

Sámán vagy showman? Jim Morrison mítosza

Bevezetés

„Jim nem egy showman volt. Ő sámán volt” – állította Ray Manzarek, a *The Doors* billentyűse Jim Morrisonról. Majd hozzátette: „Megszállottja volt az élet tombolásának. Ez volt az ő utazása, az ő ajándéka”. „Áldott sámán”, akinek élete, művészete „utazás” volt és nem a „show-biznisz” – így látja Jim Morrisont egykori alkotótársa, aki könyvet írt és számos interjúban mesélt az énekes életéről és művészetéről (Haynes 2011: 18–19; vö. Manzarek 1998).

Az idézett fogalmak önmagukban is izgalmas kutatások ígérését hordozzák magukban. Felmerülhet a kérdés: miért a „sámán”, az „utazás”, az „ajándék” fogalmakkal jellemzi zeneistársát Manzarek? Hogyan és miért épült rá a „sámánizmusra” Jim Morrison művészete, és milyen „sámánizmusra” is gondoljunk, ha megpróbáljuk megérteni ennek a fogalomnak a jelentését az alkotóval kapcsolatban? Milyen egyéb komponensek kapcsolódnak ehhez a „sámánizmushoz” Morrison művészeti koncepciójában? Létezett-e Jim Morrisonnak egy sajátos „magánmitológiája”, amelynek meghatározó része volt „sámáni” identitása? Jim Morrison élete és halála is „mitizálódott”-e a visszaemlékezések, a későbbi értékelések, művészetének „továbbmesélése” által? S vajon miért jelenik meg Ray Manzarek idézett szavaiban a „sámán” és a „showman” hangsúlyos szétválasztása? Egyfajta reakció ez a Jim Morrison-recepció kettősségére? Olyan kettősséget takar ez a kijelentés, amely a meg nem értés konfliktusára utal a *The Doors* és Morrison tevékenységének értékelésében? Milyen értelmezésbeli különbségek jönnek létre a „show-biznisz” és az „igazi művészet” hívei, továbbá a „befogadók” és az „alkotók” között?

Az említett kérdések több szempontból is elemezhetőek. A „sámánizmus” és a mitológiai aspektusok önmagukban is körüljárható kulturális antropológiai kérdések, amelyek elemzésével a mítoszok és rítusok mélyebb jelentéstartalmairól kaphatunk válaszokat a modernitás kultúrájában. Ennek megfelelően Jim Morrison művészetébe beépített mítoszait, az énekes magánmitológiáját és a személyéhez kötődő mitikus narratívákat egyaránt úgy elemezhetjük, mint az önmaga, illetve rajongói számára létező valóság „totális”, meg nem kérdőjelezett igazságtartalmait. Ugyanúgy a *The Doors* koncertjeit, illetve a rajongók szeánszeit tekinthetjük az említett mitikus valóságnarratívák élményszerűen átélhető eseményeinek is. Ennek megfelelően elemzésem a vallásantropológia megközelítését alkalmazza a felmerült kérdések értelmezéséhez (vö. Bowie 2006).

Tanulmányom tárgya természetesen nem teszi lehetővé, hogy a kulturális antropológia résztvevő megfigyelés módszerére támaszkodjon. A kulturális antropológiai nézőpont azonban így is (a modernitás és vallás összefüggéseinek elemzésén túl) hozzájárulhat a Jim Morrison körüli mítoszok társadalmi-kulturális aspektusainak mélyebb megismeréséhez. Ha elfogadjuk, hogy a művészeti alkotások felfoghatók az adott szociokulturális kontextus „szemeként” is (vö. Geertz 1994: 248–255), amely magában foglalja és kifejezi egy kultúra és társadalom common sense-ét és tapasztalatait (vö. Maquet 2003: 79–90), akkor a Jim Morrison által képviselt „ellenkultúra” és az ehhez kapcsolódó, az énekes által teremtett és felhasznált mitikus narratívák bemutatásával az ezzel szemben álló „többségi” társadalmi ethosz jellemzőit is megismerhetjük.

Más szempontból, Jim Morrisonra, mint rocksztárra a közönség is ráprojektálta saját ethoszát, formálta és „teremtette” őt életében és halála után. Jim Morrison „mitikus lényé”, „szimbólummá” válása így a modernitás társadalmában fellelhető vágyaknak, értékeknek, fogyasztói igényeknek továbbgondolható elemzését is lehetővé teszi. Lehetséges továbbá Jim Morrison munkásságának és személyének művészetantropológiai szempontból való megközelítése is. Morrison alkotó tevékenységét ennek alapján két aspektusból is lehet szemlélni. Egyrészt tekinthetünk úgy Morrisonra, mint „mítoszmesélő” művészre, aki létrehozott egy saját, mítoszokból felépülő repertoárt, katalizátorává válva ezáltal elsősorban a „modern sámánizmus” elterjedésének a nyugati társadalmakban (vö. Bowie 2006). Másrészt Morrison pályafutása során számos írásában és interjúban kifejtette, hogy magára mint a mítoszok értelmező, elemző, reflexív, „liminoid” alkotójára tekint (vö. Turner 2003: 11–51). Ez a két aspektus, az „ősi” mítoszok továbbadása, illetve az önálló, „újat teremtő” művészeti alkotások létrehozása – ahogy látni fogjuk – mind Jim Morrison önértékelését, mind művészetének befogadását komplexszé, gyakran ellentmondásossá tette.

Jim Morrison így ír magáról a *Wilderness* című kötetében kiadott, élete összegzésének is tekinthető versében (*Road Days*): „természetes vezető, költő, sámán egy bohóc lelkével” (Morrison 1988: 207). Személyének és művészetének értékelése mind a kortárs befogadó közeget, mind az utókort tekintve összetett. Erre utal többek között a *New Musical Express* 2011. júliusi száma, amelyben Morrison halálának negyvenedik évfordulójára megjelentetett cikkében két kritikus mutatja be személyét és munkásságát *Legend or Loser?* címmel, körüljárva mindkét szempont érvényességét. Elemzésemben nem kívánok állást foglalni a fenti kérdésben, ehelyett kísérletet teszek arra, hogy bepillantást nyerjek egy a modernitás mítoszaihoz kapcsolódó és azokat részben formáló, részben megerősítő rocksztár és költő alkotásainak szociokulturális összefüggéseibe.

Jim Morrison mítoszai

Jim Morrison 1943-ban egy déli presbiteriánus családban született Melbourne-ben. Apja az Egyesült Államok haditengerészetének nagy karriert befutott tisztje volt. Életrajzírói szerint Morrison gyermekkorától kezdve kivételes intelligenciával rendelkező lázadó gyermek volt, aki menekült családjá értékrendjétől. Tizenhatodik születésnapjára Nietzsche összes művét kérte ajándékba, és *A tragédia születésének* elolvasása után, kamaszkorától kezdve a „dionüszoszi művészet” megélésére és megvalósítására készült (Haynes 2001: 20). Így került közel a filmezéshez is később, amikor 1964-ben beiratkozott a UCLA filmes képzésére. Bár filmes tanulmányait abbahagyta, filmszakos csoporttársával, Ray Manzarekkel megalakították a *The Doors* zenekart, amely lehetővé tette Morrison számára művészeti koncepciójának megvalósítását.

A *Doors* énekeseként Jim Morrison 1965 és 1971 között több mint száz dalt írt, hét platinalemezt adott ki. Publikált négy verseskötetet, körülbelül kétszáz koncertet adott, valamint három filmet készített. Halála után, 1980-ban róla írták az első, a hatvanas évek rocksztárjairól szóló életrajzot (Hopkins és Sugerma 1980). Az 1990-es évektől kezdve először a Duke Universityn, majd a Yale-en és a Stanford Universityn, végül Amerikán kívül is egyetemi kurzusokat kezdtek tartani művészetéről (Davies 2005: 9–10, 507–508).

Művészeti koncepciójának esszenciáját a saját maga által kialakított „művészetmitológiai panteon” alkotta. Olyan művészek jelentettek számára inspirációt, akik mitikus alakjaivá váltak a modernitás huszadik század elejére kanonizálódott „művészetmitológiájának”. Ennek a „művészetmitológiának” a hősei azok a művészek, akik tudatosan álltak szemben a saját korukban kanonizált művészeti formákkal, stílusokkal és akadémiákkal, valamint az őket körülvevő társadalmi normákkal és értékekkel. A „művészetmitológia” lényege, hogy a művészet az „igazi élet” hiteles, kompromisszumok és kötöttségek nélküli feltárója. Az „igazi” valóság feltárásának e küldetéséhez a művésznek akkor is tartania kell magát, ha művészetét elvetik, „ellenkultúráként” értékelik, őt magát pedig a társadalom perifériájára sorordják (vö. Dossi 2008: 97–111).

Jim Morrison „mitikus panteonja” is erre a koncepcióra épült. Tudatosan alakította ki az „igaz-mély emberi” valóságok feltárásának esztétikai produktumait dalaiban, verseiben és koncertjein. Ezzel olyan „ellenkultúrát” kívánt létrehozni, amely nem pusztán a többségi társadalmi ethosszal állt szemben, hanem a korabeli „mainstream szubkultúra”, a hippimozgalom és -életforma ideológiájával és művészetével is. John Densmore – a *The Doors* dobosa, aki szintén könyvet írt Jim Morrisonról (Densmore 1990) – szerint, míg a hippik úgy vélték, hogy az emberi természet lényegét tekintve jóindulatú, és a hippilétforma és -művészet célja, hogy feltárja és segítse a felszabadult egót eljutni az édeni állapotba, addig Jim Morrison az emberi természet „igazi”, „ösi” természetét és annak lehetőségét kutatta, hogy ezek a „mély” tudattartalmak és a bennük való utazások lehetőséget adjanak az én eltörlésére. „Jim Morrison üzenete a megsötétülés (*endarkenment*) volt és nem a megvilágosodás, amit a hippik kerestek” – fogalmazta meg Densmore (Haynes 2011: 19).

Jim Morrison törekvésének egyszerre volt forrása és hivatkozási pontja az önmaga számára megkonstruált „mitikus panteon”. Panteonjának meghatározó alakja volt Dionüszosz isten és kultuszának követői. Dionüszosz és követőinek példáját a már említett *Tragédia születéséből*, illetve Frazer *Aranyágából* építette be művészeti elképzeléseibe. A dionüszoszi

művészet, a rituális eksztázis alkalmazása a tudat tudatmódosító szerekkel való felszabadítása mellett szerinte az „ősi, igazi” élet megtapasztalásának lehetőségét hordozta magában. 1968-ban így beszélt erről az *Eye* magazinnak adott interjújában:

Azt hiszem, egész csomó kép és érzés lakik bennünk, amelyek a mindennapi életben nemigen kapnak szabad utat. Viszont amikor mégis előjönnek, gyakran öltenek perverz formát. Ez a dolgok sötét oldala. Minél civilizáltabbá válunk a felszínen, annál erősebben követelődzik a másik oldal. Gondolj úgy rá [a *Doorsra*], mint egy szeánszra egy olyan környezetben, ami életlenségé vált: hideggé, korlátozóvá. Az emberek úgy érzik, meghalnak ezen a rossz vidéken. Mi összegyűjtjük őket egy ilyen szeánszra, hogy felidézzük, kiengeszteljük és elűzzük a holtak szellemét. A kántálással, táncsal, énekkel és a zenével pont a betegséget próbáljuk gyógyítani, a harmóniát próbáljuk visszahozni a világba. Néha úgy gondolok a rock and roll születésére, mint a görög drámáéra, ami a szérűskertben született egy válságos aratási szezonban, és eleinte nem volt más, mint egy táncoló és éneklő csapat istentisztelete. Aztán egy napon kiugrott középre egy megszállott, és elkezdte az istent imitálni. Először pusztán ének volt és morgás. Ahogy aztán kifejlődtek a városok és egyre többen foglalkoztak a pénzcsinálással, de a természettel valahogy mégis tartaniuk kellett a kapcsolatot, akkor színészeket alkalmaztak maguk helyett. Szerintem a rocknak is ez a funkciója [...] (Davis 2005: 272).

Az interjúrészből láthatjuk, hogyan azonosítja Jim Morrison az aktuális társadalmi valóságot a „halottak” világával. Ezzel a „má”-val áll szemben az „ősi” világ mitikus-rituális „játéka”, „drámája”, amely az „igazi élet” átélését teszi lehetővé. Így kapcsolja össze az énekes a dionüszoszi kultuszt az általa is képviselt rock and roll művészettel. A kapcsolódási pont lényeges eleme, hogy mind az „ősi-görög”, mind a rock and roll rítusok egyszerre „teremtett” és „spontán” aktusok, amelyekben egyaránt a „természettel”, az „igazi valósággal” való határok nélküli kapcsolat jöhet létre. Az „ősi dráma” így válhat a mában is élővé, átélhetővé téve újra ezt a kapcsolatot.

Morrison az európai és amerikai művészetből is azokat az alkotókat építette be „művészetmitológiájába”, akik átlépték a társadalmi normák határait, és ugyanígy az „ősi”, „szabad”, „igazi” élet megtapasztalását állították művészeti koncepciójuk középpontjába. Tanulmányai során és saját alkotásaira készülve így építette be későbbi művészetébe Charles Baudelaire és Arthur Rimbaud költészetét. Morrison zenéjének és költészetének közvetlenül ihletője volt többek között Rimbaud *Indulás* című verse:

Eleget láttam. A látomás mindenütt előbukkant. Eleget szereztem. Városok zsongása este és nappal és örökké. Eleget tapasztaltam. Az élet ítéletei. – Zsongások és Látomások! Indulás az új érzés és az új zaj felé.

A Rimbaud által említett „zsongások”, „látomások”, amelyek az „új érzés” és az „új zaj” felé indítják a művészt, illeszkedtek Morrison művészeti programjába, ahogyan a francia költő normaszegő életmódja, világszemlélete is mintául szolgált a *Doors* énekesé számára (vö. Davis 2005: 68–69). Az angol nyelvű irodalomból William Blake, Oscar Wilde, Jack London, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, valamint a „beat” irodalma (Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti) gyakoroltak befolyást Jim Morrison művészetére.

Az irodalmi hatások mellett Antonin Artaud elképzelése a „könyörtelen színház”-ról is beépült a Morrison által felépített „panteonba”. Artaud a modern színházban próbálta meg az érzékek felszabadításával megeremteni az „ősi”, „rituális”, „kaotikus” élmény átélését,

amelynek segítségével az előadások résztvevői kapcsolatba kerülhetnek az „igazi valósággal” (vö. Göbolyös 1991: 18–31). Jim Morrison és a *The Doors* művészetének – a fent említetteken kívül – meghatározó forrása Aldous Huxley *Az észlelés kapui – Menny és Pokol* című műve volt. Huxley művében kifejti, hogy

ha egészségesek akarunk maradni, valószínűleg nem lehetünk meg anélkül, hogy közvetlenül észleljük azon – minél rendszertelenebb, annál jobb – belső és külső világot, amelybe beleszülettünk. Ez a létező realitás olyan végtelen, hogy felfoghatatlan, és mégis lehetővé teszi, hogy közvetlenül és – bizonyos szempontból – teljesen megértsük. Ez egy emberi rendtől eltérő transzcendencia, mégis érzékelhető immanenciaként, megtapasztalt részvételeként jelenhet meg számunkra. A megvilágosodás annyit jelent, mint mindig tudatában lenni a teljes valóságnak, benne rejlő másságával együtt – tudatában lenni és mégis olyan állapotban maradni, hogy állatként túléljünk, emberként gondolkodjunk és érezzünk, és bármikor, ha szükséges, módszeres indokláshoz folyamodjunk. Célunk annak felfedezése, hogy mindig is ott voltunk, ahol lennünk kell. Sajnos a feladatot különlegesen megnehezítjük a magunk számára. Közben pedig részleges és múló elképzelések formájában ingyenes kegyelem áll rendelkezésünkre (Huxley 1997: 89–90).

Ahhoz, hogy ezzel a „kegyelemmel” élni tudjunk, azaz megtapasztalhassunk az „emberi rendtől eltérő transzcendenciát”, elengedhetetlen az észlelés kapuin való áttörés, a „Mesterséges Éden” elérése.

Nagyon valószínűtlen, hogy az emberiség valaha is képes lesz hosszú távon meglenni a Mesterséges Éden nélkül. A legtöbb férfi és nő élete a legrosszabb esetben annyira fájdalommal teli, a legjobb esetben pedig annyira monoton, szegényes és korlátolt, hogy a menekülés igénye, a vágyakozás, hogy legalább néhány pillanatra túllépjenek önmagukon, a lélek egyik legfontosabb törekvése volt és marad is mindig. A művészet és vallás, a karneválok és egyéb multságok, a tánc, az oratóriumok hallgatása, mind – H. G. Wells szavaival élve – Kapuk a Falban. Személyes, mindennapos használatra pedig mindig is rendelkezésre álltak mesterséges úton előállított kábítószeres (Huxley 1997: 69–70).

A „Mesterséges Éden” (a kábítószeres, a művészet és a rítusok segítségével) lehetővé teszi a „lélek” mindenkori, univerzális vágyának kielégítését, hogy túlléphessen önmagán, átléphessen az érzékelés kapuin, ajtóin. Huxley írásának mottóját William Blake *A Menny és a Pokol házassága* című művéből választotta: „Ha az észlelés kapui tiszták lennének, az ember mindent olyanok látna, amilyen valójában: határtalannak.”

Morrison az idézetek alapján választotta zenekarának nevét. A *The Doors* az érzékelés kapuira és arra a művészeti koncepcióra utal, amelynek célja feltárni e kapukat, hogy átjutva rajtuk megtapasztalható legyen a végtelen. Ennek elérését egyik legnépszerűbb versében, az *An American Prayer*ben (Amerikai ima) így fogalmazta meg Morrison:

Let's reinvent the gods,
All the myths of the ages
Celebrate symbols from deep elder forests
[have you forgotten the lessons
Of the ancient war]
We need great golden copulations
The fathers are cackling in trees
Of the forest
Our mother is dead in the sea

Do you know we are being led to
 Slaughters by placid admirals
 and that fat slow generals are getting
 Obscene on young blood
 Do you know we are ruled by t.v.
 The moon is a dry blood beast [...]
 We have assembled inside this ancient
 and insane theatre
 To propagate our lust for life
 Flee the swarming wisdom
 Of the streets [...]

Találjuk fel újra az isteneket, minden korok összes mítoszáát!
 Ünnepeljétek a mély, régi erdőkből jövő szimbólumokat!
 (Elfelejtettétek az ősi háború tanulságait?)
 Nagyszerű arany közöszlések kellene,
 Az atyák az erdő fái alatt kárálnak, anyánk halva a tengerben.
 Tudod, hogy mézszárlásokba vezetnek bennünket nyugodt admirálisok,
 és hogy a kövér, lassú generálisok a fiatal vértől obszcének lesznek?
 Tudod, hogy a tévé uralkodik rajtunk?
 A Hold száraz vérszopó állat [...]
 Összegyűltünk ebben az ősi és örült színházban,
 hogy hirdessük életörömünket és meneküljünk az utca nyüzsgő bölcsességétől [...]

(Földes László fordítása)

A versben (ahogyan az előbbieken idézett *Eye*-interjúban is) Morrison a tapasztalható, aktuális társadalmi valóságot „halott”, kilátástalan és kegyetlen világgént festi le. Ezzel szemben áll a „menekülés” lehetősége, az „életöröm hirdetése”, amelynek színtere a rítusok „ősi és örült színháza”, valamint az „ősi”, „régie erdőkből jövő szimbólumok ünneplése”. Az „igazi élet” az „istenekben”, a „mítoszokban” fedezhető föl, amelyeknek „újra feltalálása” (*reinvent*) Morrison versének programadó felszólítása és művészeti törekvéseinek összegző megfogalmazása. A *Doors* első lemezének első száma (*Break on through*) is ezzel szólította meg a közönséget:

You know the day destroys the night
 Night divides the day
 Tried to run tried to hide
 Break on through to the other side

A nappal öli az éjt,
 De az éj hoz neki halált.
 Fuss ha tudsz! Bújj el hát!
 A másik oldalra törjünk át!

We chased our pleasures here
 Dug our treasures there
 Can you still recall time we cried
 Break on through to the other side
 Wait and seek to week
 Day to day hour to hour
 Door's straight deep and wide
 Break on through to the other side

Itt a gyönyört fogtuk el,
 Ott kincset ástunk el,
 Emlékszem, hogy sírtál!
 A másik oldalra törjünk át!...
 Napra-nap, hétre-hét,
 Perc-re-perc, évre-év
 A kapu mély és nyitva áll
 A másik oldalra törjünk át!

(Földes László fordítása)

A szövegben az ajtó, kapu egyértelműen mint a „másik oldalra való áttörés” lehetősége és feltétele jelenik meg. A „Break on through to the other side” mondat refrénként való ismétlése a versszakok között és a dal végén egyszerre felszólítás és az eksztázisba való utazást, a transzformációt lehetővé tevő zenei, dalköltészeti elem. Morrison a lértak mellett a sámánizmus alapján próbálta meg mitikusan megalapozni és a koncerteken rituális élménnyé alakítani ezt a „másik oldalra való átjutást”. Felmerül azonban a kérdés: mit értett a *Doors* énekes „sámánizmus” alatt? Hogyan tekintett a sámánok szerepére, és azonosította-e magát ezekkel a szerepekkel? A következő fejezetben többek között e kérdésekre keresem a válaszlehetőségeket.

Jim Morrison, a „sámán”

Az interneten a legtöbb rajongói oldalon evidenciaként kezelik, hogy Jim Morrison sámán volt. Az egyik honlapon¹ még Jim Morrison életének olyan leírásával is találkozunk, amely az énekes életszakaszait sámánválasztásának lépcsőiként mutatja be. A vallásantropológia megközelítésében a sámán szó olyan vallási specialistára utal, aki képes transzállapotba jutni abból a célból, hogy kommunikáljon a „szellemekkel”, azokkal a transzcendentális lényekkel, akiknek segítségével befolyásolni tudja a természetet, elő tudja segíteni a termékenységet, problémákat és betegségeket tud megelőzni, illetve gyógyítani, aki kapcsolatot tud fenntartani a halottak lelkeivel.

A „sámán” tunguz eredetű szó, így problematikus ezt a fogalmat alkalmazni a világ számos helyén (a braziliai őserdőktől kezdve Belső-Ázsián át a modern nyugati „városi” sámánizmusig) hasonló jegyekkel bíró, mégis kulturálisan különböző személyekre és a hozzájuk kapcsolódó rituális gyakorlatokra. A „sámánizmus”, mint „izmus” megközelítése tovább nehezíti annak lehetőségét, hogy ezzel a jelenséggel általánosságban foglalkozzunk. A legjobb megoldást az nyújtja, ha megnézzük, hogy adott kultúrák és személyek hogyan élik meg azt a kulturális-rituális gyakorlatot, amelyet a fenti definíciót alapul véve „sámánizmusnak” nevezünk, illetve megvizsgáljuk azt a személyt és közösséget, amely magát „sámánnak” vagy a „sámánizmus” gyakorlójaként azonosítja (Bowie 2006: 175).

Jim Morrison sámánokról alkotott fogalma például eltér az előbb említett vallásantropológiai definíciótól. Morrison *The Lords: Notes of Vision* című, művészeti elképzeléséről, világgképéről írt jegyzetgyűjteményében (Morrison 1970) a sámánok „professzionális hisztérikusok”, akiket éppen az elmebetegségre való hajlamuk miatt választ közösségük „hősöknek”, akik az emberekért élnek, s akiket az emberek „megbűntetnek” (Haynes 2001: 19–20). A *The Doors Wild Child* című számában ezt írja Morrison az általa vizionált „vad kölyökről”:

Wild child
Full of grace
Savior of the
Human race

Vad kölyök
Telve kegyességgel
Meváltója az
emberi fajnak.

¹ <http://articles.waiting-forthe-sun.net/>

A *Wild Child* 1985-ben, a *Dance on Fire* című videofilm-összeállításban szereplő klipje, amelyben egy indián fiú sámántánca kíséri a zenekarról készült felvételeket, és azt az olvasatot húzza alá, amely a „vad kölyköt” az „ősivel”, a „sámánnal” rokonítja. A leírtak tükrében úgy tűnik, hogy Morrison a sámánt pszichedelikus képességekkel rendelkező „megváltónak” látta, aki az emberekért él, segítséget nyújt számukra, ugyanakkor „áldozata” is tevékenységének és befogadó közegének, „közönségének”. Személyes „sámánizmusáról” így nyilatkozott egy interjúban:

A sámán tulajdonképpen egyfajta mitikus lény. Én, mint előadó, jól át tudom élni ezt a szerepet. Az emberek életét a saját fantáziájuk alakítja, ezeket az álmokat szeretnék életre kelteni. De ha ez nem megy, másban keresik fantáziájukat. Talán ezért figyelnek rám – és érzik, amit én érzek – a rajongóim (Morrison 1999: 141).

Az említett *The Lords*ban így ír a sámán szerepéről, amelyet, mint az előbb olvashattuk, ő is átélt és átadott:

A szeánsz alatt a sámán irányított, őrzöngött, mint egy őrült. Hisztériáját, pszichotikus tartalma miatt, nagyra becsülte a közönsége. Ez a hisztéria volt a közvetítő az ember és a lelkek között. Mentális utazásaik alakították ki a törzs vallásának magját. A sámán mozdulataival, hangjának elváltoztatásaival leírta utazását a törzsnek, amely így részese lett az utazásnak, hogy felszabaduljon és új forrására leljen az életnek (idézi: Göbolyós 1991:119–120).

Morrison sámánképe tehát az „emberek álmait, fantáziáit életre keltő mitikus lényt” foglalja magában, aki képes „mozdulatai, tánca” segítségével elérni, hogy a környezete részesevé váljon annak az „utazásnak”, amely lehetővé teszi az „élet új forrásának” megtalálását s ennek átélését. Az énekes azonosult ezzel a szereppel, a fentebb idézett interjú egy másik részletében viszont azt is megemlíti, hogy tisztában van saját helyzete ambivalens megítélésével: „[nem biztos, hogy] az emberek a megmentőjüknek tartanának. A sámán egy gyógyító ember – mint egy doktor. Nem hiszem, hogy emiatt jobban tisztelnének. Nem úgy látom magam, mint egy megváltó” (Morrison 1999: 140).

„Személyes sámánizmusában” tehát egyszerre jelenik meg a sámán szerepével való azonosulás, illetve a „megváltó” szereptől való távolságtartás is. Ezzel együtt az idézett interjúban sem zárkózik el kategorikusan a sámán szerepétől, inkább a sámánok vallásantropológiai-etnográfiai jellemzőihez kapcsolódik azáltal, hogy a sámán „gyógyító” szerepével azonosítja magát. A tisztelet és a „megváltó” szerep hiánya is inkább reakciónak látszik a befogadók passzivitására. A „megváltó” szerep elutasítása mindemellett arra is utal, hogy Jim Morrison nem azonosította teljesen magát az általa meghatározott sámánképpel. Mindez lehetővé tette számára, hogy a tanulmány elején idézett önleírásában az identitásával és művészetével összefüggésben más szerepek is megjelenhessenek („természetes vezető, költő, bohóc”).

Ezzel együtt személyes életnarratívájában kiemelt jelentőséggel bír a sámánizmus, ahogy azt gyermekkori „elhívástörténetében”, a *Dawn's Highway* című írásában is megfogalmazta. Visszaemlékezése szerint a sivatagban utazott apjával, anyjával és nagyszüleivel. Autójuk elhaladt egy autóbaleset áldozatai mellett. A sebesültek és halottak indiánok voltak. A félelem ízet először megízlelő kisgyermek pedig azt tapasztalta, hogy egy vagy kettő halott indián lelke költözött be a lelkébe (Morrison 1991). Későbbi visszaemlékezéseiben is újra visszatért ehhez a történethez, mint későbbi életútja meghatározó jelentőségű eseményéhez (vö. Davis 2001: 20–21). A sámán szerepének megítélése tehát összekapcsolódott gyermekkori „elhí-

vásának” történetével, a „halott indiánok lelkének” befogadásával majd identitásába való beépítésével.

Stephen Davis szerint Morrison 1964-től kezdve ásta bele magát a sámánizmus tanulmányozásába. Kiemelt hatást gyakorolt rá Carlos Castaneda, akivel valószínűleg találkoztak is, mivel Castaneda egy időben tanult Jim Morrisonnal a UCLA-n, ahol antropológiát hallgatott. Morrison személyesen is fel akart keresni neki brujákat (sámánokat), akik közül egyről Castaneda (egy később hitelességében vitatott) doktori disszertációt és könyvet írt. Ez az utazás végül meghiúsult, azonban Morrison művészetében, dalaiban és költészetében folyamatosan megtalálhatóak a sámánizmusra utaló elemek, mint például a varázslók, az utazás vagy a kígyók, sárkánygyíkok, mint a sámán-énekes-költő segítő szellemei.

Jim Morrison magát mint „Sárkánygyíkirályt” is megszemélyesítette műveiben. Ehhez kapcsolódik koncertjeinek koreográfiája is, ahol jellegzetes, hopi sámán mozdulataival kísérete több számát, és kábítószerek segítségével próbálta egyfajta révült utazásként végigjatszani szerepét a színpadon. Ennek változata volt a *Celebration of the Lizard* (A Sárkánygyík ünnepe), amely egy dalfűzéből összeállított színpadi produkció volt. Jim Morrison ebben a koncerteken eljátszott performance-ban a Sárkánygyíkirály és kísérői utazását mutatja be egy kietlen pusztában. A műben álmok, víziók és a sámánizmusra is utaló képek (vér, halál, utazás, kígyók, sárkánygyíkok) tűnnek föl folyamatosan. A *Celebration of the Lizard* rítusként való megjelenítését az első versszak záró mondatával alá is húzta Morrison, amikor a művet a „ceremónia” megkezdéseként hirdette meg a közönségnek (Davis 2004: 66–67, 267–268).

Összefoglalva, Jim Morrison (azzal együtt, hogy távolította magától a „megváltó sámán” identitását) életútját és művészetét meghatározta a „sámánszerep”, amely mind szövegeit, mind színpadi művészetét áthatotta, s amelyet tudatosan játszott el. E szerep „utazással segítő, gyógyító” aspektusával azonosult is, összekapcsolva mindezt „elhívásával” és együttélésével a gyermekkorában elméjébe költöző indiánok lelkeivel. Ezzel hozzájárult egy olyan magánmitológia megkonstruálásához is, amely halála után a „Jim Morrison-mítosz” létrejöttét is elősegíthette.

Felmerülhet a kérdés, mennyire volt „hiteles” Jim Morrison „sámánmitológiája”, hiszen a hagyományos vagy etnográfiai értelemben nem nevezhető Jim Morrison sámánnak. Úgy vélem, Morrison „személyes sámánizmusa” beilleszkedik abba a hatvanas évek Amerikájában elindult folyamatba, amelynek során sokan mintának kezdték tekinteni az őslakos amerikaiak kultúráját és ezen belül a sámánizmust (így Timothy Leary a pszichedelikus gyógyítás tekintetében, a „beat költők” pedig a művészetükben). Az indián kultúra és a sámánok számukra is az „ősi”, „természetes”, „igazi” élet esszenciáját hordozták, csakúgy, mint Jim Morrison számára. Az ebben az időben elinduló „nyugati” vagy „neosámánizmus” ezenkívül elutasította, hogy gyakorlata csupán az „indiánság eljátszása” lenne. A sámán tevékenységét és a sámánisztikus mítoszokat, rítusokat univerzálisnak fogták fel, úgy magyarázva mindezt, hogy az emberi elme, szív, lélek és test egyetemes, csupán csak a kultúrák eltérőek. Ennek megfelelően a sámánizmus változatos formákban átélehető és bármely individuum számára tanulható spirituális gyakorlat (Harner 1990; vö. Bowie 2006: 179–180).

Ennek tükrében Jim Morrison művészete a modern „neosámánizmus” egyik „katalizátorának” is tekinthető, hiszen népszerű énekesként „személyes sámánizmusa” kommunikálásával a modern „self-made” sámán példáját is közvetítette közönsége számára. Azzal együtt is elmondható ez, hogy sok esetben a show-biznisz, sőt esetenként saját együttese sem támo-

gatta művészeti ambíciói kibontakoztatásában (vö. Davis 2005: 276–280). Morrison ugyanakkor nehezen élte meg a művészeti elképzelései elé állított akadályokat. 1971-ben elhagyta a *The Doors*-t és az USA-t, Párizsba költözött, ahol máig vitatott és a Morrison-mítosznak táptalajt adó módon halt meg ugyanebben az évben. Ennek a mítosznak és Jim Morrison „személyes” mítoszainak egyaránt érzékletes példáját nyújtja az énekes-költő *Indian Magicman* (Indián Varázsló) című verse (Morrison 1999: 96), amelyben közelgő párizsi halálát köti össze „sámánizmusa” szellemeivel egy látomásban.

In my torpid sleep last night
I was dancing, the moon glowed bright.
My throat was mumbling with a voice
Ghosts haunted me without noise

Embers burning 'neath my tongue
Miracles last three days long
I wanted my daunted face to hide
Cold sweat was sneaking down my spine

On my shoulders perched the wraiths
I looked them straight in the eyes
They were silent long, except
Murmuring two words: Paris, End.

Tegnap éjjel álomban
Sütött a hold és táncoltam
Hangom csuklott törötten,
Szellemelek jártak körömben

Nyelvem alatt izzó parázs,
Három napig tart a varázs.
Féltem, arcom földbe fúrтам,
Hideg verejtékben úsztam.

Vállamra ültek szellemlények,
Farkasszemet velük nézek.
Nem mondtak ők semmit talán.
Csak két szót súgtak: Párizs, Halál.

Összegzés

Like the angels
they dance over the room.
Through the air
us a company of mine
follow me like ghosts.
If I just stop for a moment
all of them would die.

Ahogy az angyalok
keresztülszökellnek a szobán
át a könnyű légen.
Ahogyan társként követnek,
szellemelek képében.
Ha csak egy pillanatra is megállnék,
meghalnának mind.

Az idézett *Vision* című vers (Morrison 1999: 189) összefoglalja művészetének és személyiségének lényegét. A művész „magánmitológiáját” fogalmazza meg, teremt újra a versben, amelyben „társait” olyan spirituális lényekként mutatja be, akik „angyalok”, „szellemelek” képében követik őt, vele, benne élnek. Mindez több, mint belső inspiráció a zenész-költő számára, hiszen ha egy pillanatra is megállna és nem alkotna, akkor megölné „szellemtársait”. Láthatjuk, Morrison önmagát is hozzákötötte ahhoz a „művészetmitológiához”, amelynek „panteonjában” azok a művészek kaptak helyet, akik „nem tudtak másként cselekedni”, akik akkor is alkottak, ha a társadalmi normák alapján kirekesztetteké váltak az elfogadott, intézményesített művészet világából, és ezáltal társadalmuk perifériájára kerültek felvállalva az őket körülvevő, a társadalmi ethosz által „önpusztítónak” megbélyegzett életmódot is.

„Mitikus” elődei tudatosan vállalták az ezzel járó következményeket annak érdekében, hogy életükkel és művészetükkel az „igazi élet” esszenciájába kapjanak és nyújtsanak bepillantást. A „nem lehet másként cselekedni” spirituális legitimációja pedig a „végzetszerűség”

narratívájával ruházta fel és tette „mitikusan” megalapozottá törekvéseiket. Jim Morrison mítosza így illeszkedik a modernitás „művészetmitológiai” rendszerébe. A „művészetmitológia” a modernitás mítoszainak jellemző aspektusa. Gyökerei két évszázaddal ezelőttre nyúlnak vissza, és a mai napig befolyásolják a művészetről szóló diskurzusokat és – ahogy Jim Morrisonnál is láttuk – a művészek életpályáit. Ebben a mitikus rendszerben a

művész hivatása a 19. században spirituális elhivatottsággá válik, a művészet pedig a legfőbb kulturális érték pozíciójába emelkedik. Megszületik a művészetkultusz, és vele együtt létrejön az a szakrális aura, amely mindmáig övezi. Ez jelzi az átmeneti végpontját annak a győzedelmes kereszties hadjáratnak, amely a modern művészeti rendszert új hitként, a művészt pedig földi megváltóként állítja be. A művészet civil vallássá válik, a művész pedig olyan zsenivé, akinek alkotótevékenységében az autonóm szubjektum polgári eszménye valósul meg. A publikum csodálja a művészet színpadán a szépet, az igazat, a jót, a vágyott utópiát, a régóta várt tabudöntést, az ismeretlen perspektívából megmutatott ismeretlen valóságot. Megmámorosodva ettől a tudatmódosító drogtól, ami egyaránt lehet ajzószer, narkotikum vagy ellenmáreg, egy pillanatra kimenekül a konformizmus kollektív transzállapotából. A művészekről mindmáig azt várják, hogy műveikkel ezeket az ígéretek teljesítsék: más szemmel látni a világot, eltolni a fókuszot, elszakadni a mintáktól, belekóstolni az egyszerűségbe, megérezni az egyéniség ízét (Dossi 2008: 111).

Végső soron tehát, ha a művész aktuálisan ki is van rekesztve – vagy úgy érzi, hogy kirekesztették – az adott társadalom érték- és normarendszeréből, általánosabb perspektívából szemlélve egy létező társadalmi-kulturális igényt szolgál ki, ráadásul ez az igény mitizálja is szerepét és személyét. Erre utal a Jim Morrison által befutott karrier is. Ugyanakkor a művész számára lehetővé teszi mindez, hogy hivatását valóban elhívásnak, sorsszerűen megélt, szakrális-mitikus küldetésnek tekintse. Morrison ezáltal nem teremtett különálló, sajátos mítoszt, inkább hozzákötötte magát és művészetét a fent idézett „művészetmitológia” általánosabb kulturális jellemzőihez az általa létrehozott „művészetmitológiai panteon” és saját „magánmitológiájának”, valamint művészeti koncepciójának ötvözte által.

Mindez alapvetően határozta meg és tette sajátossá „személyes sámánizmusa”, amely egyedi helyet biztosított számára a modern „művészetmitológia” és a show-biznisz világában egyaránt. Művészetének egyedisége (a világ – Dossi fent idézett szavaival – „más szemmel való láttatása”) abban rejlett többek között, hogy a zenében, a koncerteken és költeményeiben az általa elképzelt „ősi”, „igazi” mítoszokat és rítusokat próbálta átélhetővé tenni. A sámánizmus mítoszait átfogó szintézisbe próbálta hozni a modernitás mítoszaival (az abban továbbélő és később keletkezett mítoszokat egyaránt) a görög mitológiától kezdve Freud mítoszáig. Érzékletes példa erre a *The End* című *Doors*-szám, amelyben a sámánizmus szimbólumai, sámánutazások vízióinak képei ötvöződnek az Ödipusz-komplexus megjelenítésével. A *The End* szinte minden *Doors*-koncerten központi szerepet kapott, amelynek előadása során Morrison az „apám, meg akarlak ölni, anyám, meg akarlak dugni [...]” részt drámai szünetekkel, hosszú késleltetésekkel próbálta átélhetővé tenni, s amely sorokat követően a zene felgyorsulásával gyakran sámántáncsal kísérte a zenét a színpadon.

A modernitásban élő meghatározó mítoszokat saját művészeti szempontjai szerint próbálta meg tehát Jim Morrison szintézisbe hozni. Ez a szintézis és „mitikus-művészeti” küldetésének megélése pedig létrehozta önmaga mítoszáit is, amelyet ő is alakított, s amely már életében elkezdett megformálódni. A „Jim Morrison-mítoszt” táplálta az énekes tisztázatlan körülmények között bekövetkezett halála is, és tovább erősítették (és tartják életben máig) a róla megjelent könyvek, visszaemlékezések, filmek (vö. Davis 2004: 501–512).

Ezek közül az egyik legfontosabb Oliver Stone *The Doors* című 1991-ben forgalomba hozott filmje, amely Jim Morrison „magánmitológiáját” dolgozza föl valóságként elfogadva és bemutatva az énekes mítoszait. Ennek megfelelően láthatjuk a filmben a gyermek Jim elhívását, az indián lelkek elméjébe kerülését, „akik” többször is megjelennek a filmben, mint Morrison társai. A film megjeleníti Ray Manzarek visszaemlékezéseiből azt a látomásos jelenetet is, amikor a zenekar billentyűse látta egy koncerten Jim Morrisont indián szellemekkel táncolni a színpadon. Oliver Stone utalásokat tesz Jim Morrison Dionüszoszsal való azonosítására is, bemutatja a *The Doors*-koncertek rituális-ekszztatikus-transzformatív jellemzőit, valamint az önálló, tudatos művész konfliktusait zenekarával, a show-biznisszel és a társadalommal. A film a „Jim Morrison-mítoszt” mesélte tovább és tette elérhetővé azok számára, akik a filmen keresztül kezdtek el érdeklődni a *The Doors* és Jim Morrison művészetéről.²

Végezetül feltehetjük a kérdést: sámán vagy showman volt Jim Morrison? Ha ismét a tanulmány elején idézett *Road Days* szavaihoz fordulunk, azt láthatjuk, hogy Morrison önmagát „természetes vezetőnek, költőnek, sámánnak és bohócnak” látta. Az önróciát is magában foglaló öndefiníció szerint tehát Jim Morrison egyszerre volt sámán és showman. Ugyanakkor ez a szerep élete egyik feloldatlan ellentmondását is magában hordozta. Koncertjein többször gyalázta hallgatóságát, újra és újra konfliktusba került a show-biznisz „játsmáival”, beleértve ebbe a rockzenét politikai célokra használókat, a menedzsereket, az üzletemberek világát és saját zenésztársait is. Művészetével emellett a közönséget és a kritikát is megosztotta és megosztja a mai napig (vö. Göbolyös 1991: 123–129, 227–248).

Mindez azonban a „Jim Morrison-mítosz” globalizálódásához, mediaticizációjához is hozzájárult, és ezáltal „sámánsága”, művészeti koncepciója is tovább élhetett és fennmaradhatott napjainkig. Morrison „mítoszt” így foglalta össze születésének hatvanhatodik évfordulóján egy magyarországi internetes:

Tényleg, milyen lenne vajon hatvanhat évesen? Keressünk rá például Francis Ford Coppola mai, patriachaszerű képeire – valaha együtt jártak a kaliforniai UCLA filmfőiskolára. De nem, nekünk a popikon kell, az önpusztító, örök lázadó, akire örökre csak fiatal rocksztárként tekinthetünk, hiszen ezelőtt harmincnyolc évvel csatlakozott a 27-esek túlvilági klubjához (Nemestakács 2009).

Az idézet végén említett „27-esek túlvilági klubja” Amy Winehouse halálával újra felelevenítette a huszonhét éves korukban meghalt blues- és rocksztárok (Robert Johnson, Brian Jones, Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Kurt Cobain) mítoszáit. A „27-esek túlvilági klubjának örök lázadó, örökké fiatal popikon” sztárjaként Jim Morrison is egy olyan „mitikus hős” alakját jeleníti meg a modern mítoszok világában, akinek „művészetmitológiája” lehetővé teszi a fogyasztók számára, hogy bepillantást nyerjenek a „másik oldalra”, de akiknek élete ezzel ellentétben nem mint a mindennapok számára, hiszen ez a „mitikus szerep” korai halálhoz és a személyiség „elégetéséhez” vezet. Jim Morrison, mint „sámán” és „showman” csak a két szerep együttes meglétével elégítette, elégíti ki ezt a fogyasztói igényt, így járulva hozzá „mítoszainak” beépüléséhez a modernitás mitológiai rendszerébe.

² Morrison „mítoszáinak” átélését teszik lehetővé továbbá a *Doors* tribute zenekarok fellépései. (Ennek magyarországi példáját kutatta és dolgozta fel részletesen Huszár Ferenc, az ELTE TÁTK kulturális antropológia szakos hallgatója az idén megvédett szakdolgozatában.)

Hivatkozott irodalom

- Bowie, Fiona (2006): *The Anthropology of Religion*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Castaneda, Carlos (1976): *The Teachings of Don Juan. A Yaqui Way of Knowledge*. Harmondsworth: Penguin.
- Davis, Stephen (2005): *Jim Morrison*. Budapest: Cartaphilus.
- Densmore, John (1990): *Riders on the Storm. My Life with Jim Morrison*. New York: Delacorte.
- Dossi, Piroshka (2008): *Hype! Művészet és pénz*. Budapest: Corvina.
- Geertz, Clifford (1994): *Az értelmezés hatalma*. Budapest: Századvég.
- Göbölös N. László (1991): *Jim Morrison. Az ajtókon innen és túl*. Budapest: Katalizátor Iroda.
- Greenham, Ellen Jessica (2008): *Vision and Desire. Jim Morrison's Mythography Beyond the Death of God*. (Szakdolgozat.) Perth: Edith Cowan University. Interneten: <http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1016&context=theses>.
- Harner, Michael (1990): *The Way of the Shaman*. New York: HarperCollins.
- Haynes, Gavin (2011): Legend. Jim Morrison. *New Musical Express* (9): 18–24 (július).
- Hopkins, Jerry és Danny Sugerman (1980): *No One Here Gets Out Alive*. New York: Warner.
- Huxley, Aldous (1997): *Az észlelés kapui*. Budapest: Göncöl.
- Manzarek, Ray (1998): *Light My Fire. My Life with the Doors*. New York: Putnam.
- Maquet, Jacques (2003): *Az esztétikai tapasztalat*. Budapest: Csokonai.
- Morrison, Jim (1970): *The Lords and The New Creatures*. New York: Simon and Schuster.
- Morrison, Jim (1990): *Wilderness. The Lost Writings of Jim Morrison*. London: Penguin.
- Morrison, Jim (1991): *The American Night*. New York: Vintage.
- Morrison, Jim (1999): *Csörgőkígyó blues. Párizs, végállomás*. Budapest: Vagabund.
- Nemestakács József (2009): *Milyen nagypapa lenne Jim Morrison?!* Interneten: http://www.rockvilag.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=395:milyen-nagypapa-lenne-jim-morrison&catid=4:kishk&Itemid=185.
- Rimbaud, Arthur (1989): *Napfény és hús*. Budapest: Kozmosz Könyvek.
- Turner, Victor (2003): *Határtalan áramlás*. Budapest: Kijárat.