách, 2009), a *Jó estét nyár, jó estét szerelem* (Szász János, Vígszínház, 2015), a *Valahol Európában* (Nagy Viktor, Pesti Magyar Színház, 2016), *Az oroszlán télen* (Szikszai Rémusz, Belvárosi, 2017), az *Ádám almái* (uő, Radnóti, 2017), *Futótűznek fordítva a Felperzselt föld* (Alföldi Róbert, Radnóti, 2017), *A diktátor* (Eszenyi Enikő, Vígszínház, 2018), a *Rocco és fivérei* (Vidnyánszky Attila, Nemzeti, 2019), *Be Happy* címmel: *A kölyök* (Mátyássy Bence, Lóvasút, 2019), *Cassavetes Premierje* (Martin Čičváč, Vígszínház, 2019), *A nagy Gatsby* (ifj. Vidnyánszky Attila, Vígszínház, 2019).

55 Például *Bűn és bűnhődés* (Michal Dočekal, Vígszínház, 2016), *A bádogdob* (Hegymegi Máté, Katona, 2016), *Háború és béke* (Alekszandr Bargman, Vígszínház, 2017), *József és testvérei* (Ascher Tamás és Gáspár Ildikó, Örkény, 2017), *Karenina Anna* (Roman Polák, Vígszínház, 2019), *A félkegyelműnek két változata is fut* (ifj. Vidnyánszky Attila, Vígszínház, 2018), és *Miskin herceg* címmel (Takátsy Péter, Ascher Tamás, Katona, 2017). Itt említhető meg a Vígszínház *A Pál utcai fiúk* című regényadaptációjának (Marton László, 2016) óriási sikere is.

beleszólását is a társadalom legfontosabb kérdéseibe. Ez pedig azt mutatja, hogy világképe mégsem nélküli a biztató fények optimizmusát sem.

IRODALOM

- ALMÁSI MIKLÓS (2002) *Korszellemv@dászat 2002*. Budapest: Helikon.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2003) *The Individualized Society*. Cambridge: Polity Press.
DOI: palgrave.cpt.9300058
- Beck, Ulrich (2003) *A kockázat-társadalom. (Út egy másik modernitásba)*. Budapest: Andorka Rudolf Társadalomtudományi Társaság – Századvég.
- BERGER, PETER L.–LUCKMANN, THOMAS (1998) *A valóság társadalmi felépítése (Tudásszociológiai értekezés)*. Budapest: József Attila Műhely (Hiánypótló).
- CASTELLS, MANUEL (2007) *Az évezred vége. Az információ kora. Gazdaság, társadalom és kultúra III*. Budapest: Gondolat-Infonia. (Az információs társadalom klasszikusai)
- CSÁSZI LAJOS–GLUCK, MARY (2008) Budapest Cow Parade. In Havasréti József–Szijártó Zsolt (szerk.) *Reflexiók és mélyfúrások: A kultúrakutatás változatai a „kulturális fordulat” után*. Budapest: Gondolat.
- DEBORD, GUY (2006) *A spektákulum társadalma*. Budapest: Balassi – BAE Táróshullám.
- ELIAS, NORBERT (1991) *The Society of Individuals*. Oxford: Basil Blackwell.
DOI: 10.2307[1556610; 10.1057[palgrave.cpt.93 00058
- HANKISS ELEMÉR (1999) *Proletár reneszánsz*, Budapest: Helikon–Universitas.
- HANKISS ELEMÉR (2015) *Az ezerarcú én*, Budapest: Helikon.
- KAPITÁNY ÁGNES–KAPITÁNY GÁBOR (2013) *Látható és láthatatlan világok az ezredfordulón – és utána*. Budapest: Typotex.
- KAPITÁNY ÁGNES–KAPITÁNY GÁBOR (2014) *Alternatív életstratégiák*. Budapest: Typotex.
- LASCH, CHRISTOPHER (1984) *Az önimádat társadalma*. Budapest: Európa.
- LEGOFF, JACQUES (1976) A mentalitástörténet problémái. *Világosság*, 17/11. 683–689.
- SCHULZE, GERHARD (2000) Élménytársadalom. A jelenkor kultúrszociológiája. A mindennapi élet esztétizálódása. (Részlet az 1. fejezetből) *Szociológiai Figyelő*, 1–2. 135–157. Hozzáférés: http://www.prazsak.hu/schulze_elenyentsadalom.pdf
- VALUCH TIBOR (2013) *Magyar hétköznapiak – fejezetek a mindennapi élet történetéből a második világháborútól az ezredfordulóig*. Budapest: Napvilág.
- WALLERSTEIN, IMMANUEL (2008) A gazdasági világválságról. *Eszmélet*, 80, 75–81. („A kapitalizmus a végét járja” – Antoine Revenchon interjúja, Le Monde,

2008, október 11, és „A gazdasági válság hosszútávú megközelítésben”, Commentary, 243, 2008, október 15.)

WEBER, MAX (1982) *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*. Budapest: Gondolat.