

Valamennyi ütőhangszert külön ki is emelik, fölerősítik és úgyszólván szétkenik a zene teljes felületén, ritmikus lármabevonatot képezve. Ne feledjük, hogy gyakran a látzólag tiszta hangszereket, a gitárt és a basszusgitárt (de az énekhangot is) úgy használják, hogy kiemelik a zajfaktort. A gitárokat túlterhelt erősítőkhöz, *fuzz box*okhoz vagy bármilyen más torzítókhöz csatlakoztatják – a legtöbb gitárosnak tucatnyi ilyesfajta zajnövelő eszköze van. Az énekes közvetlen közelről énekel a mikrofonba, a technikus pedig föl is erősíti a hangját úgy, hogy a hangzás hallhatóan legnagyobb részét a lélegzetvétel – szintiszta zaj – adja. A heavy metal az ideált a végletekig hajtja: a torzított gitárok hangja úgy hat, mint a „színes zaj” folytonos hullámverése, összetett frekvenciák áradata olyan hangerő mellett, hogy inkább csak elmerülni tudunk benne, semmint tudatosan érzékelni azt. A zaj már sok nagyszerű zenei kísérlet legfontosabb alapanyaga volt. A műfaj egyik legszebb darabja a My Bloody Valentine *Soon* című dala. Itt az énekhang alig hallható, elmossa a „fehér zajját” torzított gitárhang vad sodrása.

Milyen folyamat ez? Talán olyasvalami, ami feltöri a zene elzártságát. A *musique concrète*-tel együtt jelent meg a tendencia, hogy a mindennapok zaját zeneként fogjuk fel. Figyelemre méltó viszont, hogy az ötletet a legpopulárisabb zenében valósították meg. A zaj többé nem az avantgarde felségterülete. De mégis milyen érzelmi hatást lehet elérni a zajjal a zenében? Először is elmosódnak a határok a zenehallgatás és az általában vett hallgatás között. A művészet így bizonyos értelemben „belenyúlik” az életbe, az életet pedig úgy tekinthetjük, mintha maga is művészet volna. Ha pedig valamit művészetként ismerünk el, akkor más érzéseink és nézeteink alakulnak ki vele kapcsolatban, mint egyébként lehetséges volna.

Számomra mindez érdekes és fontos folyamatnak tűnik, mert egyfajta távolságtartást, ironikus helyzetet teremt a hétköznapi értékszemléletben. Ha a dolgokat ily módon „kívülről” nézzük, más jelentéseket, más értelmet vagy, ha akarjuk: más hasznot találunk bennük. Mi más lenne minden emberi cselekvés alapja, mint figyelni a világot, és elképzelni, hogyan láthatnánk másképp?

Talán ez a zaj „üzenete”. Magyarázatot ad arra, miért nyűgöz le minket minden, amit nem befolyásolhatunk. Egy torzított hangszere zaja olyasmire mutat rá, ami kívül esik az általunk megszabni akart kereteken; olyasmire, ami kivonja magát ellenőrzésünk alól. Minél inkább tudatában vagyunk annak, milyen keskeny ösvényen haladunk a mozdulatlanság és a káosz között – egész életünkre ez nyomja rá a bélyegét –, talán annál inkább izgat minket meglátni kétoldalt a szakadékot. A newtoni világ mechanikus rendje kevésbé vonzó számunkra. A káosszal játszunk és kacérkodunk, azt akarjuk kikémlélni – a zenében éppúgy, mint az életünkben.

Andreas Platthaus

## CSÍPŐKÖRZÉS, KACSAJÁRÁS

Karrierje kezdetén Chuck Berry felismerte, hogy fekete zenészként semmi esélye nincs úgy játszani, ahogy akar: nyersen és kétértelműen. Hacsak közben térdet nem hajt a közönség előtt. Így találta fel a kacsajárását. A szokatlan mozgás mindenkinek feltűnt, mert azt hirdette: Ide nézzetek, olyan testtartásban játszom, amilyenben még senki! Ezzel majdnem egy időben Elvis Presley a karrierje kezdetén felismerte, hogy fehér zenészként semmi esélye nincs úgy játszani, ahogy akar: nyersen és kétértelműen. Ha-

csak közben térdre nem kényszeríti a közönséget. Így találta fel a csípőkörzést. A szokatlan mozgás mindenkinek feltűnt, mert azt hirdette: Ide nézzetek, olyan testtartásban játszom, amiről általában nem a zene jut az ember eszébe! Ők ketten, Chuck Berry és Elvis Presley, kettejük különbsége legitímálta annak a zenének az elnevezését, amelyet műveltek: rock'n'roll. Lefordítva annyit tesz: ringatni és forgatni. Márpedig ez egy testrésze vonatkozhat csak, a csípőre. És egy cselekvésre, a szexre.

Elvis áll a színpadon, bal keze a mikrofonon, gitárja fölcsatolva, jobb kezét fölemeli. Nem játszik a hangszerén, pózol. Ez az énekes a rockzene szabadságszobra: a Bátrak Otthonának jeladása, üdvözlése mindazoknak, akik maguk mögött hagyták a zene öreg kontinensét: a gigerliöltönyös, széles karimás kalapos slágerénekesek földjét, a deszkagitáros-cowboykalapos countryénekesek földjét – le az altest nélküli férfiakkal! De még csak nem is azt a jazzt halljuk, amely Chet Bakernek köszönhetően megtalálta az átjárót a pop felé, lezárva a bop-érát. A jazz ekkorra szalonképessé vált, különösen Európában; a free jazzt pedig még nem találták fel. Hogy mi a szabadság, azt Elvis mutatja meg, amint mozgásba lendül. A csípőkörzés a dallal együtt kezdődik, minden sorra egy kör jut. Hangszer még meg sem szólalt, hiszen Elvis maga a hangszer, egyetlen dob, egyetlen hatalmas rezonáló test, a rajongók vágyának rezonőrje. Ő „Elvis the Pelvis”, ami lefordítva annyit tesz: Elvis, a csípő – a férfi, akinek alteste is van.

Gyertek ide, és mondjátok, elég jól ráng-e a csípőm! A kétértelmű felszólítás címettje a hallgatóság – jobban mondva a nézőközönség. A rock'n'roll elsősorban optikailag volt felszabadító hatással, az erény elleni merénylet volt, a morál földindulása, hiszen „*rock did rock*” – a rockzene megrengette a világot. Egy fiatal férfi áll a színpadon, húszéves sincs, azaz még csak nem is nagykorú, és olyan mozgásokat végez a csípőjével, melyek a hálósoba sötétjébe tartoznak, mert ott a helye a *rocking*nak és a *rolling*nak, nem pedig a reflektorfényben. A tizenennyolc éves fiúból, aki egy kis memphis stúdióban fölvetett egy lemezt az anyukájának – így fedezték föl –, androgün sztár lett, aki önmagával játszik a színpadon. És közben mindenki nézheti.

Első slágerének címe ez volt: THAT'S ALL RIGHT, MAMA – a hűtlenül elhagyott anya vigasztalása, egyúttal azonban gúnydal az ötvenes évek merev erkölcsi normáiról. Ettől eltekintve első lemezein főleg a country és a western által ihletett balladák szerepeltek. Sam Phillips, a Sun Record Company főnöke és Elvis első producere így emlékezett vissza a karrier kezdetére: „*Elvis Presley volt a legzárkózottabb ember, aki valaha megfordult a stúdióban.*” Higgyük el neki. Mindazonáltal a koncertjein agresszív hőssé változott: ő a gyorstüzelésű kan, aki csípőből lő – mitikus párbajhős; a férfi, aki mindig állva marad.

És ez különbözteti meg Chuck Berrytól, aki térdet hajtott a közönség előtt, pedig a zenéje hangosabb volt Elvisénél, zabolátlanabb, piszkosabb – és őszintébb: a SWEET LITTLE SIXTEEN az ő sorsáról szól. A ROLL OVER, BEETHOVEN kapitulációra szólított fel. A kacsajárás azonban nem volt szexuális provokáció, csak egy eredeti fogás, optikai kadenca, amit megtapsolunk ugyan, ám egyébert, mint a virtuozitásáért, nem csodálunk. Végül is nem volt más, mint a Paramount Theatre fehér közönsége előtti kapituláció: a fura mozgást azért találta föl Chuck Berry, mert a fellépőöltönye teljesen összegyűrődött. Legalábbis így emlékezett az esetre. A kacsajárásban tehát először is a hiúság artikulálódik – ez legalább összeköti Elvis csípőkörzésével. Ennél mélyértelmebb felismerésre azonban ne számítsunk.

Chuck Berry valamivel korábban lépett ugyan színpadra, Elvis Presley mégis hamarabb hozta a játékba a csípőkörzést. Ő lett a rock'n'roll két alapító figurája közül az,

aki a stílust is megalapozta – ha annak vesszük a rockot, ami az ötvenes évek közepén volt: a fehér középosztály zenei forradalmának. Nem kétséges, Chuck Berry messze többet tett e zene fejlődéséért. Ám az sem kétséges, hogy Elvis csípőmozgása messze intenzívebben maradt meg az emlékezetünkben.

Bert Stern koncertfilmjében, a *JAZZ ON A SUMMER'S NIGHT*-ban egyszer, egyetlenegyszer összecseng a két híres mozdulat. A filmet 1958-ban, a Newport Fesztiválon forgatták. Chuck Berry áll a színpadon hóttelegáns öltönyében, és a *SWEET LITTLE SIXTEEN*-t énekli. A dal reszkető lírája a tagjaiba is átsugárzik, egész testével kommentálja a dalt. Stern kamerája ekkor a közönség egyik félárnyékban rejlő tagjára ugrik, egy ezüstszürke öltönyös fiatalemberre. A fiatalember kacsajárással táncol, közben azonban a csípőjét is forgatja: *Come on, shake your tailfeather*. A rock dichotómiája ebben a pillanatban feloldódik, a csípő ringásában egyesülhetünk.

Dieter Bartzko

## A SZÍNPADI LÉPCSŐ

A show-műsorok sztárjai az istenek ükunokái, akik átmentették a jelenbe az istenség jelét: a lépcsőt. Egykor Dél-Mezopotámia és Babilon lépcsőzetes építményeinek alap-eleme volt, most egyaránt díszíti a Broadway csillogó színpadait és a többfunkciós arénákat, éreztetve a magasabb rendű létezés maradékát ott, ahol a kupola alatt tömjén helyett kékesszürke dohányfüstpásmák tompítják el az érzékeket.

Amikor a szórakoztatóipar munkásainak isteni jellege még rejtve volt, gyermekeik pedig meg sem születtek, a majdani sztárkultusz főpapjai, a *vaudeville*-ek és a *music hall*-ok rendezői új életet leheltek az ősi kellékebe. Mistinguett és Maurice Chevalier azzá vált Párizs számára, ami Astarte és Tammuz volt egykor Babilon városának. 1914-ben a Folies-Bergère kulisszái mögött szőnyegbe csavarták őket. A nyitány alatt egy kellékes megadta a kezdő lökést, a két cilinderben végződő báb legurult egy magas lépcsőn, és amikor leért, egy utolsó fordulattal kiszabadult a pár. A közönség már az ének felcsendülése előtt eksztatikusan tapsolt.

A következő szakasz máris a lépcső és az új istenek megdicsőülése volt. A színpadra lépést úgy rendezték meg, mint az alászállást a magasabb régiókból: Josephine Baker, a legendás „fekete Venus” 1925-ben Párizsban lepelbe burkolózva ereszkedett le a lépcsőn, majd ledobta magáról a leplet, és egy szál banánszoknyában járta a charlestont a színpadon és a férfi nézők idegszálaiban. Ugyanekkor Fritzi Massary Berlint babonázta meg végtelen lépcsőn-vonulásával Madame Pompadour vagy a víg özvegy szerepében.

Max Reinhardt mint az utolsó ítélet látványos helyszínére szoktatta rá a lépcsőre a berlini közönséget. A Schumann-cirkuszban, Reinhardt későbbi Nagyszínházában már 1911-ben óriáslépcsőket építtetett. Ezeken rohant a kétségbeesésbe Tilla Durieux mint Iokaszté és Alexander Moissi mint Oidipusz, és ezeken botorkált a kivégzésre Paul Wegener Danton szerepében. A korai húszas évek színházi expresszionistáinak mániájává lett a lépcső. Leopold Jessner, a Gendarmenmarkton álló színház intendánsa annyi emelvényt és lépcsőfokot épített a színpadra, hogy a berliniek csak „a lépcsős Jessner”-ként emlegették. Az ő rendezésében III. Richárd, Piscatoréban pedig az orosz és a várva várt német forradalom tombolt ezeken a lépcsőkön.