

JON SAVAGE

## Az idő elhamvadt árnyai

1995. szeptember 2. – amerikai munkásünnep Clevelandben. Mindenki az utcákon tipródik, késő nyári ünnepi hangulat megspékelve a Rock and Roll Hall of Fame múzeum megnyitójával, és az ahhoz kapcsolódó koncerttel. Ez a zárkózott város megnyílik egy hétvégére, a hangfalakból dübörgő zene utcasarokról utcasarokra jár; egyetlen rockvidámpark a város. A zene- és a médiaipar teszi hódolatát saját síremléke előtt (I. M. Peinek<sup>1</sup> 92 millió dollárt fizettek a múzeum tervezéséért és kivitelezéséért), Cleveland pedig sütkérezik a szokatlannul erős nap- és rivaldafényben – a nap vakító fehér fényvel verődik vissza az Erie-tó víztükréről.

Az ünnepélyes megnyitó jelentős esemény egy olyan település életében, ahol (egy helyi írástudó, Thomas Kelly szerint) „negyven évig tartott a vereség és összeomlás utáni rosszkedv tele”. A *Cleveland Plain Dealer* címdoldalán foglalkozik a történetekkel: „Ez az intézmény turisták és pénz egész garmadájának idevonzásával kecsegtet az egész régió számára talán évtizedekre is”. Szívélyes fogadtatás. A város – méreteivel és ipari emlékeivel Manchesterre emlékeztet – a kultúra és a turizmus segítségével próbál megújulni, kihasználva a popkultúra történetében betöltött szerepét: a helyi DJ, Alan Freed (1922–1965) először itt népszerűsítette a rock and roll kifejezést 1952-ben, és itt lépte át először Elvis Presley a Mason–Dixon vonalat<sup>2</sup> 1954 szeptemberében – dugig telt termek, önmagából kiforduló közönség.

Maga a múzeumbelső szellős, kényelmes, öt-hat emelet magas terekkel, miközben a kis zugok és mélyedések teli vannak vitrinekkel és monitorokkal. Számos fotódokumentum, köztük Stephen Shore 1966-os felvételei Andy Warhol Factoryjáról, Sam Phillips híres stúdiójának rekonstruált változata, illetve egy Alan Freed kiállítás. A legmeghökkenőbb dokumentum a pop hajnalán Peter Hastings fotója 1952 márciusából a Cleveland Arenában, ahol a Moondog Coronation Ball<sup>3</sup> koncertre bejutni akaró afroamerikai közönség csupa energia – áhítattal telve talál rá saját erejére.<sup>4</sup>

A gyűjtemény java egy elkülönített, színházszerű térben található, az Ahmet Ertegun<sup>5</sup> terében. A belső teret vitrinsorok törik meg: a pop története tárul eléink a negyvenes évek végétől napjainkig, itt-ott videófelvetelek, interaktív CD-Romok és próbababák tűnnek föl kiegészítve a kapott információkat. Az egyes elhíresült ruhadarabok kiállításának problema-

<sup>1</sup> Híres, kínai származású építész.

<sup>2</sup> Egy 1820-as egyezményben kijelölt határvonal az északi szabad és a déli rabszolgatartó államok között.

<sup>3</sup> Alan 'Moondog' Freed szervezte az eseményt.

<sup>4</sup> A tízezer férőhelyes Arena előtt ácsorgó mintegy húszezres, szinte csak feketékből álló tömeg benyomta a bejárat kapukat, mire a koncertet biztonsági okokra hivatkozva lefűjték az első szám eljátszása után – azóta is ezt tekintik az első nagyszabású rock and roll koncert(kísérlet)nek.

<sup>5</sup> Az Atlantic Records (1947) társalapítója.



tikusságától eltekintve a kurátorok alapos és jó munkát végeztek, legalábbis egy magam-fajta popkult-perverz boldoggá tételének szempontjából: Jim Morrison iskolai üzenője, egy Dougie Millings<sup>6</sup> Beatle-zakó, roncsdarabkák a repülőről, amelyekben Otis Redding a halálát lelte, a korai Hip Hop kérszéletű jelenségével kapcsolatos anyagok.

Végül is azért vagyok itt, hogy leellenőrizsem a magam cserépdarabkái: kézzel írott Sex Pistols dalszövegek, egy Sid Vicious Action Man a The Great Rock'n'Roll Swindle-ből, a földgömb Derek Jarman *Jubileum*ából – a punk anyagok egyik sarka. Mindezt üveg mögött látni: fölkavaró tapasztalat. Furcsa érzés az egykor oly hevesen megélt jelent a múlt részeként látni, még akkor is, ha ebben én szintén közreműködtem. Nem kell hozzá sok idő, ez a rengeteg apró részlet egyfajta halott idővé áll össze: egy történelem van itt készülöben, s nem igazán érzem úgy, mindez itt a sajátom.

Az alapos kutatómunka, az ízléses körítés ellenére egy múzeum (lényegénél fogva) nem reflektálhat a kortárs jelenségekre. Nincs House, Techno, kortárs Rap, miközben a kilencvenes évek fehér lázadói helyet kaptak: Seattle és egy giccses, *Az ifjanc tőkösök* tabló Stephen Sprouse<sup>7</sup> tárlásában. Persze, nem szabad elfelejteni, hogy a Time/Warner ranglétra felsőbb traktusaiban ácsorgó idősebb tagok kulcsszerepet játszottak a múzeum létrejöttében, ami egyfajta általános bizalmatlansággal is magyarázható a fiókvállalat, Dr. Dre (jelenleg jogi és sajtóosztűz alatt tartott) Interscope-ja irányában, beleértve az ide tartozó előadókat (Snoop Doggy Dog, 2Pac, Nine Inch Nails). Dre és Snoop biztosan így gondolják, hiszen mindketten visszautasítják a meghívást a megnyitóhoz kapcsolódó koncertre, mivel az általuk képviselt kultúra nem jelenik meg a kiállításon.

Mondhatni, így legalább egy ponton összeér múlt és jelen: a Gangsta Rapperek közössége ugyanolyan pozíciót vívott ki magának 1995 Amerikájában, mint 1977-ben a Sex Pistols – ők az első számú közellenség, a nemzet bűnbakjai. Tudható, ezen a koncerten a történelem különleges bánásmódban részesül, rövid bevágások elhíresült előadóktól a közönséget föllelkesítendő: Al Green, Jerry Lee Lewis, Aretha Franklin, Chrissie Hynde és Lou Reed – a *Sweet Jane* érzékeny búcsú Sterling Morrisontól, akit épp ma temetnek –, az esemény igazi lényegét azonban az utolsó pillanatban beugró Gin Blossoms mutatja meg. A Gangsta Rapperek válogatott brutalitásai helyett szirupos Beatles- és Byrds-feldolgozások következnek. Ez a csere a zeneipar realpolitikájának önlepleződéseként funkcionál: a Time/Warner egy hónapon belül be fogja jelenteni, hogy megszabadul Interscope részvényeitől a jobboldali politikusok és különféle nőszervezetek nyomására.

Mint a demográfiai csúcs oszlopos tagja (ma vagyok negyvenkét éves) állok neki verni a ritmust a Blossoms lapos számára, a *Feel A Whole Lot Better*re; kezdek feszengeni. Beatles és Stones archív felvételek keverednek némi Radio Shack önreklámmal a kivetítőkön. Greil Marcus pontosan fogalmazott a *The Dustbin of History*ben: „A gond az, hogy történelemérzetünk (legalábbis abban a formában, ahogyan alakot ölt a mindennapok kultúrájában) görcsös, elszegényedett, egyre komolyabb elbutulás jelei mutatkoznak rajta; az a közhelyszerű föltételezés, miszerint a történelem csupán a múltban létezik, misztifikáció, és rendkívül rezisztens-

<sup>6</sup> A Beatles által viselt öltönyök tervezője.

<sup>7</sup> Ruhatervező (1953–2004), képzőművész, aki többek között dolgozott Andy Warhol, Debbie Harry és a Duran Duran mellett.



nek mutatkozik bármiféle kritikai vizsgálódással szemben, aminek segítségével föltárhatnánk a feltételezés hamis, megtévesztő tartalmát.” Amint éppen Sheryl Crow-t nézem, ahogy legyalázza a *Stones Let It Bleed*-jét, rádöbbenek, hol is vagyok: 1969 örök nappalában.

1969 – akad benne popzene bőven. Jamaica reggae-zenéje ekkor tör be először az angol toplistákra; a pszichedelikus funk – Sly and the Family Stone; The Temptations: *Cloud Nine*. Ott volt David Bowie *Space Oddity*-ja meg a *Space Hymn* a Lothar and the Hand People-től, aztán Terry Riley *Rainbow in Curved Air* című anyaga. 1969 a Velvet Underground harmadik és a Stooges első lemezének éve – a tagadás hangjai, hét évvel megelőzve korukat. És tényleg, amikor Iggy Pop a *Back Door Man* után belevág az *I Wanna Be Your Dog*-ba, hirtelen az összes szőrszál föláll a hátamon, és én is elveszítem a fejem a Cleveland Stadionban, ezen a hosszú estén először és utoljára.

Ám az az 1969, ami itt megidéződik, könnyed túra a Woodstock-mítosz középpontja felé: amikor a pop és a rock elváltak egymástól, a feminin dühöngők céljai hangjegyekbe oltott machoizmusba fordultak át, amikor az eredetiség elbitorolta magának a hozzáértő leleményesség kulturális ideálját. Az akkori közösség hedonizmusa mostanra nosztalgizáló rituálék együttese. Bob Dylan megjelenése az utolsó dobás. Ugyanaz a régi, különös hajkorona és mod-öltözék. Akár meg is borzonghatnék, hiszen először látom az *ikont*, de a helyzet annyira manipulálódott, hogy amikor elvigyorodik a *Just Like A Woman* közben, úgy érzem, mintha valami archív filmet néznék. Tehetsége ellenére sem képes kilépni a Woodstock-mítoszból. Akár saját múltamat látnám viszont fagyott állapotában; újrírva valaki más keze által.

*Egy hétig is el-elgondolkodom erről az évről, 1995-ről, és rádöbbenek, más lett az élet szövege, mint 1975-ben volt. Ez egy szubjektív dolog, próbálom kitapogatni, miből is áll. Sehol egy stoppos. Mindenki telefonál, telefonnal kapcsolatos eszközöket használ, faxol, e-mailezik, szüntelenül. Mintha már senkinek sem lenne ideje semmire. Egyszerűen oda az emberek élete.*

Douglas Coupland, *Walk on the Wired Side*

Fizikailag leírható időhöz kötődünk: születéstől a halálig. A föld, a nap és a hold forradalmi a fény és a sötét, a tél és a nyár körforgására hatottak igazán, és persze magára az emberi testre: ébredésre, alvásra, evésre, illetve az elsődleges emberi időmérőre, a havi női ciklusra. A mechanikus időmérő szerkezet, az óra tizennegyedik századi föltalálása óta azonban az idő mérése sokkal pontosabbá, infinitezimálisabbá és kíméletlenebbé vált: évek, hónapok, hetek, napok, órák, percek, szekundumok, nanoszekundumok. Nincs menekvés a pontos idő tudása elől: minden pillanatról számadás készül. Mi pedig elfogadjuk ezeket a szabályokat, hogy működhessünk egy társadalomban, egyáltalán, hogy legyen egy társadalom, ami körülvesz bennünket: órarendek, lebeszélte időpontok és munkaidők világa.

*Nada Brahma* című könyvében Joachim-Ernst Berendt (a zene és a tudat vidékeit föltérképezvén) ezt hívja „mért”, „objektív” időnek, egyfajta „rendíthetetlen, precíz, minden ember



számára kötelező, egyenidő"-nek. Ezzel a közösségre megszabott idővel szemben írható le a „megélt” vagy „szubjektív” idő, „minden egyén személyes ideje, ami rettentő gyorsan múlik a gyönyör pillanataiban, és döbbenetesen lassan a kín óráiban”.

A görög mitológia időisteneinek vonatkozásában Berendt ugyanazt az ellentétet véli artikulálódni: „Kronosz, az ősatya, az abszolút, örök idő istene. Kairosznak, Zeusz legifjabb gyermekének azonban a kedvező pillanat, a megfelelő időpont jelentette az időt”. Berendt szerint „az észelví nyugati civilizáció elnyomta a maga Kairoszát. Órákkal, időmérőkkel, kronométerekkel. Kronosz ősatya az úr. Férfias, patriarchális, racionális, funkcionális. Az archaikus kultúrákban (elsősorban Afrikában) Kairosz még ma is fontosabb a mért időnél, ami a férfiak által irányított gondolkodásmódok lényege. Az óráknak tulajdonképpen van valami közük a szabadság hiányához.”

A zene ezen időfelfogások között mozog. Ritmikai és ütemvariációival jelzi az ember próbálkozásait arra, hogy számot adjon a maga idejéről, személyes és közösségi idő ellentétpárjáról. A háború utáni popzenében a 4/4-es ütem dominált ellentétben a Kairoszt favorizáló kultúrák különféle ütemeivel (Észak-Afrikában például a 6/8-ad). Nem véletlen, hogy a zeneipar fölemelkedését 1955–56-ban Bill Haley *Rock Around the Clock*-ja fémjelezte, hiszen a modern kori zeneipar mindig is egy merev kronológiai keretbe próbálta zárni a popzenét: Top 40 visszaszámlálódási; régi slágerek föltünése a reklámokban; egyre gyorsuló BPM taktusok szólnak a fogyasztás ritmusának fölporgetésére a különféle áruházakban; és a *Music While You Work* koncepciójának iparosítása a Muzak által.

A popzene kronologizálása ugyanezen történet része. Évekre lebontott események, a Top 40-ben bekövetkezett változások, kulturális folyamatok. Így írjuk le: a *Rock Around the Clock* rock and roll, kilenc hétig tanyázott a slágerlista élén, és a szám filmfelvételekor kitört a balhé; Chic *Good Times*-a diszkó, és hogy a Grandmaster Flash *The Wheels of Steel*-je később mérhetetlen hatást gyakorolt a rap- és a tánczene műfajaira: így találják meg helyüket a kánonban – a közösségi emlékezet elfogadott mátrixában. Az efféle slágerek a társadalomtörténet fontos elemei, a közös emlékezet gyűjteményébe engednek bebocsátást. Az olyan programok, mint a *The Rock'n'Roll Years*, ezt használja ki, a pop magánidejét alakítja át hírhosszúságú közösségi idővé.

Egy nyilvánvaló paradoxonba botlunk. A pop, noha a jelen pillanat fölemelésére hivatott, lassan telítődik a múlt árnyaival. Nem véletlen tehát, hogy az olyan „időgépek” piacra dobása, mint a Beatles *Anthology* anyaga a legkülönfélébb reakciókkal találja magát szemben, legyen szó rajongásról, cinizmusról vagy beteges ellenségességről: miképpen írható újra a múlt John Lennon hangjának átkeverésével? A probléma lényege ma (tulajdonképpen a nosztalgia, a retro-mozgalom és a szerzőség vs. samplerok kérdéskörei esetében is) még mindig ugyanaz a pop kapcsán, amennyiben továbbra is tartja magát a nézet, hogy a pop modernista médium – valami, ami mindig megújulva halad előre. Múltba révedésére úgy tekintenek (legyen szó az Oasis esetében Gary Glitter, vagy a Bucketheadsében a Chicago egy-egy számának segítségül hívásához), mint az érzelmek eredetiségének hiányára, kulturális erejének elvesztésére.

A Beatles kapcsán például azért ilyen hevesek a reakciók, mert ők a modernizmus megtestesítői, egy kollektív, lineáris kulturális folyamat részei. A hatvanas évek a nagy gazdasági, szociális, szexuális és spirituális változások időszaka: a háborús sebek nya-



logatásának és a viktoriánus értékek végleges levetkőzésének korszaka. Mindamellett pedig elindul a fogyasztói státusz, a házasságon kívüli nemi élet és a drogok használatának liberalizációja, amiknek persze azóta az árnyoldalaival is szembesültünk, ám a hatvanas évek popzenéjének nagyságát éppen a megoldatlan társadalmi problémák fölismerése adta: ökológiai katasztrófa-helyzetek, régimódi, puritán bünfogalmak és elanyagiasodás. A Beatles ezt az utat járta be a *Money*től a *The Voidig*.

1966 augusztusában a *Tomorrow Never Knows* (a *The Void* ezzel a címmel került a köz-tudatba) egyértelműen nekirontott a kortárs közfelfogásnak. Az ismétlődő szekvenciákra épülő darab vagy Ringo Starr tompa dobhangjai (aki Ian MacDonald szavaival úgy szól, mintha „egy viharfelhőn ücsörgő védikus istenség játsszana egy kozmikus tablán”) vagy az őt, házilag magnóra vett repetitív elem hatására kizökken a megszokott 4/4-es ritmusból, és egyetlen nanoszekundum alatt lép át az öröklétbe az LSD-tapasztalat hozományaként. Azt a pillanatot jelölte meg, amikor a pop elmozdul a lineáristól a szeriális szerkezetű idő felé, a körkörösség lép a valamerre irányuló mozgás helyébe, a spirituális fölváltja a materialisztikust.

1966-ban kizökkent az idő. A fundamentalisták támadásba lendültek, főleg a „Népszerűbbek vagyunk, mint Jézus” kijelentés nyomán. A körkörös szerkezet egyre inkább elfogadottabbá vált a könnyűzenében a *Tomorrow Never Knows* vagy John Cale *Loopja* nyomán. Látomásszerű dalszövegek tömege bukkan föl az *elme, kör és álom* szavakon morfondírozva; míg a dizájnban újjáéled az Art Nouveau, az Art Deco és az Arts and Crafts a Pop Art rovására, a mod öltözködési stílus helyébe viktoriánus uniformisok, Edward-kori bajuszok és Granny szemüvegek<sup>8</sup> lépnek. Az olyan lemezeken, mint a Rolling Stones *Have You Seen Your Mother Baby, Standing in the Shadow*ja vagy a Yardbirds *Happenings Ten Years Ago*ja, a modernizmus töretlen, előre mutató lendülete a katasztrófa felé gyorsul tovább.

*A széthullás ízei mélyén az anyag  
Ideje, hogy gyorsabban haladj*

Sly Stone, *In Time*, 1973

A sebesség iránti vágy kielégítése a háború utáni popkultúra lényegi eleme. Az elhíresült producer, Guy Stevens szavaival élve „a rock and roll fölgyorsul”. Mindezt olyan, punkos tempójú számokban hallani, mint a *Rock Island Line* (Lonnie Donegan), a *Twist and Shout* (Beatles), *We're Gonna Have a Real Good Time Together* (Patti Smith), *Brand New Cadillac* (The Clash) vagy a *This Perfect Day* (The Saints). Ugyanez igaz a műfajok gyorsuló evolúciójára: Mod–Ramones–Punk; Chicago House–Acid–Hardcore; Rare Groove–Breakbeat–Jungle. Korszakok jönnek-mennek, a mozgás entrópiába fordul át, ám a lényeg: emelni a tétet, leelőzni a többi – íme a nyugati fogyasztói társadalom két inherens tulajdonsága, ami technológia és a kamasz psziché összelelkezéséből fakad.

A sebesség életbevágó komponens, mert azon kevés dolog egyike, amiben a tizenévesek jobbák a felnőtteknél, az idő pedig mindig egy lázadó attitűd kifejezési formájának

<sup>8</sup> Roger McGuinn tervezte szemüvegtípus, ami 1965 és '67 között volt divatban.



alapja. Elég csak az *In Time* (Sly Stone) szövegére gondolni. Az olyan klasszikusokban pedig, mint a *The Last Time* (The Rolling Stones) és a *No Time* (The Saints) – noha a szövegek célpontja a nő, érésben lévő srácok esetében talán nem meglepő módon – az üzenet lényege a zene arcátlanul elnyújtott, mormogó karakterében keresendő: a fennálló nyílt provokálása, legyen szó akár a zeneipar gondos démonairól vagy a mindennapok felügyelőiről, szülőkről, tanárokról és politikusokról. Gyorsabb vagyok nálatok, csak öt évvel járok előttetek.

Generációk háborúja a percepció és az idő keretei közé szorítva. A popkultúra közvetlenül a második világháborúhoz köthető mind pszichológiai, mind pedig gazdasági értelemben, annak folyománya. A modern zene- és médiaipar a technológiailag vezérelt, tömegtermelésre szakosodott, gyorsan profilt váltó, háború utáni gazdasági körülmények hozománya. Sebességöszön vezérelte természetrajza egyetlen ikonba sűrűsödik össze: James Dean áll előttünk. Ebben az élet-halál harcban az ellenség belül keresendő. Természetesen nem arról van szó, hogy nem vívható meg egy háború odakint más eszközökkel. Mindenesetre nem eldöntött kérdés, hogy a soknemzetiségű nyugati popkultúra (MTV, Levis, Coca-Cola) vagy a tényleges háborús konfliktusok bizonyultak hatékonyabb módszernek a stratégiai célgyarmatosítás folyamatában.

A Pere Ubu 1975-ös, *30 Seconds Over Tokyo* című számában logikus következtetésre jut a sebesség kapcsán. Maga a cím Ted Lawson kapitány könyvéből származik, amelyikben a szerző egy 1942. április 18-i amerikai propaganda jellegű hadművelet, a 'Doolittle Raids' történetét meséli el, aminek során amerikai bombázók támadtak a japán fővárosra úgy, hogy csak odaútra volt elegendő üzemanyaguk; a bombák ledobása után a személyzet vagy kiugrott, vagy kényszerleszállást hajtott végre egyéb eshetőségek híján. A szám ezen öngyilkos túra állomásait veszi szemügyre: ahogy közeledünk a végső zuhanás felé, úgy gyorsul föl David Thomas énekhangja. Akárcsak Slim Pickens a *Dr. Strangelove* végén, Thomas hangja is szinte a végtelenbe vész, belefagy a maga teljes intenzitásában megélt élet és a halál közötti pillanatba.

Amely intenzitás egyszerre vonzó és rendkívül aggasztó a felnőtt társadalom számára. Az ellentétes érzelmek egyidejűsége a tizenévesekbe diktált üzenetek ellentmondásosságából fakad: gazdasági kizsákmányolás találkozása a valós élet szabta korlátokkal. A többség persze mindig kétértelműen fogalmazott a popról: vágyakozóan az attraktív és ellenségesen a megtapasztalt oldaláról.

A pop a maga heveségénél fogva mindig nekiütközött a múltba zárt, tehetetlen intézményrendszer falainak. Ez a konfliktus sorra zajos botrányokba torkollott, legyen szó a Sex Pistols, a Beastie Boys vagy Boy George eseteiről, esetleg kirakatperекbe (lásd a Modern Primitives<sup>9</sup> vagy az Operation Spanner<sup>10</sup> tárgyalásait), amik folyamánként rövid időre törvényen kívül helyezték a piercingkészítést és a szadomazochizmust, ami már jó ideje a pop alaptémájának számított. Számos öngyilkosság története is ide tartozik, mint például

<sup>9</sup> L.: <http://www.bodyplay.com>

<sup>10</sup> Egy 1987-es manchesteri rendőrségi akció, amely során szadomazochista tartalmú videókat koboztak el: ennek alapján vádemelés, per és elmarasztaló ítélet is született a szereplők ellen, noha ők önkéntességüket hangoztatták.



lan Curtisé vagy Kurt Cobainé, a magánszféráikban kiteljesedni akaró, mégis közönség elé lépni kényszerülő előadóké.

A generációk közötti háborúskodás egyik leghíresebb allegóriájában Kronosz fölfalja fiait, miután megjósolja neki, hogy egyik fia fogja letaszítani a trónról, ám felesége, Rhea végül el tudja rejteni apja haragja elől a harmadik fiút, Zeuszt, az Olümposz későbbi megalapítóját. Norman Cohn szavaival élve „az eszköz, amivel a felnőttek megpróbálják fenntartani a maguk hatalmát, pontosan a kannibalisztikus gyermekvilkosság”. A fiatalok elleni háború kritikus szakaszához érkezett az Egyesült Államokban és Nagy-Britanniában, lassan telítődik a sajtó a tinédzserek öngyilkosságaival, nemi életével és kirívóan erőszakos cselekedeteikkel. Ezzel a magatartásforma a pop fiatalosságának elbogatellizálásával jár együtt. A pop a *Rock Around the Clock* elhangzása óta eltelt negyven év alatt középkorú médiummá változott magára öltve a középkorúság minden egyes ismérvét: kényelmesség, felelősségtudat és enyhe konzervativizmus – a baby boom generáció bosszúja, amely csapatnak (miután oly feltűnő sikerességgel húzott hasznot a fiatalság ideáljából) mindezt sokkal jobban kellene tudnia.

*Mintha már jártam volna itt egyszer  
A hangok a fülben a látvány a szemben  
Valóság volt esetleg álom  
Ideje mindennek a végére járnom*

*The Yardbirds, Happenings Ten Years Time Ago 1966*

A kristálytisza modernizmus 1966-os bukása óta a pop posztmodern korszakát éli: egymásba torkolló revival-szériák, spirális idő, átfedések a zene- és a médiaipar elágazásai (reklámipar, sajtó, könyvkiadás, filmipar, tévé) között. A zeneipar exponenciális jelleggel terjedt tovább az eredetileg megcélzott tinédzserpiacról „a születéstől a halálig”. Ma már minden emberi tevékenységhez társítható zene; az ember besétál az első megastore-ba, és megtalálja az elmúlt száz év tökéletes rendbe szervezett termését. A hatás lehet zavarba ejtő (az információs túlteltelezés hányingerbe torkollhat) vagy örjítő (ha nem engedheted meg magadnak vagy ha mindez a múltad része).

Ám hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy a pop tulajdonképpen egy ipari folyamat (kronológiai értelemben is), és elfelejteni, hogy mindeközben egy hangszervezési technikáról, komplett érzéki tapasztalatról van szó. Marshall McLuhant idézve: „beburkol bennünket a hang”; általa egész világokat változtathatunk meg, a köz- és a magánszférát, a mért és a megélt időt. *Ocean of Sound* című művében David Toop így fogalmaz: „párás planétánkon mindannyian visszatérünk a tengerhez, hogy megértsük jelen helyzetünket. Alámerülésünk a mély, romantikus medencékbe azon heves, ábrándos vágyunkat jelképezi, hogy feloldódjon az anyatermészetben, a tudatalattiban, az anyaméhben, a káoszban, ahol az élet készül.”

És valóban, a popzene lényege menedék volta, amit a kronológiával szemben kínál: legalábbis a gyönyörrelv és pillanatban élés felől közelítve. Játsszuk le a *Good Times*ot [a Chic egyik slágere – a ford.] újra: a fanfárok megszólalásától a jelen az úr, mintha újra a felvétel



pillanatában lennének. Nile Rodgers<sup>11</sup> basszusfutamaiban ott vibrál a megélt idő: az egyre sűrűsödő ritmus belopja magát a szívbe, mozgásra, táncra kényszerít, hogy kilépj az időből. Egy másik ellenállhatatlan padlószaggató a *There Was a Time* James Browntól, amelynek hipnotikus ritmikája egyfajta hídként köti össze a fekete zene múltját és jövőjét, a templomot és a szintetizátort.

Az is nyilvánvaló, hogy az elmúlt harminc év posztmodernizmusa után egy olyan korszakba léptünk, aminek még neve sincs. Az időutazás nem stilsztikai áldozathozatal, inkább az iparon belüli széljárás eredménye, a zeneproducerek számára természetes helyzet, a narrációképzés egy másik útja. A kortárs pop különböző sebességeken pörög, amely verziókat egyensúlyban tart a tetszetős bűvész a maga mutatóványaival. Virilio szavaival élve „öntudatunk montázs eredménye”<sup>12</sup>; ha valóban így van, akkor a rap, a jungle és a techno a percepciót öntötték formába – egy másik dimenzióba, ahol múlt, jelen és jövő nem válnak el egymástól, hanem ugyanazon kontinuum részei.

Vegyünk pár történelmi példát: ha ma először hallgatnánk meg egy lemezt 1973-ból (*Cosmic Jokers: Galactic Supermarket*), 1948-ból (Nat King Cole: *Nature Boy*) és 1960-ból (Maxine Brown: *All In The Mind*), ugyanannyi értelmük lenne ma, mint bármelyik idén kiadott lemeznek. Noha mindhárom anyag azonos színvonalat képvisel, az is igaz, hogy egy archív felvétel saját korának foglya: egy elvárásrendszerben, egy sokak által birtokolt közös tudás keretein belül létezik. Mégis, könnyedén be tud lépni az ember személyes életébe: noha tudom, hogy például a *Nature Boyt* öt évvel születésem előtt vették föl, és Eden Ahbez írta (egy vándormisztikus, aki már 1948-ban hippy-haját viselt), én mégis a melódiára és a csattanóra koncentrálok.

1966-ban a Beatlesről kiderült, tagjai négy dolgot is csinálnak egyszerre: olvasnak, zenét hallgatnak, dumálnak és bámulják az elnémitott tévét, amiből számos dal született, mint például a *Good Morning Good Morning* (egy fél füllel hallott tévéreklámból született). Mára ez már rutinszerű tevékenység. A ma fiataljai és zenészei egy bonyolultabb tér- és időérzékeléssel bírnak, ami egy kívülálló számára valami számítógépes útvesztőnek tűnhet: konkrét szabályok, mégis állandóan változó perspektíva. Talán ez az ötödik dimenzió, amiről a Byrds 1966-ban énekelt: „Életem egyetlen végtelen zuhanás/És belém ég a hely, ami a most /Véget ért pillanat, ami el sem kezdődött”.

A ma popzenéjében nyilvános és személyes, múlt és jelen, egyén és közösség harmóniája reprezentálódik, legyen szó a technóról (és milliányi leágazásáról), ahol kiterjedt zajok ugranak egymásnak, egyfajta űrt és transzcendens világot nyitnak meg a gépi ritmusokon és a gyors filmrészleteken túl, vagy a jungle, amelyik jókora adag túlpörgetett ütőszekciót pakol (a hetvenes évek lemezeinek dobalapjait megidézve, mint James Brown *Funky Drummerje*) a lomha, reggae-ízű basszusfutamokra. A test minden pontját átjárva a zene megoldást kínál a jelen érzéki talányaira: az ember megelheti az egyensúlyt a különféle sebességek és időzónák között anélkül, hogy fölörldne a tapasztalatban.

Miután elkenődnek a klasszikus határvonalak múlt, jelen, jövő között, visszatérünk a körformához. A kör bezárul, a végtelenbe tűnik, az idő belevész az örök jelenbe (a tinédzse-

<sup>11</sup> Az 1976-ban alapított Chic gitáros.

<sup>12</sup> Paul Virilio – Sylvère Lotringer: *Tiszta háború*. Ford. Bánki Dezső, Balassi – BAE Tartóshullám, Bp., 1993, 35.



rek világának védjegye). Azonnali kielégülés és felvillanó végtelen hangja. Ahogy minden ránk zúdul, talán megérinthejtük a végtelen egy röpké pillanat erejéig, kapcsolatba lépünk Kairosszal, a „megfelelő pillanattal”.

*Egy orosz tudós szerint „nemcsak az űrben, hanem az időben is utazásokat fogunk tenni”. Épp most tértem vissza egy ezeréves időutazásról, és azért vagyok itt, hogy elmondjam, mit is láttam, hogy elmagyarázzam, hogyan is zajlanak az efféle időutazások. Akár valami mikrooperáció. Nehéz és veszélyes, akár a repülés hőskorában. Az új határvidék, és csak kalandvágányok jelentkezzenek. Azoké ez az utazás, akik elég bátrak, és ismerik az utazás mikéntjeit. A tiéd.*

*William Burroughs, Time, 1965*

*Domokos Tamás fordítása*

*Jon Savage* (1953) író, zenei szakíró, publicista, aki a hetvenes évek londoni punkszcénájában kezd újságírással foglalkozni. A nyolcvanas évek folyamán írásait rendszeresen publikálta az *Observer* és a *New Statesman* című lapokban. Legismertebb műve a Sex Pistols történetét feldolgozó, 1991-ben megjelent *England's Dreaming* (Faber and Faber, 1991). Írásai alapján több válogatáslemez is megjelent az által méltatott zenekarok dalaival. Legutóbb megjelent műve: *Teenage: The Creation of Youth Culture*. Viking Adult, 2007. A fordítás alapjául szolgáló mű: *Jon Savage: Time Travel*. Vintage Books, 1997.