

A DAL DIADALA

(1. RÉSZ)

<https://doi.org/10.18030/socio.hu.2021.3.103>

Szociológusi pályafutásom során soha nem foglalkoztam zenével. Most mégis nagy erővel vonzott ennek az írásnak a fő témája: a zene integrációs ereje. Azaz az a képesség, amivel a zenei előadás révén egymástól egyébként elkülönülő csoportok közösséggé olvadnak össze, még ha csak az adott élmény hatása alatt is, átmeneti érvénnyel. Utam a problémához sajátosan kezdődött. A hazai középosztályról szóló munkám² írása közben egyszer csak előtolakodott egy kérdés: bármerre nézünk, azt látjuk, hogy a középosztály egyes csoportjai között áldatlan háború, de legalábbis kizsorítósdiba torkolló versenyzés zajlik. Ugyanakkor a középosztály egységesnek és erősnek mutatkozik az elosztáspolitikai érdekérvényesítésben, de általában véve rétegpolitikai fellépéseiben és számos politikai játszmájában. Mindazonáltal úgy tűnik, az érdekek szövetsége nem elég. Megtámogatására szükség van közös élményekre, a sokszor ütköző csoportok közösségét építő közös nyelvre. Ennek egyik erőteljes alapját nyújtja a közös zenei élmény, amihez persze az azt előhívó közös kulturális bázisra és az alapokat mozgósítani tudó előadókra van szükség. A kérdés tovább vezetett más társadalmi-kulturális közegek felé. Olyan példákon kezdtem el gondolkodni, amelyekben egymástól távoli, olykor egymással konfliktusban álló csoportok egyszeriben közösséggé formálódnak egy nagy hatású előadó munkája nyomán. Miből áll ez a varázslat? Mik az összetevők, amelyekkel az előadó dolgozik? Mitől van, hogy kiváló zenészek képesek az összekovácsolásra, míg más kiválóságok lecövekelnek a hallgatóság szűkebb körénél? Mit tesz a csomagba az előadó felfogása a saját zenei és előadói missziójáról, és hogyan képes az találkozni a közönség kínálta feltételrendszerrel?

Persze első perctől világosan láttam, hogy a kérdések így feltéve megválaszolhatatlanul általánosak. Mindenekelőtt, mélyen beágyazott tradícióik különbözősége okán szűkítenem kellett zenei műfajok szerint. Nagy populáris hatása miatt a könnyűzenére esett a választásom, mint amely a klasszikus zene réteg-kötöttségéhez képest társadalmi állástól függetlenül képes megszólítani a közönség hierarchikus pozíciók szerint elkülönült csoportjait. E lehatárolás mentén alakult a választás, aminek jegyében a könnyűzene igen sokakat és sokféle indíttatással megszólító zenei műfaja, a jazzből és a rockból táplálkozó, hangszerrel kísért szóló éneklés lett a zene közösségteremtő erejéről szóló vizsgálódásaim terepe. Hazai viszonylatban viszonylag könnyen adódott a választás: Cseh Tamás évtizedek óta tartó hatása, amely minden megosztottságon felülemelkedve, egybeötvözi a középosztály ideológiailag-politikailag egymásnak feszülő csoportjait, jó példának ígérkezett. Mik az eszközei, és mi alkalmazásuk kimenetele? Mi a létrehozott közösségiség titka? Hogy lássuk ezt a titkot, meg kell figyelniük egyediségét, és egybevetniük más közegekben hasonló közösségteremtő erővel fellépő előadóművészekével. Bár a szólóéneklés – mint sok más zenei műfaj – általában viszonylag homogén közönségeknek szól, és a társadalmilag elkülönült csoportokat egybefogó képessége nem gyakori, azért az értelmes összehasonlításra nyilván sok előadóművész zenei világa szóba jön. Közülük a választás nagyrészt egyéni ízlés dolga. Én Bruce

1 Szociológus, az MTA levelező tagja

2 Szalai J. (2020) *A nem polgárosuló középosztály*. Budapest: Balassi.

Springsteent és Mark Knopflert találtam meg magamnak. Igaz, olyanokat kerestem, akik a Cseh Tamáséval rokon műfajt művelnek, akik mindemellett életkorukat tekintve kortársak, és befolyásoló lehet nemi hovatartozásuk is. E dimenziók azért eléggé lehatárolták a választás körét. Így lett ennek az írásnak három főszereplője: Cseh Tamás, Bruce Springsteen és Mark Knopfler – három, nagyjából egy korosztályba tartozó zenész, akik generációs élettörténeti helyzetük rokonsága ellenére három különböző kultúrában hoztak létre és reprezentálnak olyan szólózenét, amely egyébként egymással nemigen érintkező közönségeket ötvöz egybe, és ezáltal szélesebb értelemben vett csoportjaik között teremt szerves összekapcsolódást. Úgy vélem – és igazolni igyekszem –, hogy a közösségi egybeötvözés sikere részben a zenében megnyilvánuló élethelyzetüknek és élettörténeteiknek a megjelenítésén, részben közönségeiknek erre rímelő sajátosságain múlik, és persze elsődlegesen a zenéjükön keresztül valósul meg. Ezért az élettörténetek nem afféle háttér adatok, hanem az alkotás szerves részei. Annál is inkább, mert a személyes biográfiák egész generációkkal kötnek össze és nyújtanak elvileg kapcsolatteremtő életanyagot. Ami pedig a befogadói oldalt illeti, szemügyre kell vennünk a közönség felfejthető zenei igényeit, hogy megérthessük azokat a rejtett kapcsolódásokat, amelyek felszínre hozatala teremtette meg az egybeötvöződés sikerét. Kérdés már most, hogy e siker mennyire az előadó és közönsége szerencsés találkozásának eredménye (és ezért nem transzformálható), és mennyiben maga az individuális tehetség generálja azt.

CSEH TAMÁS

Cseh Tamás 1943-ban, a háború kellős közepén született. Egyszerre volt vidéki és pesti fiú. 14 éves koráig Tordason nevelkedett, és bár tehetsége szavalóként és jó rajzolóként kitűnt, teljesen belesimult a falu életébe. Gimnáziumba már Pesten járt. Ez igazi családdegysítés volt: a minisztériumi középtisztviselőként dolgozó apa ekkor, a forradalom után jutott pesti lakáslehetőséghez, egy disszidáló baráti család elhagyott otthonának lettek lakásfoglalói. Ekkor Cseh Tamás édesanyjával együtt felköltözött a fővárosba (egyetemistaként önállósult nővére már kimaradt az egyesítésből). A gimnáziumi évek különösebb megrázkódtatás nélkül teltek, és nemigen rajzolták még ki a jövő pályáját. A jól rajzoló és festő fiú megpróbálkozott a Képzőművészeti Főiskolával, de ismételt nekifutás után sem vették fel. A továbbtanulás iránya azért teret engedett a váagnak: Cseh Tamás végül az egeri Tanárképző Főiskolát végezte el. Fiala pályakezdőként egy budapesti külterületi iskolában kezdett tanítani. Mindvégig a rajz volt előtérben, a zene csak önmaga és szűk baráti köre számára mint szabadidős kedvtelés került az asztalra.

Eddig a pontig az életrajz sikereiben, nehézségeiben is megegyezik a faluról városba kerülő sok ezer fiataléval. S emellé odaképzeltetők közös iskolai élmények, a büszkeség a mobilitás terén elért eredményre, egyszersmind a nosztalgia a falu egyszerűbben átláthatónak tűnő és kitanulható viszonyai iránt – megannyi kiindulópontja a később megénekelte és közösséget teremtő élmény- és érzésvilágnak, sokak azonosulásának.

Az élettörténet kivételes fordulata szinte népmesei véletlennek köszönhető. A köznapi előzmények után ugyanis az ide-oda sodródó, barátokat kereső fiú stílszerűen egy házibulin került össze későbbi életpályája társával, Bereményi Gézával. Az író-költő jó érzéssel egy szunnyadó előadói tehetséget fedezett fel, és a szó szoros értelmében másnapról fogva meg is kezdték a közös vállalkozás építését. Szellemi muníciónak alapjában két élményanyag szolgált: egyrészt a közös nosztalgia a két világháború közötti világ pozíciói, harcias nevelése és bátorságra ösztönző, nemzeties aurája iránt, illetve a nemzeti sors felpanaszolása (például: „Széna tér – Kitörés”), másrészt a végigélt diákevek, a botladozó, de szigorkodó tanárokkal, a hazugságra épülő úttörőmozgalommal és a megtapasztalt szegénységgel, valamint a meg nem szűnő és nyugvópontra nem kerülő helykereséssel („A hatvanas évek”). Mint majd látjuk, ez a két élményvilág rezonált az egykorú közönségben, és innen született a dalok ki nem hunyó népszerűsége.

Az albérleti szobában induló közös vállalkozásból gyorsan felfelé ívelő pálya lett. Cseh Tamás előadói estjeivel bebarangolta az országot, és soha hátra nem hagyott, kislemez téblábolásával, valamint sallangmentes öltözködési és előadói stílusával nagy ívben aratott. Hamar belépett a képbe a Kádár-korszak barátkozást kezdeményező lemez- és filmipara: a Cseh–Bereményi páros dalait rögzítő lemezek nagy számban keltek el, és nemsokára megérkeztek az ellenzéki és a befogadottság határán mozgó rendezői megkeresések (mindenekelőtt Jancsó Miklóstól, majd a Huszonötödik Színházról – amitől egy ideig tartózkodnak, de végül kötélnek állnak). Mindazonáltal ettől fogva a színházi kötődés megmarad, mindenekelőtt a Katona József Színházzal, ahol Cseh Tamás sajátos státuszú társulati tag lett, és ahol önálló estjei meghatározó részét befogadó otthonra lelt. A színházi kapcsolatok szaporodásával idővel a kör bővült, s a továbbra is vezető műfajt jelentő önálló estek mellett Cseh Tamás olykor mellékszerepeket is elvállalt egy-egy társulatnál, így például Alfred Jarry „Übű király”-ának 1977-es pécsi előadásában vagy Sarkadi Imre „Oszlopos Simeon”-jának 1986-os szegedi színrevitelében. Miközben az alkalmi együttműködések köre bővült (a Játékszíntől a Várszínházig, majd később a Bárka Színházig), azok fő formájának mindvégig megmaradtak az előadóestek. Cseh Tamásból annak ellenére nem lett igazi színházi ember, hogy egyre otthonosabban és ruganyosabban mozgott a színpadon, mindenekelőtt a nyolcvanas évek második feléig színházi otthonának tekintett Katona József Színházban.

A nyolcvanas években már egyértelmű a pálya: Cseh Tamás magasan jegyzett előadóművész lett, és ez a szerep identitásának is fő tartópillérévé vált. Már nem az amatőrnek megmaradt képzőművész volt, hanem a belső erőktől hajtott és onnan táplálkozó előadóművész. Ehhez azonban a külső feltételek változása is jócskán hozzájárult. A pályáiv két évtizedes fejlődési útjának elején a hatvanas évek végét írtuk. Diáklázadások Európában és Amerikában; a hippikomunkák gyors szaporodása Amerika nyugati partján, egy új, városi vándorló kultúra megjelenése, a fiatalok növekvő hangereje mindenütt. Magyarországnak akkoriban nem sok köze volt ezekhez a fontos nyugati változásokhoz. Belső válságjelenségek és a társadalom kibékítésének politikai törekvése egyszerre hozták, hogy a szocialista világ valamicskével nyitottabbá vált, és főleg a fogyasztásba kezdte beengedni a nyugatot. S bár a hippibefolyást úgy-ahogy még távol lehetett tartani, a belső mozgásokat, változásokat már kevésbé – pontosabban csak a represszió eszköztárával, ami különösen a '68 augusztusi cseh bevonulás és az ellene nyíltan lázadó hazai fiatalság színre lépésének idején veszélyes és lehetőleg kerülendő volt. Körbepillantva, megállapíthatjuk: a delikát politikai helyzetben a Bereményi–Cseh páros épp jókor jött. Mondandójuk karcolta ugyan a rendszert, de a disszidens ellenzékkel összevetve, ideológiai értelemben csaknem veszélytelen volt. Viszont szerepbe lehetett őket hozni: akkora rést hagyva dalaik számára, amin még visszaránthatóak, ha úgy hozza a szükség.

Ebben a misszióban a dalok problematikája kiszélesedett, és politikai üzenetekkel is átitatódott. Bereményi Géza tűpontos sorai egyre nyíltabban a szabadságról, az elemi emberi jogokról és a nyugathoz való vágyott felzárkózásról szóltak: „*Most te jössz, Kelet-Európa,/ mindennek tudója,/ bakancsban ugrálsz hős tojástáncodat./ Valaha-Európa,/ csak volt Európa,/ adtál te ezért már vért, szégyent sokat./ Járd, Kelet-Európa,/ tánc van, Kelet-Európa,/ táncolj, mert éppen most szabad./[...] Szeretlek, Európa,/ földnek sója,/ vén gazemberek játéka, szívem./ És ismét, Európa,/ Kelet-Európa,/ mondd azt már kérlek, hogy igen*” („Kelet-Európa”). Az elmaradottságot ostromozó politikai tartalom nem független az egyén megzavart identitásától, amely kis büszkeségekből, állandó veszteségérzetből, múlni nem képes kisebbségi érzésből és elmagányosodásból van összegyúrva. A „ki a magyar?” kérdésre keserű válaszok születtek az elmaradottságról és a belsővé tett leértékelődésről – valahogy így: „*A földet túrja s táncol ez,/ már rémlik is, hogy ez ki lesz,/ e rejtélyes alak./ egy pillanat, s eszembe jut,/ megvan a név, megvan, fiúk,/ ez a magyar paraszt*” („A paraszt”). De a név nem elég, ha nincsen nyelv, amin a sajátos magyar sors elbeszélhető. Nyelv nélkül marad a kirekesztettség és a

magára hagyottság fájdalma, és a képtelenség, hogy sajátos sorsunkat és értékeinket a külvilág tudomására hozhassuk: „Ó, az az énekes/ bármiről énekelt,/ úgy tudtuk róla mi,/ hogy jobb ő, mint mi vagyunk,/ az ő élete sokkal többet ér,/ mint mi vagyunk./ És mi most itt vagyunk,/ és amit mi tudunk,/ és ami belénk szorult,/ nem tudjuk magyarul/s nincsen megírva az angolul” („I love you so”). Aki pedig a bajok orvoslásaként a modernizáló városodásban hinne, annak számolnia kell az elmagányosodás rémisztő, taszító jelenével, ahogy azt a város alsó osztályának ingázó-dala, a be nem fogadott egykori parasztlány érzésvilágának iróniával fűszerezett éneke elbeszéli: „Beának baja,/ hogy Pomáztól Pestig,/ Pest és Pomáz között csak úgy,/ egymaga mindig,/ sejtelve sincsen, hogy létezem,/ plusz én se Beát,/ a bejáró Beát/ még véletlenül/ sem ismerem. /Robog a HÉV” („Bea”).

A múltat idéző és a modern életet lefestő dalok egyszerre kívántak szólni a középosztály egymással sokszor konfliktusban álló konzervatív és liberális rétegéhez. Az első csokorba a csöppnyi iróniával keverten nosztalgizáló történelmi dalok tartoznak, a másodikba a mindennapi életet sokszor humorral vegyítetten felidéző városi dalok. A kétféle megszólítást azonos keretben együvé ötvözni nem lehet, az elbeszélés valamelyes egyensúlyát a témák váltogatása teszi lehetővé. A történelmi azonosulást mindenekelőtt a nagy személyiségek megidézése szolgálja – irodalmi és történelmi figuráké egyaránt („Ady utolsó fényképe”, „Balogh Ádám”, „Balassi”); a mindennapok felfestését egyszerű képek a városi életből („Budapest”, „Ten years after”), még ha témájukhoz sokszor éppen a nyomasztó tények felől közelítenek is. Egymástól távoli referenciapontjaik miatt a kétféle identitás nem építhető egybe, ezért van az egymásra nem reflektáló, két külön dalcsoport, amelyek a közönség két elkülönülő szegmensét célozzák meg. Hidat közöttük csak a szerzői-előadói szándék teremt, amely beleérző kívülrőlállásával azonosítja is, el is távolítja magát – ezzel kínálva fel egy majdani szerves közösség reményét. Bár ez a remény is hamar megbicsaklik. A rendszerváltás utáni dalok a vékonyka közösség(ek) széteséséről tanúskodnak („Utóirat”).

A közösségteremtő erő titka mégsem a témák felfűzhetősége vagy nem csak az, hanem a mindennapi életek formai közelsége és egybeterelő mélyebb tartalma. Amiről szó van, sokak közös életformája, amit maga az énekes is oszt. Ez az életforma mindenekelőtt civil: a szabadság körül forog, aminek megjelenítését a zene és közönsége érintkezése adja. Az életforma egyik tartópillére a polgári állás (tanítás), ami csak részben köti le az energiákat, így mellette kényelmesen elférnek az egyre fontosabbá váló és a magánéletbe is mélyen beágyazódó barangolások, a vidéki vándorutak. Ezekben a vidéki kirándulásokban az együttlét a fontos, a pénznek alárendelt szerepe van. Jól megtestesíti ezt a Másik Jánossal, a zenésztárrsal való közös munka, amely a Bereményi Gézával való együttműködés végül átmenetinek bizonyult felfüggesztésekor játszott meghatározó szerepet Cseh Tamás előadói pályáján. Bár a vidéki kiruccanásokban szívesen benne van, Másik János mint képzett zenész nem fogadja el az amatőrnek szóló minősítést és a vele járó alacsony gázsit, miközben Cseh Tamás teljesen meg van elégedve ezzel: nem látja magát valamely szakma (az énekes előadó-művészet) felkent papjának, tökéletesen elfogadja az amatőr-civil státuszt, ebben azonban tökélyre és teljes kibontakozásra törekszik.

Az elfogadás annak is szól, hogy későn jött, s a megkésettéget helyzete és előadó-művészete otthonos elemének érzi. Ami körülveszi, az mind megkésett. A zenei élet kicsiben utánozza a nyugatot, de nincs pénz, nincsenek jó stúdiók, nincsenek jó autók és egyéb szállítóművek, minden kezdetleges és lekésett marad. Lekésett az előadói pályakezdés: Cseh Tamás 40 éves, mikor az első lemeze megjelenik. Lekésett az ismerkedés a külfölddel: harmincon túl vannak már, amikor Bereményivel először nyugatra (Párizsba) mennek. És van bizonyos amatőr-civil jelleg az egész pályautban a vidéki művelődési házakkal és a műsor után hajnalig tartó ivászattal. Ez utóbbi éppen olyan szervesen az eseményhez tartozik, mint a mindig megszervezendő baráti szállítások, amelyek jó alkalmat adnak nagy beszélgetésekre és közös tervek szövögetésére. Közben ezeken

az utakon minden átmeneti, mintha egy buliba hívták volna az előadót. Igazi nagy koncert nincs is, a műfaj a kis szobák melegébe való, és akkor jó, ha ezt elő tudja állítani a színpadon is. Ilyen bensőségesen átmelegített lesz a nemzeti búslakodás is, vagy – a dolog vidámabb végéről – egy osztálykirándulás emlékének felidézése. A nemzeti vonal mindvégig erős marad: történelmi figurák megelevenítésével igyekszik előhívni a büszkeséget, de ugyane szövegekkel és mozdulatokkal idézi fel a mindenkori bukást – még Széchenyi esetében is. A színek mindig komorak. Így szól a „Lánchíd” egyik utolsó versszaka: *„Nézz le a Lánchídról a vén Dunára,/ nézd csak a vén folyót, hogyan viszi szét/ apádat, hazádat, hogyan dobálja,/ s maga sem tudja, hogy megvan-e még.”* A szöveg alig kíván zenét. És valóban, a zenei kíséret csak a hangsúlyokat emeli ki, előbb tisztán vokálisan, aztán dobpergést utánzó gitárkísérettel. A Széchenyit mint nemzeti példaképet az öngyilkosságról lebeszélő dal úgyszintén elbeszélés, noha a tárgyhoz illően kissé egzaltáltabb. *„Nektek ott lesz a Lánchíd, járhattok, kelhettek,/ emez itt magánvégzet, mindjárt meghúzom./[...] Ajaj, Széchenyi István nehéz lesz tanulni/ nekünk tőled a példát most, hogy ezt meghúztad”* („Gróf Széchenyi István pisztolyát porozza”). És hasonlóan a többi történelmi kép is inkább verbálisan tanító lecke és kétely, amiben a zenei hozzáadás csak aláfestés, a szöveg nélkül nem is létezne.

A jelen hétköznapi képeinek elbeszélésében nagyobb hangsúlyt kap a zene, és a szövegekre többnyire a dallamokkal együtt emlékezünk. Legyen szó osztálykirándulásról vagy a budapesti reggelről. De akár a szebb napokat látott latintanár nő végtelen elszegényedéséről, a zene megszűnik pusztán aláfestés lenni, önálló életre tör. Persze e fülbemászó dallamok sem túl bonyolultak – ilyeneket kár keresnünk az életműben. Ahogy a két ember alkotott, úgy került a zene a szöveg alá: „dúdolj, Tamás!” – szólította Bereményi Géza a társát, és ezekből az eldúolt darabkákból állt össze egy-egy dal zenei világa (például az ironikus-vicces dal: *„Ha a Koncz Zsuzsával járhatnék egyszer”*).³ Ami nem volt eldúolható, az ide nem fért be. Ez a dúdolós jelleg is közönségközelben tartotta Cseh Tamást és a dalait: dúdolni az is tud, aki nem ismeri a kottát, és maga elé zümmögni az is tud, aki szabályos éneklésre semmiképp nem vállalkoznék. A dúdolás még valamit kifejezett: a zene hozta a nosztalgikus, önironikus hangot, amit a szöveg jó szívvel befogadott. És befogadta a közönség is, hiszen volt valami megmosolyogtató abban, hogy az igazi, felszabadult öröm pillanatai mindegyre a múltba, a diákévekbe vittek vissza. Mosolyt fakasztó dallamával így lett különösen humoros a visszaemlékezés: *„Juharfát és magas tölgyfákat/figyeltünk meg./ Megkülönböztettünk bibét és porzót/ utunk során”* („Tanulmányi kirándulás”). Ami pedig az egykorú hétköznapokat illeti, a dalok tele vannak a villamoson felcsippentett beszélgetésfoszlányokkal (az albérletek áráról), a munka és a hétköznapok monotonijáról („Ami van”), az el nem énekelhető dalokról („Kéne egy dal...”) – csupa olyan gondolat és úgy megfogalmazva, ahogy és amit a közember gondolt. Az énekes ezzel jön igazán közel közönségéhez: csak kimondja és eldúolja, ami az emberek fejében van. S ha kissé meg is emeli ezt a tudást – a filozofikus meditálás szintjére Antoine és Desiré dialógusaiban –, akkor is közel marad, mert következtetést semmiképp sem von le, nem különböztet meg helyes és helytelen gondolatot, csak elbeszéli a vélekedéseket.

A megítéléstől való tartózkodás Cseh Tamás közösségteremtő erejének külön kiemelendő vonása. Nem engedett az ítélezés csábításának, még a rendszerváltás utáni években sem, amikor pedig a dalszövegek megkeményednek és frontális kritikával állnak elő. Cseh Tamás nem szereti, amit a kilencvenes években maga körül lát: taszítják a hatalomváltás visszásságai (a néppel mondja a maga tényszerűségében csak féligazságot: a régi urak új ruhába bújtak, de továbbra is ott vannak a vezető pozíciókban, s immár az üzlet élén is), kedvetlenné és irritálttá teszik a kiáltó egyenlőtlenségek, a hajléktalanság, a szegénység. Ezek a dalok már sokkal programozottabbak, zeneileg rendbe szedettebbek a korábbiaknál – de elvesztették izgalmasságukat.

³ A dalok „dúdolós jellege” igen sok későbbi feldolgozást inspirált. Példaként hadd említsem a *Koncz Zsuzsa-számot Mácsai Pál előadásában*, a *Cseh Tamás 52. születésnapján a Merlin színházban rendezett esten*, vagy a *„Születtem Magyarországon”* címmel 2012-ben tartott emlékest dalait, Hrutka Róbert feldolgozásában.

Névjegyek egy tálcán, de a név hordozója már nem törekedik a széles közönséggel való kapcsolattartásra. Elmúlt a dúdolás: kőkemény általánosítások zenei felstilizáltsága, amit kapunk. És ezzel el is múlik a varázs: a kilencvenes-kétezres dalokból nem lettek sokak által dúdolt nagy számok. Igaz, nem is rontottak a képen, mert a sűrű – Cseh Tamás halála után is sűrű – rendezvények főleg a hőskorszak, a hetvenes-nyolcvanas évek dalaiból válogattak, és fenntartották hallatlan népszerűségüket.

Az eddig kibontott vonások mellé azonban oda kell tennünk néhány további is, ha meg akarjuk érteni a dalok mindent túlélő vonzerejét. Az egyik a játékosság, ami többrétű. Egyrészt jelenti a vonzódást a művelődési házak és a kocszmák világához, ahol rendszeresen meg lehetett merítkezni, de azzal a biztos tudattal, hogy pár óra után vége lesz, nem kell ott maradni, és a részegségben félbódultan kimondott mai szavakért nem kell holnap jótállni. Lehet bohóckodni, lehet pityókosan kissé felelőtlen szózatokba kezdeni – mindez megengedett, és ez az összekacsintós, de egymás közelségélményének mulékonyságára épülő játékosság ott van a dalokban. De játékosság övezi az előadói stílust is. Az előadó pontosan úgy öltözködik, mint a városi fiatal értelmiség: kerüli a felstilizáltságot, a kitűnni vágyás jeleit akár a ruhadarabokban, akár a frizurában. És ezen az alapon el lehet játszani a könnyen jövő haverságot, az összetartozás közösségét. A játékosság harmadik síkja a zene, pontosabban a retorika: Bereményi versei tele vannak szójátékokkal és kis nyelvi fricskákkal. Ezeket a zene tovább fricskázza, elnyújt, vagy éppen megrövidít egy szótagot, amitől a kifejezés vicces lesz, s ha jön is a rím, a viccességet az is magával viszi. A szójátékok mindenképp jókedvet visznek a dalba. Ezért főleg az önironikus-nosztalgizáló dalokban lelünk ilyeneket – a búskomorabb nemzeti problematikához kevésbé illenek.

A másik az előadói identitás rendíthetetlen kifejezésre juttatása. A népszerűség és Cseh Tamás azonnal felismerhető előadói képessége elvitte őt a színházak és filmek világába is. De nem csábította el egyik sem. A híres színészek közelsége, az előadások utáni hosszú együttlétek kalandnak kiválóak voltak, sőt, tanulni is sokat lehetett így. De Cseh Tamás mindvégig kívülálló maradt, vendég, akit kockázat nélkül lehetett kedvelni, de nem kellett a zárt körökbe felvenni. Ez az ellenállás a csábításnak erkölcsi tartalmat is adott: a teljesítménynek a távolságtartással való összeötvözhetőségét példázta. És ez is a játékosság egy formája volt. Beöltözni betyárnak vagy kallódó nemesnek amúgy sem volt idegen Cseh Tamás gondolatvilágától, és a szerepekbe való beleélés vonzó kalandnak bizonyult. Kirándulás eddig felfedezetlen területekre, új művészvilágokba, ahonnan azonban bármikor ki lehetett lépni. A dalok otthona sosem lett a filmvászon vagy a színház. Ezekben a terekben vendégként szerepelt az előadó is és maga a prezentált anyag is. Szépen illeszkedtek a dalok, de kívülállóságukat mindvégig megtartották. Újabb oldalról bizonyították, hogy igazi közegük a magánélet és a civil nyilvánosság határán mozgó melegség, az együttesség közvetlenül, a maga átélhetőségében, szinte testi érintkezésben születő közösség.

Ez a közösség társadalmilag és ideológiai irányultságában is meglehetősen vegyes volt. Egyik fő összetevője a nyolcvanas években már formálódó nemzeti ellenzék, amely formálisan igazodott a fennálló rendszerhez és annak szabályaihoz, de szándéka szerint a nemzeti identitás építésével éppen a vele szembeni ellenállást és távolságtartást fejezte ki. A megkapaszkodást segítő gyökerek keresése a múlt nagy tettei és nagy emberei felé fordult, és a Bereményi–Cseh szövegekben és a dúdolható dallamokban a maga tökéletes kifejeződését találta meg. Ezek a dalok mind felstilizáltak és leegyszerűsítettek: egyéni hősök vagy hajdani harci dicsőségek, vitézségek fanyar-édes felidézésével teremtettek nemzeti azonosulást. Így: „*Te fuss csak, katonám, Csak most juss el Branyiszkóig, [...] Csak fuss a hóban el,/ s ha közben golyó nem ér el,/ majd egy gyönyörű kézitusán/ közelharcban halhatsz meg fent a hóban [...] Branyiszkóig nem ér a golyó,/ közelharcban halunk meg fent a hóban [...] vacogd át ezt az időt,/ bent Branyiszkónál./ Te csak fuss, katonám*” („Branyiszkó”). Az egyéni hős, mint a példakép a dalokban magában áll, történelmi közege nélkül. Mintha a múzeumban egy

portrét mutatna az idegenvezető. A hős felemlegetése ugyanakkor reményt ad, vagy éppen a maga emberi gyarlóságával relativizálja a kiemelkedést, testközelbe hozza a hősi tettet, és ezzel befogható távlatokat nyit. A „Petőfi halála” című dal utolsó strófája szépen példázza ezt: *„Nem, ne, csak így ne./ Hogy nem látja senki. Nem így akarom./ Szembefordulni/ Nem látják, nem tudják, csak dobogás,/ hisz nem is látják,/ senki sem látja, hogy szembefordulok./ Így szúrnak belém. Vive la republique, így szúrnak belém./ Senki, lovak dobognak./ Nem, ne így legyen, vive la...”* Ahol mégis kollektív történelembe fordul a dal, ott feltűnően kerüli az állásfoglalást, a drámát individualizálja. A tömegeből egymás melletti, nagyjából egyformán érző, de egymással nem kommunikáló emberek sokasága lesz: *„Bújnak ott a romok alatt a helybeliek, magyarok,/ városukat a sok csapat, a fényes sisakosok/ szállták meg s az itteniek bújnak a föld alá,/ bőrrönd és kisgyerek és kívül a sok szoldát”* („Széna tér – Kitörés”). A zene ezekben a történelmi dalokban (akár az egyéni hős körül forgókban, akár a tömeges élmény elmesélésének szenteltekben) kifejezetten aláfestésül szolgál: a lényeg a vers, és az egyszerű dallamok ennek elsőbbségét emelik ki, törekedve a szöveg világos érthetőségére. Ezzel az aláfestéssel a történelmi képek és tablók balladisztikus elemei hangsúlyozódnak, aminek révén a dalok egyszerre válnak testközelivé, egyszersemind homályossá – talán, hogy aláhúzzák a szövegekben rejlő kétértelműséget. Mert e történelmi dalok a felmagasztalás mellett iróniával beszélnek hőseikről, ezzel megadva a közönségnek a lehetőséget az azonosulásra éppúgy, mint a távolságtartásra.

A dalok másik közege a városi kisember a maga mindennapi gondjaival és örömeivel. Ez a kisember szabadulni kíván az elvárások és normák nyomasztó világából, és a szabadulást egyszemélyes programként éli meg. Emlékei, vágyai retrospektívak, az iskolás évekhez és a fiatalsághoz kötődnek. A mából visszapillantva azonban csalóka a fény: *„Én tudom, hogy felejteni kell/ a régi iskolákat/ a tanári tébolydákat,/ az összes tévhitet, mint belénk verni mert/ százezer vén bolond,/ kit tönkretett a gond... Ács Mari hitte velem,/ ...hogy nekünk nincs... csak ilyen, példasértett életünk,/ és benne maradt”* („Ács Mari”). De a dalokban megszólal a nagyvárosi kisember elveszettsége is, aki albérlőként kiszolgáltatott, akit bármikor lehet igazoltatni, s aki fogyasztóként lohol, hogy lépést tartson a kiszélesedő világgal. Miközben szolidaritást vállal a figurával, a dal kritizál is: megmosolyogja az igyekvést, a normáktól való szabadulás vágyának a normákhoz való fokozottabb alkalmazkodással kifejezett igényét. A kisemberrel való viszony nagyon „magyar” („ugyanabból a múltból jöttünk, és ugyanaz a jelenünk is”), de ez csupán a dal érzelmi szintjén derül ki. A dalok a közös-séget, a hasonlóságot hangsúlyozzák, és ezzel azt üzenik: felolvadhatsz közöttünk, nincs értelme ágálnod, inkább fogadd nyugodtan, ami adatott: *„Hetven vagy hatvan, most hetvenhat van./ Arctalan év ez, mondd meg Irénnek. Mondd meg Irénnek: a nyolcvanas évek sapkát viselnek./ ...Sapkát viselnek, árnyékban jönnek./ Jól le van húzva mind a tíz sapka./ Homlok takarva, tíz orr takarva,/ Tíz száj takarva. Szem eltakarva... Tíz fehér bottal út ütögetve./ ...A nyolcvanas évek, mondd meg Irénnek, a semmibe néznek. Semmit se kérnek”* („Jóslat”). A szavak a nyelvbe vannak zárva, és eleve közösséget teremt a beszélő és az őt értő személy között, hogy tudják: az értők köre szűkre szabott, a magyarul beszélőkére, amiből a külvilág – láttuk – nagyjából ki van rekesztve. Ez ad keretet a közös szokásoknak (itt le szoktak menni tejért reggel, abortuszért sorban állnak, megigézve kirakatokat bámulnak stb.), és a közös ivászat mint együttléti forma, mint a társas kapcsolatok karbantartása rituáléinak is – nem is igen kínálkozik más: *„És dal kéne arról, hogy énekelni jó,/ számos barátta, nagy asztalok körül,/ ám nincs egy este, ami mindenható,/ így hát az ének nem dalba való”* („Kéne egy dal”). Ezek a kisember-dalok zeneileg változatosak: van köztük is narráció zenei aláfestéssel, de vannak dallamosabb darabok is. A dallam főleg a nosztalgiákat kíséri, és valóban fülbemászó: nem is csoda, hogy a közönség az előadóval együtt éneklie a „Budapest”-et vagy a „Tanulmányi kirándulás”-t.

Mindezt végiggondolva, egyszerre látjuk Cseh Tamás közösségteremtő képességének külső feltételeit és a belőle magából fakadó erejét. Az elsőt a közönség indirekt megszólítása jelenti: nem mondatik ki, hogy kinek

szól a dal, azt bárki felcsippenhetheti és magáévá teheti. A kisember a nemzeti érzés által nő nagyra, és ennek felfedezése a nemzeti problematikát ki is rántja amúgy megszokott kirekesztő rendszeréből. És megfordítva: a kisember ott lakozik az egykori elitekben, az élitétekben, a kitelepítettekben, '56 örökösében. Nem kell pontos határvonalat húzni: megint csak a ráismeréssel születik a bennfoglaltság, sőt, lehet választani. Lehet választani régmúlt történelmet, a tegnapot és a jelent – mindehhez adott a skála és a panoráma. És az ember körülbelül ugyanabba a közegbe kerül, a hallgatóságos közösségbe. Ez a közösség a motivációk sokszínűsége folytán eléggé tágas és körvonalatlan. Ezért könnyű belépni a közegbe, és lehet halkán, nyom nélkül távozni is. Ennyiben az összetartozás és egybefűzőttség csak a percre és a helyzetre vonatkozik: a dalok nem is ígérnek ennél többet. A dalokon túli világ megosztottsága ott marad, nem is relativizálódik.

Mindebből azonban még nem világos Cseh Tamás tartósult hatása, generációkon átívelő népszerűsége. Ennek egyik kulcsa nyilván a megénekelte témák szinte – használatában – népdalszerűvé vált, örök aktualitása. Ha ma más is a fogyasztási szint, törekvéseiben mit sem változott a kispolgári gürcölés, a lépésekben haladó és visszahuppanásoktól kísért felemelkedés, az örökké kielégítetlen és lemondásokkal teli vágyakozás – az egykori dalok tehát ma is igen sokakat elevenükben szólítanak meg, és különleges élmény, hogy ebben a vonatkozásban szülők és mára felnőtt gyermekeik közvetlenül megfoghatják egymás kezét és átérezhetik sorsuk közösségét. De ugyanígy ott van a ma levegőjében is – sőt, felerősödve van ott – a nemzeti büszkeség zavarteli problémája, amelyre a ma talán lekerekítettnek tűnő válaszokat kínáló dalok a közvetlen harci mezőtől távolabb húzódva, némi gyógyírt ígérnek. Fenntartják persze a hatás folyamatosságát maguk a Cseh Tamás–kultusz építőelemei: a tisztelet mindig friss virágával ékeskedő egészalakos szobor a Gellért téren, az évenkénti emlékkoncertek, a hosszú sorban színre lépő új meg új dalátíratok és szerzői estek, sőt, a Cseh Tamás nevével meghirdetett kulturális pályázati programok vagy középiskolai vetélkedők. Mindezek persze egyszerre gyümölcsei és magvai a töretlen közösséghatásnak – mégis, egyértelműen hozzájárulnak a folyamatos adaptáláshoz és újraértelmezéshez.

BRUCE SPRINGSTEEN

Bruce Springsteen nagy törekvése a rock 'n' roll fennhatósága alá tartozó világ békétlenségeinek elsimítása, nyugodt és kiegyensúlyozott élethelyzetek megteremtése, egy olyan világé, amelynek alapköve az emberi jogok tisztelete. De ez nem adódott egykönnyen. Az életút vonulata egyszerre szabályos és szabálytalan. Az 1949-ben született fiú első éveit családja szegénysége, az apa akkor még fel nem ismert skizofréniajából adódó agresszív dühkitörései, az anya mindenek felett álló, gyermekeit védő derűje és feltétlen szeretete, a külvilágban pedig a Martin Luther King előtti Amerika rasszizmusa és a hidegháború barátságtalan légköre határozta meg. Tipikus New Jersey-i kisvárosi munkásélet vette körül, a feketék és a fehérek között húzott kemény határvonalakkal. Az osztálytársaival bunyózó, focizó és egymást fricskázó bandaszellemből elég korán kiemelkedő tinédzsert a zene vonzotta mindenekfelett: a nagy idol Elvis Presley, majd a Beatles és Bob Dylan, akivel nemsokára életre szóló barátság szövődött, sorozatos közös fellépésekkel. A zene művelése – akárcsak a tizenéves Cseh vagy Knopfler esetében – egy összekuporgatott pénzen vett gitárral kezdődött. Szisztematikus zene- és hangszeritanításra a családnak nemigen volt módja, de ez a hatvanas évek elején nem is látszott feltétlenül szükségesnek. Springsteen barátoktól és egy-két idősebb pártfogójától tanulta meg a gitár használatának alapfogásait, de ezekben a spontán kurzusokban kottaolvasás nem szerepelt. A gimnáziumi években összeállt első csapat szájról tanulta meg a kor nagy dalait, és fő dolgának azt tekintette, hogy hűen, jól másolva hozza közel az eredetit a klubokban, kocsmákban és sporttermekben összegyűlt, jó bulira vágyó kortárs közönségnek. Évek teltek el így, és közben az otthonról menekülő, majd mindegyre anyja védőszárnyai alá hazatérő fiatalember hónapokig lakott egy padlástérben bandája tagjaival, és a referencia ugyanez a közönség volt. A kommunaszzerű

együttlakás, a szülőktől megörökölt világ elutasítása a hajviselettel és a kívülállást hangsúlyozó öltözködéssel, az iskola odahagyása – mindez nagyon hasonlított a hippik életformájára, bár társadalmi összetétele szerint kevésbé a lázadó középosztályi ifjakra, mint a margóra került munkásfiatalok összekapaszkodására épült. Az elmerülés az új életvilágban elsodorta az iskolát: Springsteen – szülei hallgatólagos beleegyezésével és zsebében a megkésettlen megszerzett érettségivel – nem tanult tovább, s ez a döntés utóbb életre szólónak bizonyult.

Az elképzelt pálya a zene volt: a fiatalember számára a zene lett az élet kerete, a kapcsolatok mélyebb szövete, az inspiráció és a cél. Élet és zene teljesen összeforrott, a zenélés a napok egymásutánjához tartozott, és hétvégeken a hét közben elért eredményeket osztották meg a haveri közönséggel. De külön a fehérekkel és külön a feketékkel. A két elkülönült társaság között sokszor adódott összetűzés és verekedés, a fellépő zenészeknek – akkor még színfehér csapatuknak – ezzel rendszeresen számolniuk kellett. A rasszok közötti feszült viszony a leghétköznapibb dolgokat is átítatta. „*A Freehold High gimnáziumban a rasszok közötti feszültség erőszakba is torkollt. [...] Egyszer egy első emeleti mosdóba mentem be, odaálltam a piszoár elé, és elkezdtem beszélni a mellettem álló fekete bőrű haverommal. Ő közben végig a falat nézte, majd megszólalt: »Most nem beszélhetek veled.« ... a határok meg voltak húzva, még a szomszédos barátok között is. Addig nem lehetett beszélgetni, míg fel nem oldják a határokat, és ez egy jó darabig még nem következett be. A városban lázongások törtek ki*”⁴ (Bruce Springsteen: *Amerikában születtem*, 60.). Mindeközben a tinédzseréletnek megvoltak a maga terei: a városi klubok és klubként funkcionáló iskolai tornatermek. Ezekben rendszerezett műsor zajlott, és a játsszási engedélyért egymással versenyeztek a kiemelkedni vágyó, ugyancsak tizenévesekből álló bandák. Ezek közül emelkedett fel Springsteen első együttese, amelynek az élén már énekelt is. A *The Castiles* már félprofi együttes volt, de még mindig a nagy slágerek előadására szerződött, kevés saját újdonsággal. De ezt a zenekart már New Jersey-szerte számos helyre hívták, igaz, egy másik kemény osztóvonal mentén, ami a felkapaszkodott középosztály és a munkásfiatalok között húzódott. A mély megosztottság mellett nagy szó volt, hogy az együttes mindkét táborban sikert aratott, és a fiatal közönség itt is, ott is a magáénak érezte a játékukat. De a merev elkülönültséget tudomásul kellett venni: a középosztályi yuppiknak eszükbe nem jutott, hogy kedvenceik után eredjenek a munkásklubokba, és megfordítva. Az életkori határok ugyanakkor lassan elmosódtak: az együttes egyre több meghívást kapott a helyi felnőtt közönségtől is. Ezek a meghívások azonban csak mélyítették a fajok és társadalmi osztályok szerinti megosztottságot – a közönség keveredése elképzelhetetlen volt. Bár az együttes egyre nagyobb hírnévre tett szert egy elég nagy földrajzi térben, ismertségüket jócskán megtépzta a közönség szegregált csoportjainak viszálykodástól sem mentes rivalizálása. Látnivaló volt: ebből a helyzetből az adott helyi viszonyok közt nem lehet kitörni.

A kortársakra figyelő és jól tájékozódó Springsteen tudta és idejében felmérte: innen tovább kell lépni New York felé, ha valaki igazi zenészkariert akar. Ez azonban nem volt minden nehézség nélkül való. A heti többszöri ingázás New Jersey és New York között nem kevés pénzbe került; ugyanakkor örülni kellett, hogy ha gázsit nem is, játéklehetőséget viszonylag könnyen szereztek Greenwich Village egyik kocsmájában; megbízható rajongói kör híján viszont állandó bizonytalanság nehezítette a megkapaszkodást. De Springsteen jó kapcsolatteremtő képessége sokat segített. Miközben meg kellett küzdeni az egyelőre ismeretlen közönség kegyeiért, igazi lendületet adott néhány véletlenül szerzett ismeretség a legjobb körökben: idővel a korabeli rock 'n' roll nagy gurui fontos szerepet játszottak a kapcsolati háló kiépülésében. New Yorkban a siker netovábbja a bebocsáttatás a zeneiparba volt. Szerencsés kapcsolatok és a tehetséget felismerő producerek és menedzserek segítették Springsteent az első lemezfelvételhez. Springsteen életrajzi könyvében leírja, hogy milyen nagy szó volt először belépni egy stúdióba, és élőben megtapasztalni, hogy az eredeti felvételből a produceri munka

⁴ A szövegben szereplő, angol nyelvű dalokból vett idézeteket a saját (nyers) fordításomban közlöm.

és a hangmérnöki hozzáadások és elvételek varázslataival hogyan lesz bemutatkozásra alkalmas demólemez. Miközben alig-alig botorkál még ebben az új világban, felszínes, de jól mozgósítható barátságok széles körére tesz szert, és menetel (vagy sodródik?) afelé, hogy csapata egy legyen az Amerikát ellepő fehér rockzenekarok közül, amelyek bennragadnak a déli blues és az ugyancsak déli eredetű, de már északiakra csiszolódott rock 'n' roll legjobb dalainak másolásában.

De a sodródás és a bizonytalanság nemcsak a zenében jellemzi a tizenéves Springsteen életét. 18 éves, amikor szülei – apja betegsége és lehetetlen anyagi helyzetük miatt – Kaliforniába költöznek, és ő teljes önellátással és a házáért vitt felelősséggel hátramarad. Megkapaszkodni nemigen volt kiben – erre is csak a zene kínált lehetőséget. Mivel a kamaszkori csapat három év után felbomlott, Springsteen nekilátott, hogy immár felnőtt együttest szervezzen, aminek az élén ő áll, ő a Főnök (a Boss⁵ becenév nem véletlenül ragadt rá), és egyre több saját dallal kíván a közönség elé lépni. Ez a zene már rafináltabb: keményrock vonásai továbbra is búvőkörükben tartották a keleti parti munkásfiatalokat, de a kifinomultabb versek és dalok a középosztályi – főleg a vietnami háborút ellenző – közönséget is vonzották. Ezek már nem kamaszkori próbálkozások, hanem kemény, felnőtt szavak bánatosan andalító zenére előadva: „*A harcban nyomorékká vált katonák jönnek vissza a háborúból/ az utca embere éppen úgy néz rájuk, mint annak előtte/ a nők meg, akiket szerettek, időközben prostituáltak lettek/ ...Amerika harcban áll és az ég vörös/ ahogy leszállnak a vonatról, azt nézik, kit is kéne vádolni mindezért az örületért és gyászáért/ És az utcák megtelnek vakokkal, akik mind teljesen kivetkőztek magukból/ Te ott állsz, ők meg a poharukat és a botjukat nyújtják/ Én viszont fáradt vagyok, azt hiszem, legjobb, ha lefekszem...*” („America under fire”). De nemcsak a vietnami háborúról volt szó. A korszak (a hatvanas évek közepétől a kora hetvenes évekig) az egyre nagyobb tömegeket mozgósító hippilázadásoktól és a pszichedelikus szerek nagy divatjától volt hangos, aki hatni akart, annak ezzel számolnia kellett. A középosztályi eredetű hippikultúra nem volt Springsteen közege, főként nem legklasszikusabb változatában, a nyugati parti, legfőképp Los Angeles környékén kialakuló hippikommunák formájában. Ezek a fiatalok a felpuhult tömegfogyasztás és a szemforgatóan prűd szexuális normák ellen hadakoztak, és kilépve családjuk kényelmes világából, vándorútra indultak a maguk vad öltözékében, polgárpukkasztó hosszú hajukkal és állandó drogfogyasztásukkal. Bár velük szemben érzelmileg a keleti parti melósokat választotta, Springsteen számára a hippivilág megannyi vonása ismerős, s ezért jól átélhető volt. Ilyen volt mindenekelőtt a még sok gyermeki vonással átítatott kényszerű elválás a családtól, ami ugyan nem Springsteen akarata és saját szabad választása szerint történt, de az ezzel járó útravetettséget, az állandó vándorlási kényszert és a könnyen jövő, majd éppoly könnyen elillanó, gyors barátságokat ő is jól ismerte. Akár a hippik, ő is keresztbe kasul autóstoppolta Amerika egy jó darabját, és ezeknek az utaknak a kockázatos volta, de a humorossága is mélyen átért a hippivilággal közös élménye volt. De a magánélet legfőbb tartalmai, a szerelem és a szex is kapcsolatot teremtettek. A hippieleltre hajazó vándorlásaiban Springsteen élvezte a könnyen cserélhető partnereket és az el nem köteleződés szabadságát. Volt tehát azonosulási lehetőség bőven. És Bruce Springsteen, a nagy kaméleon e tekintetben is korán felmutatta képességeit. A bluesok és az ötvenes, hatvanas évek rock 'n' rolljának elkötelezett megszállottja ezekben az években akusztikus zenét szerez, átítatva pszichedelikus átérzésekkel – noha maga nem kábítószeres soha, mert félt a szerek okozta kontrollvesztéstől és az apai modell így a „hátsó ajtón” esetleg beosonó következményeitől. Beleérző képessége mindenesetre nagy volt, és további egész karrierjének nagy titkaként meg is maradt. A kor tipikus dala a később feledésbe merült „*Don't you want to be an outlaw*” („Nem akarsz törvényen kívüli lenni”), bonyolult, erős ütőhangszerrel megtámogatott úton levés – együtt minden marginalizálódott kortárral, legyenek akár hippik, akár a középiskolából kisodródott és egyre lefelé csúszó kamaszok. Az úton

⁵ Főnök

levés öngyilkos gondolatokkal is társul, bár ezek elbeszélése inkább a marginalizálódottak retorikájának része, semmint gyakorlati elszánás az élet befejezésére: „*Napközben izzadságban fürdünk az elveszett amerikai álom útján,/ éjjel öngyilkos autónkkal végighajtunk a dicsőség házához,/ a 9-es út választóvonalánál kiugrunk a krómozott, jól feltöltött járműből,/ oh, bébi, ez a város kihatja a csontjaimat,/ ez egy halál-tár, egy öngyilkos fojtogató öv,/ el innen, amíg fiatalok vagyunk,/ mert a hozzánk hasonló fiataloknak csak a menekülés adatott*” („Born to run”). Az országos hírveget és tartós sikert hozó dal kinötte a kamaszévek másolás rock 'n' rollját. Bár alapritmusnak megmarad az egyéniesített, játékosságát vesztett rock 'n' roll, ezt a dal közepe táján egy elbeszélős, néhány akkordból álló betét váltja, majd bár visszatér a rock, ez a dal második felében improvizált jazzes elemekkel társul. A szerencsés kombináció jól kiemeli a szöveg panaszos, ugyanakkor elvágó vereszetét. Igazi korosztályi zene lesz, de a dal később is töretlen sikere azt mutatja, hogy együtt öregszik hallgatóságával, akik számára a szám idővel az ifjúkori világba való visszavágyódás szimbóluma lesz. A dalnak (és a dal címét viselő albumnak) ez a túlélőképessége lesz Springsteen közösségteremtő erejének egyik fontos forrása. Egy csokorra való keletkezett ezekből a túlélődalokból, amelyeknek egyre tisztábban kirajzolódott nyugati- és keleti parti kettős forrása, és két földrajzi letéteményesük közt Springsteen néhány havonkénti ingajárata. Az egyik a nyugati part egyre inkább intellektualizmusba hajló középosztályi töltése, amely vitte magával a hippievek dalvilágát és problematikáját, immár felnőtt kifejezési formákba átemelve. Ezek a dalok a közösséget és az értékalapon szerveződő kapcsolatokat, a szabad szerelmet és az establishmenttel szembeszegülő szabadságát állították a középpontba. A másik a mindenkorli hazatérés világa: New Jersey bányász-, halász- és munkásvidéke, a keményebb rock hangjával, főleg a kocsmák népének és az olykor „deviánssá” minősített, hetekre-hónapokra bezárt csóróknak és csavargóknak címezve. A két Springsteen zeneileg is távol áll egymástól. A nyugati hippiorökség vitte tovább a blues- és soul-dalokat, néha egy erősen stilizált rock 'n' rollba átemelve. A kelet hangja változatlanul a kemény rock, nagy hangeffektusokkal és gyakori felpörgetettséggel.

A kettős dalvilág életformává emelkedett. Ahogy a karrier és vele az ismertség felfelé ívelt, a siker anyagiakban is fialt. A felnőtteknek és körülöttük továbbra is a koncerteken eksztázisban csápoló fiataloknak szóló előadások gyors anyagi gyarapodást hoztak, ami már megengedte a kettős megállapodottságot: Springsteen mindkét parton házat vásárolt, és idejét – immár családapaként – megosztotta a két világ között. Sőt, rafinált modern stúdiót alakított ki mindkét helyszínen, és attól fogva maga vette kezébe a lemezfelvételek menedzseri, produceri irányítását. Hangmérnököket és a lemezcsinálás összes csínját-bínját a kisujjukban hordozó szakembereket hívott együtt-dolgozásra. Közben új zenészeket is szerződtetett, akiket főleg a nyugati parton fedezett fel és szerzett meg magának, míg a keleti parton állandó társulatával, a környékről toborzott *E Street Banddel* koncertezett és készített nagy példányszámban eladott lemezeket. Ez a kettős életforma és annak elkülönülő zenei kifejezése lett az előadó kisugárzásának és közösségteremtő erejének legfőbb pillére. A különálló közönségek és közösségek együvé gyúrása és egységgé kovácsolása azonban még várat magára. A feltételek lassan érlelődnek a hetvenes-nyolcvanas évek emberi jogi és fekete mozgalmaiban, valamint olyan kollektív drámák átélésében, amilyenek a szaporodó környezeti katasztrófák a menetrendszerű erdőtüzekről a hurrikánok pusztításáig.

Az előadások közben új színnel gazdagodtak: a színpadi játékot kifejező rendezői elgondolásokkal. Springsteen a zenészeknek a színpadon való fel-alá járkálásával, egyéni kis *shaw*-darabok beillesztésével előhívta és új keretbe emelte a jazz korai szakaszának fekete *minstrel-shaw*-it, azaz azt a hagyományt, ami a dalok előadását afféle esztrádműsornak tekintette, és amelyben a színpadi látvány az előadott darabnak a zenével és a szöveggel egyenrangú összetevője lett. Hiába volt együtteseinek többsége fehér zenész, ezekkel a látványshow-kkal közel hozott hozzájuk és a szintén főleg fehér közönséghez egy darabot az elsüllyedő fekete

világból, amivel újabb lépést tett annak útján, hogy a zenében ő legyen Amerika első számú közösségcsinálója, távoli világok egyesítője. Nem is véletlen, hanem szerves következmény, hogy az idők során változó együtteseiben egyre több lett a fekete zenész. Volt közöttük, akiket állandó együttesébe, az *E Street Band*be is meghívott: mindenekelőtt vezető szaxofonosa, Clarence Clemons, akihez egyre szorosabb barátság is fűzte. Ez a barátság olyan fontos volt, hogy Clemons nemcsak a legjobban fizetett muzsikusa lett. Haldoklásának hírére Springsteen – megszakítva párizsi kirándulását – gondolkodás nélkül elrepült hozzá, és a nagydarab fekete muzikus kezét fogta az utolsó lélegzetvételeig. Springsteen a szó legjobb értelmében színvak volt, meglehetősen érzékenységgel az élesen elutasított rasszizmussal szemben. Mindezzel együtt egész pályáján főleg fehér zenészekkel zenélt: hiába, a megosztott világ kapcsolatrendszere erre terelte. Sok évnek kellett még eltelnie, amikorra meglelte a maga fórumát a rasszizmus elleni fellépésre, és ehhez a közönség valamelyest megnyílt fogadókészsége is kellett hátszélnek. A keleti parti klubok éles megosztottsága mellett a kétezres évekig erre sem bátorsága, sem ösztökéje nem volt.

A felfedezett „cirkuszi” előadásmód azonban jól kitölthető keretet kínált. A fekete zenészek részei lettek a mutatványos előadásnak, s ezáltal jelenlétük, hozzájárulásuk valamiféle természetességet nyert a fehér közönség szemében is. Az előadások mókamestere a nyílt színen is Springsteen volt, aki időnkénti improvizációkkal adott vezérhangot egy-egy hangszernek és az előadójának. De a feketék – kevés kivétellel – inkább a tömegjelenetek szereplői voltak, ritkán jutottak szólóénekekhez, és elsősorban a zene ritmikai aláfestésének sokszínűségét voltak hivatva biztosítani. Ugyanakkor ezekkel a jelenetekkel meg lehetett idézni a csetlést-botlást, a kocsmahangulatot éppúgy, mint a szolidaritás rejtettebb szálait, amelyek például mindegyre a fúvósokat terelték fontos közösségbe, ahonnan csak Springsteen improvizációs hívására léphettek egyenként előtérbe.

Mindez együtt hallatlan mozgékonyt és a közönséghez igazodó rugalmasságot vitt az előadásokba, és fokozatosan teret nyitott a feketék egyenrangúan individuális szerepeltetésére is. Itt van példának a mindenki által ismert dal, a *„When the saints go marching in”*. Kellott némi bátorság ahhoz, hogy e gospeleredetű és Louis Armstrong által a maga jazzfeldolgozásában híressé tett dalt Springsteen némileg megtartva-módosítva átköltse, és fekete-fehér párbeszéddé alakítsa, lelassítva az ütemet, de megőrizve a zenei tartalmat. Ebben a párbeszédben a fehér fél nyíltan a harcoló elődökkel szellemileg egyesülő dicsőséges hadsereg tagjának tekinti magát, míg a neki válaszoló, szent mivoltát és angyalszárnyait egy nyakába akasztott, összehajtott fehér törülközővel jelképező fekete szereplő szomorúan konstatálja, hogy a nap nem hajlandó neki sütni, és az ő szájából a fehérekéhez hasonló szavak – igen kifejező mimikával egyesítve – csak az áhítóaszt és az egyenlőség iránti távoli óhajt hozzák felszínre. Az egyszerre hangosra váltó fúvósok a kételyt emelik ki, mintegy kérdőre vonva a fekete énekest már magáért az egyenlőség álmaért. A közönség „veszi az adást” és hatalmas tapsban tör ki, a fekete reménykedés pártját fogva – ígéret azonban nem születik ebből. *„Fújjad, Holmes testvér! Amikor a szentek bevonulnak, [...] egyike szeretné lenni a tömegnek.”* Mindazonáltal az első lépés megtörtént: a dal a dicsőséges történelem fehér kisajátításával szembeni állásfoglalás dala, és ha tette még nem is, de közösen osztott kritikára mozgósít (*„When the saints go marching in”*).

Fontos kiemelni, hogy a látszólag improvizatív „cirkusz” keményen megformált szerepekre és a szerepek mögött a szereplők messze a zenén túlnyúló, változatos kapcsolataira épül. Egy karakterisztikus példája ennek a sokszor mintegy másodfőnöki szerepet betöltő Steven Van Zandt, aki egyszerre a legmélyebb tisztelője és társa Springsteennek, másfelől állandó riválisa. Ezt az ellentmondásos viszonyt évekig mindketten mesterien kezelik, de egyszer csak eljön a robbanás pillanata, és Van Zandt kiválik az együttesből, hogy hosszú évek múlva immár saját színészi-énekesi sikere révén stabilizálódott, igaz együttműködésre kész barátként és

alkotótársaként térjen vissza. Az ő távozása talán mindenki másénál nagyobb űrt hagyott hátra. Springsteen nem is igyekezett „pótolni” – inkább némileg átrendezte a zenekaron belüli szerepeket, és még határozottabban a saját kezébe vette az irányítást. A zenekar további tagjai mind közeli barátok ugyan, de az együttesség kizárólag a közös munkára szorítkozik. Egy kivétel van: a *Band* egyetlen állandó nőtagja, Patti Scarfia, aki utóbb Springsteen felesége és három gyermekük anyja lesz. Az énekesnőhöz fűződő viszony a munkában semmi „privát” szint nem enged meg, ugyanakkor az asszony végig ott van támasznak, alkotói partnernek. Delikát helyzet ez is, amit a két ember láthatóan remekül kezel – a kapcsolat a maga összes rétegében szemlátomást működik. De ugyanilyen módon épülnek a viszonyok a zenekar más tagjai által beemelt családi kapcsolatokat tekintve is. Példa erre a dobos, Max Weinberg trombitaművész fia, aki kiskamaszként kerül a zenekarba, ahol nincs semmi összekacsintás az apával: a nevelő, a rendező, a hallgatólagos szabályok elsajátíttatója végig a *Boss*, akinek helyét és kompetenciáját senki nem kérdőjelezi meg.

A kapcsolatok egy másik típusa a vendégszereplések pályatárs zenekarok és szólóművészek társaságában. Ez persze jól ismert műfaj. Mégis érdemes kiemelni egyéniesített jellegét, amivel Bruce Springsteen egy újabb ajtót nyit a „cirkuszba” és partnereivel együtt kitágítja annak lehetőségét és értelmét. Egy beszédes példa, amikor Sting meghívására ketten igazi bohózatot faragnak a híres Sting-szám, az *„Every breath you take”* duójukra épülő előadásából. Miközben maga az éneklés maximálisan komolyan van véve, azt kiegészítésként ugrándozások, bohókás kérdezz-felelek játék kísérik. És itt a szereposztás már maga derűre fakaszt: Stingből gitárjával egyre magasabbra felugró „gumilabda” lesz, a tánc- és tornatudásban amúgy tőle semmiben el nem maradó Springsteenből lelkesen, de két ballábbal ugrándozó viccfigura. A közönség pedig egy emberként hahotázik, miközben maguk az énekesek is szemlátomást jól mulatnak.

Egy másik fontos sík a dalba épített politizálás. Springsteen kiválóan ért annak megválasztásához is, hogy a maga baloldali politikai mondanóját mikor és közönsége mely része számára nyilvánítsa ki. Az idő előrehaladtával a kör kibővül: dalait egyre jobban átítatja a felháborodás az amerikai társadalom hatalmas egyenlőtlenségein – többet beszél/énekel erről az évek során, de még sokáig nem áll elő a legfőbb egyenlőtlenség, a faji megkülönböztetés és a belőle fakadó mély emberjogi sérelmek nyílt kritikájával. Az *„American skin”* című komor dal karrierje jól mutatja ezt. A szöveg sehol nem említi a feketéket vagy más színes bőrűeket, mégis mindenki tudja, hogy a dal a feketékkel szembeni, és nemegyszer halállal végződő, ismétlődő köznapi és rendőri atrocitások feletti fehér szégyennek ad hangot, állandó ismétléseivel egy halálimára emlékeztető, néhány akkordot befogó zenei keretben. A pár akkord ismételtetésére szorítkozó dal hallatán el kell némulni, és megúszhatatlan, hogy a hallgatóság magába nézzen: kinek-kinek mi itt a felelőssége. Nem is csoda, hogy a kilencvenes évek végén született dalt nem túl gyakran játszották a rádió- és TV-állomások, sőt, egy ideig a nyugati parton be is volt tiltva, így koncerteken nem lehetett előadni. Tisztességes, végső formáját eladható lemezen csak 2016-ban nyerte el. *„41 lövés, és átautóznak a vértől vörös folyó felett,/ 41 lövés zavarja meg az éjszakát/ a megsérült test mellett térdepelünk az előszobában,/ és az életéért imádkozunk./ Fegyver volt-e, késelés volt-e,/ lehet, hogy csupán egy tárcáért – ilyen az életed,/ és ez... egyáltalán nem titok, barátom:/ megölhetnek csak azért, mert amerikai vagy”* („*American skin*”).

A politikai mondanó egyre fontosabbá vált. Ez avatta kiemelkedő eseménnyé a 2006-os New Orleans-i *Jazz Festival*t, amire egész estét betöltő előadásra hívták Springsteent. Az év nevezetes volt: alig néhány hónappal a Katrina hurrikán levonulta után került megrendezésre az az évi esemény, aminek különös jelentőséget adott, hogy a hurrikán lerombolta a város nagyobbik részét, és földönfutóvá tette a szegényeket – mindenekelőtt a feketéket. Bush elnök és a politikai elit kezdetben mit sem reagált, és a szövetségi segítség igen megkésve érkezett. Ezzel szemben és ezt nyílt kritikával illetve, Bruce Springsteen az elsők között volt, aki válaszolni

kívánt: két hónap alatt igen tehetséges munkászenészekből (köztük számos fekete muzsikusból) a helyhez és az alkalomhoz illő új vándorzenekart hívott össze (*The Sessions*), és régi fekete gospelek és bluesok átírataiból, valamint a tradicionális New Orleans-i jazz megidőzéséből nagy erejű műsort állított össze. Megjelenése New Orleansba, e főként fekete városba hatalmas fehér tömeget vonzott, akik bár a hátsó sorokba utalták a fekete lakosságot, mégis némi szolidaritást hoztak magukkal egy csaknem magára hagyott város katasztrófájának színhelyére. Az est folyamán új meg új cirkuszi elemek tűntek fel, amelyekkel Springsteen mobilizálni és bevonni szándékozott a közönséget – kezdetben sikertelenül, majd az est előrehaladtával a szándéknak megfelelően. A dalok csaknem mindegyike politikai hitvallás is volt, vagy éppen a mindennapok konfliktusáról szólt („Pay me my money down”), amiben az adósságot visszakapni nem tudó kisember ahhoz a fegyverhez nyúl, amihez vele szemben a nagyok: börtönnel fenyegeti meg adósát. Ahogy a dal halad előre, ez a fenyegetés egyre humorosabb és ironikusabb lesz, végül a kölcsönadót színre vivő zenekar ütemes léptekkel levonul a színről, mintegy otthagya a problémát az egy szál hátramaradt kürtösnek, de végül ő maga is futólépésben távozik. Hasonló feloldás nem társul az este talán legdrámaibb dalához, a „*How can a poor man stand such times and live*” („Hogy bírhatja ki a szegényember az ilyen időket, hogy közben még éljen is”) címűhöz. A vers éles és egyre élesebb. Napi élethelyzeteket beszél el, egyre hangosodó, a végén ténylegesen kiabálásba torkolló előadásmódban, amit a zenészek – és főleg Springsteen – egyre vadabb, dobbantós előadói stílusa csak felerősít – az ember vele kívánná ordítani, hogy „*Nos, ragyogó arccal érkezik az orvos,/ és azt mondja 'rövidesen jól leszel',/ ad valami humbug pirulát, némi füvet és egy jó magas számlát,/ mondd csak, hogy bírhatja ki a szegényember az ilyen időket úgy, hogy még élhessen is*”. A zene mellé felfedezett „színház” az immár nemzetközi hírű énekest egyre gazdagabb előadásokra sarkallja. Legyen a tartalom a leghétköznapibb élet egy ifjú, zenebolond pár egybekelése (a „*You can never tell*” című számban) vagy egy régi rock 'n' roll felelevenítése és áthangszerelése („*Dancing in the dark*”), az előadásnak mind hangsúlyosabb része a színház – és a kis bolondéria, amit ezzel lehet csapni még nagyobbra nyitja a változatos közönség együvé ötvözésének kapuit. A fehér középosztályi nézősereg – fiatal és idős egyaránt – egy emberként kacarászik a száma dallamát „elfelejtő” Springsteenre, és vele örül, amikor a dallam mégiscsak meglesz. Azt meg őrvívó ovációval fogadja, amikor Springsteen a nyílt színen megtáncoltatja nyolcvanon jóval felüli, ám az alkalomra elegáns öltözetben, frissen fodrászolta és friss lakkozású körmökkel megjelenő édesanyját. Majd itt még nincs vége az azonosulási lehetőségeknek: csakhamar kiperdül a színre a húga, akivel duóban gitározva és nagyokat ugrálva fejezik be a „családbemutató számot” („*Dancing in the dark*”).

Ezeka megrendezett előadások még erőteljesebben aláhúzzák, ami az egész eddigi springsteeni életműnek a legfőbb üzenete: ő hírvívó és összekötő, de minden, időközben igencsak nagyra gyarapodott vagyona (500 millió dollárra becsülik) ellenére megmaradt kisembernek, ugyanolyannak, mint te vagy én, hasonló vágyakkal és büszkeségekkel. Ez a ritka „celebhabitus” és a hozzá társuló, egyre nyíltabban vállalt politikai fellépés valóban egymástól nagyon távol lévő csoportokat és külön világokba zárt értékrendeket köt össze. Más szavakkal bár, de éppen ezt a közösségteremtő képességet emelte ki és ismerte el Obama elnök, amikor 2016-ban a *Medal of Freedom*-mal, a legrangosabb civil kitüntetéssel jutalmazta az előadó–énekes munkásságát. Így szólt a laudáció: „*Springsteen Amerikájában mindenkinek van hely a tűzoltóktól a bezárt bányák munkanélküliin át a lerobbant kis New Jersey-i boltok megkeseredett tulajdonosaiig, ő az elnyomottak és megrövidítettek követe. Én vagyok az Elnök, ő pedig a Főnök, aminek jegyében azt kívánom, hogy így, hetven felé is a megszokott aktivitásával és lendületével folytassa.*”⁶ Springsteen meghatódva, félrecsúszott fekete nyakkendőjével félig-kívülállását mutatva ment oda az elnökhöz, és miután jó cimborákként meglapogatták egymás hátát, odatartotta a nyakát, hogy Obama felaggathassa rá az elegáns érmet.

⁶ Barack Obama laudációja a 2016. évi *Medals of Freedom* átadásán.

A csúcok felé töretlen egyenes úton haladó rockművészt mindig mosolyogni látjuk, akkor is, amikor apai örökségül kapott depressziójával küzd. A pályát olykor évekre megszakító betegség hallgatásra ítél: a zenész nem szólal meg, és nem viszi közönsége elé a magánéletinek tekintett problémát. Inkább a kilábaláson dolgozik: immár van pénze a pszichiátriai kezelésre és a drága gyógyszerekre. De a beteg Springsteen is különleges kvalitásokat mutat fel: betegségéből nem csinál titkot, inkább a magánéletbe való visszahúzódást magyarázza ezzel, ígéretként benne a gyógyulással és a visszatéréssel. Támasza mindehhez a családja: imádott felesége és három gyermeke. Régen maga mögött hagyta már a hippiidők szabadosságát. Felesége hidat jelent a férfias együtt zenélés és a gyengeséggel együttélő, azt elfogadó család között, és a legfőbb társ a betegség nyilvános kezelésében is. A betegség okozta megszakítások ugyanakkor nem törnek meg a karriert. Az újra a nyilvánosság elé lépő zenész egyre élesedő politikai fellépését egyre összetettebb és gazdagon hangszerelt zene kíséri: különösen a fúvósok szerepeltetése idézi a jazz és soul gyökereket, a fekete zenéhez való kapcsolódást. Az énekesi repertoár is gazdagodik. Springsteen különösen a különböző dialektusok megjelenítésében alkot rendkívülit. Ír közönségének az ír pubok nyelvén énekel, dialogikus dalaiban pedig félreismerhetetlenül felvonultatja a „fekete” hanghordozást a vele szembeni erőt megjelenítő New York-i középosztályi beszédmód elkülönülő párbeszédével. Így lesz egyetlen dalból három – három különböző közegben. A különböző előadások a szomorúságtól az elkeseredett dühig felvonultatják a párja elvesztésétől féltő fiatalember kétségbeesett tapogatózását és próbálkozásait: talán neki magának kéne háttérbe vonulnia, hogy kedvesét megtarthassa („If I should fall behind”).

Az idők előrehaladtával egyre jobban összeérik a magánéleti és a politikai mondandó. Az utóbbi időnként látványos kereteket ölt: így lesz Springsteen a vezető sztárja az Amnesty International 1988-as *Human Rights Now!* világ körüli koncertsorozatának, amelyen az énekes nyíltan kikel a faji elnyomás, a neokolonizáció és az ijesztőre dagadt globális egyenlőtlenségek ellen. Itt fedezi fel magának azt a harmóniát, amelyben a magánélet és a közélet politikai tartalmai összeérnek és egységes, megformált világképet alkotnak. Springsteen húsz év után is felemlegeti a koncertsorozat bensőséges atmoszféráját és az értelmes politikai cselekvés számára vett fontosságát. Talán innen datálható a politikai mondandó egyre nagyobb jelentősége a dalaiban, akkor is, ha a rendőrség elől bujdosó gyilkos parasztfigura szorongását vagy a fiatalok kapcsolatainak elerőtlenedését teszi a szöveg középpontjába. És az már szinte természetes fejlemény, hogy a magán- és közügyek elkötelezettje az összeérlelés révén újabb terepet nyit, ezúttal a személyes síkú közösségteremtésre: az elszemélytelenedett és elbürokratizálódott politikai viszonyok közepette a személyes integritás az alternatív politikai erkölcs legfőbb bázisaként tűnik fel, és a szolidaritás legfontosabb forrása lesz.

A megszemélyesülő politikai kiállás tettekre is sarkall. Miközben a legutóbbi dalok visszatérést jelentenek a privát világba, annak immár bölcs rezignációval tudomásul vett fájdalmait és örömeit mondják el, Springsteen egyre többször hallatja a szavát a nyilvánosságban, hírnevét az elnyomott, mellőzött csoportokkal való szolidaritás kifejezésére használva fel. Ebben az összefüggésben válik a dalok építőelemévé a mindig friss politikai reagálás – mint ezt legutóbb a *Black Lives Matter*-mozgalom melletti egyértelmű kiállás hangoztatása is jelzi. És így lesz politikai tartalma annak is, hogy meghirdetett koncertekről is lemond, ha az adott helyen különösen kiugró diszkriminációval találja magát szemben, és közönségét is politikai kiállásra ösztönzi egy-egy nemes vagy különösen fontos ügy mellett. Persze mindezzel együtt is elsősorban rockelőadónak tekinti magát, és legfontosabb számára a zenélés, mi több, a régi barátokkal sok évi szünet után újra megtalált élvezet a közös zenélésben.

A kapcsolat és a közös munka újabb szintre lépett. Az énekessel együtt muzsikáló *E Street Band* tagjai az együttes muzsikálás szünetének éveiben önálló programokba kezdtek, többen is a szólókarrier irányába indultak

el. A közös zene ezektől a tapasztalatoktól még érettebb, még kifinomultabb lett, s a zenészek mint egymással összedolgozó, de karakteres egyéni arculattal és hangszerkezeléssel a színpadra lépő, önálló személyiségek jelennek meg. A *Boss* továbbra is „boss” marad, de a zenekar időközben sokkal inkább önálló testületté változik, a főnöki szó ebben az új egymásra találásban lényegében a keretek és a számok koreográfiája főbb mozzanatainak jelzésére szorítkozik.

Ezzel a nagyon karakteres együttessel bátran neki lehet vágni a világnak. Springsteen és társai végiglátogatják Európa országait, de ugyanígy felfedezik maguknak a Távolságot, Japánt és Indiát. Mindez kicsit visszavisz a folytonos úton levés hippivéibe: nem is csoda, hogy a legújabb dalok a régi odaadással szólnak szerelemről és a természetről. Az új albumot hallgatónak az az érzése: az előadó mit sem öregedett. Zenéje ugyan összetettebb és sokrétűbb lett, de lendülete megmaradt az évtizedekkel korábbinál. És megmaradt nyíltan vállalt kétsége a nagy társadalmi újításokkal szemben, mert úgy találja, ezek hasznát mindig a jó helyzetben lévők fölőzik le, és a szegényeknek, munkanélkülieknek és kiöregedetteknek nemigen jut bármi jó a változásból. Ezért nem lehet hátradőlni: minden új lépés után száz további kívánczok. De ezek megosztása csak a személyes vonzalom teremtette térben lehetséges.

Nem véletlen a legutóbbi album címe: „*Letter to you (Levél Neked)*”. A két összetartozó ember teremtette térben kimondható minden érzelm és kétség, és az élet nehéz dolgairól is lehet beszélni. Mindezt a magánélet élesen körülhatárolt terében. Nincs már mögötte a népes hallgatóság, az egyfélért érzők és cselekvők széles tábor, a dalok a két összeérő személy dialógusában kelnek életre. A címadó dal ezt a régi–új programot hirdeti, amikor az összes szorongást és az élet nehéz perceit, élményeit ebben a kétszemélyes térben tartja megoszthatónak. Korrekciója ez a politikai programnak is: az utóbbi évek Springsteenje élesen elválasztja a politikai meggyőződése és kritikája nevében fellépő, demonstráló közembert és a magánélet harmóniájába visszahúzó magánembert. A hippimozgalom és a baloldali radikalizmus hatvanas évekből nagy és tömeges jelenetei ígérni látszottak a politikai és a magánéleti én egyesíthetőségét. De ezekből a mozgalmakból kifogyott a szusz. Mindenkit átgondolásra készíten az új realitás: a társadalom intézményei jobbra reprodukálódtak, így nem egyszerűen az egyéni csalódás törvényszerű hozadéka, hanem vaskos társadalmi tény a hajdani hippideológia elenyészése és képviselőinek asszimilálódása a lényegileg változatlan társadalmi viszonyokhoz és azok sokban módosult, de az alapokat tekintve változatlan intézményeihez. Bár politikai kiábrándultság övezi, a magánéleti egymásra találás régi–új programja mégis derűs. Springsteen jóval mélyebben éli meg és át a másikkal fűződő viszonyt és annak melegségét, mint a 30–40 év előtti hippiszerelmek időszakában. Azokban az időkben a Másik jobbra mellékszereplője maradt a történeteknek és azok kollektív kifejeződésének; a mai Springsteen nagy hangsúlyt helyez a partner megtalálására, aminek tartalmát leginkább a megkapaszkodás iránti igény új ereje ad. Az összetartozás a legfőbb alap, amely megvéd a fagyos társadalmi eseményektől, és amely a legszentebb összekapaszkodás tartalmát tárja a figyelő szem elé („*Letter to you*”).

Meg lehet-e kísérelni Springsteen szemlátomást erős közösségteremtő kisugárzásának megfejtését? Mik voltak eddigi pályájának azok a legfontosabb pillérei, amelyekre dalai és előadóművészete a szokásosan mély társadalmi osztatokon való felülemelkedést és új közösségi összetartozások létrehozását fektethette? Nehéz sorrendet felállítani, sőt, nehéz minden tényezőt számba venni. De ha mégis, én három elemet emelnék ki.

Az első a személyes és a kollektív, a szabad egyén szabad választásának kollektív tartalma, amely hidat emel a látványos politikai cselekvés és a saját értékeinek végigélésében szabad individuum közötti kapcsolat kiemelése és programmá tétele között. Dalai elhárítják a személyes érték- és érdekkövetés miatt érzett lelkifurdalást és szorongást, miközben kiállnak amellett, hogy a morális cselekvés már magában politikum azáltal,

hogyan az egyén soha nem éteri térben, hanem a közösségek kötésében járja személyes útját. Ezt a beállítódást és a hozzá csatlakozó, mélyen elkötelezett patrióta választást már a dallamvilágok megválasztása is felmutatja. Az életműben nagy hangsúly kerül a közös kincsnek tudott hajdani népdalok, majd a fekete jazzhagyományból kibontható blues- és soul-elemek felhasználására, mintegy a modern életre való átformálásukra.

Itt rögtön következik is a második erőforrás: a rasszhatárok átlépése és lebontása. Nemcsak abban mutatkozik ez meg, hogy miről szólnak a vonatkozó dalok, hanem a hogyanjukban is. Számos sikeres kortársával ellentétben, az érett Bruce Springsteen tudatosan etnikai/faji összetételében vegyes zenekarral építkezik, amiben a fekete zenészek, ha lehet, a fehérekénél nagyobb megbecsülést élveznek. A dalok hangszerelése külön kiemeli a vegyes összetételt: fekete és fehér muzsikusok egyaránt ott vannak a fúvósok között vagy az ütemet kiemelő dobok és egyéb ritmushangszerek előadói között. Ebben a hangsúlyosan egalitárius felállásban külön fontos lesz a zenészek szólóinak szerepeltetése, ami alkalmat ad a sokszor a másodvonalba sorolt fekete zenészek tudásának kiemelésére, személyiségük előtérbe hozatalára.

A harmadik közösségteremtő erő a hűség a hippihagyományhoz. Bruce Springsteen zenéje sosem csak az egyéné, hanem a kollektíváé. A szeretet, a szerelem mint magányos egyének között kapcsolatot teremtő erő talán a legtartósabban megélt témája a dalkincsnek. S felfedezhetjük azt is, hogy képileg mindez virágokkal és az emberek közötti béke megjelenítésével társul. A szövegek háttérében ott a „dope”, az ártalmatlannak tudott könnyűdrog, mint tudomásul vehető egyéni igény, noha a dalok ennek sosem teremtenek egyenes nyilvánosságot, és pártfogolásukat is mellőzik. Ezzel együtt a tolerancia élő képe lesz a megengedés, ami példát teremt az elfogadás más terepnumai számára is. A közösségnek azonban a közös gyerek- és kamaszkor együtt megélt tapasztalatai és a hasonló politikai gondolkodás adják a háttérét. E háttér előtt szabad az egyén választása, de annak közösségi kisugárzását mindvégig tudnia kell. Így lesz a közösség partner a lazán szerveződő együttességekhez (mint egy-egy koncert) és mélyen személyesen átélt érzelmekhez és választási dilemmákhoz. Ez a közösségbe ágyazottság avatja az egyedülálló személyről szóló dalokat is mélyen átítatottá. És ennek köszönhető, hogy Bruce Springsteen dalait széles rétegek érezhetik a magukénak. Hangja egyszerre szól a ma is kismizettekhöz és a felettük lévőkhöz, munkásokhoz éppúgy, ahogy értelmiségiekhez.

Az esszé második része a folyóirat következő számában (11. évf. 4. szám) fog megjelenni.