

SIMON REYNOLDS – JOY PRESS

Dühöngő ifjak

a rock mint lázadási forma előfutárai és prototípusai

Jönnek a lázadók; a legkülönbébb alakokban és méretekben. Némelyiküket a sajátos társadalmi környezetükből fakadó kényszerek ösztönzik. Ők az örök, ok nélkül lázadók (akárcsak a Marlon Brando játszott motoros a *The Wild One*-ban, aki, amikor megkérdezik tőle, hogy *mi* ellen lázad, így vág vissza: „*mid* van [ami ellen lehet?]”) Némelyikük pedig nyughatatlan természete jóváhagyásának ügyében nyomoz. Mi is az tehát, ami közös bennük? Pontosan a maszkulinitásuk.

Elsősorban ez a szó ötlük az ember eszébe a lázadóról gondolkodván. Érvelésünk szerint bármi is legyen a kitörés látszólagos pre- vagy kontextusa, pszichodinamikája jórészt az anyától való elválás belső kényszeréből ered. A hím rebellis azon összakítás újbóli *eljátszója*, amelyik az egót konstituálja. A gyermek kiszakadása az anya birodalmából: kiüzetés a paradicsomból. A lázadó a szétválás örök, változatos rítusaiban újra átéli az individualizáció processzusát, folyamatosan menekül a családalapítás nyúgei elől. Elkerülhetetlen azonban, hogy e kicsapongást, szárnyalást ne rontsa meg a sajnálkozás, s ez gyakran – például a Rolling Stones és Jimi Hendrix zenéjében – egy új otthon kereséséhez vezet; csillapodik a nyugtalanság, majd újjászüli egyfajta misztikus, esetleg idealizált maternális idillt. Nietzsche szavaival élve, az új szentély fölépítéséhez előbb le kell rombolni a régit.

Így fordulhat elő, hogy a lázadó miközben elmerül egy absztrakt femininitás-képzet csodálatában (egy otthon távol az otthontól), vadul megveti és féli a hús-vér nőket. Az anyaméh, illetve egy idealizált anya-szerető után vágyakozik, ám ezalatt a közvetlen környezetében lévő nőket gyalázza, menekül társaságuktól. A lázadó képzeletében a nő figurája egyszerre áldozata és ügynöke a kasztráló konformitásnak. A nők mindaz, ami nem a rebellis (passzivitás, gátlások), mindaz, ami béklyók fölvetelével fenyeget (családi élet, társadalmi normák). A rock-lázadás minden klasszikus példájának meghatározó jegye a nők birodalma iránt táplált ambivalens érzelmek halmaza kezdve a Stones – Doors – Led Zeppelin hármastól a Stoogeson és a Sex Pistolson át egészen a Guns'n'Rosesig és a Nirvanáig.

Igen hasznos lehet Jean-Paul Sartre különbségtétele a lázadó és a forradalmár között. Véleménye szerint a lázadó annak a Rendnek rejtőzködő cinkosa, ami ellen lázad. Nem az a célja, hogy új, jobb rendszert teremtsen, csak a szabályokat akarja áthágni. A forradalmár viszont konstruktív, fegyelmezett, céljaiért (az igazságtalan rendszer lecserélése egy új, jobb szisztémára) rengeteg lemondás jellemzi. Mivel a lázadó meg gondolatlan, szabad az útja: várja a jelenben élés meg a tékozlás extázisa. A forradalmár meglepéssel nyugtatja, amint identitása egyesül a kollektívvel; a fejlődés hosszú



távú terve, amelynek gyümölcsei a jövő mélyén érlelődnek. Egyet értünk azon nézettel, miszerint a rock nem revolucionista művészet, engedetlensége, dührohamai a kapitalizmus és a patriarchátus fogalomköreihez erősen kötődnek.

Leggyakrabban a lázadó fő sérelme a merev, patriarchális rendszerrel szemben az, hogy nem engedi férfiasságát szabadon virágozni, helyette egy teljesen középszerű élet esélyét kínálja. Mialatt tehát egy hősi életről álmodozik, elhervad, ő is csak egy fogaskerék lesz a gépben. Eközben viszont a nők beszorulnak a patriarchális status quo meg a rebellisek, a rock and roll testvériség Tékozló Fiainak alternatív *filiarchiája* közé. Ez estben pedig, legtöbbször, a nők egyetlen esélye a kielégülésre a múzsa, a szajha és a groupie szerepe: élős-dik bámulják merő elragadtatottsággal a lázadó hímek hőstetteit.

„Barátaim, mi itt mindannyian a matriarchátus börtönében sínylődünk.”

Száll a kakukk fészkére (1962)

A rock and roll-lázadás nagyjából egy időben ütötte föl a fejét a mami-zmussal (mom-ism). E divatos elmélet az anyát jelölte meg a legtöbb államokbeli nyavalyáktól szenvedő beteg okaként. A mamizmus terminust Philip Wylie hívta életre *Generation of Vipers* (1942) című, masszívan nőgyűlölő művében, amely nem egyéb, mint terebélyes szóáradat a „pusztító anya” előidézte amerikai kulturális degeneráció ellen. Wylie szerint Amerikát lenyelte a materializmus és a sekélyes tömegkultúra nők által hizlalt szörnye. A szappanopera, a divat, a tévé, a rádió, a szentimentális popdalok, Hollywood, a bevásárlóközpontok, a tömegkultúra e lesüllyedt formái – melyeket a női érzékenység ingerlésére terveztek – aláaknázták az amerikai kultúra férfiasságát. „A rádió anya [mom] legvégső eszköze, mert mindenkit a matriarchális címkével bélyegez meg, aki csak hallgatja”, hangzik Wylie apokaliptikus szaválata (néhány évvel ezután „televíziót” mondott volna). Wylie kikelt a tömegmédiá „matriarchális szentimentalizmusának, érzelgősségének, ömlengésének, rejtett kegyetlenségének” a zsarnoksága ellen, amiben „a nemzeti halál előszelét” vélte fölfedezni.

Wylie elvakult értekezését elemezve Jacqueline Rose megjegyzi, hogy „nőiesség és tömegkultúra veszélyei a legbensőségesebb, izomorfikus kapcsolatban állnak egymással”. A negyvenes és ötvenes évek elméleteiben a populáris kultúra társítása a nőiességhez közlő helyé nőtte ki magát. Dwight Macdonald *A tömegkultúra elmélete* című 1953-as esszéjében például azt állítja, hogy „nyeregben maradni nélkülözhetetlen erény annak, aki továbbra is a maga ura akar maradni a Tömegkultúra terjedő ingoványában”. Ironikus, ahogyan ez a nemi alapú sznobizmus később a popkultúrán belül újra megjelent rock és pop szétválasztásának formájában. Itt a helyes választ (a férfias műértés, válogatás és elutasítás) állították szembe a lesüllyedt női rajongással (ami mesterkéltséggel, hisztérikus, bálványimádó, egyszerre szeszélyes és vakon kitartó).

Nőiesség és populáris kultúra negatív társításának hosszú történelme van. Andreas Huyssen Flaubert *Bovaryné* című regényéig vezeti azt vissza, melyben a modernizmus („egy esztétika, amely kompromisszumok nélküli tagadása Emma Bovary kedvenc olvasmányainak”) egyik atyja egy romantikus regényektől összezavart nő nem túl hízelgő portréját

rajzolja meg. A reflex kitartó. A Public Enemy *She Watch Channel Zero* („A nő a nullás csatornát nézi”, az 1988-as *It Takes A Nation of Millions to Hold Us Back* lemezről) a fekete anyákat hibáztatja, amiért szappanoperákat és Oprah Winfrey-t utánzó talkshow-kat bámulnak, és így elhanyagolják kötelességüket (az erős fekete harcosok nevelését). A gangsta rapper Ice-T 1993-as *Home Invasion* (Belföldi invázió) lemezének címadó dalában a Fehér Amerikával szembeni ellenérzését specifikusan az „anyák [yo moms!]” felé irányítja (talán ezért a PMRC¹ rock cenzúra lobbijának családanya-imázsa is okolható). Ice-T nagy élvezettel fenyegetőzik azzal, hogy az ő hatására majd a fehér gyerekek is az utca bölcsességével megáldott feketékként szeretnének felnőni, ezáltal pedig ledobni magukról a fehér anya értékrendjének megnyomorító rabigáját.

A háború utáni Amerikában a mom-izmus félelme a kommunizmustól és a demokratiálódó kultúrától való szorongással kapcsolódott össze. Akár a vulgárfreudizmus, amiből eleve levezették, az anti-momizmus is leszűrődött magába a populáris kultúrába is: ez lett az a módszer, amivel felelőst lehetett találni az ötvenes évek Amerikájának megalkuvó konformizmusáért. A feleségek és anyák voltak a hétköznapiak irányítói (és nem, ahogyan kézenfekvő volna, a fő áldozatai), akik a kilenctől ötig tartó kenyérkeresési rezsim szolgárába kényszerítik férjeiket. Az anyák voltak a hibások a bűnözésért is, mert rosszul nevelték fiaikat, megfojtották őket szeretetükkel. Egy különös kettős kötés révén a nőket tekintették a hétköznapi élet (a férfias vadságot megzabolázó és bilincsbe verő élet) irányítóinak és leglátványosabban összetört áldozatainak is: kasztrálóknak és kasztráltaknak egyszerre.

Ez a szubfreudianus analízis át- meg áthatotta az ötvenes és hatvanas évek tömegkultúráját, például olyan filmek révén, mint a *Hogyan öljük meg feleségünket* (*How to Murder Your Wife*) és a *Psycho*. Utóbbiban Norman Bates, miután megölte anyját, akinek újraházasodása vérfertőzéshez közeli bensőséges kapcsolatuk összeomlásával fenyegetett, interiorizálja anyja személyiségét saját büntudata miatt. Ez a fantom-Mama minden esetben hasonlóan féltékeny lesz, ha Norman vonzónak talál egy nőt, és a rivális megsemmisítésére kényszeríti. A rock and roll szempontjából relevánsabb a *Haragban a világgal* (*Rebel Without a Cause*) féktelen anti-momizmusa. Már a kezdő jelenetben, ahol a részeg és zavarodott James Dean kiönti a szívét egy együttérző rendőrnek, a film a tinédzser bűnözői hajlamát egy hatalmaskodó anya és egy gyenge apa hatásaként állítja be. Igazából Dean otthonában két kasztráló anya is él (anyai nagymama is velük él). Dean így kesereg: „élve felfalják [apát]... péppé rágják, teljesen”, és hozzáteszi: „ha egyszer lenne vér a pucájában [az apjának], hogy jól elverje anyát, akkor anya boldog lenne és nem piszkálná többet”. Dean karakterének agóniája egy olyan erős apai/maszkulin minta hiányából fakad, amellyel azonosulni tudna, és ez a hiány sebezhetővé teszi őt a nők szörnyű serege számára.

Nagy-Britannia elégedetlen nemzedéke számára e filmhez hasonló szerepet töltött be John Osborne *Dühöngő ifjúság* (*Look Back in Anger*) című darabja. A felszínen a színmű egy vitriolos válasz Nagy-Britannia posztimperiális hanyatlására, az ötvenes évek tehetetlenségére. Ekkoriban a II. világháború során született rekonstrukciós remények rosszra fordultak

¹ Public Music Resource Center – a többek között Al Gore felesége, Tipper Gore által 1985-ben alapított szervezet főleg rockdalok veszélyesnek ítélt szövegei ellen kelt és kel ki őszinte anyai felháborodással. (A ford.)



a konzervatív kormányzás nyomán, mely a háború előtti társadalmi rend dicstelen változatát próbálta összetakolni. Így fogadták a művet mind csodálói, mind szidalmazói. Pedig a *Dühöngő ifjúság* valódi pszichoszexuális szubtextusa megdöbbenően emlékeztet a *Haraggal a világban*-ra: az azonosulási lehetőséget kínáló erős patriarchális minta hiánya, fiatal férfiak dühöngése a lezüllött, impotens apák világa miatt, és mindenekfelett egy lassan ölő félelem és reszketés a nőktől, akik a mindent átható közép-szer képviselői.

Jimmy Porter, a darab antihőse fiatalon elveszítette apját. (A való életben Osborne szeretett apja a fiú tízéves korában meghalt prédául hagyva őt egy utálatos, hatalmaskodó anya számára.) Porter támadó magánbeszédei érzéketlen felsőosztálybéli felesége, Alison ellen irányulnak, aki sztoikusán meglapul vasalódeszkája mögött. Jimmy kedveli Alison apját, együtt érez azokkal a megcsontosodott emlékekkel, melyeket az apa az ország birodalmi dicsőségéről őriz. A szocialista Jimmyhez hasonlóan ő sem találja helyét a háború utáni rendben. Alison anyja azonban egy szörnyűséges matróna, a társadalmi sznobizmus, kicsinyes materializmus és kínos prudéria fenyegető megtestesülése. Alison és anyja egy fantazmagórikus fenyegetéssé olvadnak össze, ami Jimmy férfiasságát veszélyezteti. A *Dühöngő ifjúság* egyik legmegdöbbentőbb jelenetében Jimmy arról a képzetéről számol be, ahogy beszippanjtja őt Alison entrópiikus méhe: „Én, élve eltemetve odalenn, az örület határán, miközben ez a békés forgatag megfojt... Ő meg tovább alszik és zabál, míg semmi sem marad belőlem.”

Porter leszerelési letargiától szenved. Az „elme és a szellem lángoló férfiasságáról” álmodik, ehelyett a hidegháborús Anglia nyirkos klausztrófiájára fojtogatja. Porter azért szorong, mert nincs hozzáférése saját férfiasságához, nincs heroizmusának kibontakozási tere; ő szó szerint (politikai) ok nélküli lázadó. A háború alatt felgyülemlett energiák kimerültek, a háborút közvetlenül követő időszak (a baloldallal erősen szimpatizáló) idealizmusa megfakult. Porter dühje nem futhat ki sehová. Házassága Alisonnal (amit családja szenvedélyesen ellenezett) volt az utolsó szalmaszál, egyfajta gerillatámadás a felsőosztály ellen, ami a hatalomban maradásra szövetkezett. De Porter győzelme üres. A közönséges hétköznapiok mocsarába merülve csak saját epéjén fortyoghat. Csak a felesége becsmérése révén érezheti magát férfinak, ez az egyetlen háborús terület osztályharca számára.

Az ötvenes évek forradalmi beszédmódját a matriarcha alakja kíséri mint a konformizmus és közép-szerűség fő szervezője. A költő Ted Hughes az angol irodalmi hagyomány főáramát „fojtogató anyapolipként” írja le. Alice Jardine figyelte fel arra az anyagilkos hagyományra, ami az olyan huszadik századi amerikai írókat jellemzi, mint Norman Mailer, Henry Miller és William Burroughs. Műveikben az anya „majdnem mindig gonosz, beteges, nyálkás, kezelhetetlen, lényegileg rettenetes fallikus hatalomként” jelenik meg. Különösen Burroughs regényeiben, teszi hozzá Robin Lydenberg, „a nemi különbség és a családi struktúra konvencionális fogalmai által meghatározott anya a patriarchális hatalom nagyobb rendszerének az eszköze, amely rendszer az egyént életének első pillanataitól fogva uralni törekszik.”

A hatvanas évek rockzenéje pontosan egy olyan oppozíció alapult, ami a lázadó férfiasság és a konformizmus megtestesülésének tartott Nő között tételeződik. A lázadó nők kettős kötés csapdájában találták magukat, ahogy Ellen Willis jegyzi meg Bob Dylanról szóló esszéjében: „ebben az időben nem volt kérdéses számomra a gondolat, hogy a nők

az elnyomó konvencionális értékek őrzői: magamra azonban kivételként gondoltam. Nem vágytam birtoklásra; megértettem a férfiak szükségletét, hogy úton legyenek, mert spirituális értelemben magam is úton voltam. Ezt képzeltem legalábbis; a valódi életem valamivel kétértelműbb volt."

Jack Kerouac *Úton* című regénye (1957), ami alighanem a rocklázadást leginkább megtermékenyítő szöveg, egy meglehetősen nem-specifikus kalandját mutatja be az önfelfedezésnek. A történet két fiatalemberről, Dean Moriartyról és Sal Paradise-ról szól (alakjaik Neal Cassidyn és Kerouacon magán alapulnak), akik spirituális odüsszeiára indulnak, és bár női segítségtől és támogatástól függenek, mégis a szöveg margójára utalják a nőket. Fylyton nők (különösen Sal nagynénje) finanszírozzák csavargásaikat. Egyik kiruccanasuk alkalmával felvesznek egy stoppost, aki azt ígéri, majd a nagynénjétől kölcsönkért pénzből meghálálja szívességüket. „Igen!”, kiáltja vidáman Moriarty, „mindannyiunknak vannak nénikéi.” Ott van aztán sokat tűrő barátnők hosszú sora, mint amilyen Galatea, aki megspórolt pénzéből állja egyik kalandjuk számláját. Amikor kifogy a pénzből, a két férfi elszökik tőle. A férfiak és nők szájából idézett mondatok nagy aránytalanságot mutatnak a regényben. A nő csak homályos jelenlét a háttérben. Vacsorát készít, zoknit varr, tiszteletteljesen hallgat, és az író csak akkor idézi beszédét szó szerint (és nem közvetve), ha tiltakozik vagy nyavalyog.

A beatnikek ezt a nőekkel szembeni fölényes attitűdöt egy misztikus vággyal kombinálták, ami a kozmikus természeti lényegiséggel való összeolvadásra irányult. (Kerouac állítólag egyszer lyukat ásott a földbe és beleélvezett: így próbált az Anyafölddel közöszülni.) Ha a beatnikek újra és újra elhagytak bármilyen hétköznapi lakhelyet, mihelyst az túl kényelmesnek tűnt, az azért volt, mert valamilyen nagyszerűbb otthont kutattak, az üdvözült egyesülést az Örök Nőivel. Az általuk keresett szent Grál neve *satori* volt, amit Norman O. Brown úgy határoz meg, mint „a meg-nem-születettség élményét.” Ahogy Kerouac írja: „Az egyetlen dolog, ami után életünk napjai során sóvárgunk, ami sóhajaink és nyögéseink és mindenféle édes csömörünk tárgya, nem más, mint egy elvesztett üdvösség emlékezete, amit valószínűleg az anyaméhben éltünk át, és amit (bár utáljuk ezt bevallani) csak halálunk nyújthat számunkra újra.”

Magatartásának jól ismert nőgyűlölő fortélya révén Dean Moriarty a Nő imádójának vallja magát, miközben a valódi nőket az életében nagyjából szemétként kezeli. Míg „volt csajait” ekképp értékeli: „ó, hogy szeretem, szeretem, szeretem a nőket! Azt hiszem, a nők csodálatosak!”, szeretőit azon nyomban elhagyja, mihelyst nem bír magával. Mikor otthagyja Camille-t egy gyermekkel és egy másikkal a hasában, hogy újra útra keljen Paradise-szal, egyik férfi sem érti, miért borul ki annyira a nő.

De Kerouac alteregója (és kétségtelenül maga Kerouac sem) tud végképp megmenekülni a lelkiismeret-furdalás elől. Később a regényben, teljesen kiütve és olyan éhesen, hogy víziói támadnak, Sal az utcán a saját anyjának képzelt egy nőt, magát pedig a tékozló fiúnak, aki „hazatér a börtönből, hogy anyja lelkiismeretes étkezdei munkáját kísértse... 'Nem,' mintha ezt mondta volna a nő megrettent pillantása, 'ne gyere vissza csak azért, hogy megfertőzd a lelkiismeretesen és keményen dolgozó anyádat. Többé nem tekintelek a fiamnak.'” Nem sokkal e szörnyű látomás után, Paradise a nirvána élményében részesül: „felszálltam a teremtetlen üresség szentséges semmijébe, a Tiszta Tudat termékeny és felfoghatatlan



sugárzású fényébe, hol számtalan lótoszmező nyílt meg előttem a mennyország varázslatos lepkerájában.” Az Örök Nőivel való szembesülést követő reggelen Paradise mindazonáltal régi trükkjével kikunyerál száz dollárt a gazdag lánytól, akivel lefeküdt, hogy egy újabb utat finanszírozzon.

Dennis McNally, Kerouac életrajzírója szerint „Jack életének egyik központi mítosza volt az, ahogy Dosztojevszkij felesége fáradhatatlanul támogatta férjét: a tehetségtelen pár kötelessége, hogy a kreatív művészt támogassa.” Ennek megfelelően életében az egyetlen állandó nő az anyja volt, *memère*, a feltétlen szeretet forrása; és mikor lemondott beatnik életmódjáról, visszatért hozzá, hogy hátralevő napjait vele élje le.

A beatek újra meg akarták nyitni az amerikai határokat, melyek lezárulása a 1890-es években olyan traumatikus hatással volt az amerikai identitásra. Az 1950-es évek „új határvonala” pszichikus területen húzódott, de, akár csak földrajzi elődjén, ezen a területen is az erős, férfias individualizmus virágzott. A nők egyszerűen hiányoztak, az elhagyott otthon szimbólumává váltak. A *fehér néger* (*The White Negro*, 1957) című esszéjében Norman Mailer a menő antikonformizmust hagyományos amerikai terminusokkal határozza meg: „Az ember vagy az amerikai éjszaka vadnyugati pionírja, vagy a [Times?] Square sejtje, az amerikai társadalom totalitárius szövevényének a csapdájában, arra kárhozzatva, hogy akarva-akaratlan beilleszkedjen, ha boldogulni akar.” Hogy megmeneküljön és igazi férfias életre leljen, az embernek el kell „válnia a társadalomtól”. Mailer jellegzetes nyelvezete összeköti a házasságot a férfiaságtól való megfosztottsággal. Körülbelül ezzel egy időben a *Playboy* a beat életstílus megfelelő ellenpárját ajánlotta a *swinger*² fantáziaképében, aki udvarias és kifinomult ugyan, de a beatnikhez hasonlóan megrögzött agglegény, és eszében sincs, hogy megállapodjon.

A módosult tudatállapotok hajszolása a hatvanas években a beatek „új határvonalát” a belső tér birodalmára terjesztette ki. Az LSD prófétája, Timothy Leary úgy nőtt fel, hogy hiányzó apját, a családot elhagyó Tote Leary kapitányt bálványozta. Apja egy nyughatatlan, viharos természetű iszákos és ingyenélő volt, és folyton a hétköznapi élettől próbált elszabadulni. „Az együtt töltött tizenhárom évünk alatt sosem áltatott reményekkel...”, idézi fel az ifjabb Leary szeretettel. „Apu a magának való, a szokásokat megvető ember mintaképe maradt számomra.”

Anyja, Abigail egyedül maradt egy magzatnak és Tim Leary megvetésének a terhével. A hithű katolikus anya a maga középosztálybéli reményeivel és veleszületett gyanakvásával minden iránt, ami „örömteli, frivol és újkeletű”, Timothy felnevelésének a terhét nyögte ahelyett, hogy a felelősségről való lemondás könnyedségét élvezte volna. Leary igyekezett túlszárnyalni a család apai ágának legártalmasabb szokásait. Ez a férfias kalandvágy és vad-ság, illetve női konformizmus és hétköznapiság közti ismerős dialektika előrevetíti Leary diszkurzusát az acid örvényébe tartó heroikus odüsszeiáról. Leary az LSD-t a világ elidegenítésének [*de-familiarising*] a módjaként üdvözölte: e törekvése mögött az az apjától örökölt vágya lappangott, hogy a családtól meneküljön. Az acid trip célja az volt, hogy az ember világban való otthonosságérzetét szétzúzza, a térképet felszabdalva összezavarja azokat

² Lefordíthatatlan szleng: intenzív szexuális életet élő személy.

az orientációs pontokat, amik az életet kényelmessé és rutinszerűvé teszik. Csak miután túlélte a tudatnak ezeket a vadvízi örvényeit, azután köthetsz ki a nyugalom lagúnájánál, ahol is összeomlott éned a kozmoszsal egyesül. Újra Nietzsche-nél vagyunk, le kell rombolni a régi szentélyt, hogy felépíthessük az újat.

Ken Kesey a híd, ami összeköti Norman Mailer vízióját – az amerikai kertvárosról mint a középszerűség koncentrációs táboráról – Leary vadul pszichedelikus elszállásával. A *Száll a kakukk fészkére* (1962) című regényében Kesey pszichiátriai gondozottként szerzett élményeire alapozva a zárt intézetet az ötvenes évek Amerikájának mikrokozmoszaként mutatja be. A regény hőse, R. P. McMurphy, hogy megmeneküljön a börtön szigorától, pszichopata tüneteket szimulál. Egyik eredeti bűne az, hogy közösült egy fiatalkorú lánnyal, amiért nem mutatott megbánást. A szertelen McMurphy a rendszerrel szembeni ellenszegülésre sítja betegtársait, az összetört, kasztrált férfiakat, akik képtelenek lépést tartani a szüklátóköri matriarchátus igényeivel és képmutatásával.

Kétféle nő van a regényben: a kurva és a matróna (utóbbi elnyomott és elnyomó egyszerre). McMurphy prosti barátnői butácskák, csinosak és szogálatkészek. A frigid matriarchák közé tartoznak a parancsolgató feleségek és anyák, akik bár nem jelennek meg, de az utalások alapján ők tehetők elsősorban felelőssé a bentlakók szellemi leépüléséért. A másik típus a neurotikus házisárcány, amilyen például Ratched főnövér, aki a foglalkozások, az andalító muzsika és a nyugtatók rendszeres adagolásának merev időbeosztásával uralja az osztályt.

Ratched neve fallikusnak, erőszakosnak, staccatósan hangzik, akár a retesz [*ratchet*] nevű vágóeszköz. Egy beszélgetés során McMurphy arról próbálja meggyőzni betegtársát, hogy a Főnövér egy szörnyű zsarnok, aki „az ember kis szeretkezőgolyóit csipkedi... nem az a tipikus szörnyű tyúk, haver, ez a nő egy golyónyiszáló. Ezret és ezret láttam ebből a fajtából... szerte az országban és az otthonokban – embereket, akik elveszik az erőd, és te meg beállsz a sorba.” Amerikát az anyák összeesküvése irányítja. És valóban, a Főnövér barátnője az egyik beteg, Billy anyja. A 31 éves Billyt prűd és hatalmaskodó anyja kergette idegösszeomlásba. Amikor McMurphy ráveszi egyik rugalmas barátnőjét, hogy vegye el Billy szüzességét, a Főnövér rajtakapja őket, és azzal fenyegetőzik, hogy kitálal Billy anyjának. A visszaférfitlanított Billy öngyilkosságot követ el; bosszúból McMurphy a Főnövért próbálja megfojtani, ám kudarcot vall, és lobotomizált zombiként végzi.

Kesey később megalapította a Vidám Csirkefogók [Merry Pranksters] társaságát, amelynek tagjai között szerepelt a vén betyár, Neal Cassidy is. Egy tarkára festett buszon barangolták be az Államokat, és bevezették a népet az acid trip pszichikus vadonába. Az LSD történetéről szóló *Storming Heaven* című könyvében Jay Stevens Kesey macho acid-evangelizmusát (eléggé férfi vagy-e, hogy kiálld az Acid Próbát?) Leary lágy miszticizmusával hasonlítja össze. Kesey egyik haverja, az LSD-tömegtermelő III. Augustus Owsley azzal ugratta barátait, hogy „vegyenek be kettőt, és merüljenek el a kozmoszban”. A Csirkefogók újraélesztett, nyers és féktelen férfiaságának lényeges alkotóeleme volt a Pokol Angyalainak dicsőítése. Csodálták az Angyalok férfias nonkonformizmusát, akik valójában a valódi Amerika alapvető nemi viszonyfogalmainak eltorzított tükörképét nyújtották (nőgyűlölők, sovíniszták és anti-kommunisták voltak). 1965 októberében az Angyalok egyik bandája összevert néhány háborúellenes tüntetőt Berkeley-ben. Nem sokkal ezután vezetőjük, Sonny Barger egy nyilatko-



zatot küldött el Lyndon Johnsonnak, amiben felajánlja az Angyalok szolgálatát a vietnami háborúban: „Úgy gondoljuk, hogy kiképzett gorillák [sic] kemény csapata demoralizálná a Viet Congot, és elősegítené a szabadság ügyét. Állandó készenlétben állunk a kiképzésre és a bevetésre.” Ennek ellenére a motorosok csapata a korlátlan szabadság ikonjává vált sokak számára az ellenkultúrában (például a Rolling Stones, a Grateful Dead és a Steppenwolf zenekarok esetében).

Míg az Angyalok vérszomja összeütközött a hippik béke – szeretet passzivitásával, a hatvanas évek ellenkultúrájának konfrontatívabb elemeihez hasonló húrokat pengetett. A neomarxista yippie aktivista Jerry Rubin ezt nyilatkozta a *New York Times*-nek: „A fiatal kölykök hősök akarnak lenni. Hihetetlen energiák feszülnek bennük és kreatív, izgalmas életet akarnak élni. Ezt sugallja Amerika története nekik... A történelem, amit tanulnak, hősközpontú: Kolumbusz, George Washington, Paul Revere, a pionírok, a cowboyok. Amerika ígérete az volt, hogy „élj hősies életet. De nem tudja beváltani az ígéretét, ha eljön az ideje. Megfordul, és azt mondja, »ó, lehetnek jó osztályzataid, kapsz diplomát, aztán egy állást egy vállalatnál, veszel egy vidéki házat, és jó fogyasztó leszel.« De a kölykök ezzel nem elégednek meg. Hősök akarnak lenni. És ha Amerika megtagadja ezt a lehetőséget tőlük, majd megteremtik saját maguknak.”

Tom Wolfe úgy látta a Vidám Csirkefogókat, mint „egy valódi misztikus testvériséget – csak a régi jó hatvanas évek Formica [hőálló polietilén] Amerikájában...” A beatnikek, a Vidám Csirkefogók, Leary Ecstasy politikája, a *Száll a kakukk fészkére* pszichodráma mind szépen beleillik abba a mitologikus modellbe, amit Robert Bly bestsellere, a *Vasjankó [Iron John]* teremtett a kilencvenes években. A költő és vadonimádó Bly, aki a Férfi Mozgalom [Men's Movement] társalapítója, úgy hiszi, hogy a nyugati társadalom problémái a férfi szerepmodellek hiányából erednek és abból, hogy a kamasz fiúk beavatási rítusok híján, anyjuk túlzott gondoskodása mellett elférfiatlanodva, elpuhulva nőnek fel. Bly a belső vadember felébresztésére szólít fel. Esméi valójában Wylie mom-izmusának mitikusan terhelt újrafogalmazásai: még a tinédzserkori bűnözésért, engedetlenségért és nögyűlöletért is az anyát hibáztatja, hiszen ezek csak annak tünetei, hogy a fiúk megpróbálnak kiszakadni anyjuk szeretetének védőburkából. A rockzene (kiváltképpen annak lármásan macho és törzsi műfajai, mint a rap és a metal) helyettesítő formákat nyújtanak a serdülő hímek rituális beavatásához: a karizmatikus énekes a mentor és a sámán modern megfelelője.

Bly Vasjankó-legendája túl bonyolult ahhoz, hogy belemenjünk, de lényegileg egy, az Ödipusz-mítoszhoz hasonló pszichológiai mátrix határozza meg. Mindkét esetben egy serdülőről van szó, aki elválasztja magát/elválasztódik otthonától és anyjától, eltűnik a vadonban, majd visszatér, hogy leváltsa a Királyt/Apát, és élvezze az egyesülést az Anya-figurával, a Királynővel. (Az Ödipusz-történetben a Király és a Királynő ténylegesen apja és anyja.) A férfias lázadásnak ezek a mítoszai és modelljei az incesztus pszichodrámai: ezt az incesztust kezdetben elkerülik (a fojtogató anyai kebeltől való elmenekülés révén), majd később visszatérnek hozzá, szimbolikusan, a Királynő meghódításában. Az incesztus többet jelent az anya utáni vágyakozásnál. Egy lehetetlen vágy a teljes kielégülésre, a legfelső fallikus tekintély megszerzésére; egy vágy, amely felszínre kerül a rock legvérgőzöbb követeléseiben, kezdve Jim Morrison kielégítetlen, szívszaggató kiáltásával „we

want the world and we want it NOW", egészen Johnny Rotten kérérelhetetlen dühkifakadásáig: „I wanna be anarchy”. A The Doors-nak egyébként volt egy kifejezetten ödipális himnusza, a *The End*, és a Sex Pistols-nál is látenszen fölfedezhető az anyagiulkossággal fűszerezett vérfertőzés témája. Mielőtt a Pistols-szal találkozott volna, a nagy manipulátor, Malcolm McLaren dalokat írt egy képzeletbeli rockbandának, akik majd egy tinédzser forradalom élharcosai lettek volna. Az egyik dalban, melynek címe *Too Fast to Live, Too Young to Die* [túl gyors az élethez, túl fiatal a halálhoz], McLaren elképzelt „egy énekest, aki Hitlerhez hasonlít, azok a gesztusok, karok, alakok stb., és mamájáról vérfertőző képekben beszél”.

A fiúk még mindig kicsaponganak

A rockelőadóknál az incesztus egyszerre jelenti az áthágás legfontosabb metaforáját ÉS egy klausztrófób, kasztráló, az egyéniségtől megfosztó szolgaságot (az anya szeretetének fojtogató hétköznapiságát). A Rolling Stones tagja, Brian Jones ennek a konfliktusnak kiemelkedő példázatát adja; Jones a nőies passzivitás és nőikkel szembeni brutalitás között csapongott. 1967-ben, amikor Jones fellebbezett egy kábítószerrel való visszaélés miatt hozott kemény ítélet ellen, a bíróság által kijelölt pszichiáter olyan személyiségnek festette le, mint aki oszcillál a „fallikus és szadisztikus szexualitás” és a „durva, passzív függőségi szükségletek” között. A lélekbúvár ezt az „ödipális fixációknak” tulajdonította; „Zavarának fontos része a domináns és irányító anyjával szembeni nagyon erős ellenérzésének az élménye.” Ebből ered Jones kevert személyisége: a „puhány férfi” és az anyai láncokat ledobó, kezelhetetlen tinédzser.

A többi tagnál is jobban testesítette meg Brian Jones a Rolling Stones lagymatag dandyizmusát és kegyetlen machoizmusát. Boldogan adta át magát saját „feminin oldalának” nőies személyiségén és piperkőc uniszex öltözködésén keresztül, és időnként ezt az azonosulást egészen a női megszemélyesülés pontjáig vitte el. Anita Pallenberg arról számol be, hogy egy LSD-trip során ő és Jones felcserélték a nemi szerepeket (a nő Françoise Hardy francia énekesnőnek öltöztette Jones-t). Ugyanakkor Jones a valódi nőket az életében erőszakos őrjöngései áldozataivá tette, és törvénytelen gyermekáldással hagyta el. Mick Jagger imázsa ugyancsak egybeolvastotta a vagány férfiasságot és az elnőiesülést. „Ami igazán bosszantja az embereket, az az, hogy férfi vagyok és nem nő”, merengett el az énekes. „Nem csinálok mást, mint sok táncoslány, de őket elfogadják, mert férfivilág van...” A Stones kizsákmányolta az önimádat és nárcizmus női „előjogait”, miközben a valóságban éppen e frivolitás miatt kicsinyelte le a nőket.

Máskor a Stones fordított öltözködése inkább gúnyos és parodisztikus célokat szolgált, mint például azok a cuccok, amiket a *Have You Seen Your Mother, Baby, Standing in the Shadow* [Láttad-e az anyádat, baby, az árnyékban állni] című kislemez borítóján viselnek. Keith Richards stewardessnek öltözött, Jones a RAF [királyi légierő] ribancos külsejű segédjének, Mick Jagger és Bill Wyman összeaszalódott vén tyúkoknak, Charlie Watts meg szörmebunda, gazdag öreg hölgynek. A Stones transzvesztizmusa kitarzott egészen a hetvenes évek



elejéig; az akkoriban megjelenő *Some Girls* lemez borítóján a zenekartagok női parókat viselnek. A hátlapon olvasható szarkasztikus életrajzok – a Wyman alakította vénlányból „csak egy tulajdonság hiányzik, hogy tökéletes feleség legyen – nem igazán kedveli a férfiakat”, a Jagger formálta karrierista lány feláldozza a szerelmet a munkáért, és így tovább – minden egyes álnőt egyedül hagynak, férfi nélkül: világos, a Stones szemszögéből ez a legnagyobb szégyen.

A hatvanas években az androgínia még csak egyike volt a banda társadalmi normák elleni fegyverarszáljának. Ami megszokott volt a nőkben, felforgatóvá vált, ha férfiak tettették. A rock and roll dionüszoszi tradíciójának mintaképe, a Stones nem véletlenül vonzódott a femininitáshoz. *Androgyny* című munkájában June Singer így ír Dionüszoszról, a görög istenről: „Úgy kezelték és nevelték, mint egy lányt, és elnőiesedve nő fel. Mivel képtelen elkülöníteni magában a férfi és női működéseket, alig tudja, kicsoda ő maga. Mint örökifjú barangolja be a világot, alakot vált, megőrül, érzéketlenné issza magát, megéli a totális természet elhagyatottságát, és a természethez hasonlóan megtapasztalja halál és újjászületés körforgását.”

A hetvenkedő machismo és az öntetszelgő androgínia Stones-féle fúziója mint mindent-átfogó nárcizmus kitartó jellemzője maradt a lázadó rocknak: a hatvanas évek freakbeat-jétől (a John's Children-szerű bandáktól) kezdve Lou Reeden, David Bowie-n és a New York Dollson át egészen Prince-ig, a Hanoi Rocks-ig, a Manic Street Preachers-ig és a Suede-ig. A punk túlságosan is elmerült a csúfságban ahhoz, hogy androginosdit játsszon, de maga a „punk” név nőies konnotációkat hordoz. A tizenhatodik században a punk női prostituáltat jelentett; az évszázadok során a kifejezés a hobo terminológiában a szodomita fiatal hímnemű „feleségét” kezdte jelenteni vagy a börtönslengben a fiatal, csinos, passzív fiút, akit a többi elítélt meghág. Megint csak a lázadó rock egy eredetileg elférfiatlanított, megvetendő emberi roncs megnevezését a kihágás pozitív terminusává alakította.

Baudelaire, avagy a Végtelen, a Parfüm és a Punk című esszéjében Julia Kristeva azt írja, hogy a dandyizmus azonosulást jelent az anya megvetett pozíciójával a patriarchális rendszerben. A dandy rögeszmés ragaszkodása a stílus „triviális” ügyéhez lázadás az apa által fenntartott, elfogadott férfiasság-modell ellen, és kísérlet az anya utánzására. Hogy Kristeva ebben az összefüggésben említi a punkot, az megvilágító erejű: a punk tudatos és eltervezett önelcsúfítása a piperköcséggel ellentétben a dandyizmus inverz formáját jelenti. Mind a dandyizmus, mind a punk hivalkodik alsóbbrendűségével és perifériakusságával, miáltal az elférfiatlanodást stílussá változtatták.

De a Stones dandyizmusa nem igazán a kutyapozíció felkarolása volt, hanem inkább az uralkodói státuszra való törekedés. Az ötvenes években uralkodó decens, merev, szexualitástól megfosztott férfiasság dekadens elutasítása volt ez a playboy arisztokratikus, önző élvezkedésének a javára. Ez a sikamlós, de mégis férfias imázs Jimi Hendrixnek és utódjának, Prince-nek is sajátja volt: potenciális vademberek királyi díszben. Története során a rock mindvégig csapongott a lagymatag nárcizmus és a durva ápolatlanság között. De ezen archetípusok egyike sem – sem a gavallér, sem a szellemes fickó, sem a piperkóc, sem a rocker – ajánlott fel sokat a nőknek. A rock nagy paradoxona, hogy bár sikeresen lázadt fel a férfiasság megegyezései fogalmai ellen, eközben nőgyűlölő maradt.

David Bowie himnusza, a *Boys Keep Swinging* [a fiúk még mindig kicsaponganak] (az 1979-es *Lodger* albumról a férfikapcsolatok gúnyolásának készült. A klipben Bowie a szöveg érdes bajtársiasságát alássa azzal, hogy különböző női personáknak öltözik. Az eszme az volt, hogy minden machismo alatt azért a „srácok” csak látens homoszexuálisok. De a dal felforgató szellemességét egy még mélyebb ironia ássa alá: a férfi előjoga a „kicsapongás” [to 'swing'], a kísérletezés a női csillogással, az „opcionális női szubjektivitások” átvétele, ahogy Suzanne Moore fogalmaz. A nők átöltözködése nem csínytevésként vagy áthágásként jön át. A kihúzott szemű fiúk izgalmasak, a szemkihúzó ceruzát bojkottáló lányok pusztán slamposak.

Lengyel Zoltán fordítása

Simon Reynolds 1963-ban született Londonban. A neves brit zenekritikus leginkább az elektronikus tánczenéről írt munkáiról ismert, továbbá ő használta először a post-rock kifejezést. Az elektronikus tánczene mellett Reynolds írásai a post-punk és a rock műfaj előadóival foglalkoznak. Publikál(t) a *Melody Maker*-ben, a *New York Times*-ban, a *Guardian*-ben, a *Rolling Stone*-ban, a *Village Voice*-ban stb. *Blissout* címen blogot is ír (blissout.blogspot.com).

Joy Press szabadúszó író, férje, Reynolds mellett társszerzője a *Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock and Roll* című könyvnek.