

Szabó Miklós

## Bob Dylan – a modernitás profétája

*Van a régi, és van az új, és kapcsolatot kell teremtened mindkettővel. Az öreg elmúlik, az új megjelenik, de nincs éles határvonal. Az öreg még mindig történik, mikor az új belép a színre, sokszor észrevétlenül*  
(Dylan 2012: 44).

Newton megfogalmazása szerint az abszolút, valóságos és matematikai idő, a külső körülményektől teljesen függetlenül, egyenletesen folyik. Bár az egyén számára úgy tűnhet, hogy az idő lassul vagy gyorsul, az mégiscsak egyenletesen veszi körbe. Abszolút és univerzális, a nyugati ember számára órákkal, menetrendekkel bizonyított valós létező. Einstein a huszadik század hajnalán ezt az elképzelést változtatta meg radikális módon, méghozzá az idő relatív fogalmával, ez alapján változtatta meg a korábbi felfogást. Megállapítása szerint az idő valójában rugalmas, vagyis a sebesség függvényében megnyújtható vagy összezugsorítható (Davis 2010: 20).

Az antropológiailag megfogalmazott idő kulturális jelenségének vizsgálatakor is érdemes az időt relatív létezőként elgondolni. Ha a kulturális antropológiát mint az idegenről szóló tudományt határozzuk meg, akkor középpontjában a másokra irányuló kérdésnek kell állnia. Számba kell tehát venni az alteritást, vagyis azt, hogy adott fogalmak mást jelentenek időben, térben és az egyes kultúrák között. A „rohanó idő” a modernitás, a technikai fejlődés társadalmi traumájában született képzet. Helytállónak tűnik az állítás, hogy az életterünket alkotó tárgyak és azok működési sebessége a társadalmi közegre is hatással van, mind személyes időérzékelésünk, mind a társadalmi folyamatok sebessége tekintetében. Az 1950-es években az Amerikai Egyesült Államokban már igen elterjedtek voltak a mechanikus időmérő szerkezetek, melyek mindenkit biztosítottak arról, hogy az idő folyamatosan halad előre. Ez természetesen nem volt valóban érzékelhető mindenki, így a tíz év körüli Robert Zimmerman számára sem, aki később Bob Dylanként egy generáció hangjává vált. Az idő szinte egy helyben állt, és a kis bányászváros lakói se érezték igazán a múlását.

Az ötvenes évek egyszerűbb idők voltak, legalábbis nekem [...] Nem tapasztaltam meg, amin sok velem egykorú átment a mozgalmasabb városokban, a kulturális központokban [...] Nem volt semmi félelem vagy bizonytalanság, csak a fák, az ég, a folyók és patakok, tél, nyár, ősz, tél. Az évszakok változása (Dylan 2012: 48).

Az Amerikai Egyesült Államokban az 50-es évek tulajdonképpen egészen a 60-as évek közepéig tartottak. Az ötvenes évek első felében is megjelentek már az olyan lázadó filmek, mint *A Vad* (Marlon Brandóval) vagy a *Haragban a világgal* (James Deannel), továbbá a polgárjogi mozgalmak, a San Franciscó-i hippikommunák és a baloldali művészeti csoportok is mind létrejöttek már – de ezek egyike sem változtatta meg a társadalmi környezetet egyik napról a másikra. Bob Dylan szavaival szólva: „egy országot nem lehet megváltoztatni dalokkal vagy más alkotásokkal, arra csak az idő és a haladás képes. [...] Ha ott lettél volna, akkor tudnád, hogy egészen '64–65-ig még az ötvenes évek léteztek, a késő ötvenes évek, ugyanaz a kultúra, ugyanaz az Amerika [...] [N]em igazán voltam része annak, amit a hatvanas éveknek neveznek” (Dylan 2012: 44).

Az idő mások számára is lassan folyt, de eltökélten igyekeztek azt felgyorsítani. A második világháború végén a leszerelték tömegei tértek haza, tőlük egy idegen kontinensen vívott háború elrabolta a fiatalságukat. Ők egy a háború által épségben és részben változatlanul hagyott társadalmi térbe érkeztek vissza, vagyis nem kellett foglalkozniuk az újjáépítéssel – így egy olyan társadalommal találták szemben magukat, ami nem érthette meg mindazt, amin ők katonaként átestek. Erre a megértésre még kevésbé számíthattak azok, akik nem kívántak saját korábbi környezetükbe visszatérni és rendezett társadalmi életet élni (Thompson 1999: 69). Ezeknek a fiataloknak a válasza jelenik meg Jack Kerouac *Úton* című regényében. Ők azok, akik a világra friss szemmel akartak tekinteni, és mindent kiélvezni, amit az kínálni tud. Az 50-es évek individualista költői, sodródó bajkeverői, a kommunista értelmiség öntudatra ébredő gyermekei, a tiszta népzenevel tisztább társadalmat építeni kívánó zenészek lassan de biztosan munkálkodtak az idő felgyorsításán. „Előbb vagy utóbb minden megváltozik, minden új lesz, az emberek meg gondolkodnak, hogy mégis mi történt a régivel. Olyan, mint egy varázslat” (Dylan 2012: 50).

A társadalom tehát lassan elkezdett változni, és ahol változás van, ott nehezen átlátható erők lépnek működésbe. A változás mitikus megtestesítője a *trickster*. Nem kategorizálható figura, mert alapvető tulajdonsága és szerepe a szabályszerűségek megtörése. A tudat dinamikájának azon erejét szimbolizálja, ami képes bármilyen előre programozott tervtől eltérni. Nehezen értelmezhető, tekintve, hogy ördög, bolond és a világ teremtetője is egyben. Vagyis egy nyugtalanító tényező, a folytonosan jelen lévő változás megtestesítője. Egy ellentmondásos cselekvő, aki áttör a meglévőn és a rombolásban válik teremtetővé (Campbell 1987). Titokzatos, gyakran szörnyű vagy kegyetlen, amorális és kiszámíthatatlan. Azonos eséllyel segít és akadályoz, de akár egyszerre mindkettőt megteheti. A tabuk lerombolása, a meglévő keretek szétfeszítése a feladata, és a pusztításon keresztül válik teremtetővé, azáltal, hogy a túlélőket új helyzet elé állítja. Mivel alapvetően a meghatározhatatlansággal lehet meghatározni, a legegyszerűbben olyan isteni entitásnak tekinthetjük, aki az isteni mivolt szabályai alól is kitor. Az Ószövetség Istene, mely megsemmisíti a föld minden élőlényét, vagy egyik követőjétől emberáldozatot követel, hogy az utolsó percben megkegyelmezzen. De ami fontosabb, hogy kívülről és felülről tekint világnkra, ezért aztán válaszokat remélhetünk tőle létezésünk értelmére nézve.

Miután a világ megteremtett, két ember szállt alá a földre. Az elsőt Kodának, a másodikat Chadának hívták. Úgy tartják, hogy abban az időben nem volt orvosság, nem tiszteltek senkit, és egész Afrikában nagyon kevés ember élt. Ez a két ember Numedoto, vagyis prófétaként érkezett, összehívták az embereket, és megmondták nekik, hogy Mawu küldte őket azzal az üzenettel, hogy minden embernek szüksége van a FA-jára. Az emberek pedig azt kérdezték: Mi az a FA?

Ez a két ember elmondta nekik, hogy a FA az az írás, amivel Mawu minden embert teremt, és amely írást aztán átad Legbának, az egyetlennek, aki a teremtésben segítségére van. Azt is elmondták, hogy Mawu mindig ül és Legba mindig előtte van, és minden teremtetett emberhez tartozik egy FA, ami Legba házában van. Minden egyes napra vonatkozó írás Legba birtokában van, és Mawu kívánsága szerint minden embernek el kell vinnie a FA-ját, mivel mindenkinek meg kell ismernie az írást, ami alapján Mawu megteremtette, hogy annak ismeretében tudja, hogy mi az, amit ehét, és amit nem ehét, amit megtehet és amit nem tehet. Azt is elmondták, hogy minden embernek van istene, akit imádnia kell. Csakhogy a FA-ja nélkül nem ismerheti meg az ő istenét, ezért aztán feltétlenül szükséges, hogy a föld minden lakója imádjja Legbát, mert ha nem, Legba meg fogja tagadni, hogy felfedje az emberek előtt az írást, ha elsőként nem az ő nevét említik meg, akkor nem fogja az embernek adni mindazt a jót, ami teremtésekor neki tiltva rendelkez. Majd folytatták: mindennap Mawu átadja Legbának az aznapi írást, ezzel tudatva vele, hogy ki haljon meg és ki szülessen, ki milyen veszéllyel kerüljön szembe, kit milyen szerencse érjen. Mikor Legba megkapja mindezt, ha úgy tartja kedve, megváltoztathatja bárki megírt sorsát. Mikor Koda és Chada befejezte a mondanivalóját, az emberek megértették, hogy a FA milyen fontos számukra. Ahogy az idő telt, bár emlékeztek, hogy a FA fontos, elfeledkeztek Legba fontosságáról (Gates 1989: 27).

Ebből a történetből tökéletesen látszik, hogy a Fon nép *trickstere*, Legba oly módon kötődik a rendszerhez, hogy annak megalkotásakor valójában kívül rekedt rajta, és ez teszi lehetővé számára, hogy még az előre elrendelt sorsot is felülírja. A sors befolyásolása kimagasló érték a modernitás embere számára, akinek természetes lelki állapota az aggodalom és a szorongás. Ez a szorongás a hidegháború éveiben igen valóságos alapokon nyugodott, és az akkor élő emberek ki voltak éhezve a létezésüket érintő kérdések válaszaira. A *trickster* figuráját kezdetektől a zenészekhez kötötték. A zenész egyrészt tőle szerezheti meg tehetségét, másrészt, mint a társadalmon kívül álló vándorló személy, maga is *tricksterré* válhat, aki folyton emlékeztet minket arra, hogy a társadalmi, erkölcsi normák áthághatóak. Puckett 1926-ban ezt a mesét jegyezte fel arra vonatkozóan, hogyan léphetünk kapcsolatba a *tricksterrel*, természetesen egy keresztúton.

Üljél le, és kezd el játszani a legjobb dalodat, miközben folyamatosan az ördögre gondolsz, és arra, hogy megjelenjen. Egyszer csak zenét kezdesz hallani a távolból, ami egyre hangosabb lesz, mintha a zenész egyre közeledne feléd. Ne nézz körül, csak játszd tovább a dalod! A láthatatlan zenész egyszer csak leül melléd, és együtt játszik veled. Aztán azt érzed majd, hogy valaki húzza a hangszered. Engedd, hogy elvegye tőled, és játszd tovább, mintha még mindig a kezdedben lenne a gitár! Akkor az ördög odaadja az ő gitárját, és így fogtok együtt játszani, te az övé, ő a tiéd. Akkor aztán megragadja az ujjaidat, és addig dörzsöli, reszeli a körmödöt, amíg el nem kezd vérezni, akkor visszaadja a gitárodát, de te csak játsszál tovább és ne nézzél körül. A zene egyre halkabb lesz, és végül teljesen elhallgat. Akkor már abbahagyhatod a játékot, hazamehetsz, és onnantól bármilyen dalt el tudsz majd játszani, bármit megtehetsz ezen a világon, de [ekkorra] a halhatatlan lelked már eladtad az Ördögnek, és az övé lesz a másikon (Floyd 1996: 74).

A blues mitológiája szerint Robert Johnson eladta a lelkét az ördögnek a 61-es és az 59-es út kereszteződésében, aztán tíz év múlva, alig huszonnét évesen a saját véérébe fulladt bele. Lemmon Jefferson Chicagóban halt meg, miután eltévedt egy hóviharban és annyira megremült, hogy szívrohamot kapott. Sonny Boy Williamsont egy féltékeny férj gyilkolta meg, majd nevét halála után egy másik férfi vette fel, és úgy turnézott a 60-as években. Robert Johnson tekinthető a rock igazi szülőatyjának. És valóban: Bob Dylan, Eric Clapton, Jeff

Beck, Jimmy Page, Brian Johnson mind az ő nehezen hozzáférhető lemezeiről vette fogásait. A *trickster* jutalmaz és büntet, de jelenléte elengedhetetlen a változásokhoz.

Az összehasonlító antropológia régi problémája, mely *Az aranyágig* vezethető vissza, hogy a joruba vagy navahó történetek, bármilyen fantasztikusan egybevágunk is, csupán saját kulturális kontextusukban ismerhetőek meg teljességükben. Ebben a részben a *trickster* tárgyalásakor nem is kívánnék ezért a távoli összehasonlításból valódi interkulturális következtetéseket levonni. Ezt tisztázva, nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy a *trickster* figurájának nyugat-afrikai értelmezése az afrikai amerikaiak zenéjével együtt a második világháborút követően a mindennapi kulturális fogyasztás révén átszivárgott az USA többségi társadalmának zenei kultúrájába is. A *trickster* így a zenei kultúra részévé vált, és jelenleg is általános, nem feltétlenül tudatos értelmezési keretét adja. „Nem vagyok olyan, mint te, nem vagyok olyan, mint ő. Nem igazán hasonlítok túl sok emberre” (Dylan 2012: 49). A meghatározhatatlanság alapvető fontosságú Bob Dylan életútjában. Egy barátja úgy emlékezett Dylanre, mint aki mindig szerepet játszott. Ez hasznos dolog, mert bárhová eljuthatsz, ha nem kötnek azok a béklyók, amelyek a meghatározott valakiként való létezésből adódnak. Bob Dylan Robert Zimmermanként született egy bányászvárosban, szülei a helyi kiskereskedés tulajdonosai voltak. New Yorkba érve már Bob Dylanként mutatkozott be. A névváltoztatás egyszerre főhajtás Dylan Thomas költő előtt és (feltételezhetően) óvatossági intézkedés a lappangó antiszemitizmussal szemben, de elsősorban eszköz a családi kötelékektől való elszakadásra és a saját múlthoz való kötődés megszüntetésére. Akik múltjáról faggatják, változatos, de teljesen kitalált életutakat kapnak tutajon töltött gyermek évekről, texasi születésről, hosszú gyalogos vándorlásokról.

Mindent megtett, hogy Robert Zimmerman ne létezzen és előadóművész-perszónája tökéletes legyen. „Utáltam ezt a kérdezősködést. Úgy éreztem, el kéne engednem a kérdéseiket a fülem mellett. Billy nem tudta, hova tegyen engem, és ez így nekem nagyon is megfelelt” (Dylan 2005: 11). Egy későbbi interjújában kifejtette, hogy „csak két személy van, akinek kétszer meg kell gondolnunk, hogy hazudunk-e: Isten és saját magunk”. A blues közismert mítoszára utalva közölte, hogy zenei karrierje egy alku része, amit még régen kötött a „legfelsőbb parancsnokával” (Dylan: 2009). Dylan tökéletesen kívül helyezte tehát magát az időn, az erkölcsön és a társadalmi kötöttségeken, amivel megtestesítette a változás prófétáját, azt, akire Amerika ebben az időben várt. „Egy olyan embernek teszed fel a kérdéseket, aki már régen meghalt. Egy olyan személytől várod a válaszokat, aki már régen nem létezik. Sokan elkövetik ezt a hibát” (Dylan 2005: 48). Robert Zimmerman az 1960-as évek közepén motorbalesetet szenvedett, és meghalt. Ez a Robert Zimmerman a Hell’s Angels motoros club egyik vezetője volt. Bob Dylan is motorbalesetet szenvedett ebben az időben, és hónapokra eltűnt a nyilvánosság elől. Saját értelmezésében ekkor született újjá.

Bob Dylan van itt, most hozzá beszélsz [...] Nem mehetek vissza és találhatom meg Bobbyt [a Robert becézésének egyik formája – Sz. M.]. Sem te, se senki más. Ebben a pillanatban szívesen visszamennék és ráténném a kezem. Elmondanám neki, hogy nincs egyedül, van egy barátja. De nem lehet. Ő már elment. Ő már nem létezik többé (Dylan 2012: 43).

Dylan ezt az eseményt arra használta, hogy magát teljesen kiszakítsa Robert Zimmermanból, és kizárólag a maga által teremtett személy legyen. „Ez a dolgok természetes rendje. Semmi se marad ott, ahol éppen most van. Új emberek születnek mindennap. Az élet nem áll meg” (Dylan 2012: 44). Az új identitás nem a régítől való menekülésként jelenik meg, sokkal in-

kább a valódi énjének felfedezéseként. „Sok a zavaró tényező, úgyhogy lehet, hogy soha nem találod meg az igazi énedet. Sok ember nem találja” (Dylan 212: 44). Bob Dylan, már ha hihetünk neki, megtalálta magát a 60-as évek közepére. Művészi kifejező erejét mindenképpen, ami elhozta számára a sikert.

Nem írod meg azokat a dalokat, amiket én írok, ha egy átlagos dalszerző vagy [...] Azt gondolom, azért emeltem a dolgokat új szintre, mert muszáj volt. Mert rákényszerítettek. Folytonosan újra kellett formáznom a dolgokat, mert minden növekedett körülöttem (Dylan 2012: 48).

Önmagát folytonos változásban tartva rátalált arra az önkifejezési módra, amivel megszólíthatta a változást érzékelő többi fiatalt. Ennek az önkifejezésnek a hátulütője, hogy az emberek azt gondolják, nem csak megérti, hanem át is látja mindazt, ami körülöttük zajlik, illetve pontos válaszai is lesznek mindazzal kapcsolatban, amit csak éreznek, de nem értenek. 1965-ben egy sajtótájékoztatón a kérdőkkel folytatott párbeszédében tökéletesen megfigyelhető az ellentmondás az önmagát meghatározni nem tudó vagy nem hajlandó alkotó közlésképtelensége és a közönség értetlenség szülte abszurd kérdései között. Hiába remélték rajta keresztül az egész társadalmat érintő nagyobb kép megértését. A zenész ebben az értelemben már a társadalmi változások olyan motorja, akiben vizuálisan megjelenik a társadalmi innováció iránya. Más megfogalmazásban a közönség a művészi alkotás befogadása során egyszerűen megérthető megoldásokat keresett a változó élethelyzetek kérdéseire. Egy frusztrált tekintetű fiatalemberrel a következő párbeszédet folytatta:

*FiataleMBER:* A lemezborítóról szeretnék kérdezni! Azt szeretném tudni, hogy mit jelent a fotó és a Triumph motorbiciklis póló, amit viselsz?

*Bob Dylan:* Mit szeretnél tudni róla?

*F:* Azt, hogy a kiemelt fotónak mi a mögöttes filozófiája. Hogy vizuálisan mit jelent számodra, hiszen része ennek az egésznek.

*B. D.:* Én nem igazán néztem meg.

*F:* Én nagyon sokat gondolkodtam rajta! (Scorsese 2005).

Ezt követően egy lány kérdései még nyilvánvalóbbá tették, hogy a kérdezett és a kérdező egyaránt elveszett ebben a szituációban.

*Lány:* A kifinomult vagy a nyilvánvaló üzenetet sugalló dalokat kedveled?

*B. D.:* Üzenet? Melyik dal az üzenet? És mihez képest kedvelem?

*L.:* Nem tudom, de a dalaidnak kifinomult üzenete kéne hogy legyen!

*B. D.:* Kifinomult üzenet?

*L.:* Hát olyannak kéne lennie.

*B. D.:* Hol hallottad ezt?

*L.:* Egy mozimagazinban olvastam (Scorsese 2005).

Dylan nehezen fogadta ezeket a kérdéseket. Saját megfogalmazása szerint valójában az a kérdésfelvetés szürreális, ha valaki arról faggatja, hogy miért ír szürreális dalokat. Miközben teljesen igyekezett kivonni magát a rávetített felelősség alól, mégis részét képezte. Erről így ír:

A kor, amiben én éltem, nem jellemezte a kort, ami körbevett, de közben mégis, valami tradicionális értelemben igen. Nem csak kicsit, hanem jelentős mértékben. Egy tág nemzetközösség (*commonwealth*) széles spektrumán éltem, és az élet alapvető pszichológiája mindenképpen része volt ennek az életnek. Ha rávilágítottál egy lámpával, megláthatad az emberi természet komplexitását (Wilentz 2011: 313).

Egy '64-es koncert első felében, rögtön a *Gates of Eden* eléneklése után Dylan kifejtette, hogy nem kell a dalnak bárkit is megijeszteni, hiszen halloween van és mindössze csupán a Bob Dylan-maszk van rajta: „Maskarában vagyok” – mondta (Wilentz 2011: 103). A vicc természetesen igaz volt: Dylan, vagyis Zimmerman tökéletesen kihasználta a népszerűséget, ami véletlenül talált rá. Karaktere mélyén művészi énekes volt, egy ember a maszk mögött, remek előadó, de végső soron csak egy ember. A közönség ennél többet akart. Egy vezetőt vagy prófétát, aki azonban nem lehetett. A 60-as években alkotott dalairól, pontosabban azok megismételhetetlenségéről így írt:

Olyan dalokra nem csak az ő, más kedvéért sem lettem volna képes. Ahhoz a szellemek felett kellett volna hatalmat, uralmat gyakorolnom. Egyszer megtettem, és egyszer elég is volt. Egyszer majd megint lesz valaki, akiben meglesz ugyanaz – valaki, aki a dolgok mélyére lát, a dolgok igazságát pillantja meg –, és nem is képletesen, hanem valóságosan látja, mint aki a pillantásával megolvasztja a fémeket, mindent annak lát, ami, és kemény szavakkal, gonoszul éles felismerések által fel is tár mindent” (Dylan 2005: 201).

Retrospektív értelmezésében már szégyenérzet nélkül beszél a 60-as években betöltött szerepéről, de erre nyilvánvalóan nem volt képes a kérdezők kereszttüzeiben, mint ahogy az is kétséges, hogy egyáltalán kielégítő válaszokat tudott-e volna adni a kérdésekre. A korábbi társadalmi rend lassan, de érezhetően felbomlott, és a fiatalok elveszettek érezték magukat. A modernitás szépen lassan beköszöntött, és a hidegháborút már nem tudták békeidőnek hazudni. A nyugtalanság érezhető volt: a Kennedy-gyilkosság, a vietnami háború mind előrevetítették, hogy nem élhetnek olyan életet, mint szüleik, viszont nem áll számukra kész minta, amibe behelyezkedhetnek volna. A Ford-gyárban végzett munka már nem biztosított egész életre megélhetést. A gazdaság lassan átalakult, és a nagy világválság által gerjesztett munkaerőmozgások után kialakult jóléti illúzió felbomlott. Hirtelen rájöttek, hogy a kérdéseikre nincsenek válaszok, csupán elvárt engedelmesség. Joan Baez így fogalmazott: „Mindenkinek csak szépen szót kéne fogadni, először a papnak, aztán a tanárnak, aztán a professzornak, a főnöknek és végül az elnöknek [...] és ebből elégünk van” (Scorsese 2005).

Tanácsalanságukban a saját maguk állította bálványokhoz fordultak, akiket kiemeltek maguk közül és emberfeletti bölcsességgel ruháztak fel. Nem csoda, hogy olyan közbenjárást vártak el tőlük, ami nem volt lehetséges. A válaszok hiányába azonban nem tudtak belenyugodni, és ahelyett, hogy belátták volna, azok nem is létezhetnek olyan egyszerű formában, ahogy ezt elvárták, biztatóbb volt arra gondolni, hogy léteznek válaszok, mindössze a kiválasztottak nem hajlandók megosztani azt. Melville megállapítása szerint nincs egyszerűbb dolog egy ember számára, mint úgy tenni, mintha valami hatalmas titokkal lenne tele (Melville 1994: 105). Ez a másik, a befogadói oldal felől nézve is igaz: az emberek számára is felettebb könnyű és hasonlóan kényelmes, ha elfogadják azt a feltételezést, hogy a szóban forgó személy birtokában van a hatalmas titoknak, és így áttételesen saját felelősségüket is rábízák. Freud szerint a személyiség elfojtott vágyai kiélésének, megvalósításának, kielégítésének egyik lehetősége, ha azokat művészeti formába öltözteti (vö. Balogh 1989: 137). Ehhez olyan formát kell választania, ami önmagában is jelentős élvezetet tud nyújtani, mint amilyen jelen esetünkben a zene. Rá kell vennie a műalkotás alkotóját és befogadóját is a „lereagálás” fárasztó folyamatára. Emellett lehetővé kell tennie a tilos vágyak megélését, a

tudatos elfojtás cenzorának kikapcsolásával. Vigotszkij állítása szerint maga a művészet nem követel meg gyakorlati tettet, de felkészíti a szervezetet valamilyen cselekvésre. A művészet önmagáért való tett, de e mellett valódi rendszert és rendet teremt a lelki folyamatainkban, érzelmeinkben (Balogh 1989: 138). A művészetnek nem kell közvetlenül megkönnyítenie a konkrét és meghatározott társadalmi feladatok végrehajtását. Az esztétikumnak – bár nem elválasztható a társadalmi közegtől, melyben született – nem az a funkciója, hogy egy konkrét célt szolgáljon (Balogh 1989: 138).

A hatvanas évek fiataljai, köztük Bob Dylan, már a második világháború utáni közegben szocializálódtak, melyben a képregények és rádiós játékok korábitól eltérő mesevilága hatott rájuk. A meséket korábban kizárólag egy idősebb személytől kaphatták meg, aki nem kritikus vezetőként bátorította és irányította a gyermekek reakcióit, így teljesen azonosult a hallgató a történettel. A képregények és rádiós hangjátékok befogadása egy magányos, de mégis közösségi tett, ahol a gyermek tudattalanul is tisztában van a vele egy időben szintén fogyasztó sok száz másikkal, ami megváltoztatta a történetek hőseihez való viszonyulást és a vele való azonosulást (Riesman 1955: 122). Ugyanakkor a hős is jelentős változáson ment keresztül. A képregények modern megközelítést kínáltak, a főhős valamilyen vesztes pozícióból emelkedik fel, hőstetteit valamilyen inkognitóban hajtja végre. Valódi hős mivolta csupán a hallgatók számára ismert, az őt körbevevő világban társadalmi megbecsülése nem változik. Ezzel egy időben a történet negatív karakterei a társadalom kiemelt alakjai, tekintéllyel és hatalommal rendelkeznek, és valódi negatív tulajdonságaik csupán a hős és a történetet hallgatói/olvasói számára ismertek. Ez egyben érdekes függőséget alkot hős és gonosz között, mivel csak ők azok, akik ismerik egymás rejtett lényegét (Riesman 1955: 123).

Ez a realizmus új jelensége volt az 50-es évek gyermekei számára. A tudatosság és a belőle fakadó szégyenérzet annak a biztonságos személyes térnek a felszámolását mutatja, amiben a gyermek biztonsággal elmerülhetett abban a narcisztikus érzetben, hogy ő Sherlock Holmes vagy M. Vidocq. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ez a generáció híján van az azonosulás képességének, éppen ellenkezőleg: rendelkezik vele, de sokkal összetettebben működik. Egyszerre azonosul a hős mindkét aspektusával: a hétköznapi alárendelt helyzetben lévő énjével és kimagasló tulajdonságú alteregójával. Ez utóbbi aspektus forrása a modern individualizáció, mely megszülte a vágyat, hogy az ember önmagát olyanként képzelje el, mint aki a külsődleges konformitása és átlagossága ellenére egy különleges belső kincset őrző személy. A befogadó emellett azonosul a hős által megmentett személlyel is. Ennek a többszörös azonosulásnak a hozadéka, hogy ezek a történetek kortalanok. Ha a személy kinő egy azonosulási keretet, könnyen tovább léphetett egy másik hősré, aki jobban kielégíti változó igényeit. Miközben látszólag a játékgyártók a köpenyek és maszkokon keresztül a tökéletes azonosulást erőltetik, a termékek végfelhasználása nem jelenti azt, hogy a viselőik valaki másnak képzelik magukat, mindössze a hős zászlójának magasba emelését (Riesman 1955: 127). Ez a folyamat feltehetően hozzájárult ahhoz, hogy a képregényekből kinőtt gyermekek a korábbiaktól jelentősen eltérő viszonyba kerültek az 50-es évek második felétől kialakuló új zenei élettel. Az új típusú zenészek új típusú rajongókat kaptak. Nem volt nehéz Dylant szuperhősként értelmezni. Olyan személyként, aki hétköznapi identitását, a középosztálybeli Zimmermant hátrahagyva, kiaknázva a személyisége mélyén található különleges képességeket, új és erősebb személlyé vált, aki így felvette a harcot, még ha csak a rajongói szemében is, mindennel, aminek hatalma és tekintélye volt.

„Megkérdeztem Bobby Dylant / Megkérdeztem a Beatlest / Megkérdeztem Timothy Learyt / De egyikük se tudott segíteni” – éneklte a *The Who* az 1971-es *The Seeker* című számában. Ez talán visszatekintés arra, amit röviden a 60-as éveknek nevezhetünk. Hunter S. Thompsontól Sean Wilentzig számos tehetséges gondolkodó próbálta meghatározni, hogy pontosan mi volt az a társadalmi tünetegyüttes, ami a mai napig ható kulturális és társadalmi robbanást eredményezte. E robbanás középpontjában ott találjuk a középosztálybeli zsidó származású Robert Zimmermant, aki képes volt teljesen újjáépíteni személyét, és dalaiban kifejezni, amit mindenki gondolt.

A hatvanas évek közepe egy nagyon különleges idő és tér volt, kiváltság volt részesének lenni. Talán jelentett valamit, talán nem [...] de nincs az a magyarázat, nincs a szavaknak, zenének vagy ezek emlékének olyan keveréke, ami megérinthei azt a tudatot, hogy jelen voltál és éltél az idő és a világ ezen szegletében (Thompson 2005: 67).

Talán valóban érdemes ebből a szempontból megfogni az eseményeket, és elfogadni, hogy létezik olyan, mikor egy egész generáció energiái robbannak ki. Olyan okoknál fogva, amit senki se ért akkor, és retrospektív vizsgálatban sem tudjuk megmagyarázni, pontosan mi is történt (Thompson 2005: 68). A „robbanás”, a változás epicentrumában megvalósul Marlon Brando híres mondata *A Vad* című filmből, mikor arra a kérdésre, hogy mégis mi ellen lázad, egyszerűen csak azt válaszolja: „Mi ellen lehet?” Egy olyan helyzetben, mikor a változást mint önmagáért valót tűzik zászlajukra, a *trickster*nek ott kell lennie. Ő az, aki a határok átlépője. Minden csoportnak megvan a maga zónája, az a pont, ahol elválik egymástól a mi és az ők. Ezen a ponton mindig ott van a *trickster*, a városok, az élet kapuiban, és biztosítja, hogy legyen átjárás. Ismeri a társadalmak belső határait, melyek mentén meghatározzák társadalmi létüket. Mikor valaki elakad, mert a társadalmi normák betartása megakasztaná fejlődését és cselekvésképtelenségre kárhoznátná, a *trickster* ott van, hogy felajánljon egy talán amorális lehetőséget, melynek jóként vagy rosszként való értékelését felülírja a tény, hogy lehetőséget teremt az élet folytatására, az előrelépésre. Végső soron az a valami, ami előreviszi az emberi társadalmakat, az az evolúciós mozgató, ami a fejlődést, a kiutat biztosítja számunkra. Ő a kultúra teremtője. Dylan ebben az értelemben bár csak arra utalt, hogy egy mitikus erővel kötött paktum eredményeként lett sikeres, valójában ő maga válik a változások mitikus személyévé, akiben összpontosult a kiismerhetetlenség és mindaz a formátlan energia, ami a kort jellemezte. Mint minden jó *trickster*, jelen volt, felzaklatta az embereket, adott egy azonosulási lehetőséget, látomásos dalait hallgatva szinte megfoghatónak tűnik mindaz, ami végső soron megfogalmazhatatlan. Ugyanakkor sötét jóslatot is hagyott.

Az 1965-ös Newport Folk Festivalt Pete Seeger egy újszülött csecsemő hangjának lejátszásával kezdte. Kifejezve ezzel, hogy mi az, amiért zenéltek, amiért a polgárjogi mozgalmak működtek. Egy jobb világot akartak építeni. Ezen a fesztiválon adta elő először Dylan a *Like a Rolling Stone*-t, mely ezzel a felfoggással élesen szemben állt, és realista, pesszimista üzenetével zaklató hatása és fájó volt. „How does it feel / To be without a home / Like a complete unknown / Like a rolling stone?” A modern és énközpontú dal előrevetítette korunkat és a hatvanas évek bukását. A társadalmi folyamatok hirtelen felgyorsultak, és az idő összezugorodott. A naivitás, az erőszakmentesség eltűnik, a kedvességet, a jóakaratot eltapossa természetünk valódi magja. Az erős megeszi a gyengét, és a dal tanúsága szerint, aki azt hiszi, idealistaként élhet ebben a világban, csakhamar a szemétben turkál majd ételért. Az



ártatlanság elvesztéséről, a tapasztalat durvaságáról, mítoszok, kellékek, régi hiedelmek bukásáról és arról az árról szól, amit a valóságban való létezésért kell fizetnünk. Ez a veszteség, a naivitás halála mindannyiunk vesztesége, de ahogy az állandó változások hálójában élő *trickster* súgja nekünk, nem a béke és az állandóság, hanem a harc az a közeg, amelyben élünk. Dylan legutóbbi interjújában egy utolsó tanáccsal szolgál mindazoknak, akik helyüket keresik a néha teljesen képlékenynek tűnő realitásunkban: „semmilyen élet se kielégítő, ha a lelkünket nem váltottuk meg” (Dylan 2012: 50).

### Hivatkozott irodalom

- Balogh Tibor (1989): *A pszichikum egyensúlyának szociálanthropológiai és esztétikai kérdései*. Budapest: Akadémia Kiadó.
- Davis, Paul (2000): *Hogyan építsünk magunknak időgépet?* Budapest: Vince.
- Dylan, Bob (2005): *Krónikák. Első kötet*. Budapest: Park.
- Dylan, Bob (2012): Bob Dylan Unleashed. A Wild Ride on His New LP and Striking Back at Critics (Interjú.) *Rolling Stone* (2012. 09. 27). Interneten: <http://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-unleashed-a-wild-ride-on-his-new-lp-and-striking-back-at-critics-20120927>.
- Floyd Jr., Samuel A. (1996): *The Power of Black Music. Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York, Oxford: Oxford University Press
- Gates Jr., Henry Louis (1989): *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. New York, Oxford: Oxford University Press
- Riesman, David (1955): *The Lonely Crowd a Study of the Changing American Character*. New Haven: Yale University Press. [Magyarul: *A magányos tömeg*. Budapest: KJK, 1968.]
- Melville, Herman (1994): *Moby Dick*. Berkshire: Penguin Popular Classics.
- Thompson, Hunter S (2005): *Fear and Loathing in Las Vegas*. London: Harper Perennial. [Magyarul: *Félelem és reszketés Las Vegasban. Örült utazás az amerikai álom fellegrárában*. Budapest: Új Mandátum, 1999.]
- Thompson, Hunter S. (1999): *Hell's Angels*. London: Penguin Non-Fiction. [Magyarul: *Hell's Angels. Vad rege az Angyalokról*. Budapest: Konkrét Könyvek, 2003.]
- Wilentz, Sean (2011): *Bob Dylan in America*. New York: Anchor Books.
- Dylan Looks Back* (2009). Interneten: [http://www.cbsnews.com/8301-18560\\_162-658799.html](http://www.cbsnews.com/8301-18560_162-658799.html).
- Scorsese, Martin (2005): *No Direction Home* (dokumentumfilm, USA).