



SIMON REYNOLDS – JOY PRESS

Szexuális forradalmak

Flörtölés az ürrel: abjectio a rockban

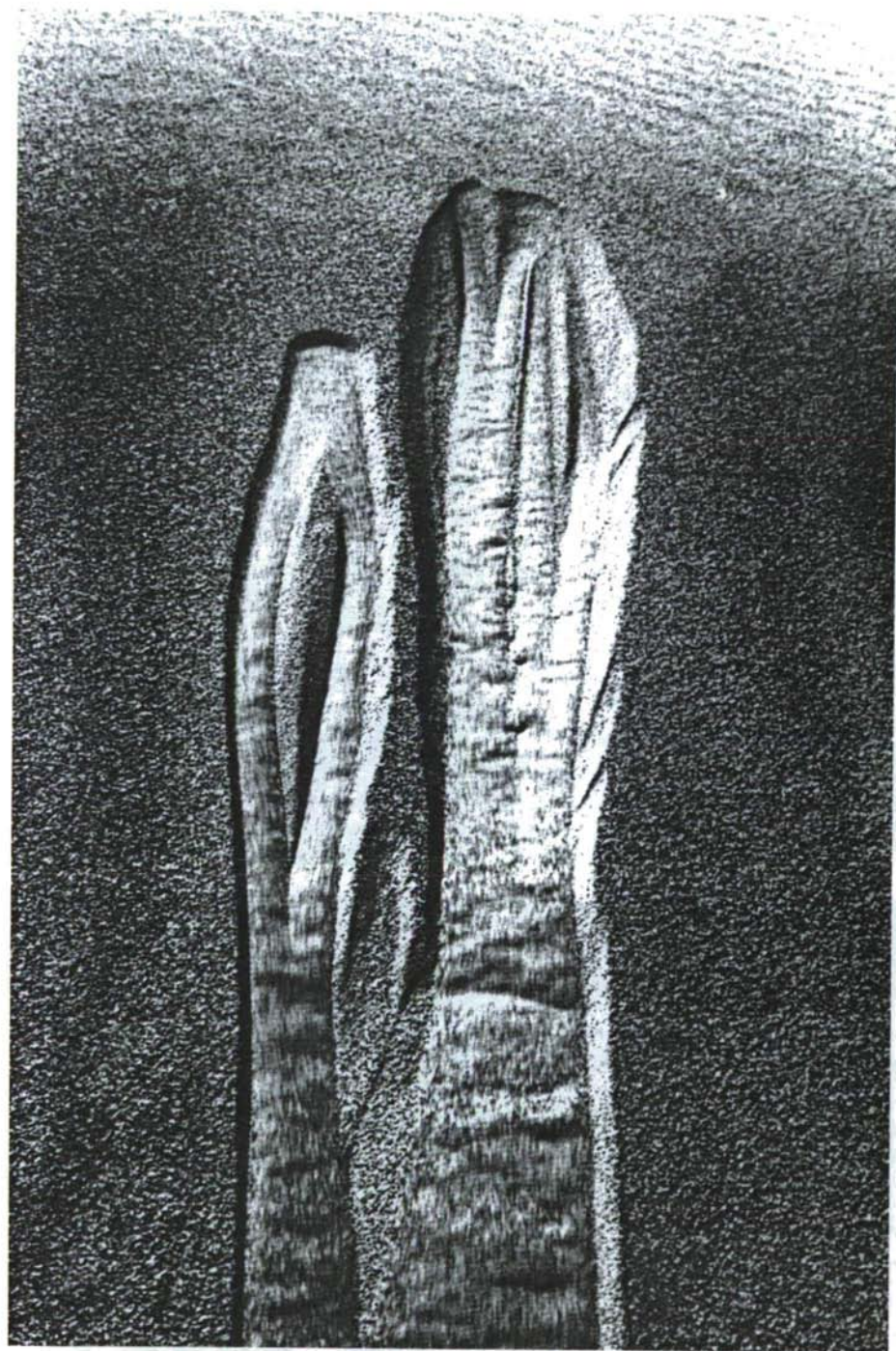
„Ez egy lágy, behódoló aktus, egy nyirkos és nőies szívóerő...
A nyálka... betegesen édes feminin bosszú... A női szex
obszcenitása mindaz, ami teljesen kitarulkozva tátong.”
Jean-Paul Sartre: A Lét és a Semmi

A harcos, lovagi rock ifjúkori idealizmusa megkísérli felülmúlni a felnőtté érés biológiai valóságát: a hormonális izgalmakat, szokatlan és kitarító vágyakat, nyugtalanító testi változásokat. Az Icarus-rock egy fennkölt, magasztos birodalom felé emelkedik (politikai igazságosság, lelki absztrakciók), eltávolodik az emberi létezés közönséges állatiasságától, s megpróbálkozik az *abjectio* nedves, sötét impériuma fölötti lebegéssel.

Az 'abject' Julia Kristeva terminusa a ragadós folyadékokra (anyatej, ondó, hüvelyi váladékok, menstruáció, nyál, orrváladék, ürülék, vizelet, genny), amelyek elmaszatolják a háttér én és nem-én, bent meg kívül között. Halmazállapotukat tekintve nem cseppfolyósak, de nem is szilárdak: *szennyeződések*, kiűzendő nyálkák, ám nemcsak azért, hogy a test folyamatosan tiszta és megfelelő legyen, hanem egy erőteljes ego fenntartása érdekében is. Ezek az anyagok akkor abjectek, amikor visszatérnek az (Kristeva szavaival élve) 'anyai iszonyatba', abba a körvonalaiiban elmosódott státuszba, amelyből fokozatosan kiemelkedik a gyermek bizonytalan önértékelése.

Sexual Personae című művében Camille Paglia az ember 'nyálkától való evolúciós borzongás'-áról ír, az anyaméh 'miazmikus mocsara' visszhangzásának eltérítéséről. Úgy véli, a Nyugati művészet, irodalom az Anyatermészet folyékonyságának/változékonyságának elkerülése, illetve e szörnyű hatalommal – mint az ördögűzés rituáléja – való konfrontálódás között oszcillál. Ez utóbbi példáinak láncolata a Charybdis mitológiai figurájától Jonathan Swift *A hölgy öltözőszobája* című művében tapasztalható finnyásságáig (A Szerellem Királynőjét taszítsam el / mert büzlő iszabpól emelkedett fel?), Edgar Allan Poe gótikus horrormeséiig, mint *A Maelström poklában* és Coleridge *Rege a vén tengerésztől* című munkáig (amiben, írja Paglia, 'a nyílt tenger rothadó sír... démonikus anyaméhhé változik') terjed.

Sartre komoly ambivalenciát érzett fluidum és a feminin kapcsán is, ahogy azt esszéjükben Margery L. Collins és Christine Pierce kimutatják (*A mélyedések és a nyálka: szexizmus Sartre pszichoanalízisében*). *A Lét és a Semmi*ben a filozófus visszaborzad a nyálkától, ami valami rémisztő, piócaszerűen puha, ragaszkodó és 'kezelhetőségétől függetlenül fenyegető' valami. A nemi aktus során a falloszt a vagina 'veszélyezteteti'. Sartre szerint a női nemiség 'egy telhetetlen száj, amely felfalja a péniszt... A szerelmi aktus a férfi kasztrációja, ám ez



bizonyosan azért van, mert a szex egyféle üreg.' Azonban a freudista Ferenczi Sándor szerint a hím nemi vágyat az uterinális ürességbe való visszatérés reménye hajtja, üzi, amitől éppen Sartre annyira rettegett. Ferenczi számára az emberiség óceanisztikus miszticizmus egyszerűen az anyaméh utáni atavisztikus sóvárgás szublimációja.

Megfulladni 'a szerelem tengeré'-ben: ez a Férfi legrejtettebb vágya s legsötétebb féltelme is egyben. Ezen szennyeződések azért inspirálják a gyönyört éppúgy, mint a szubjektumba csepegtetett irtózás érzetét, mert a kisgyermekkor elveszett paradicsomának vérfertőző világát elevenítik föl. Az incesztus tiltása, mivel véget vet anya és gyermek szimbiózisának, megteremti az identitást, ám az incesztus mindig földereng: egyszerre lehet gyomorforgató, az önazonosságot darabokra zúzó regresszió és őszintén kívánt elhasznál(ód)ás-elfogy(aszt)ás. Dionüszoszt – az ego fölbomlásának és a mámor istene –, a lázadó archetípusát, akit felháborít, felingerel az incesztus tabuja, folyadékokkal azonosítják (vér, életnedvek, bor, tej, ondó). A dionüszoszi művészet összeolvastja a formát és a vonalat, a káoszt, a dezorientáltság állapotát keresi. Ehhez hasonlóan a rockban a dionüszoszi hagyomány nem egyéb, mint kacérkodás az abjecttal, szó szerint a határon élés tematizálódik: toporgás az eredendő formátlanság ingoványának, a feledés meredek partjának szélén. Ha Dionüszosz életbevágó, maskulin lendülete lankadni látszik, megmutatkozik a fenyegető mocskok – a maga pöröségében.

Az abject fölbukkanása a rockban a hatvanas évek végére tehető, amikor elapadnak a lázadás energiaforrásai, és a rock *elnehezül*. A magaslatok után a megalázó zuhanás. A *The Stooges* (1969) című lemez első oldalán a '1969' zajos, tinédzserkori lázadása meg az 'I Wanna Be Your Dog' lealacsonyítás utáni vágya a 'We Will Fall' teljes kimerültségébe fordul át, egy tízperces mantrába, amelyben a nirvána azonos a bénultság állapotával. Iggy Pop nihilisztikus erőszakossága az üresség imádatává alakul át. A dal egy rockmauzóleum, amelyet márványszerűen díszítenek a The Doors 'The End'-jére visszautaló indiai raga* mély, monoton hangjai. Amíg azonban Jim Morrison a kataklizmát egyfajta lelki újjászületés prelúdiumaként képzelte el (ld. Eliot: *A puszta ország*), a 'We Will Fall' végállomás, a halálöszton győzelme az erősz fölött, visszatérés a méh/sz-gödörbe.

A második album (*Funhouse*, 1970) hasonló röppályán mozog. Az első oldal egy hím szexuális kaland struktúráját vázolja a ragadozótól (Down on the Streets) az erőszakos közönsélesen keresztül (Loose) a vehemens (el)szabadulásig (TV Eye) s a bizsergető lelohadás utóhatásáig (Dirt), amely számban Iggy Pop hangja is elhasználódik. A korong B oldalán, a 'Funhouse'-ban a mértéktelen szex, drogok és rock'n'roll az első járóka: túl sokáig voltunk, mondja, 'elválasztva egymástól', most már – végre – mulassunk egyet az ősi bűzben. A zene érdes gitárok szinte ellenállhatatlan özöne, amelyet még hangosabbá tesz a szabadon csapongó szaxofon újszülöttre emlékeztető sírása-ordítása. (Iggy Pop színpadi mozdulatai közé tartoznak a hüvelykujj-szopogatás és lábközvakarás-szolgáltatás infantilis gesztusai.)

A *The Stooges* az állatiasban kedvét lelő magatartása a punkban a szexualitással szembeni ellenérzéssé fajult. A punk mint stílus a sadomazochizmusból meg a fetisizmusból emelt át részleteket a maga világába: perverziókat, amelyek a testiség intimitását olyan, kö-

* Szanskrit szó, hagyományos dallam- és ritmusminták, amelyek szabadon interpretálható kompozíciók alapját képezik.



rültekintően kodifikált rituálékkal helyettesítik, amelyek karnyújtásnyi távolságban tartják a húst s a fluidumokat. A punk alapjában véve a szexualitással szembeni közönyre tanított. De a közömbösség kifejezésének mélyén (Rotten: ásis! csak egy másik havibaj) az elszigetelődéstől való félelem bujkált. A Sex Pistols egyik legkiemelkedőbb nótája, a 'Submission', a szerelem óceánjába fulladás témáját dolgozza föl. Briliáns szójáték a cím, amelyben az alávetés (akár a szexuális rabszolgaságban) jelentésével fonódik össze női nemiség mélytengerébe való alámerülés képzete. Rotten számára a nő tényleg kifürkészhetetlen, feneketlen szakadék volt, amely identitását fenyegette. A szám zenéje maga a Sex Pistols; leginkább baljóslatú szerzeményeik egyike, borongós, súlyos zakatolás, amelyet háborzongató háttér vokál valamint tengeralatti, delfinek beszédére s hanglokátorokra emlékeztető visszhangok díszítenek. Rotten végül beletörődik sorsába, amint e világ 'rejtett áramlatai' lerántják végzetébe, elkialtja magát a szerelem félelemmel teli megerősítéseként: 'meg akarok fulladni!!!'

A 'Submission' metaforája talán kölcsönzés – tudatosan vagy sem – John Scale 'Momamma Scuba' (*Fear*, 1974) című számából. De Rotten csinált valamit a szöveggel: tisztán lelke mélyéből fakadónak *érezte*. Pistols utáni karrierjében is visszatér ez a nemi kényeskedés, legfőltűnőbbben a Public Image Limited 'Track 8' című dalában (*Flowers of Romance*, 1981), amely egy korántsem kielégítő szexuális párviadalt mond el a kirobbanó zsír és a tátongó alagutak érett képzeteivel.

A sírokat gyönyörű lányok ássák

„Az erotikus megadás legizgatóbb pillanatában, ahogy az aktív, pulzáló hím erekció alábbhagy a sokkal passzívabb (feminin) ejakulációs görcsökkel és a medencetájéki belső összehúzódnakal-expanziókkal egyetemben, a hím azután sóvárog, hogy átengedje magát passzív, fogékony, feminin-csecsemő kívánságainak. Ám az a férfi, aki retteg az efféle vágyaktól, érzésektől, gyorsan kiszabadítja magát...

Az ilyen férfi számára az erekció: élet; ejakuláció majd össztörődés: halál.”

Louise Kaplan: Női perverziók

A fenti Kaplan-gondolathoz valami nagyon közelálló – rettegés a szerelem béklyóitól, amelyekkel szemben egy végtelen, legyőzhetetlen erekció defenzív látomása áll – fejeződik ki a The Stooges 'Ann' című szenzációs, fölkavaró nótájában, amely a 'Submission' egyik prototípusa. Iggy úgy érzi, magatehetetlenül hánykódik barátnöje kitágult pupilláinak 'úszómedencé'-jében. Álmodozása gyönyörteli, de közben gyöngye is, levert; a lány megtörte 'akarátát'. Ezzel párhuzamos jelenet zajlik le Sartre *Nincs kiút* című művében, ahol Garcia visszautasítja Estelle csábítását: 'Nem hagyom magam tekinteted mocsarába süllyedni. Puha vagy, nedves. Aah! Mint egy polip... akár egy ingovány!' 'Ann' balladáját Iggy elkábult Sinatra-hangon ének

li a gitár narkotikus kódén keresztül. Hirtelen azonban azzal a dilemmával szembesül, amelylyel a Freikorps katonája, amikor szemközt találja magát a fenyegető csöcselékkel; Theweleit így ír erről: 'a hatása alá kerülsz, vagy ölsz'. A halk dúdolás hirtelen vadállati morgássá fajul, majd egy bizonytalan 'szeretlek' mozdítja ki a szerelem tétlenségéből a kimondás által, amit Iggy csatakiáltása pecsétel meg: 'MOST'. S máris lánggra lobban a dal, ahogy a petyhüdt gitár hangja riffé merevedik, kemény lesz, tomboló, mindamellett a tónus mélyén ott bujkál a veszélyérzet. Oda a szerelmi idill, mihelyst a fallikus vágy fölüti gusztustalan fejét.

A rock hemzseg a női nemiség 'mélység'-étől visszahökölő daloktól. A John's Children 'Smashed Blocked'-jától az Eyes 'You're Too Much'-áig a hatvanas évek freakbeatje megállíthatatlan vágyaktól és nemi megbéklyozottságtól való rettegés szédítő forrataga. A 'You're Too Much'-ban a nő túl fürge, túl tüzes – kezelhetetlen a férfi számára. A lány egyre fiatalabb, vadabb generáció tagja, 'szenved, ha elernyedek'; különös fordulat egy másik Eyes nóta, a 'My Degeneration' ismeretében, amely a hatvanas sokkal jellegzetesebb jelene-tébe enged betekintést: a fiú kigúnyolja a lányt, aki túl prűd, frigid és gyerek-es-etlen vágyai kielégítéséhez. A 'You're Too Much' végére az énekest hangáradat nyomja el, előretörnek a gitárok – az egyszerre döbbenetes és csodálatos nemi apokalipszis hallható káprázataként.

Jó másfél évtizeddel később a The Smiths 'Pretty Girls Make Graves'-e (1984) hasonló őszinteséggel ismerte be a hím gyöngeségét a női mohósággal szemben. A szám címét talán Jack Kerouactól (kedvenc mondásai közé tartozott) kölcsönözte Morrissey, ám a dal sokkal kevésbé szól a letelepedés fenyegető érzéséről, mint a nemiségben való elnyelődés horrorisztikus víziójáról. Morrissey plátói, magasztos és spirituális kapcsolatra vágyik, a lány viszont testét akarja megkapni. A rocklázadás szellemes megfordítása, érdes magatartásformáinak ellentettje Morrissey hervadozó violasága, míg a nő türelmetlen, nemileg koráért útonálló. Összeáll az első tuskó-de-férfias alakkal, hogy bemutassa önmagát; a keserű Morrissey magára marad. Előfordulhat, hogy a 'gödör', amelyet gyönyörű lányok ásnak, nemcsak a férfi köddé lett romantikus képzelgéseinek sírja, hanem – sokkal inkább – az ejakulációból és lelohadásból eredő halál metaforája is, amely – Louise Kaplan szerint – a férfi nemi rettegésének forrása?

Testek

A rock'n'roll történetének egyik legkíméletlenebb szembesítése az 'anyai iszonyat' birodalmá-va a Sex Pistols 'Bodies'-a (*Never Mind the Bollocks*, 1977). Ez talán a legfenyegetőbb, legösz-szefüggéstelenebb szám a Pistols életművében. Az akkori brit zenei sajtó teljesen összezava-rodva próbálta hozzákapcsolni a dal nyilvánvalóan abortuszellenes szellemiségét ahhoz a politikai beállítottsághoz, amelyet a punkról magának elképzelt. A nótából áradó düh, undor az emberi létállapot szélére taszítja a 'Bodies'-t, a 'Belsen Was a Gas' mellé. Mindkét dal zajos áradat, egy fekete lyuk mélyébe szálló rock'n'roll – fekete lyuk, amely megmagyarázhatatlan módon életre kel, majd támadásba lendül. Rotten a katolikus blues hangján üvöltözik: irtózás-



sal tölti el (mintha a hasüregben lenne) az emberi létezés bestialitása, hús és vér rettenete.

A 'Bodies' már nem lehetne képszerűbb, érzékletesebb annál, amilyen, Rottenből felszínre törnek a bugyogó, kiválasztódó váladékok képei. Dalbéli személyisége kettéhasad a felelősségét el nem ismerő apa és a sikoltó magzat ('anya, én nem vagyok állat') között feszülve. A lány, Pauline, csak valamicskével több egy állatnál. A tény, hogy egy gyárban dolgozik, látszatra a női biológikum gépies természetét hangsúlyozza, amely mechanikusan állítja elő az életet. A magzat elhajtása egy vécében zajlik le, figyelmeztetve minket, hogy immáron az emésztő- valamint a kiválasztó szervek világában vagyunk. A 'Bodies'-ban a női szervezet, természet a rabszolgájává teszi a férfit.

Az *abjectio* elembertelenítő, gépszerű minősége illetve az industrializált élet totalitárius természete közötti kapcsolat ábrázolásának továbbfejlesztője a Throbbing Gristle lett, amely úttörő szerepet vállalt az ipari zene mint poszt punk műfaj kialakításában. Az együttes mindvégig a 'konfrontálódni a feltevésekkel/színlelésekkel' elve mentén haladt, folyamatosan próbára téve közönsége toleranciáját. Zenéjük a brutalitás, elembertelenedés, lankadatlan mértékű ocsmányság világának tükré, amely lefokozott, megcsonkított hangok olyan al(só)-világi határaihoz ért el, amelyeket túllépni mind a mai napig sem sikerült. A Throbbing Gristle elsőként járta be az industrialis mániák (hangtartományát: sorozatgyilkosok, összeesküvés-elméletek, az elme tudatküszöb alatti kontrollja, stb. Megteremtették az industrialis attitűdöt, amelynek lendülete a valóság levetkőztetésével próbálkozik egészen ennek epidermiszéig, hogy lelepleződhessen a mindennapok külszínével eltakart zsigeri erőtelem. A Gristle életművében a nő lett e viviszekciók privilegizált áldozata. A 'Slug-bait' egy 'gonosz fiú' elkoptatott meséje, aki kiveszi egy hetedik hónapban lévő anyából a magzatot, majd leharapja a fejét (a szám későbbi verziójába beépültek egy kislány gyilkosának magnóra vett vallomásai). A 'Hamburger Lady' betekintés egy – a valóságban megégett – áldozat szörnyűséges törvényszéki jegyzőkönyvébe. A Throbbing Gristle név egyszerűen céloz a falloszra meg a húsba zárt létezés *abject*-szerű természetének érzékelésére, egyfajta emlékeztető: élni annyit tesz, mint a tudattól független folyamatok (kiválasztás, szaporodás, leépülés, halál) és erőszak örökké jelenlévő lehetőségének alanyául szolgálni.

A Throbbing Gristle a COUM Transmissions nevű radikális művészeti csoportból formálódott meg. A Gristle-höz hasonlóan a COUM tabudöntőgető konfrontálódásainak fő irányai azt hangsúlyozták: a női test, szexualitás undorkeltő. 1976-os *tour de force*-uk, egy londoni kiállítás az Institute of Contemporary Arts-ban a 'Pornography' címet kapta. Pornómagazinokat kerestek be és címeztek meg műalkotások gyanánt; mindegyikben a COUM tagja, Cosey Fanny Tutti szerepelt, aki művészetének részévé tette munkáját, pornómodellkedését. Más installációkban kapott helyet egy sorozat Venus De Miloról, amint használt tampont tart mindkét kezében; egy Art Deco órából kivették a szerkezetet, aminek helyére Milo egy hónap alatt elhasznált tamponjai kerültek; egy harmadik mű pedig az élet ciklusait szimbolizálta: másik hónapnyi, elhasznált tampont raktak egy doboznyi nyű közé, amelyek idővel legyekké fejlődtek. A menstruáció-mániás COUM számára a női test újratermelése egyértelműen a 'félelmetes igazság' jelölője, feneketlen mélység, amelybe a magas művészet fennhéjázó elbizakodottsága süllyedt. A női *abjectio* átfordult a gyalázás hím fegyverévé – nagy sikerrel, ugyanis a 'Pornography' megdöbbent főcímekeket provokált ki a brit sajtóban, sőt, parlamenti vitává terebélyesedett.

Nőpástétom

A The Birthday Party a punk nemi viszolygását másik irányba mozdította el, visszafelé: a The Stooges, The Doors, rockabilly és a blues nyomvonala mentén újra kapcsolatot teremtett a későromantikus költők, Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont lázas vízióival. Nick Cave szövegei a The Birthday Partyban (és későbbi karrierje során) az abject virágzásának legteljesebb, legförtelmesebben érzéki bizonyítékai a rockban. A The Birthday Party első, nevüket viselő (1980) és második albumán (*Prayers on Fire*, 1981) a hányinger, a feszingés, a kórosodás zenéjét játssza. A 'King Ink' című dalban Cave alteregója – a lázadó tudomány klasszikus, hengegő antihőse – úgy érzi magát, mintha 'levesestálban úszkáló bogár lenne. Számaiban Cave a melankóliát fuldoklásként, az unalmat egyfajta nyúlós dologként éli meg. A *Prayers on Fire*-ben a tekintet beteges, az orrlyukak kitágulnak a rémülettől; a szövegek tele vannak egyfajta pszichedelikus rosszkedv nyomorúságos képeivel, egyhangú színekkel, nyirkos textíliákkal, kellemetlen szagokkal, amelyekhez lüktető, ám gyászosan komor jazz-punk dallamok társulnak.

A *Junkyard* (1982) című albumukon és az ezt követő EP-ken egyre visszafordíthatatlanabb ütemben gennyesedik el az abjectio problematikája. A 'She's Hit' a nők sebezhetőségéről szóló blues sirám, meggyászolja a férfi kezei között 'női masszát'-vá rothadó szerelmeseket. A 'Deep in the Woods' (*Bad Seed Ep*) meggyilkolt szerelmesének testébe mintákat vesnek a férgek, a nők különös vonzalma a halálhoz azt sugallja, hogy csak a bolondok esnek szerelembe. Cave vízióiban gyakran olvad össze tökély és rothadás. A 'Mutiny in Heaven' (*Mutiny Ep*) paradicsoma férgectől hemzsegő, szeméttel teli hely, amely Lautréamont 1868-as, *Maldoror* című regényének látomását idézi meg: az elhagyatott királyság, ami fölött egy korrupt, szenilis istenség elnököl a fekália trónján ücsörögve, s emberi lényeket puhít forró vérben, hogy bezabálásukkal csillapítsa féktelen húséhségét.

A The Cramps a The Birthday Party sex'n'horror stiklijének rajzfilmváltozatát teremtette meg. A rockabilly e fundamentalistái az ősi rock'n'roll 'igazi szellemé'-nek föltámasztását tűzték ki célul, amely nem egyéb, mint az ötvenes évek hím lázadójának megzabolázhatatlan ösztönei és elfojtott libidója. A puritán Délen a szex bűnös, igazán szennyes dolog: a The Cramps az alacsony értékű mozifilmek kliséivel szédítette meg a rock'n'roll mint az ördög zenéjének ideáját. A 'What's Inside A Girl', 'Smell of Female', 'Her Love Rubbed Off' című számaik *ad nauseam* kinyilatkoztatások: az együttes tagjai újjászületett Mocsárlakók, akik imádnak henteregni a női test kiválasztó szerveinek szennyében. Még nevük is a női test iránti hazug elragadtatás kifejezője, hiszen az amerikai szlengben a szó a menstruációs fájdalokra utal.

A nyolcvanas évek közepére az indusztriális műfaj és a The Birthday Party groteszkjének iskolája hatni kezdett Amerika poszt hardcore bandáira. A Butthole Surfers, Big Black, Scratch Acid és a Killdozer zenéjében az abject az embert hússá redukáló szélsőséges tapasztalat fixációjában ütötte föl a fejét. A sorozatgyilkostól a tébolyult erőszakig, az autóbalesetekig és a szétronszolódás-csonkoltság különféle bizzar formáiig. A Butthole Surfers törvényszéki és kórházi boncolások filmfelvételeinek vetítése közben játszott. Autóbalese-



tek, nemváltoztató operációk képei sorjázta koncertjeiken. A Big Black 'Cables' című számában szórakozásként egy mézárszék meglátogatása vetődik föl.

A Scratch Acidet különösen rabul ejtette mindaz, ami nemcsak a lélek nyugalmát, hanem az emberi forma szerkezetét is fenyegeti. Nevüket viselő első és *Just Keep Eating* (mindkettő 1986-os) című második albumukon hemzsegnak a számokban a pusztulás, felbomlás képei, a zenéből pedig árad az elemi erejű, rossz szájszag: mintha a halál kipárolgása lenne. A 'Holes' férfiszerelője rádöbben, hogy élete csupán rövid közjáték aközött, hogy kicsuszszan egy lyukból (ami a vagina), majd visszapottyann egy másikba (a sírgödörbe). A 'Spit A Kiss'-ben a test a 'legyek tenyészhelye' lesz. A Scratch Acid és a rokon szellemiségű bandák bensőséges kapcsolatot vélnek fölfedezni a hanyatlástól, felbomlástól való félelem és a nőgyilkosság iránti késztetettség között. A nők ugyanis – a születés processzusával való szoros kapcsolatuk miatt – félelmetes erővel rendelkeznek, amely csak földarabolásuk által üzhető el. Így ideiglenesen elmúlik a veszély, megerősítést nyer a férfi uralma és teljessége.

A test belseje iránti elragadtatottsághoz tartozik egy misztikus elem is: konfrontálódni az abjectio során annyi, mint fölfogni az emberi létezés végső, *nyers igazságát*. A brit Godflesh már nevében is megragadja a transzcendencia a megalázásból ideáját. A 'Spine Nerve Shatter' című számban (többek között) a megemésztődés és elnyelődés az eredendő ősmasszában valamiféle megsemmisüléssel járó extázis. A Godflesh híd volt az avantgarde/poszt hardcore szcéna és a heavy metal egyik alműfaja, a grindcore között. Ezen bandák a thrash metalt egy könnyörtelen cséplőgéppé alakították át, csapkodó riffek és korbácsszerűen pörgő dobfutak hallható vágóhídjává. Az organikus zenei áramlás legkisebb érzetét is brutálisan szakították szét a tempóváltások, a sebesség váltakozása, míg a kegyetlen szövegek morbid megállapításai a test organikus egységének veszélyeztetését hangsúlyozták. A Carcass szándékosan lendítette át a grindcore-ban mutatkozó húsábrázolási tendenciákat az önparódia szintjén, elérve egy nehezen megragadható határt, olyan számcímekkel, mint 'Excoriating Abdominal Emanation' vagy 'Crepitating Bowel Erosion'. *The Reek of Putrefaction* című albumuk borítója egy boncolt emberi maradványokból készült montázs míg a *Symphonies of Sickness* album külsejét egy lenyúzott bőrű emberi fej határozza meg. A Carcass zenéje éppoly sebészi, mint szövegei: bevágások s perforációk staccatós egymásutánja. A grindcore megigéződik mindattól, ami hátborzongató: testamentuma mind a fenyegetettségnek, mind a szinte érzéki csábításnak, amelyet az abject vet föl. A Skin Chamber például a 'megcsonkítás'-t 'áldás'-ként írja le: a fölnyitás és a csonkolás visszatérés a méh nyugalmába.

Zárógát a folyón

A gyermeknevelés mindig is sarkalatos pontja volt, hogy megtanítsuk őket testfolyadékaik visszatartására (orrváladék, nyál, vizelet, ürülék, könny, gyomortartalom), s hogy úgy gondoljanak testbensőjükre, mint hitvány anyagok tárolójára. A *Hím fantáziák* című műben Klaus Theweleit azt mondja, hogy azok a Freikorps katonák, akik különösen szigorú gyer-

meknevelési módszereken mentek keresztül, megtanultak küzdeni egy 'tisza és megfelelő test' fenntartásáért, jobban magukénak érezték a harcot, amely a Harmadik Birodalom fennmaradását szolgálta. A hím katonákról szóló szövegben egy téma – hogy a kommunista munkásosztály taszította bele Németországot a pócegödörbe – variálódik a végtelenségig (dágvány, posvány, mélység, szennyvízcsatorna, trágyagödör, stb.). A protofasiszta katonák számára a tömegek valóban föl is lázadtak! Ennélfogva az első világháború utáni polgárháború kétfrontos küzdelem volt – a nagy test politikája, valamint a személyes test mikropolitikája –, a cél pedig a nyálas érzelgősség fenyegető áradatának elrekesztése.

A gyermeknevelés gyakorlata természetesen sokat lágyult az első világhéges óta. Mégis, figyelemre méltó, hogy a rock'n'roll milyen alaposan telítődött a testi folyadékoktól kapott émyelgés érzetével. Ennek ellenére jónéhány szám szól a gátak átszakadásáról – a protofasiszta gondolkodásmód egyik központi fóbiákkal teli metaforájáról. A leghíresebb a Led Zeppelin 'When the Levee Breaks'-e, amely együttest rengeteg kritika támadott a protofasiszmus vádjával hiperfallikus fellengzőssége és Viking/Tolkien-szerű harcos megszállottsága miatt. A dal egy klasszikus blues, amit a Zeppelin ítéletnap boogie-vá dagaszt. Hogy miért azonosították a Plant and Co-t ezzel a dallal (a fekete gazdálkodók számára ezt hallani valós veszélyhelyzetet jelentett), csak találgathatunk. A nők azonban gyakran tűnek föl számaikban démoni szerepben ('Dazed and Confused', 'Black Dog' stb.). Lehet, hogy a 'When the Levee Breaks' a nő behálózási praktikájával szembeni félelem allegóriája, amely eljut a kozmikus rettenés mesterkélt csúcspontjára?

Két évtizeddel később az Alice In Chains 'Dam That River' (*Dirt*, 1992) című számában újra előjön a védőgát átszakadásának metaforája, amely egy dohos gyászének tele rossz előérzettel, ami a szex kapcsán jön elő. Seattle grunge bandái közül a leginkább metálos Alice In Chains a Black Sabbath és a Led Zep haldokló, nehézkes bluesát vitte tovább. Hangzásuk, riffjeik végítéletyszerűek, mintha egy test küzdene az ellen, hogy elmerüljön a reménytelenség mocsarában. A 'Them Bones' című számban az fejeződik ki, hogy mindannyian a sírba születünk. Az együttes, úgy tűnik, osztja Louis-Ferdinand Céline kétségbeesítően lesújtó véleményét, miszerint az ember nem egyéb, mint egy parcellányi 'föltartóztatott rothadás'. A *Dirt* egészét áthatja az abjectio: a függőség öntudatlan paralízisét ('Junkhead', 'Godsmack'), ám legfőképpen a szerelem 'lassú kasztrációjá'-t ('Rain When I Die').

Kasztrációs blues

Ötvözve a Punk hadbanállását a heavy rock kétségbeesettségével, a grunge a *kasztrációs blues* hangja. A boogie ágyéktáji melója helyett a grunge dagályossága a *nem alámerülni* harcát testesíti meg. A Nirvana politikai és egzisztenciális impotenciáról énekelt, a 'kiheréltség, ivartalanítótság' állapotáról. Ann Powers úgy vélte, sikerük a rockközösség kétségbeesett kísérlete a fallosz föltámasztására (visszatérés a kemény, maszkulin, agresszív hangzáshoz, a rockhoz, amely az ifjonti lázadás jelölője). Fontos azonban látni: a kísérlet *kudarccal* vég-



zödött, sokkal inkább büszkélkedés a kasztráció után keletkezett forradásokkal. Amikor az 'In Bloom' klipjében női ruhákba öltözve játszottak, a Nirvana nemcsak eltávolította/kigúnyolta a grunge hard rockos maszkulinitását, hanem egyúttal életre is hívta a punkot (a maga eredeti jelentésében): a nőies, nemileg passzív fiút.

A Nirvana életművében rengeteg az utalás az emberiség elutasításának (szabályokat át- lépő) ösztönzésére s arra, hogy az anyaméhben lehet csak menedékre lenni. A *Nevermind* borítóján a víz alatt úszó kisbaba előtt fityegő, horogra akasztott dollár arra csábítja, hogy hagyja el magzati paradicsomát a korrupciós világ kedvéért. A 93-as *In Utero* első slágere, a 'Heart-Saped Box' az anyaméh utáni nosztalgia és a nemi/érzelmi behálózódástól való félelem érzéseiről tépelődik. Cobain könyörög, vissza szeretne kerülni a biztonságos helyre, ahol fejét a 'köldökzsinór hurkába' teheti; szeretné, ha beszippanna 'magnetikus kátrányoshordó'. Az imént idézett képek valószínűleg Cobain megosztott késztetéseit dramatizálják. Egyrészt az elszakadás vágyát az otthon fojtogató kényelmétől, másrészt pedig belső késztetést az emberiség elutasítására egy olyan világban, ahol a maszkulinitás manifesztációi többnyire gyűlöletesek; a gyermekké válás, a kiheréltség vágyát. A 'Heart-Shaped Box' metaforái a Sylvia Plath és Anne Sexton költészetében megjelenő, halál készítette érzelmi képzelgéseket is földézik (Sexton egyik versében arról ír, hogy a sikertelen öngyilkossági kísérletek mindig földézik egy 'majdnem megnevezhetetlen vágy' oly édesen bódító érzését, narkotikumát). Cobain vágya, hogy visszavonuljon a világból egy menedékhely dermedt terébe, heroinfüggőséggé alakult, amitől virágba szökkent halálvágya (a megadás, amit Freud nirvana-elvnek hívott: minden organikus életforma arrafelé tendál, ahol a lehető legkevesebb irritáció éri, az élettelenység állapota felé). 1994 áprilisában Cobain föbe lötte magát.

Ez a feminin identitás (az *In Utero* egy másik számában leszögezi, 'hogy sohasem volt apja') Cobaint méginkább az abjectio büvkörébe vonta. Ami leginkább megmagyarázza azt, hogy a Nirvana miért pendült egy húron a grunge ifjakkal, az agóniájuk, amely pontosan a stagnálással szembeni védtelenség érzése. Az értelmezők szerint a Nirvana rajongótábora a 'lógósok' generációja, céltalan húszkörüivalamik, akik képtelenek személyes vagy politikai aktivitásra. Cobain is hasonló érzelmekről beszélt, miszerint 'undorodom generációm apátiájától, az enyémtől is, és gerinctelenségemtől'. A Nirvana zenéjét áthatja a lógós frusztrációja, aki gerincessé akar válni. Ám a Clash-től eltérően a Nirvana nem tudott elmozdulni a szunnyadótól a militáns felé, s ez szinte az egész amerikai undergroundra jellemző; mindvégig szkeptikusak maradtak a kísérletek kapcsán, amelyek a rock politikussá tételét, mozgalommá szervezését tűzték ki célul.

A holtpontról elmozdulni késztetésének egyik irányát mutatta meg Henry Rollins. Korábban, a nyolcvanas évek elején a Black Flag nevű hardcore csapat énekes volt, amely zenekar sérült maszkulinitásának katartikus, lökészerű rohamai (olyan albumokon, mint a *Damaged* és a *My War*) elsőrendű forrásként szolgáltak a Nirvana számára. Szólóban Rollins a Black Flag Sabbath inspirálta esztétikáját fejlesztette egyfajta szolipszisztikus harci rockká. Némi Robert Bly, Mishima Yukio és Travis Bickle (a *Taxisofőr* virrasztója) – Rollins megveti a szolidaritást, de visszautasítja a lógóssá lenni kellemes parancsát. Iszonyatos fizikumával, nulláshoz közeli hajával, csupa életerő fellépéseivel és 'ne baszkodj velem' aurájával Rollins egyszemélyes hadsereg, akiben folyamatosan szól a vészjelző.

De ami ellen Rollins hadat viselt, az korántsem külső fenyegetés, mint az abjectio: teste és lelke a csatátér. Sokatmondóan ír majdnem misztikus tulajdonságáról, a súlyokkal való munkáról, az énekes bevallotta, hogy tizenévesként 'egyáltalán nem éreztem önmagam. Mindaz, ami voltam, az összes félelmem s megalázottságom eredménye volt, amiktől szenvedtem.' Cobainhez hasonlóan Rollins is apa, hím viselkedésmódel nélkül nőtt föl. Egy kedves tanára azonban megsajnálta, és megtanította edzeni; Rollins többé vissza se nézett. Azonban a bizonytalan önértékelést folyton fönn kell tartani az abjectio sakkban tartása mellett. 'A Vastól távol töltött minden perc lelépíti az agyam. Ellep a depresszió mocska... A Vas sohasem hazudik neked... Mindig ott van, mint jelzőfény az éj koromsötétjében... a legjobb barátom.' Rollins testépítésének majdnem autisztikus minősége (amit a 'nincs jobb mód harcolni a gyengeség ellen, mint erővel' tautológiája is bizonyít), amely elvezet személyes viselkedési kódexéig (első szabály: 'Ne kötődj. Semmihez, senkihez').

A Black Flag 'Damaged I'-ában Rollins teljesen kimerült, kasztrált. A Rollins Band világában viszont feszült és merev, üres-önző harci gépezet. Zenéje a lélek tai chi-ja, amely a testi/lelki éberség extatikus állapotát idézi elő. Mint a klasszikus túlélő vagy szamuráj, Rollins szigorú edzésekkel automatizálta érzelmi reakcióit, s eljutott az embergép steril kegyéig. Ő a Sabbath 'Iron Man'-je, felderíthetetlen, sérthetetlen, legyőzhetetlen.

Nem vagyunk férfiak?

Minden idők talán legklinikább hangzású rock'n'rollja a Devo nevéhez fűződik. 1978-ban a Devo, előmászva Ohio sötét lyukaiból, az emberi test gusztustalansága felé mutatott kényeskedő vonzódást, amit valószínűleg a punk testtel szembeni visszaborzadásának folyamánként értelmezhetünk. Viszont a Devo morbid mániakussága megelőzte a punk tabuk elleni támadását. Kora hetvenes évekbeli anyagaik (ezek utólagosan kerültek forgalomba *Hardcore Devo I-II* című kompilációk formájában) groteszkusége úttörő. A 'Soo Bawls' diadalének egy kedves mongoloid idiótához címezve, akinek vécévizéből minden srác kortyolni akar. A 'Buttered Beauties'-ban a fekete szépségek az énekes feje fölött piszkítják be nagy 'fényes seggüket'. A 'Midget' protagonistája, akinek teste egy kisgyermeké, vágyai viszont egy felnőtt emberéi, egész nap anyja szoknyája alatt játszik, míg apja be nem rakja egy otthonba. Ekkor még a Devo a kora hetvenes évek Amerikájának oly népszerű raunch and boogie zenéjének egy robotikus, higiénikus változatát játszotta, amelyből hiányoztak a jellemző nemi váladékok: az együttes lecsapolta őket, de csak azért, hogy visszaszivárogtassa őket gyarló szövegeibe.

Az *Are We Not Men? We Are Devo* (1978) albumában egy a női test és a nemiség averziójától teli világ tükröződik. Az 'Uncontrollable Urge' című számban a gerjedelem a test tulajdonosának önkéntelen ürülésektől és izomrángásoktól való zavarodottságán keresztül fejeződik ki. Az 'I Saw My Baby Getting Sloppy' szexjelenete Sartre kaján tekintetén keresztül tárul elénk, s az énekes, Mark Mothersbaugh azt sírja el, hogy 'elhibázta a lyukat'. A 'Shrivel



Up' beszélője a hallgató arcát a halál és fizikai leépülés tényeibe nyomja bele, miközben hőrögvé emlékeztet anyád elkerülhetetlen halálára. A 'Gut Feeling' pedig a régi hatvanas évek nőgyűlöletének elhalkulását elemezgette szokatlanul színes, gyomortájéki és szaglószerivi képek bemutatásán keresztül.

Ezen ízetlen, de furcsa módon függőséget okozó táplálék kísérője pedig a 'de-evolúció' átláthatatlan, de megfontolásra alkalmas filozófiája volt. Lényege, hogy az emberiség hanyatlak a tévé meg a reklám agyeroziót okozó hatásának köszönhetően. A Devo célja megszüntetni a rock'n'roll megmaradt kapcsolatait az ellenkultúra utópizmusával és újjávarázsolni a rockot a neokomformista, totalitárius popkultúra tökéletesen életképes elemeként. Az 'Are We Not Men?' és a 'Mongoloid' című számok a nyugati civilizáció pusztuló korszakában új szerepet kapó rock himnuszai. Paródiaként a de-evolúció briliáns jóslatnak bizonyult: a nyolcvanas években a rock integrálódott az MTV-n, a reklámon és Hollywood mellékiparágáin keresztül a szabadidő kultúra fő irányvonalába, amely egyszerre volt irányító és irányított.

Mégis, ami most a leginkább szembetűnő, az az, hogy a Devo undora milyen régimódi volt, szinte összhangban a zsidó-keresztény hagyomány testundorával. A csoport fő teoretikusa, Jerry Casale így beszélt: 'esztétikánk alapja az önironikus humor. Ehhez megvan a(z) [közép-nyugati] érzékünk... a szégyenérzet, hogy emberek vagyunk.' Szerinte a rockzene 'érdekese, mert mocskos – émelyítő, mégis egyenesen áll'. Kifejti, hogy 'a hatvanas évek tulajdonképpen a nemi szerveket előnyben részesítő szexhez volt hasonlatos. A hetvenes évek narcisszisztikus fordulata az orális, a jelenkor pedig az anális szakasz, s ez a pregenitális szexualitással, a gyermekkorral van összefüggésben. Újra mintha a saját lyukadban turkálnál.'

A Devo pszeudofuturisztikus képzelgése mélyén a legősibb rock'n'rollos nőgyűlölet rejtőzött. Casale egy interjúban elmondta: grafikát tanított egy főiskolán, ahonnan kirúgták, ugyanis egy hallgatónő ellopott tőle egy albumot tele Mothersbaugh rajzaival, s 'meglehetősen traumatikus élményben volt része, miután gondosan átnézte Mark Mothersbaugh képeit, amiken boldogan transzírozza a női testeket egy sebész helyiségben'. S miért viselt a Devo laboratóriumi kutatókra meg technokratákra emlékeztető uniformisokat? 'Azt mondtuk mindenkinek, hogy védelmet nyújtanak. Ha belegondolsz, csak egy gusztustalan hernyó vagy bármiféle kemény külső héj nélkül... Ha csak hangyányi méretű vagy, könnyű szétlapítani. Mint egy apró, fölgülemlett mitesszer.'

Kereskedelmi áttörésük idején a Devo elhajította a gitárokat a szintetizátorok rozsdamentes sterilítása kedvéért, és húsiszonyuk a 'Whip It' szadomazochisztikus képein keresztül mutatkozott meg (szex a beszennyeződés kockázata nélkül). Interjúikban arról beszéltek, hogyan képzelik el a XXI. század új, ultratiszta nemiségét. Lenyűgözte őket a japán társadalom hatékonysága. Ám viszolygásuk a testtől és különösen a női test cseppfolyós abjectiója oly ősi volt, akár az Ótestamentum.

Domokos Tamás fordítása