



K. Horváth Zsolt

David Bowie maszkjai

A GLAM ROCK TALÁLKOZÁSA A SZÍNÉSZPARADOXONNAL

Az ifjúsági kultúra XX. századi története tele van jelszavakkal. Az „ok nélkül lázadó”, az „élj gyorsan, halj meg fiatalon”, a „harminc felett mindenki hazudik”, „a rock örök és elpusztíthatatlan”, a „nincs jövő” stb. szlogenjei persze kifejezik az adott kor fiatalságának nyers érzéseit (hisz éppen ettől voltak működőképesek), ám épp érzelmi telítettségük és nyersségük miatt nem alkalmasak arra, hogy utóbb kulturális funkcióikat magukból a jelszavakból megértsük. Másképpen fogalmazva azt találok problematikusnak, ha a populáris zene történetét kizárólag e szavakon keresztül óhajtják megragadni. Jól hangzik, hogy „a rock örök és elpusztíthatatlan”, de rég véget ért e szakasza a könnyűzene történetének, meg az is szépen cseng, hogy „harminc felett mindenki hazudik”, de az ezt hirdető punkok is hatvan körül járnak már. Ezek a szlogenek éppen azért működtek egykor, mert nem egyszerűen dacoltak az idő múlásával, de kifejezetten tagadták azt – e hevületükkel pedig fenntartották az örök ifjúság mítoszát. Korántsem véletlen tehát, hogy a populáris zene halhatatlanjai azok lettek, akik nagyon fiatalon haltak meg: Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Brian Jones, utóbb Kurt Cobain és Amy

Winehouse. A halhatatlanságnak ez a garanciája azonban sokak számára teljesíthetetlennek bizonyult, így adódik a kérdés, hogy az ifjúkor imperatívusza elég-e arra, hogy megfejtsük a rockzene mítoszát. A sovány, hosszú hajú, szakállas hippi vagy a sovány, festett tüskehajú, bőrdzssekis punk alakja vajon autentikus-e harminc-negyven év múltán, amikor az már egészen másképpen fest? Vajon az szavatolja-e egy könnyűzenei előadó vagy egy zenekar hitelességét, ha – dacolva az idővel (hisz tagadni néhány évtized múltán már lehetetlen) – ugyanannak, ugyanolyannak igyekeznek feltüntetni magukat a színpadon? Vajon azonosak tudunk-e maradni önmagunkkal évtizedeken keresztül az életben?

Ha a populáris zene történetét nem szűkítjük le kizárólag a lázadás, a szembenállás és az ifjúkor mítoszára, akkor láthatóvá válik, hogy – bár e jelszavak felhajtóereje felbecsülhetetlen a szcéna megértésében – a helyzet mégsem ilyen egyszerű. A glam rockról szóló, David Bowie és Marc Bolan munkássága köré font könyvében Philip Auslander az 1970-es évek zenéjét több szempontból is szembeállította a klasszikusnak nevezett „hatvanas évekkel”. Kulturális, társadalmi, politikai szem-



pontból az 1970-es év egyébként is valamiféle határpont: a hatvanas évek ellenkulturális utópiáinak vége; de mi következik utána? Philip Ennis, Stuart Hall és mások nyomán Auslander azt állítja könyvében, hogy a hetvenes évek glam rockja az ellenkultúra utáni (*post-co-intercultural*) időszak első olyan műfaja, melynek előadásmódja esztétikai, kulturális és társadalmi szempontból revízió alá veszi a klasszikus korszak egyik meghatározó irányzatát, a pszichedelikus rockot. Míg a pszichedelikus rock a hangszeres tudásra, a komolyságra, elmélyültségre épített elsősorban, addig a glam ennek éppen az ellenkezője: lényege a zenei egyszerűség és az előadói mókázás, a keresett felszínesség. Amíg előbbi szinte gyanakodva tekintett a látványra és a teatralitásra, addig a glam rock lényegévé teszi e két fogalmat. Míg a pszichedelikus rock hitt abban, hogy a zene révén formálódó kollektíva képes lesz megforgatni a világot, addig a glam individuumok sokaságaként tekintett közönségére, s egyetlen céljának azt tartotta, hogy az egyének önmagukat alakítsák, formálják az előadás hatására.¹ Vagyis a glam rock az autenticitás, az ifjúság, a spontaneitás és az ellenkultúra mítoszát felülvizsgálva a mesterségesség, a stilizáltság és a szerepszerűség fogalmaira helyezte a hangsúlyt. Középpontjában nem az önazonosság, az önmegtartás és a kontinuitás állt, hanem a szerepeknek és a maszkoknak az előadáshoz illeszkedő változtatása.

Ebből a szempontból persze a rockszínpadra szánt szerepek tovább éltek a média, a lemezkiadás világában, s egyre kisebb tér maradt az ún. életrajzi személynek.

Talán nem túlzok, ha azt állítom, hogy a szerepek és maszkok szüntelen változtatásában David Bowie jutott a legmesszebb, amennyiben már színpadi neve is szerepjáték. David Jones, vagyis maszk nélküli magánember csak a családtagok és a nagyon közeli barátok számára létezett, máskülönben a Bowie néven fellépő előadóművész folytonosan váltogatta az egyes albumokhoz tematikusan illeszkedő szerepeit. A *persona* középpontjában a testen és a szexualitáson keresztül megnyilvánuló idegenség állt, ezt a tézist tette változó alakban kezelhetővé a más bolygóról érkezett idegen (*alien*) figurája. Tom őrnagy a nyitány (*Space Oddity*), az asztronauta, aki elhagyja a Földet, kilép az emberi létezés keretei közül, s ezzel megnyitja Bowie előtt a poszt-humán alakok művelési területét: a biszexuális, emberi alakot öltő rocksztárét, Ziggy Stardustét, aztán a Starmanét, aki üzenetet küld a Földre, illetve pár évvel később a *Station to Station*-ön feltűnő – minden e világi politikai allúziója mellett is –, a *The Man who Fell to Earth* című film ember alakú földönkívülijére, Thomas Jerome Newtonjára hajazó Thin White Duke-ja. Ebben az értelemben a glam-korszak Bowie-lemezei és -koncertjei mindössze közvetítői, médiumai voltak annak a *színháznak*, mely a mindig aktuális „persona” köré épült fel. Márpedig ez a személy fogalmára vonatkozó latin eredetű szavunk (*persona*) jelentése – mint Marcel Mauss rámutatott – nem más, mint maszk, mesterséges személyiség; szerep, mely elvben idegen az „én”-től. Ez a szerep azonban a *persona* köré font mítosz miatt nemcsak a színpadon élt, hanem az adott időszakban mindenhol, s ezzel valóban messze túllépett a rockzene keretein. Bowie szerepcseréi, zenei stílusváltogatásai a hatvanas évek rockzenei felfogásához képest épp a változékonyságot, a likviditást és a hibriditást hirdetik.

¹Philip AUSLANDER: *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006.

Ebből a szempontból már sokkal inkább érthetőek Bowie korai nyilatkozatai, melyekben nemegyszer úgy fogalmazott, hogy ő mindössze *médiumpént* használja a rock'n'rollt, de ő valójában nem rock sztár. Nem is az, amennyiben nem elsősorban zenészként határozza meg önmagát, hanem olykor új eszmék felbujtójának (*instigator*), másszor személyiségek és eszmék gyűjtőjének (*collector*) vagy éppen társadalmi megfigyelőnek (*social observer*), aki magában foglal, leképez egy korszakot.² A változó maszk mindig a korszakra vonatkozik; azt foglalja magában, fejezi ki, illetve hatásával formálja át, s paradox módon a változás képessége és igénye az, ami teret ad Bowie-nak arra, amit a pszichológia *self-actualisation*nek nevez. Amíg az életvezetési kalauzok a „légy önmagad!”, a „valóítsd meg önmagad!” imperatívuszát szajkózzák, ami akaratlanul is azt sugallja, hogy a „kegyetlen társadalmi világ” mögött ott lapul valahol a romantikus „én” (mely jó, s csak utat kell törnie ahhoz, hogy az egyén boldog legyen), addig Bowie szerepcseréi azt vágják a publikum képébe, hogy egy tömegközösségben nem létezik semmiféle „én” (mely belső magként egész életünkben megőrződik), *csak* szerepek vannak. Az egyén a szerepei révén beteljesített társadalmi konstrukció, pont annyira autonóm, amennyire a munkája, a mindennapi fogyasztása vagy éppen a mikro-hatalomként működő család engedélyezi neki.

Am ha visszakanyarodunk a bevezető gondolatokhoz, akkor láthatjuk, hogy a hatvanas években a rockzenei mítoszképzés centrumában a – hosszú távon paradoxonként működő – maszknélküliség állt, vagyis az, hogy a szereplő akkor hiteles, ha úgy él, ahogy beszél. A színpadon szereplő zenész és a hétköznapi életben boldoguló magánember egy és ugyanaz; utóbbi tapasztalatait, érzelmeit, fájdalmait, vágyait *fejezi ki* a dalban a zenész. Nem eljátssza, hanem kifejezi. Ez azonban már Diderot színészparadoxonja felől nézve

is problematikus, hisz – a megváltoztatandók megváltoztatásával – ha a zenész érzésből játszana, előadhatná-e ugyanazt a dalt két ízben is egyforma hévvel és sikerrel?³ Az átélés, az azonosulás nem gátolja-e inkább a zenészt egy több tucat előadással tűzdelt sűrű turnén a dal azonos minőségű ismétlésében? Az érzelmek és állapotok kifejezésének jelrendszerre transzformálása több sikerrel kecsegtet, amennyiben magában foglalja az eltávolítás és az ismételhetőség ismérveit. Eltávolítja, amennyiben konvencionális jelrendszerre alakítja, s ez utóbbi szavatolja azt, hogy e sajátos nyelvezet révén újra és újra előadhatóvá váljék. Csakis akkor beszélhetünk ismételhető társadalmi cselekvésekről, ha a személy (*person*) távolságot tart a saját személyisége és a külvilág számára konstruált szerep (*persona*) között – így hangzik Richard Sennettnek a közéleti és a színpadi megnyilvánulás közötti analógiája.⁴

David Bowie-t nem kis részben a Lindsay Kemp melletti színházi előélete tette érzékenyebbé a magán-személy és a szerep közötti különbségtételre. Egy David Bowie, pontosabban David Jones halála után nem sokkal készült interjúban Kemp úgy fogalmazott, hogy ő tanította meg a testtel való kommunikációra, a táncrea, továbbá ő hívta fel Bowie figyelmét a külső (smink, maszk, kosztüm stb.) jelentőségére.⁵ Ebben az értelemben Bowie világa sosem válik tisztán zenei világgá, szerepjátékai inkább kapcsolják a színház és a képzőművészet világához, mint a lexikoni értelemben vett popzene eszköztárához.

²David Bowie – *Five Years*. Dokumentumfilm, 2013. Rendezte: Francis Whately.

³Denis DIDEROT: *Színészparadoxon – A drámaköltészetéről*. Budapest, Magyar Helikon, 1966.

⁴Richard SENNETT: *A közéleti ember bukása*. Budapest, Helikon, 1998.

⁵Chris WIEGAND: Lindsay Kemp – I tried to get David Bowie to do Puss in Boots. *Guardian*, 2016. január 12.

Muntag Vince

Az önértelmezés szövevénye

MIKÓ CSABA APÁTLANOK CÍMŰ DRÁMÁJÁRÓL

Mikó Csaba az egyik legérdekesebb friss lehetőség a mai magyar drámaírásban. Pályája korábban indult, az olvasó ismerheti például az *Apa* vagy a többi kislélegzetű ún. „emlékszimfónia” szerzőjeként, amelyek a *Színház* folyóirat drámaemeléletekében is megjelentek. Eddigi legfontosabb

munkája az *Apátlanok* című egész estés mű, amely 2013-ban a POSZT Vilmos-díja mellett az évad legjobb magyar drámája lett a Színházi Dramaturgok Céhe szavazásán. A regensburgi ősbemutatót egy vendégjáték alkalmával a Jurányi közönsége is láthatta, s most januárban az Örkény Színházban került sor