

LENKES LÁSZLÓ

## David Bowie és a jazz

A populáris kultúra egyik legnagyobb ikonjának és a huszadik századi zene egyik legkomplexebb műfajának kapcsolatára próbál fényt deríteni a következő esszé. David Bowie szerteágazó opusán egyértelműen és természetesen rajzolódik ki a jazzhatás. Nagyon szépen végigkövethető az az ív, amely az első (jazz)hangszer kapcsolatával kezdődik, amikor az ifjú David a szaxofon és általa a jazzvarázslat hatása alá kerül, majd ível át a karriere közepére tehető, híres berlini három év felett, és végül a halála előtt két nappal megjelenő *Blackstar*rral zárul, amely lemez David Bowie utolsó kiadványa és első jazzlemeze is egyben.

Bowie dél-londoni fiatakként már nagyon korán érdeklődni kezdett a művészetek (elsősorban a színház és a pantomim), illetve a zene iránt. Az idősebb féltestvér, Terry Burns által ismerkedik meg a fiatal Bowie a korabeli, modern jazz szédítő világával. Bátyjának köszönhetően nagyon korán megismerte kora alap jazz-zenészeit, elsősorban Charles Mingust, Miles Davist és John Coltrane-t. A jazz korabeli „új hulláma” óriási hatással volt az ifjú David Jones zenei világára. A kapcsolat végül abban csúcsozott ki, hogy anyjától 1961-ben megkaphatta első, hön áhított hangszerét, egy (műanyag) szaxofont, és jazzórákra kezdett járni egy helyi tanárhoz. Ezekre az éveire úgy emlékezett később, a rá jellemző intelligens, angol humorral, hogy induló művészként a legnagyobb dilemmája az volt, hogy „rock and roll sztár vagy John Coltrane legyen-e belőle”. Bowie humorával azt mondhatnánk ma, hogy maximalizálta ifjúkori tervét: a rock and roll John Coltrane-jévé vált. A debütáló albumától (1964) számítva, az első néhány Bowie-lemez a hatvanas évek pop-rock stílusjegyeit hordozza magán. Témánk szempontjából az 1973-as *Aladdin Sane* című albuma a törésvonal. Bowie-nak a mitológiai hérosszá nőtt (első) alteregója, a Ziggy Stardust meghozta a totális áttörést. Magyarán ekkorra válik rocksztárrá. Gyermekkori dilemmája megválaszoltatott. Egy olyan világhírű popsztár lesz belőle a *The Rise And Fall of Ziggy Stardust and the The Spiders from Mars* alaplemez után, aki már megengedheti magának, hogy még a toplisták élén is bátran kockáztathat zeneileg, ha szükség van rá. Ezentúl a kísérleti, avagy jazzes oldalát is megpendítheti, ha kell. Azért fontos több szempontból is a jazz fénytörésében az *Aladdin Sane*, mert ezen az albumon szerepelnek olyan dalok először, amelyekben a jazzel való vegyítés által nyit az ún. experimentálisabb stílusok felé, ami később a híres berlini trilógiában, majd az utolsó két lemezen tetőzik. Másrészt, a címadó dalt a már említett féltestvére inspirálta. Bátyjának akkoriában diagnosztizáltak skizofréniát. Az *a lad insane* (magyarul: egy örült srác) átírta a dalcím. Tehát több szempontból sem véletlen, hogy az avantgárd jazz felé nyúl a címadó dalban. És ami a legfontosabb, ezen a lemezen jelenik meg először Mike Garson, az az avantgárd jazz-zongorista, akinek a dalban játszott, hosszú és csodálatos, atonális jazz-zongoraszóloja legendássá vált azóta. Garson a Ziggy Stardust turné során hívja Bowie a csapatba, majd egy nem hivatalos, ötödik Spiderré válik. Olyan mértékben olvad be Bowie hangzásvilágába, hogy kisebb-nagyobb kihagyásokkal, 1973-tól 2010-ig Bowie állandóan visszatérő session-zenészévé válik. Garson a lemez három dalában tűnik ki. Ám a *Time* és a *Lady Grinning Soul*

dalok mellett mindenképpen a címadó válik a legfontosabbá.<sup>1</sup> A jazz-zongorista egy 1999-es interjújában mesélte, hogy amikor Bowie-val megbeszélték a közreműködést, voltaképpen egy kétakkordos, angol rock and roll alapról volt szó, amire megkérte Bowie, hogy csak feljátsszon egy szólót. Nem rég óta ismerték egymást, ezért Garson egy tetszetős bluesszólóval remekelt. Majd Bowie hirtelen válasza erre az volt, hogy sajnos ő egyáltalán nem erre gondolt, amire Garson egy latin stílusú szólót játszott fel. Természetesen erre is nemleges volt Bowie válasza. Csak annyit kérdezett Garsontól, hogy ő vajon nem azt mondta-e neki, hogy avantgárd jazz-t is játszik, mert az kellene erre a dalra is. Amire Garson természetesen meglepődve visszakérdezett, hogy biztos-e ő abban. Majd Garson feljátszott egy szólót, ami „első take”-re, első nekifutásra sikerült, és örökre benne maradt a híres felvételben. Ez lett az a legendás avantgárd jazz-zongora szóló, amiről Garson azt szokta nyilatkozni, hogy azóta sem múlik el egy olyan hét, amikor valaki nem érdeklődik nála a szóló felől. Annak ellenére, hogy Garson azóta egy izgalmas jazz-diszkográfiát tudhat magáénak, főként ez a szóló az, ami után a leginkább érdeklődnek nála.

Tehát a glam rockos amerikai állomástól a következő, avant-popos, európai állomásig vezető úton az *Aladdin Sane* tekinthető egyfajta kiindulópontnak. Ám egy aprónak tűnő, de annál fontosabb jazzvonatkozású állomás még közbeékelődik, amelynek nem más a szereplője, mint egy másik legenda: Nina Simone. David Bowie nagy rajongója volt a híres jazzénekesnőnek, ám az 1974-es turnéjának New York-i állomásán találkoztak személyesen először. Az énekesnő a koncertre a Bowie-t kedvelő tinédzser lányával együtt érkezett. A koncert után a két művész végül megismerkedett, és egy rövid ideig tartó beszélgetés után telefonszámot cseréltek. Bowie még aznap éjszaka felhívta Nina Simone-t. Majd mindennek következménye az lett, hogy az elkövetkező egy hónap alatt minden áldott nap beszéltek telefonon. Egy alkalommal Bowie meg is látogatta Nina Simone-t a New York külvárosában lévő házában. Ám amit akkor még nem tudtak, hogy ez a találkozás kettőjük utolsó találkozója is volt egyben. Nina Simone-nak az emberi és polgári jogok védelmében megszólaló, politikai dalai miatt felmerült problémák és az ebből eredő anyagi gondok miatt a New York-i házát hamarosan el kellett adnia, majd Afrikába távozott, Bowie útja pedig hamarosan Európában folytatódik. A berlini hármast megelőző *Station to Station* lemezen hallható, csodálatos *Wild Is The Wind*-feldolgozás Bowie varázslatos tisztelgése Nina Simone előtt. A dal eredetileg egy 1957-es film betétdala, amely ugyanezt a címet viseli, de Bowie, bevallása szerint, az énekesnő tiszteletére a Nina Simone-féle változatot dolgozta fel.

Bowie rendkívül érzékeny antennákkal észlelő művész-médiум, aki felfogja és közvetíti a kor áramlatait, írja róla Tillmann J.A. A berlini éveit is ezen áramlatok hibridizálása jellemzi. Bowie a hetvenes évek második felének elektromos, ambientális, kísérleti zenei műfajait vegyíti a saját art-rock stílusával. Az ún. berlini trilógiát képező három kiadvány, a *Low*, a *Heroes* és a *Lodger* albumok közvetett módon kapcsolódnak Bowie jazz-zenei háttéréhez. Magában nem hordozza egyik lemez sem a jazz stílusjegyeit, ám annál szorosabban kapcsolódik a jazz alapelemeihez: az improvizációhoz és a kísérlethez. A kaotikus és komoly problémákba fulladó amerikai évek után, Bowie 1976-ban úgy dönt, hogy maga mögött hagyja az Egye-

---

<sup>1</sup> Egy 1981-es NME-kritika szerint ezt a dalt lehet tekinteni Bowie első, úgynevezett európai darabjának, utalva ezzel a néhány évvel későbbi, berlini szerzeményekre. Ugyanebben a cikkben Garson zongorajátékát Cecil Taylor játékához hasonlítják, amely szóló folytán alakult ki az a specifikus stílusmeghatározás, amivel Bowie akkori zenéjét jellemezték, az ún. „rock-jazz fusion”.

sült Állomokat és Berlinbe költözik. A híres néhány berlini év már-már legendává nőtte ki magát az (alternatív) zenei történetben. Amellett, hogy Berlinben Bowie lakótársa a másik legenda, Iggy Pop, egy sor olyan fontos, korát meghatározó, kísérleti rockzenész kerül vonzaskörébe, akik meghatározták a huszadik század hetvenes éveinek populáris rockzenéjét. Legelső a sorban mindenképpen Brian Eno. Bowie elmondása szerint Enót azért hívta segítségül, mert ugyanolyan nyitottsággal tekint a kreatív munkára, mint ő. Brian Enónak, amellett, hogy az akkori technikához viszonyítva is innovatív dolgokat végzett a stúdióban, említésre méltó az a kreativitást ösztönző, aleatorikus játéka, amely *Oblique Strategies*<sup>2</sup> néven vált ismertté. Ez a játék voltaképpen egy fehér lapokból álló csomag kártya volt, amelynek mindegyikén egy-egy utasítást tüntettek fel. Bowie magyarázata szerint azért volt szükség erre (is) a berlini és svájci stúdiómunkák során, hogy a kreatív komfortzónájukból kizökkent session-zenészek segítségére leljenek, és új, kreatív irányokba mozdulhassanak el. Bowie mindegyik stúdiózenésze a maga módján a hangszerének mestere, de amint vallja, minden zenész virtuozitása, mestersége egy ponton falhoz ér, megtorpan, ahonnan új irányokba (stílusokba, műfajokba stb.) kell folytatni a munkát. Új akadályokat kell felállítani, új kihívásokat létrehozni, hogy a kreatív munka megtarthassa varázsát – és végső soron, értelmét, Bowie szerint. Ebben segítettek Eno kártyái. És ennek folytán olyan fluxusszerű, radikális művészeti kísérletek is születtek a berlini stúdiómunkák során, hogy pl. Robert Fripp gitáros az egyik szám felvétele közben egész egyszerűen odáig ment, hogy letette a gitárját, és a dobok mögé ült. Vagy olyan teljesen szabadon rögtönözött gitárszólókat játszott fel Adrian Belew, a másik gitárzseni, hogy sokszor az adott dal hangnemét sem tudta, vagy nem árulta el neki Bowie, stb. (ilyen pl. az első feljátszás után felvett szóló a *Boys Keep Swinging* című dalban a *Lodger* lemezen). Bowie nagy rajongója volt az akkor teret hódító német kísérleti rock színtér zeneikarainak, amelyek úgyszintén egy hibrid esztétika mentén alakultak ki. Az ún. krautrock a rockkal ötvözte az elektronikus zene, a jazz és az avantgárd kortárs klasszikus zenei alapokat. Leginkább a Harmonia, a Neu! és a Tangerine Dream német krautrock-zenekarok voltak nagy hatással Bowie-ra, amelyek zenésztagjaival barátságban volt a Németországba újonnan érkezett amerikai angol. Konkrétan Iggy Poppal együtt, Berlinbe való megérkezésükkor egy ideig a Tangerine Dream-es Edgar Froese-nél laktak, a *Heroes* album *V-2 Schneider* című instrumentális dala pedig a nemrég elhunyt Kraftwerk-tag, Florian Schneider tiszteletére íródott, stb. A berlini lemezek közös nevezője a Bowie-ra jellemző weltschmerzes, blúzos hangnem mellett a kreatív nyitottság, a játék és a kísérlet. Egy új, underground zenei tér, amit elsősre vissza is utasított Bowie akkori popzenei kiadója, de szerencsére végül megjelentek ezek a lemezek. A berlini évek kreatív, művészeti munkájának érdekes elemzését végzi el Tim Harford kolumnista, újságíró podcastjának egyik epizódjában.<sup>3</sup> Harford összeveti Keith Jarrett híres kölni koncertjével kapcsolatos történetét (amiből létrejött minden idők legeladottabb jazz-zongora lemeze, a *The Köln Concert*) és David Bowie Brian Enóval közös berlini munkáját. Kettőjük ellentétes hozzáállását és munkamódszerét elemzi. Keith Jarrett a művészek azon típusához tartozik, akik a merev szabályokhoz, a rendezhez vonzódnak hozzáállásukban, Bowie-val ellentétben, aki a folyamatos akadályokat, elágazásokat, kreatív szökevényeket keresi, sőt hoz létre ilyeneket ott is, ahol azok nem léteznek, a kreatív munka során. David

<sup>2</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Oblique\\_Strategies](https://en.wikipedia.org/wiki/Oblique_Strategies)

<sup>3</sup> <https://www.stitcher.com/podcast/pushkin-industries/cautionary-tales/e/66123572>

Bowie a született rögtönző iskolapéldája. A kreatív kalandok és a kaland kreativitása érdeklí mindenben. A mai tudományos kutatások fényében említhető, hogy a jazzimprovizációval foglalkozó zenészek agyműködése egy olyan specifikus jelenséget tükröz, ami eltér a klasszikus zenészekétől. A jazzimprovizációra beállított agy<sup>4</sup> az élet egyéb jelenségeinek kreatív értelmezését is hasonló módon kezeli. David Bowie is egy ilyen alkat. Egy improvizátor habitusú összművész. A berlini éveit után is megállás nélkül keresi az új utakat a populáris művészetben.

A nyolcvanas és a kilencvenes évek sikerei után, David Bowie két energikus lemezzel (*Heathen* és a *Reality*), és az egyik legjobban sikerült világtornéjával lép a huszonegyedik századba. Majd a 2004-es váratlan szívinfarktusa miatt sajnos szünetre kényszerül. A majdnem egy évtizednyi csend után (amelyet javarészt a családjával a New York-i otthonukban, és a város gazdag művészeti szcénájának élvezetében tölt) egy álomszerű, filozófiai kérdéseket feszegető, hibátlan balladával rukkolt elő 2013. január 8-án, a 66. születésnapján. A *Where Are We Now?* című visszatérő-single az év márciusában (március 8.) megjelent, a *The Next Day* című, 24. stúdiólemezen kapott helyet. A visszatérő album a már előzőleg tőle megszokott art-rock stílusban írt lemezek minősíthető, amelyet a régi zenésztársaival rögzített. Azonban ekkortájt ismerkedik meg New Yorkban Bowie azzal a Maria Schneiderrel, a Grammy-díjas, New York-i jazz-zeneszerzőnővel, aki a város egyik legnevesebb jazz big bandjének a vezetője. Bowie nagy rajongójává válik jazzmúltja folytán, és így jön létre az a fontos kapcsolat, ami a *Sue (Or in a Season of Crime)* című, sötét atmoszférájú, Gil Evans hangszerelését és harmóniáit felidéző dalhoz vezet, amelyben Bowie megint egy új korszakot nyit, amely korszakot, először és teljes egészében, a jazz hatja át. A *Sue* egy olyan (új, hibrid) dal, amelyen Bowie Maria Schneider jazz-nagyzenekarának zenéjére énekel rá. A hét és fél perces szerzemény semmihez sem hasonlított, amit előzőleg David Bowie alkotott. Újfent új vizeken vezetett, tehát otthon volt, sőt hatványozottan, mivel most – először – a jazz óceánjára hajózott ki. A szám megjelenik egy háromlemezes válogatáson (*Nothing Has Changed*), de végül helyet kap Bowie utolsó, mindent lezáró, ám (rá jellemző) furcsamód, ugyanakkor első jazzlemezen is, a *Blackstar*on.

Egy 1997-es interjújában egy metaforával magyarázta az általa oly fontosnak tartott, váratlan művészetét: „egy piros ruhás nő az erdő mélyén maga a váratlan eroticizmus izgalmas víziója, viszont egy piros ruhás nő a kifutón egy teljesen kiszámítható történet”. Nos az art-rock-szerű dalírás és a jazz big band újdonsült ötvözete pontosan egy ilyen, erdő mélyi, piros ruhás nőként értelmezhető, magyarázta egy angol szakújság az utolsó lemezről. Ám itt egy mondat erejéig meg kell említeni, hogy a *Blackstar* előtt is több, legendás jazz-zenésszel alkotott együtt maradandót Bowie. Az 1993-as *Black Tie, White Noise* lemezén, az Art Ensemble of Chicago legendás, avantgárd jazztrombitása, Lester Bowie vendégeskedett, de ugyanilyen fontos a Pat Methenyvel együtt írt toplistás dala, a *This is Not America*, amelyet egy 1985-ös filmhez írtak együtt. Viszont a *Sue (Or in a Season of Crime)* szerzemény lesz az, amivel egy újabb, utolsó, jazzfejezet kezd íródni.

A *Blackstar*, David Bowie utolsó nagylemeze. 2016. január 8-án jelent meg, két nappal Bowie halála előtt. A lemez kiadásának dátuma hibátlanul megszerkesztett, magyarázta Tony Visconti, Bowie régi barátja és 1969 óta fő producere. Amint látjuk, még Bowie halála is egy

---

<sup>4</sup> Lásd: Ex Symposion folyóirat *Komplexitás* száma (2019); Martin E. Rosenberg: *Bevezetés a jazzimprovizáció mint neurorezisztencia antropológiájába* (ford.: Lenkes László)

műalkotás. Utolsó lemezét, az előző huszonnéggyel ellentétben, egy jazzkombóval együtt írja meg. Donny McCaslin New York-i szaxofonistával Maria Schneider big bandjében találkozik. Schneider ajánlja Bowie-nak, hogy mindenképp nézze meg McCaslin zenekarát, akik elektronikával gazdagított, minőségi jazzimprovizációjukról váltak híressé a kortárs, pezsgő New York-i jazzszíntéren. Bowie meghallgatta a négyes lemezeit, majd megnézte őket az egyik West Village-i jazzklubban. Bowie-t elvarázsolták a hallottak, amiről Viscontinak rögtön be is számolt. Kis idő múltán fel is kereste és meghívta a virtuóz jazzszaxofonistát és zenekarát a következő lemezének stúdiómunkálataihoz. A többi már történelem, ahogy mondják. Donny McCaslin mellett a billentyűs Jason Linder, a basszusgitáros Tim Lefebvre és a többszörösen díjazott jazzdobos, Mark Guiliana alkották a *Blackstar* megalkotó zenekart. Ahogy Bowie producere lelkesedésében és rajongásában hívta őket: a Spiders from Jazz. A *The Next Day* jel valami újba szeretnénk volna kezdeni, de folyamatosan beszívárgott valami régi, a *Blackstar* tal nem ez a helyzet, nyilatkozta Visconti. „Ha a megszokott rockzenészekkel játszottunk volna jazzt, teljesen más eredményt hozott volna, mint az, hogy jazz-zenészek játszanak rockot. Daviddal nagyon régi rajongói vagyunk Stan Kenton és Gil Evans munkásságának. Gyakorlatilag első találkozásunkkor, a hatvanas években, ez volta a téma. A popot és a rockot mindig is úgy láttuk, mint valamit, amihez értünk, amit meg tudunk csinálni, de a jazzisteneket mindig is egy szinttel feljebb tartottuk”, magyarázta a producer. A *Blackstar* David Bowie zseniális hatyúdája, ami egyben a kritika által is elismert első (és utolsó) jazzlemeze is egyben. Bizonyos értelemben a professzionális szinten megszerkesztett életművének egy teljes kört bezáró mérföldköve.

David Bowie karrierének mindegyik állomását egy-egy kreatív erő határozza meg: Mick Ronson gitárjátéka elősegítette Ziggy Stardust kilövését a stratoszférába, Brian Eno paradigmaváltó technikai varázslata jegyzi a „berlini éveket”, Nile Rodgers grúvjai új, kommersziális sikerekhez segítik Bowie-t a nyolcvanas években, Donny McCaslin jazzkombójával pedig addig nem látott új vizekre hajózik a *Blackstar*on. David Bowie saját szavaival erről így vall: „Mindenekelőtt összeillesztő vagyok: magamba szívom azokat a lelkesültségeket, amelyeket kultúránk részeként és szemlélőjeként érzékelek. Borzasztóan tudok örülni annak, ha találok valamit, ami egyértelműen azt mondja: ez itt a jelen.”<sup>6</sup> Bowie egy hiteles reneszánsz ember, „egy különös szeizmográf, aki műfajában szokatlan kultúrával jelzi a környezetében észlelhető rengéshullámokat”, írja róla Tillmann J.A. „Expresszionista képzőművészetet gyűjt; különösen Kurt Schwitters-t kedveli. Nemcsak<sup>7</sup> Borroughst és Joyce-t olvas, de Roland Barthes-ot is...”<sup>8</sup> „Ebből a szempontból már sokkal inkább érthetőek Bowie korai nyilatkozatai, melyekben nemegyszer úgy fogalmazott, hogy ő mindössze médiumként használja a rock’and’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. 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 ne-

<sup>6</sup> <http://www.c3.hu/~tillmann/irasok/zene/bowie.html>

<sup>7</sup> <https://www.theguardian.com/books/2013/oct/01/david-bowie-books-kerouac-milligan>

<sup>8</sup> <http://www.c3.hu/~tillmann/irasok/zene/bowie.html>

vez.”<sup>9</sup> David Jones, a kultúra és az élet minden oldaláról érkező rezgések folyamatos asszimilálása által a (magas, alacsony, komoly, könnyű stb.) kultúrák<sup>10</sup> közötti közvetítőként, David Bowie-maszkban a legnagyobbak közé tartozik. Ennek tényét nyomatékosítja a szövegben felsorolt néhány, jazzel kapcsolatos példa is. Azzal, hogy a közvetlen példák felett is tisztán kirajzolódik a folyamatos kísérletre való hajlam, a konstans innováció,<sup>11</sup> valamint a pop- és a rockzene határainak állandó megkérdőjelezése és tágítása, amely kétségkívül David Bowie jazz iránti szeretetéből és mély tiszteletéből (is) származik. Viszont azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy Bowie világa sohasem lesz tisztán zenei világ. Maszkjai inkább fordítják a színház és egyéb hibrid műfajok felé, mint a lexikoni értelemben vett popzene fogalomköréhez. Ám a jelen esszé kapcsolódási pontjai mellett is számos olyan közvetett motívum és megoldás érhető tetten David Bowie több mint fél évszázados, páratlan opusában, amelyek – zenei szempontból – mindenképpen a jazz filozófiájában fogantak.

---

<sup>9</sup> K. Horváth Zsolt: David Bowie maszkjai (Színház, 49. évf., 6-7 st., 2016) című tanulmányában, a fenti idézet mellett, a maszkok mögötti én autonómiájának magyarázata szintén megszívlelendő: „Amíg az életvezetési kalauzok a »légy önmagad!«, a »valósítsd meg önmagad!« imperatívuszát szajkózzák, ami akaratlanul is azt sugallja, hogy a »kegyetlen társadalmi világ« mögött ott lapul valahol a romantikus »én« (mely jó, és csak utat kell törnie ahhoz, hogy az egyén boldog legyen), addig Bowie szerepcseréi azt vágják a publikum képébe, hogy egy tömegtársadalomban 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.”

<sup>10</sup> Tillmann J.A. idézi Hannes Böhringert Bowie művészetéről: „a magas művészeti formákat mindig az alacsony, triviális, lesüllyedt second hand-formák frissítik fel; mindig szükségük van a populáris, a pop art verziókra. Máskülönbén nagyon gyorsan szétárad az akadémikus unalom és sterilitás.”

<sup>11</sup> <https://www.whoa.agency/thought/2018/11/15/four-lessons-david-bowie-taught-us-about-innovation>