

HORVÁTH CSABA

Tizenöt percig híres vagy hős egy napra?

SZEMÉLYISÉGGÉP ANDY WARHOL ÉS DAVID BOWIE MŰVEIBEN

„The world belongs to you for a season.”

Oscar Wilde

I.

„A jövőben minden ember tizenöt percig híres lesz”, és „lehetünk hősök, de csak egy napra”. Warhol és Bowie két jól ismert mondata, ha nem is fedi le a popkultúra időhöz és személyiséghez való viszonyát, de sokat elmondanak róla. Nem véletlenül lett Warhol mondata szállóige, s nem véletlenül lett Bowie egyik legnagyobb slágere a *Heroes*, ahonnan a „we can be heroes, just for one day” idézet származik. A két mondat olyan világból táplálkozik, és olyan világot teremt, amelyben az emberi létet egyedül az ismertség hitelesíti, a személyiségnek pedig az ismertség lesz a legfontosabb fokmérője.

Warhol mondata a művész 1968-as, első retrospektív kiállításának katalógusából származik: „A jövőben minden ember tizenöt percig híres lesz.”¹ Bowie sora a *Heroes* refrénjében hallható: „Lehetünk hősök, de csak egy napra.” A később legendássá vált dalt az angol énekes majdnem egy évtizeddel később, 1976-ban rögzítette Berlinben. A slágerré vált szerzemény nem csupán a sikerlistákon került előkelő helyre; számos feldolgozása született, és bekerült a kulturális kódok közé. Az angol olimpiai csapat erre vonult körbe a londoni olimpia megnyitóján, Philipp Glass szimfóniát írt belőle.

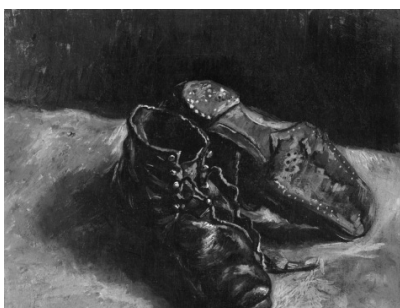
Több esztéta és művészettörténész szerint Warhol stockholmi katalógusából elhíresült mondat a korábban is megnyilvánult szemléletét tükrözte. Párhuzamot vont a műalkotások és a termékek között, s ezzel egy egész korszak szellemiségét határozta meg. A negyedórás hírnévre vonatkozó mondata pedig Banksy egy televíziós installációján is szerepel.²

¹ „In February 1968 Warhol exhibited his first international retrospective exhibition at the Moderna Museet gallery in Stockholm. The exhibition catalogue contained »In the future everybody will be world famous for fifteen minutes.«.” Ld. *Exploring Public Relations*, Ralph Tench, Liz Yeomans (ed.), Pearson Education, 2006.

² „The British artist Banksy has made a sculpture of a TV that has, written on its screen, »In the future, everyone will be anonymous for 15 minutes.«.” Ld. <https://thehotstepper.wordpress.com/2009/12/18/in-the-future-everyone-will-be-famous-for-15-minutes/>



Perneczky Géza szerint Warhol provokatív kijelentései „akkor is megtestesítenék a második világháború utáni évtizedeket, ha különben egyetlen képet sem festett volna”.³ A pop-art nagy alakja azonban pályafutása során az európai festészet több nagy témáját is újrifestette. A *Stardust shoes* Van Gogh bakancsait idézi fel, a koponya pedig Holbein *Követek* című képére utal.



³ Perneczky Géza: *Andy Warhol*, In *Beszélő* hetilap, 2. évfolyam, 1. szám (Elérhető: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/andy-warhol>)

Sőt, Robert Rosenblum szerint az 1960-tól kezdődő években Warhol úgy reprezentálta képein az őt körülvevő világ politikai vetületeit, ahogyan utoljára Eduard Manet tette, aki megfestette például Miksa császár mexikói kivégzését.⁴

Benjamin H. D. Buchloch szerint Warhol egymás mellé helyezi a világ tárgyait, így egymással nem hierarchikus viszonyban álló tárgyakat ábrázol,⁵ s ezek rizómaszerűen kapcsolódnak össze. A Warhol-univerzumban minden pont kapcsolatban áll az összes többivel, azaz minden egyes kép vagy a színek, vagy a témák, vagy a technikák által köthető a többihez, s az egymással heterogén, nem-hierarchikus, multiplikatív kapcsolatban álló részek dekoratív hátlózatává állnak össze.

Warhol művein az idő is problematizálódik. Ennek leghíresebb esete talán a Van Gogh-bakancsokat parafrázáló *Stardust shoes* című kép. Heidegger a Van Gogh-festmény kapcsán állítja szembe a szépség esztétikai és az igazság ontológiai fogalmát úgy, hogy ez utóbbit tartja fontosabbnak: a „művészet művében nem a szépség, hanem a létező igazsága lépett működésbe.”⁶ Jameson pedig Warhol női cipőit vizsgálva utal vissza Heideggerre *A kései kapitalizmus kulturális logikájában*.⁷ Warhol képén a „csillagporos cipők” az ürességben lebegnek, a heideggeri élet teljességének⁸ tökéletes ellentétéként, így viseljük életét is az üresség jellemzi. A festményen látható cipők ugyanazt a funkciót töltik be, mint Van Goghnál, ám a cipők tulajdonosától Warhol már visszavonja az egyetlenség (einheit) tudatát.

John Langer szerint a Warhol-féle „15 perc” azért válik fontossá, mert lehetővé teszi, hogy a mindennapi események „nagy hatásokká”⁹ váljanak. Az egyetlenség, az autonóm létezés

⁴ „Warholban a nagy klasszikusok hasonló teljessége figyelhető meg. A Kennedy-gyilkosságtól a Mao-kultuszig, a körözött maffiavezérek portréitól a sztárokon, Marilyn Monroe-n, Liz Tayloron vagy Elvis Presleyn át az olyan hírességekig, mint amilyen Joseph Beuys, Nixon, Truman Capote vagy Mohamed Ali voltak, szinte mindenki szerepel a vásznain. De megfestette Warhol a déli tartományok fajji kilengéseit is, szitanyomatokat készített a lincselésekről készült fotók alapján, vagy a repülőgép-szerencsétlenségek, a földrengések, az öngyilkosságok és az autóbalesetek újságképei nyomán is. (...) Mintha csak a híres személyiségek sorába tartoznának, megfestette Warhol az egydolláros és a kétdolláros bankjegyek képét is – néha százával egy-egy vászonra –, és természetesen a Coca-Cola üvegeket vagy dobozokat, a világszerte közhelynek számító Mona Lisa reprodukciókat és a Campbell cég Amerika-szerte fogyasztott leveses konzerveit (32-féle volt belőlük!), a Brillo kartondobozokat vagy a postai bélyegek, a törékeny csomagokat jelző figyelmeztető vignetták és a légipostacímkek perforált íveit is” – Perneczky Géza, i. m.

⁵ Benjamin H. D. Buchloh: Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966. In Michelson, Annette (ed.), *Andy Warhol*. The MIT Press, Cambridge, 2001, 28.

⁶ „Így tehát a művészet lényege a következő lenne: a létező igazságának működésbe-lépése [Sich-ins-Werk-Setzen]. De mind ez idáig a művészetet a széppel és a szépséggel hozták kapcsolatba, nem pedig az igazsággal.” Ld. Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. (Ford. Bacsó Béla) Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988. 60.

⁷ Fredric Jameson: *Van Gogh cipőben*, ford.: Borsody Csilla, In Enigma, 17, V. évf. 1998, 87–92.

⁸ „Ezt a lábbelit áthatja a panasztalan aggodalom a biztos kenyérért, az újra átvészelt ínség szótlan öröme, a szülés jöttén érzett remegés és a halál fenyegetésében kelt reszketés.” Ld. Heidegger i. m. 57.

⁹ „That 15 minutes of fame is an enduring concept because it permits everyday activities to become »great effects.«” In John Langer, *Tabloid television: popular journalism and the “other news”*, Routledge, 1998, 51.

adekvát formája „nagy hatássá” változott. Emléke lett valaminek, amit már csak a fogyasztói világ szabályainak eleget téve, s így hiányként lehet reprezentálni.

A Holbein-festményről megidézett koponya egyszerre mutatja fel a halál tudatában való létet és így annak az értékrendnek a visszautasítását, amelyet a tizenöt percnyi hírnév jelez; ugyanakkor a Holbein által elrejtett koponyában, amelyben a melankólia, az élet hiábavalóságának a tudata metaforizálódik, a Warhol-kép kontextusából kiemeli, átszínezi és sokszorosítja, így az egyéniség feltételének számító saját halál lehetőségét végteleníti és semmisíti meg.

Bowie *Heroes* című számában viszont az egyéniség megteremtésének igénye merül fel.

Andy Warhol és David Bowie címben is szereplő két idézete jól mutatja azokat a párhuzamokat és ellentéteket, amelyeket a két pályakép során megfigyelhetünk. Esetükben már nem is a személyiség hitelessége a központi kérdés, sokkal inkább a személyiség adekvát fogalma. A sokszorosított nyomatokkal a portrék egyediségét a végtelenségig sokszorosító Warhol és a színpadi szerepeit, látványait és zenei világait folyamatosan változtató Bowie egyaránt a személyiség koherenciáját problematizálják: újabb és újabb személyiségeket teremtenek meg, rombolnak le. Warholnál a személyiség létének a felszámolás határáig kitolt multiplikálhatóság, Bowie-nál pedig az állandóság jogosulását visszautasító folyamatos változás az alapfeltétele.

David Bowie kapcsolata Warhollal régi keletű, és saját alkotásaikban is jól dokumentált.

Warhol fotózta, lefestette Bowie-t, Bowie pedig eljátszotta az akkor már halott Andy Warhol alakját az 1996-os *Basquiat* című filmben. És Warholról szól az 1971-es *Hunky Dory* című nagylemez egyik dala, ahol a festő azonos lesz saját képével: „Andy Warhol looks a scream, Hang him on my wall”.¹⁰ S ha a falra akasztott kép azonos a festőjével, akkor ez a kép azt a romantikus klisé is hordozza, miszerint a művész legfontosabb alkotása a saját személyisége, amely apró pillanatokból áll ugyan, de mégis dinamikus folyamatá áll össze: „Like to take a cement fix, / Be a standing cinema”. A dalszöveg alapján a művész feladata az, hogy saját és mások valódi énjét felfedje, ám ezt már csak a popkultúra eszközeivel teheti meg: „Dress my friends up just for show/ See them as they really are.” A láthatóvá tett külső olyan műalkotás, amely a lényegét hordozza.

A könnyűzenei sztereotípiákon túllépett és meghatározó kulturális tényezővé vált középkorú Bowie az *I Can't read*-ben 1989-ben melankolikusan kérdezett rá az 1987-ben elhunyt Warhol mondatára, pedig akkor már mindkettejük ismertsége jóval meghaladta a kijelölt időt: „Andy, hol van az én tizenöt percem?”¹¹

II.

A *Heroest* Bowie Brian Enóval és Tony Viscontival közösen írta, 1977-ben Berlinben, a Fal melletti Hansa-stúdióban. A hely tökéletesen illeszkedett a dal későbbi hangulatához: az épület a II. világháború alatt a Gestapóhoz tartozott.¹² Egyes visszaemlékezések szerint a számot Visconti és szerelme ihlette,¹³ de az életrajzi lehetőségeknél gyümölcsözőbb lehet Tobias

¹⁰ *Andy Warhol*, Szöveg, zene: David Bowie, *Hunky Dory* (A lemez 2. oldalának 2. száma), RCA, 1971.

¹¹ In *Tin Machine* (album), 1989, EMI

¹² David Buckley: *David Bowie*, ford. Vizi Katalin, Cartaphilus, Budapest, 2010, 326.

¹³ I. m. 328.

Rüther véleménye,¹⁴ miszerint a dalt Otto Mueller 1916-os festménye ihlette. *A szerelmespár a kertfalak között* (*Liebespaar zwischen Gartenmauern*) a berlini Brückemuseumban a német expresszionizmus remekművei között található. A festészetet jól ismerő Bowie, aki maga is festett, és egyébként egy Yeats-festménynek is a birtokában volt, nemcsak Muellernek ezt a képét ismerte, hanem az egész expresszionista galéria szellemiségében is otthonosan érezte magát.¹⁵ Ha egy festmény a dal (egyik) kiindulópontja, akkor ez a lehetőség Buckley gondolatára is rímel, miszerint „(a)míg más popzeneszerzők (Dylan, Lou Reed, Neil Young, Elvis Costello) a jelent elsődlegesen a nyelven keresztül ragadják meg, Bowie jóval absztraktabb módon, képek, textúrák, érzések segítségével teszi meg ugyanezt.”¹⁶ A szemlélet viszont a posztmodern művészet- és világmépéhez vezet el: a műalkotás egy másik műalkotásra, a jel egy másik jelre utal.



Otto Mueller: *Szerelmespár a kertfalak között* (*Liebespaar zwischen Gartenmauern*), 1916

A dalszöveg középpontjában két szerelmes áll, akiket meg nem nevezett vétkeikért együtt végeznek ki a falnál: föbe lövik őket. A minimáltörténet feszültsége a két ellenséges családból érkezett szerelmes kliséjéből táplálkozik. Ez a ki nem mondott, de nem is letiltott narratív klisé teremti meg a szereplők heroikus léthelyzetét, illetve ez hozza létre a katarzis lehetőségét. Ha a kivégzett pár halálát a saját létük választása okozza, akkor a fal két oldaláról érkezett szerelmesek kívánnak a kivégzők arctalan tömegéből, és személyiséggé válnak. Ez pedig elsősorban azért fontos, mert a katarzis személyiségvesztés miatt érzett megrendüléséhez a személyiség létének elfogadása kell; másodsorban pedig azért, mert a „másik oldal szégyene” („The shame was on the other side”) nem csupán a kivégzés elkövetésére, hanem az arctalan többséghez való tartozásra is utalhat.

¹⁴ Tobias Rüther: *Heroes: David Bowie and Berlin*, Reaktion books, London, 2014.

¹⁵ Ld. uo.

¹⁶ Buckley, i. m., 298–299.

Egy angol énekes dala a Rómeó és Júlia alaphelyzetét idézi fel. Érdeemes hát felidézni a Shakespeare-dráma kapcsán azt, hogy a szerelmesek halála és a köztük bármily rövid ideig is tartó szerelem felvillantja egy teljesebb lét lehetőségét: olyan értékrendet hoz létre, amely az egyének döntése alapján fölébe emelkedik a mindennapi élet megszokott és kiüresedett közösségi szembenállásának. Rómeó és Júlia ereje abban áll, hogy a szerelem vállalása miatt eljutnak a saját értékrend megteremtéséig. Ezt a reményt villantja fel a Bowie-kutató David Buckley véleménye: a *Heroes* „talán a pop leghatározottabb állásfoglalása az emberi lélek lehetséges győzelmével kapcsolatban a balsors felett”.¹⁷ De képes lehet egy rock and roll a balsors feletti győzelem lehetőségére rámutatni?

A megszólalás dramaturgiája egy másik zenei műfajt, az operát és annak bevett megoldását, a nagyáriát idézi: az egyes szám első személyben, tehát éppen a halála előtt megszólaló énekes a másik kivégzett szerepébe kerülő hallgatóhoz szól. A szöveg metaforái pedig erősebb hatást fejtenek ki, mint a történet maga.

A nyitó delfin-hasonlat majd a király-királynő képe a zene és a szöveg szintjén is jól jelzi a Bowie pályáját jellemző, a tömegkultúrából építkező, de a magaskultúra fogalmi struktúráival is érintkező kettősségét:

„I, I wish you could swim
Like the dolphins
Like dolphins can swim”

A delfin a tömegkultúra igen gyakran a giccs tartományába átcuszó eleme. Az eleve érdekes, vízben élő emlősre fejlett társas viszonyai, rejtélyes kommunikációs képessége vagy játékossága miatt is felfigyeltek, de a hetvenes évek turizmusa miatt a képeslapokon, posztereken, T-shirtökon sokszorosított, a tömegkultúra egyik legismertebb szimbóluma lett, s a fogyasztói társadalom hétköznapijaiból hiányzó teljes lét lehetőségét kínálhatta fel.

A delfin ugyanakkor a Mediterráneumban és a Közel-Keleten is a kultúrtörténet része volt: a babiloniak szent állatként tisztelték, a görögök hite szerint Poszeidón kocsiját húzva a tenger erejét szimbolizálta. A különböző mitológiákban Istárt, Íziszt és Aphroditét, illetve Vénuszt idézte. A szó etimológiája az anyaméhet (görög Delphisz) idézi, de delfinek kísérik a halottak lelkét a „megboldogultak szigetére”. Apollón egyik jelzője a Delphinios is a földanyára utal vissza, sőt Apolló egy mítoszban delfin alakjában tért vissza egykori győzelme helyszínére.

A *Heroes* kapcsán nem csupán a szöveg, hanem a zene szintjén is megjelenik a delfin allúziója. Robert Fripp, a King Crimsonból érkezett gitáros magas, sikolyszerű nyitószólama az emberi fül számára nem érzékelhető ultrahangot idézi meg. Nem véletlenül: a delfin a hetvenes évek kísérleti zenéjében is megjelent. Michael Nyman *Experimentális zene – Cage és utókora* című művében¹⁸ – amelyhez egyébként a *Heroes* társzerzője, Brian Eno írt előszót – említi a delfinek hangképzését, illetve annak a kísérleti zenére és Alvin Lucierre gyakorolt hatását: „A Vespers a denevérek és a delfinek visszhang-lokációs technikáinak zenei alkalmazása. Lucier szavaival: „mikor a hírvivőként használt hangok kivetődnek a környezetbe, vissz-

¹⁷ David Buckley: *Bowie–The Music and the Changes*, Omnibus, London, 2015.

¹⁸ Michael Nyman *Experimentális zene – Cage és utókora*, ford. Pintér Tibor, Magyar Műhely Kiadó, 2005.

hangként térnek vissza, s ez információt hordoz az adott környezet alakjára, méretére és anyagára, valamint a benne lévő tárgyakra vonatkozóan.”¹⁹

A delfin tehát feltérképezi a teret, amit a hangja betölt, így a hang nem csupán információ közöl, hanem létre is hozza megszólalása környezetét. Alvin Lucier *Quasimodo the Great Lover* című műve ezt a jelenséget próbálja modellezni, amikor a darabhoz „bármennyi (egymással összekapcsolt) mikrofonból, erősítőből és hangszóróból álló hálózatot állítanak fel, a hangok pedig nagy utat tesznek meg ahhoz, hogy „eljuttassák a hallgatókhoz azon távoli környezeteknek az akusztikus sajátosságait, amelyeken áthaladtak”.

Bowie *Heroes*-át ehhez a zenei elképzeléshez nagyon hasonló módon vették fel. Tony Visconti meséli el, hogy „(...) úgy gondoltam, jobb lenne kihasználni a hangvisszaverődéseket. Így hát hoztam három gate-tel ellátott mikrofont. A »gate«-ek addig nem nyíltak ki, amíg David éneke el nem ért egy bizonyos hangerőt. David felváltva kiabált és suttogott kábé fél órán át, míg végre sikerült pont jól beállítanom a szinteket (...) A *Heroes*-on hallható hangvisszaverődés annak a teremnek a természetes, de gate-tel módosított visszhangja, ahol a felvételek készültek.”²⁰

A delfin motívuma egy jóval hosszabb költészeti hagyományt is felidéz.

Bowie utolsó albuma, a *Blackstar* (Fekete csillag) annak a Yeatsnek az 1939-ben, nem sokkal a saját halála előtt írt *Fekete torony* (Black Tower) című versét idézi,²¹ aki az angol líratörténet talán legismertebb delfinjét alkotja meg a *Byzantium* végén:²²

„Delfin vér-mocskos hátán nyargalász
szellem szellem után! Az árt töri a rács,
a császár vert-arany szép rácsai!
A táncos folyosó márványai
megtörik a bonyolultság dühét,
e rémeket, melyek
újakat nemzenek,
s a tenger delfin-tépte, tajtékzó vizét.”²³

¹⁹ Michael Nyman: *Experimentális zene – Cage és utókora*, i. m. 191.

²⁰ David Buckley: *David Bowie*, ford. Vizi Katalin, Cartaphilus, Budapest, 2010, 327.

²¹ Ld. Mad Dogs and Englishness: *Popular Music and English Identities*. Ed. Lee Brooks, Mark Donnelly, Richard Mills, Bloomsbury Academic, 2017.

²² Astraddle on the dolphin's mire and blood,
Spirit after Spirit! The smithies break the flood.
The golden smithies of the Emperor!
Marbles of the dancing floor
Break bitter furies of complexity,
Those images that yet
Fresh images beget,
That dolphin-torn, that gong-tormented sea.
Yeats: *Byzantium*, 1930

²³ Jékely Zoltán fordítása, in *William Butler Yeats versei*, Budapest, Európa, 2000, 119–200.

A berlini tartózkodás alatt Bowie által sokat olvasott Rilke *Delfinek* című versében a vízi emlős nem csupán antropomorfizálódik, de azt a teljességet mutatja, amire a tengerész élete is irányul.

Rilke: Delfinek

Ama lények ők, kik a hasonlót
mindenütt segíttek megszületni
s otthont lelni: a rokont az oldott
tájon is megérezték kibomlott
sok jelből, hol az isten seregyi
gyors tritónnal a habokra kel,
mert ott tűnt ez állat-féle fel,
s más volt, mint a néma, bamba hálnép,
vér a vérükből ugyan, de akképp,
hogyan kissé emberhez is közel.

(...)

S a hajósnép végzetes magányát
új baráttal könnyítette meg,
s elképzelt, és hitte, hogy valóság,
néki hont a hálás képzelet;
ott a csillagév mély némaságát
s églakókat, zengő kerteket.²⁴

A *Vénusz születésében* pedig a delfin halála is benne foglaltatik:

„A legnehezebb déli órán újra
magasra csapott még a tenger és
egy delfint vetett partra ugyanitt.
Holtan, véresen, felhasítva.”²⁵

Robert Lowell 1973-ban *Delfin* című kötete három évvel a *Heroes* előtt jelent meg. A Pulitzer-díj miatt is igen nagy ismertségnek örvendő kötet az ént az élet és a művészet kereszteződésében úgy helyezi el, hogy a seb, a sebzettség és a fájdalom is a létezés elengedhetetlen része lesz.

„Csak üldögéltem és a kezes múzsa
Szavára túl soká figyeltem
S túl szabadon bántam az életemmel
nem féltem, hogy megsebzek másokat,
nem féltem, hogy megsebzem magamat.”²⁶

²⁴ Rilke: *Delfinek* (Delphine) Csorba Győző fordítása, In *Rainer Maria Rilke versei*. Vál. Szabó Ede. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983 [Lyra Mundi], 185–186.

²⁵ „Am Mittag aber, in der schwersten Stunde, / hob sich das Meer noch einmal auf und warf / einen Delphin an jene selbe Stelle. / Tot, rot und offen.” Rilke: *Geburt der Venus*, 1905, in *Neue Gedichte*, 1907 (Ambrus Tibor fordítása)

Yeats, Rilke és Lowell delfinjei szépek, szabadok, így a kanti szabad szépséget és járulékos szépséget egyszerre hordozzák.²⁷ A delfin-metaforában a szépség és az autentikus létezés feltételezi egymást, ezért a hiteles lét szépségét még a delfin lemészárlása sem szünteti meg, sőt a sebezhetősége miatt még értékesebbnek mutatja azt.

Bowie *Heroesa* a kivégzéssel úgy éri el ezt a hatást, hogy a kivégzetteknek királyhoz és királynőhöz való hasonlítása a fizikai gyengeség és az erkölcsileg erő ellentétpárját hozza játékba, és a szerelmesek az egymás közötti és világhoz való viszonyát is reprezentálja: a király és a királyné egymás mellett, együtt állnak a többiek felett.

Kitüntetettségüket az adekvát lét lehetősége okozza, mely Heidegger szerint az ember önmaga felé fordulását jelenti. A *Heroesban* kétszeresen is a magány legyőzhetősége fogalmazódik meg, hiszen soraiban a társ és az autentikus lét egyaránt megtalálható. S hogy erre a kiteljesedésre a halál árnyékában kerül sor, ez az ellentét által felerősíti ezeket a lehetőségeket. Sőt, az autentikus lét feltétele a saját halál: a „halál lételemény”,²⁸ amely szemben áll a nem autentikus lét okozta szorongással: „A szorongás mitől-jét az jellemzi, hogy a fenyegető sehol sincs. (...) A fenyegető ezért nem is közeledhet a közelben egy meghatározott irányból, hanem már »jelen« van – és mégis sehol. (...) A világonbelüli semmi és sehol dacossága fenomenálisan azt jelenti: a szorongás mitől-je a világ mint olyan.”²⁹

A *Heroesban* a szorongás minden összetevője jelen van: nem derül ki a kivégzés oka, a kivégzők személye, a valódi ok tehát a „világ mint olyan”. S a fenyegetés igazi tárgya talán nem is a halál, hanem a sajátnak nem érzett élet.

III.

A sajátnak nem érzett élet, az autentikus lét hiánya a modernitás egyik legalapvetőbb és évszázadokon átívelő kérdése is, amely együtt jár az idő bizonyosságának a megroppanásával is. Míg Romeo és Júlia megteremtik saját idejüket, a reprezentáns Shakespeare-hősök az idővel küzdenek. A *Hamletben* a „kizökkent idő” helyretolása a feladat, a dán királyfi így panaszkodik Poloniusnak: „Nap mért nap, s éj az éj, idő idő” (*Hamlet*, II. felv. 2. szín, Arany János fordítása). Macbeth pedig a napok monotonításában látja a lét erkölcsi alapját felszámoló ke-

²⁶ Ld. Robert Lowell: *Delfin*, In Orbán Ottó: *Hatvan év alatt a Föld körül I–III.* (összegyűjtött versfordítások) II. kötet, Magvető, Budapest, 193.

²⁷ A szépségnek két fajtája van: a szabad szépség (*pulchritudo vaga*) és a pusztán járulékos szépség (*pulchritudo adhaerens*). Az előbbi nem előfeltételez fogalmat arról, hogy a tárgynak minek kell lennie; az utóbbi viszont előfeltételez egy ilyen fogalmat és a tárgy e fogalom szerint való tökéletességét. Az előbbit egy dolog önmagáért véve meglévő szépségének nevezzük; az utóbbit viszont mint fogalomhoz járuló feltételes szépséget, az olyan objektumnak tulajdonítjuk, amely egy különös cél fogalma alatt áll. Vö. Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*, 16.§, ford. Papp Zoltán, Osiris–Gond Cura, Budapest, 2003.

²⁸ „der Tod ist eine Seinsmöglichkeit” *Sein und Zeit*, 50. § 9. kiadás, 250.

²⁹ Dass das Bedrohende nirgends ist, charakterisiert das Wovor der Angst. Diese „weiss nicht”, was es ist, davor sie sich ängstet. „Nirgends” aber bedeutet nicht nichts, sondern darin liegt Gegend überhaupt, Erschlossenheit von Welt überhaupt für das wesentlich räumliche In-Sein. Das Drohende kann sich deshalb auch nicht aus einer bestimmten Richtung her innerhalb der Nähe nähern, es ist schon „da” – und doch nirgends, es ist so nah, dass es beengt und einem den Atem verschlägt – und doch nirgends. (...) Nichts und Nirgends besagt phänomenal: das Wovor der Angst ist die Welt als solche. *Sein und Zeit*, 40. §

gyetlenségét: „Holnap s megint / Holnap, meg holnap, mászva így megyen / Ez napról napra, míg kimért időnk.” (Macbeth, V. felvonás 5. szín, Szász Károly fordítása)

A Shakespeare-művek, aktualitásuk és aktualizálhatóságuk révén, a reneszánsz gondolkodás létre vonatkozó kétségeit a koramodernitás tömegkultúrájában is megfogalmazhatóvá teszik. Bowie többször is utalt pályafutása során Shakespeare színházi hagyományára: az 1974-es *Cracked Actor*³⁰ az 1983-as *Serious Moonlight Tour* során Hamletként játszotta el.



Az 1976-os *Station to station* albumon megjelenő Karcsú fehér herceg (Thin White Duke) perszonája is a Hamlettel, a Hamlet Lawrence Olivier-féle filmadaptációjával függ össze. És ez az imázs folytatódik tovább a *Heroes* borítóján is: a gesztusrendszer és látványvilág nem a rockzene, hanem a prózai és táncszínház tartományából való.



Adam Hansen *Shakespeare and Popular Music* című könyvében egyébként hosszabban kitér a Shakespeare-ihlette Bowie-szerepekre,³¹ de a magas- és tömegkultúra kétirányú átjárhatóságát jól mutatja, hogy nemcsak Bowie-ra hat Shakespeare, de Bowie szerepei is megjelennek a Shakespeare-adaptációk és -receptiók történetében. A dán trónörökös megfogalmazására a National Theater Lindsey Turner rendezésében Benedict Cumberbatch főszereplésével igen erős Bowie-allúziót használ: a címszereplő a katonai uniformist idéző jelmezéhez David Bowie Ziggy Stardust-pólóját viseli. S bár az előadásból készült film kapcsán Gyöngyösi Lilla kritikája érdekességként emeli ki, hogy „a rendezés (legalább) két ponton tiszteleg (...)

³⁰ Ld. *Aladdin Sane* című lemez 1. oldalának 5. száma (Szöveg, zene: David Bowie), RCA, 1974.

³¹ Adam Hansen: *Shakespeare and Popular Music*, Continuum, London/New York, 2010.

David Bowie előtt”,³² ez a megoldás éppen a Shakespeare-színház magas- és tömegkultúrát szét nem választó kultúráképét állítja párhuzamba napjaink hasonló tendenciáival. A *Ziggy Stardust* nemek fölött áll, magányos művésze nemcsak Bowie alteregója, de az úrfilmek és rock and roll show-k nyelvén megfogalmazott magányos hercege is. A hatvanas évek intergalaktikus, útkereső művészt megteremtő album az intézményes kultúra része lett, az amerikai kongresszusi könyvtár néhány éve beválogatta a kulturális, történelmileg vagy művészileg jelentős művek közé.³³ Hasonló ez a kulturális átrétegződés ahhoz a folyamathoz, ahogyan Shakespeare *Hamletje* nőtte ki a bosszúdráma kliséit. A dán királyfit játszó Cumberbutch jelmeze nemcsak a tömegkultúra ikonját, hanem a tömegkultúra médiumát, a fényképpel nyomott, sokszorosítható pólót is felhasználja. A királyfi a bosszú és a trón megszerzése kollektív elvárásai és az ezeket visszautasító egyéni szabadság között nem képes dönteni, a jelmez pólója pedig a másik végpontot, a modernitás szabadságát ürességnek megélő egyéniiséget mutatja.

A *Ziggy Stardust* album legtöbb dalszövege, a *Five years* kavalkádjától³⁴ a *Rock and roll suicide*³⁵ önfelzárkózásig olyan, már helyre nem billenthető, kikökönt időt mutat, ahogyan a Hamlet is egy paradigma végét jelzi: a királyfi személyével Dánia függetlensége is eltűnik, és egy új korszak veszi kezdetét.



³² Ld. Gyöngyösi Lilla: *Huszárvágás – Shakespeare: Hamlet (National Theatre Live)*, <https://www.filmteker.hu/raadas/huszarvagas-shakespeare-hamlet-national-theatre-live>

³³ The Rolling Stone, 2017. március 29. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/straight-outta-compton-ziggy-stardust-enter-library-of-congress-107348/>

³⁴ „I heard telephones, opera house, favorite melodies
I saw boys, toys, electric irons and T.V.’s
My brain hurt like a warehouse, it had no room to spare
I had to cram so many things to store everything in there
And all the fat-skinny people, and all the tall-short people
And all the nobody people, and all the somebody people
I never thought I’d need so many people” *Five Years* (Zene és szöveg: David Bowie, In *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Band of Spiders from Mars*, RCA, 1972)

³⁵ „Time takes a cigarette, puts it in your mouth
You pull on your finger, then another finger, then cigarette
The wall-to-wall is calling, it lingers, then you forget
Oh, you’re a rock ‘n’ roll suicide” *Rock and Roll Suicide*, (Zene és szöveg: David Bowie, In *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Band of Spiders from Mars*, RCA, 1972)

V.

Warhol művészete a szerepek kiüresedéséről beszél, Bowie-é a szerepek iránti nosztalgiájáról. A populáris kultúra, benne a populáris zene, mindig a legegyszerűbb, legkönnyebben befogadható szerepeket kínálja fel. A népdal, a sanzon, a tangó vagy a magyar nóta esetében is azt láthatjuk, hogy a könnyűzene olyan egynemű szerepeket teremt (a boldogtalan szerelmes, a vándorló matróz, az otthontalan szegénylegény, a magányos jassz, a vissza nem térő űrhajós stb.), melyek nem kívánják meg az összetett személyiségkép megrajzolását.

Bowie a tömegkultúra kliséiből formálta meg azokat a szerepeket, amelyeket az individuummá váló hősei magukra vettek. Ahogyan Jacques Brel szerepei is magukon hordozták a tragikus bukás emelkedettségét – nem véletlen, hogy Bowie a *Port d'Amsterdamot* és a *My Death (Ma morte)* című dalt is elénekelt, úgy a *Ziggy Stardust* vagy a *Space Oddity* a science fiction filmekben keresztül mesélték el a személyiség tragikus bukásában fellelhető nosztalgiáját. A magány, a művészlét, az idegen, az egyedülálló hős a saját élet vágyából táplálkoznak. A saját halál pedig ennek a saját életnek elengedhetetlen részét képezi.

A hetvenes években Ziggy Stardust, a magányos földönkívüli zenész, Tom őrnagy, a földre vissza nem térő űrhajós vagy a *Heroes* szereplői a saját létüket keresték. Az életpálya végén Bowie a személyes öregedését és halálát tematizálta: a 2013-as *The next day* című lemez több dala, főleg a *Where are we now* után a két utolsó lemez, a *Lazarus* (2016), illetve a halálával szinte egyszerre megjelent *Blackstar* (2016) a korábbi szerepekben „felpróbált” saját halált élte át és játszotta el egyszerre. David Jones halála magánügy maradt, ám David Bowie megteremtette és reprezentálta azt az ént, amelynek a halálát is tematizált műalkotássá tette.

Bowie a szereplehetőségek korlátait is felmutatta: az egydimenziós világból menekülő figuráit úgy jelenítette meg, hogy egyben az azokat létrehozó médium, a rockzene lehetőségeit is problematizálta. A dalok 3-5 perces időbeli terjedelmének, zenei repetitívitásának keresztmetszetében még összeért az egyéniség szerepe és az azt megalkotó zenei és szövegvilág, ám hosszabb távon vagy a zenei korlátok rombolnák le a megteremtett személyiség hiteletét, vagy a személyiség árnyaltsága haladná meg a tömegkultúra kereteit. Bowie megszólalásában azonban az etikai és esztétikai egyensúly még megtartható.

Kermode szerint a dal „minimális műalkotás, az elképzelhető legkisebb akadály az esetlegesség útjában.”³⁶ A dal tehát az idő felfüggesztésének kísérlete, mert a műfaj képes azt az illúziót megteremteni, hogy a személyiséget szembe lehet helyezni az azzal ellenséges világgal. Ám ez a koncepció egyszerre villantja fel a személyiség megszólalási lehetőségét, és emeli ki annak korlátait is. A dalban a személyiség megfogalmazása szükségszerűen csak a létezés egy illuzórikusan rövid szakaszára terjed ki.

Bowie univerzuma azonban mindig is tudatosította az időt. Pályája elejétől foglalkozott az idővel és a halállal, így a saját halállal is. A *Five years*³⁷ szövegében a „Csak öt évünk van” sor szorongó életérzése,³⁸ a cigarettára gyújtó idő esztétikailag is meggyőző képe („Time takes a cigarette, puts in your mouth”), a *Heroes* szerelmespárja vagy az 1984 című Orwell-regény megjelenése a *Diamond Dogs* című album koncepciójában azért is érdekes lehet, mert

³⁶ Frank Kermode: *Mi a modern*, ford. Takács Ferenc, Európa, Budapest, 1980, 278.

³⁷ Ld. 43. jegyzetben i. m.

³⁸ „news guy wept and told us/ Earth was really dying” – a híradósok siránkoztak, és azt mondták, hogy most tényleg haldoklik a Föld (Fordította: Horváth Csaba), *Five years*, uo.

az idő jelenlétét és a szövegekben felvetett gondolati problémákat akár a szórakoztató zene ellenében is megfogalmazták.

Jó példa erre, ahogyan az 1974-es *Diamond Dogs* túllép a rock and roll kliséin. Az Orwell-féle 1984 allúzióját mutató album két slágerré vált, remekül táncolható számot tartalmaz. A *Rebel, rebel* a rockszövegek közhelyeit mutatja (Pl.: „We like dancing and we look divine”), a címadó második szám, a *Diamond Dogs* azonban a kábítószer mámorában és szorongásában élő alak vízióit, fantasztikus lényekkel benépesített világát és félelmeit is felidézi. Az egész lemezen csak ez a két rock and roll hallható, minden más felvétel összetettebb és kevésbé szórakoztató zenei világot kínál. A „könnyűzene” a szórakoztatóipar részeként az orwelli világ elfedéséhez asszisztál, ám Bowie-nál a rock and roll saját szerepére is reflektál, és önmagát is megkérdőjelezi. A műfaj önmaga kritikájává válik, és kételyei kifejezésére a tömegkultúra nyelvét használja.

VI.

A Warhol- és Bowie-pályák személyiségképének ambivalenciája abban áll, hogy kortárs műalkotásként annak a tömegkultúrának a nyelvén kell a személyiség fogalmára reagálniuk, amely szemléletében az egyediséggel szemben a tömeget, a közvetítő médium tekintetében pedig sokszorosíthatóságot részesíti előnyben.

Warhol tudomásul veszi a kettő összeegyeztethetlenségét. Életműve azt sugallja, hogy a személyiség reprezentációinak a számszerű és mediális kiterjesztése magát az ábrázolás tárgyát is felszámolhatja: a szitanyomatokon Mao és Marilyn is csak dekoráció lehet. Bowie azonban a személyiségmegőrzés illúzióit kínálja fel: az életmű első felének hírhedt zenésze, vissza nem térő úrhajósa vagy éppen az együtt és egymásért kivégzett szerelmesei ikonikusabb képviselik a műfajt, mint a *Lazarus* vagy a *Blackstar* dalai.

„A világ magáé egy időnyre”³⁹ figyelmeztette Lord Henry Dorian Grayt. Warhol tizenöt perce és Bowie egy napja azt mutatja, egyre rövidebb a kizökkent idő.

³⁹ Oscar Wilde: *Dorian Gray arcképe*, Ford. Kosztolányi Dezső, Alinea Kiadó, Budapest, 2011.