

## Befejezetlen forradalom

„A Sex Pistols arról énekelt, *Nincs jövő*, de szerintünk igenis van, ezt próbáljuk most fölépíteni.”

Allen Ravenstine, *Pere Ubu*, 1978

1977 nyarára a punk önmaga paródiájába fordult át. A mozgalom elindítói közül sokan úgy érezték, valami nyitott, különféle lehetőségeket rejtő dolog aszott össze egyszerű kereskedelmi formulává. Csak egy ifjító löket a lemezipar karjába, amit éppen a punk akart elsöpörni az útból. Akkor most hova?

Ez a pillanat hozta el a törést a munkásosztálybeli kölykök és a középosztály művészetkedvelő bohémjai között. Egyik oldalon álltak az „igazi punkok” (a későbbi Oi! mozgalom megalapozói), akik szerint a zene maradjon odalenn a maga egyszerűségében, legyen továbbra is az utca dühödt hangja. Amott pedig az élcsapat ácsorgott, a „post-punk” elindítói, akik 1977-ben nem a nyers rock'n'rollhoz való visszatérés, hanem a tradícióval való szakítás esélyét látták, ezért számukra a punk a szüntelen változás imperatívuszaként definiálendő.

Az Oi! és hozzávetőleges amerikai megfelelője, a „hardcore” másik történet. A post-punk időszak feldolgozásakor olyan együttesek előtt hódolhatunk, mint a PiL, a Joy Division, a Talking Heads, a Throbbing Gristle, a Contortions és a Scritti Politti, akik a punk befejezetlen zenei forradalmának végigvitelét tűzték ki célul, miközben a hangok világának újabb területeit fedezték föl maguknak az elektronika, zajok, reggae-hangeffektusok, a diszkó, a jazz és a klasszikus avantgarde színeinek újrakeverésével.

Néhány reménytelenül merev gondolkodású kritikus szerint e kísérletezők éppen a punk által oly gyűlölt és lerombolni kívánt art-rockos elitizmus felé kanyarodtak vissza. Az igaz, hogy a post-punk zenészek többsége különféle művészeti iskolákból érkezett. A new yorki No Wave szcénát például festők, filmkészítők, költők és performance-művészek népesítették be. Gang Of Four, Cabaret Voltaire, Devo, Wire, The Raincoats, DAF... csak néhány azon együttesek közül, amiket friss képzőművész vagy formatervező diplomás fiatalok hívtak életre. Elsősorban Nagy Britanniában a művészeti iskolák már régóta afféle államilag finanszírozott bohémpanyákként működtek, ahol a munkásosztály melő a síríg elvére alkalmatlan ifjai a középosztály által kijelölt életút bejárásához túl makacs, szegénynegyedjáró fiataljaival keveredtek. A diploma kézhez vétele után sokuk azért fordult a popzene felé, mert korábbi, kísérletező életvitelüket nem kellett földadniuk, miközben esetleg sikerült pénzt is keresniük.

Persze nem mindenki részesült egyetemi vagy művészeti oktatásban. A brit post-punk számos kulcsfigurája érkezett valahonnan a módosabb munkásosztály és az alsó középosztály közötti határvidékről. Az olyan mindenevő, nem rendszerben gondolkodó önképzőkre, mint John Lydon és Mark E. Smith (The Fall) tökéletesen ráillett az antiértelmiségi értelmiségi tünetegyüttese: döbbenetesen jól olvasott, ám gyűlöli az akadémiát, és rögtön gyanút fog, mihelyst a „művészet” valamelyik intézményesített formájába botlik bele. De mi lehet művészkedőbb annál, ha valaki le akarja rombolni a művészet határait, amivel pont az élet mindennapjaitól különíti el magát?

A post-punk hét éve (1978-1984) a huszadik századi művészet és irodalom szisztematikus átböngészésével/fosztogatásával telt. Mintha az egész korszak az összes fontos modern téma és technika revitalizálásának kísérlete lenne a popzenén keresztül. A Cabaret Voltaire a dadától kölcsönözte nevét, a Pere Ubu Alfred Jarryt hívta segítségül. A Talking Heads Hugo Ball hang-

köteményét írta át tribal-diszko számmá. A Gang Of Four Brecht és Godard elidegenítési technikáitól inspirálva fogott hozzá a rock dekonstrukciójába, mégha keményen rockosan is. A szövegírók William S. Burroughs, J. G. Ballard és Phillip K. Dick radikális jövővizíóit emelték át a maguk világába, míg a zene síkján a kollázs és a cut-up technikák hódítottak. Marcel Duchamp az 1960-as évek Fluxusának közvetítésével vált a No Wave védőszentjévé. A lemezborítók a szövegek és a zene neomodernista aspirációira hajztak pl. Malcolm Garrett és Peter Saville munkáiban, a Factory és a Fast Product lemeztársaságok ikonográfiájában a konstruktivizmus, a De Stijl, a Bauhaus, John Heartfield és a Die Neue Typographie világain keresztül. Ez a dühödtturkálás a modernizmus relikviái között a ZTT-ben (ZTT: Zang Tuum Tumb, olasz futurista prózavers-töredék) és konceptualista csoportjában, a The Art Of Noise-ban kulminált megidézve Luigi Russolo futurista zenei manifesztumának szellemét.

Amennyiben egy tágabb kontextusba helyezzük a „modernista” szót, a post-punk zenekarok mániákusan a modern zeneírás mellett kötelezték el magukat. Tényleg úgy vélték, a rock nem üresedett ki végzetesen, a jövő még fölfedezésre vár. A post-punk élharcosai szerint a punk azért vallott kudarcot, mert olyan konvencionális zenei minták alkalmazásával (ötvenes évek rock'n'rollja, garage punk, mod) próbálta meg lesöpörni a színról a rock Old Wave öskövületeit (Pink Floyd, Led Zeppelin), amik időben még az említett megabandáknál is korábbiak. A post-punkok azzal a tudattal vágtak neki küldetésük teljesítésének, hogy „a radikális tartalom radikális formát követel magának”.

A meggyőződés, hogy a rock'n'roll szavatossága már régen lejárt, egyik furcsa mellékterméke Chuck Berry heveny gyűlölete. A punk egyik alapforrása (elsősorban Johnny Thunders és Steve Jones gitárjátékán keresztül), Berry lett a negatív példa, a kötelezően kerülendő név. A Berry-fóbia talán legkorábbi példája pár Sex Pistols demo, amik később fölkerültek a *The Great Rock'n'Roll Swindle*-re. A banda dzsemmelni kezd a Johnny B. Goode-ra. Majd hirtelen Johnny Rotten – a csapat lomtár-esztétája, aki később megalapítja a post-punk archetipikus alakulatát Public Image Ltd. néven – kedvetlenül közbemordul: „Oh, bazmeg, ez katasztrófa... álljatok már le, de kurvára utálok ezt... AAARRRGH”. Lydon üvöltésbe torkolló undorát, kimerültségét – mintha fuldokolna, mintha fullasztanak a holt hangok – számos post-punk csapat értelmezte újra. A Cabaret Voltaire például így panaszkodott: „a rock'n'roll nem Chuck Berry-riffek visszaöklendezéséről szól”.

A rama-lama riffezetés és a bluesos akkordozgatás helyett a post-punk pantheon gitárújítoi inkább a szögletességet, a tiszta de törékeny élességet díjazták. Többnyire őrizkedtek a szólóktól leszámítva a rövid kitéréseket (elsősorban a ritmusorientált játék részeként). A vaskos hangzás helyett az olyan gitárosok, mint David Byrne (Talking Heads), Martin Bramah (The Fall) és VivAlbertine (The Slits) jobban kedvelték a szikár ritmusozást gyakran a reggae vagy a James Brown utáni funk hatására. Ez a tömörebb, mégis vékonyabb játéktípus nem töltötte ki a hangtér minden egyes sarkát. Az együttesek próbálták megújítani a struktúrát is. Brian Eno szólóalbumaiból vagy Captain Beefheart egyetlen, kubista R&B-jéből merítve a Devo, az XTC és a Wire sablonellenes, megállni-elindulni technikáikkal földarabolták a hangfolyamot – ideges, vonagló zenei stílusuk kellenő alafestette „geometrikus, szaggatott, gyors ütemű táncukat”, ahogy Miles, az NME írója fogalmazott.

Nemcsak a gitárjáték radikalizálódott: minden hangszernek válaszolni kellett a megújulás gerjesztette kihívásokra. John Burnham (Gang Of Four), Steven Morris (Joy Division), Budgie (Siouxsie And The Banshees) és Palmolive (The Raincoats) dobjátékukban tudatosan kerülni próbálták a hard rock kliséit, és olyan ritmusokat kísérleteztek ki, amik kopárabbak és a „fordítottág” érzetét keltik. A tamokkal pedig valami „törzsiség” lüktető erejét teremtik meg. A basszusgitár kinő korábbi jelentéktelen, kiegészítő szerepköréből, és egyre inkább egyfajta instrumentális, melodikus vezérszerepre tör, akár a ritmikai alap rovására is. A post-punk basszusgitárosok tulajdonképpen Sly Stone és James Brown fejlesztéseit építették be játéktílusukba, miközben sokat tanulmányozták a kortárs reggae és dub technikáit. Egy militáns, agresszívan monolitikus hangzás bűvöletében a

punk megtisztította a rockot a „sötétség”-től; megszakítva a korábbi zenei kapcsolatokat az R&B felé nyitott, miközben elutasította a légvárépítő, sekélyes diszkót. De az is igaz, hogy 1978-ban egy igen veszedelmes tánczenei koncepció kezdte felütni a fejét post-punk zenei körökben, ami utóbb a „perverz diszkó” és az „avant-funk” címkéket kapta.

A tánczene érzékiségén és ritmikáján túl a punk képviselői a korai hetvenes években elburjánzó, kötőjeles zenéktől is rögvest hideglelést kaptak (jazz-rock, country-rock, folk-rock, classical-rock stb.). Szerintük ez a korszak kérkedő virtuózok, végeláthatatlan jam sessionök és jámbor hippi közhelyek („ez a zene, ember!”) keveréke. A punk ezzel a lottytadt, „nyitott kapuk” eklekticizmussal szemben definiálta önmagát fülsüketítő purizmusával. Noha a „fúzió” továbbra is egy hitelét veszített fogalom maradt, a post-punk valóban új korszakot nyitott elindulva a rock szűkre szabott keretei közül elsősorban Fekete Amerika és Jamaica, de Afrika és egyéb (ma egységesen 'világzene'-ként aposztrofált) területek felé is.

A post-punk újjáépítette a rockot saját múltjával összekötő hidakat, a limesen kívülre szorult óriási területekkel, amik 1976-ban, a punk által Nulladik Évnek jelölt időszakban veszték a ködbe. Ez egy máig éledgelő mítosz kialakulásához vezetett: a punk előtti kora hetvenes évek mint senkiföldje mítoszához. Pedig a rocktörténet egyik legsokszínűbb, leggazdagabb korszakáról van szó. A post-punk bandák – eleinte csak igen óvatosan, hiszen senki sem akarta, hogy a fejére olvassák a kriptohippi vagy az álruhás progresszív rocker vádját – újra fölfedezték ezeket az éveket, inspirációt merítettek a glam rock túlsó, művészibb oldaláról (Bowie, Roxy Music), vagy az olyan, a rock falain kívül előadó csodabogaraktól, mint Beefheart, esetleg a prog szcéna agyafúrta alkotóitól (Soft Machine, King Crimson, Zappa). Bizonyos értelemben tehát a post-punk maga is „progresszív rock”, csak drasztikusan áramvonalasított, újjáélesztett; jobb frizurák, keserűbb és szigorúbb szenzibilitás (semmi hivalkodó virtuózkodás). Visszatekintve inkább a punk rock tűnik történelmi aberrációnak – asztalborogatóan vehemens visszatérés az ősz rock'n'rollhoz, ám végül is az derült ki róla, hogy csupán rövid kitérő a hetvenes évek art-rock kontinuumában.

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy jó pár meghatározó post-punk csapat – Devo, Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, This Heat – a punk előtt állt össze; így vagy úgy, de már jó néhány éve létezett a Ramones 1976-os debütáló albuma előtt. A punk megrongatta a lemezipart: az óriáscégek sebezhetőkké váltak az új javaslatokkal szemben, meginogtak az esztétikai szabályok, így hirtelen bármi abnormális, extrém kategóriába sorolt együttes kapott egy esélyt. A szokásos üzletmenet falán keletkezett hasadékon a legkülönfélébb gyanús zeneőrültek slisszanhattak át megragadandó az alkalmat, hogy eljuthassanak egy szélesebb közönséghez.

Mindazonáltal a post-punk az „art-rock” egyik különleges fajtájának esküdött hűségét. Nem az erősített gitárt a tizenkilencedik századi klasszikus zenei hangszerezéssel összeelegyíteni kívánó, terjengős kompozíciókban gondolkodó változatának, hanem a kevesebb több elvét szem előtt tartó ágnak, amelyik a Velvet Undergroundtól a Kraut rockig és a glam intellektuálisabb vonulatáig terjed. A hetvenes évek kies pusztaságán a generajongót átvezető zenéket egy csapatnyi rokon lélek írta – Lou Reed, John Cale, Nico, Iggy Pop, David Bowie, Brian Eno –, akiket összetartott a Velvet Undergrounddal szembeni adósságuk vagy az inspiráció, amit belőle merítettek, és akik számos különböző felállásban dolgoztak együtt az évek során. Bowie például szinte mindegyikükkel vállalt közös munkát vagy producerként, vagy társelőadóként. Az összekötő kapocs, a legnagyobb rockdilettáns: aki mindig mozgásban volt, aki mindig egy újabb határ elérésén fáradozott. Leginkább ő biztosította az üzemanyagot a post-punkon belül megnyilvánuló szüntelen változáshoz mint szellemiséghez.

Meglehet, 1977 a The Clash bemutatkozó albumáról és a *Never Mind the Bollocks*ról szól, ám a post-punk zenéjére sokkal nagyobb hatást gyakorolt négy, Bowie nevéhez köthető lemez: sajátjai, a *Low* és a *Heroes*, valamint Iggy Pop *The Idiot*ja és *Lust for Life*ja (Bowie producere alatt). A Berlinben fölvetett lemezek, ez a megdőbbentő négyes igencsak átmosta azon hallgatókat, akik már gyanakodva figyelték a punk öregedős elnehezülését. Ezek az albumok elfordulást javasoltak az

amerikai rock'n'rolltól Európa irányába, és egy hűvösebb, kimértebb hangzással rukkoltak elő a Kraftwerk és a Neu! „motorikus” ritmusainak ismeretében; ahol a szintetizátoroknak már legalább ugyanolyan fontos szerep jut, mint a gitároknak. Bowie több interjúban is úgy beszélt Berlinbe költözéséről, mint egy kísérletről, hogy elszakadjon Amerikától mind zenei (a *Young Americans*ben tetten érhető soul és funk hatásoktól), mind pedig spirituális értelemben (a los angelesi rock'n'roll élet veszedelmes dekadenciájától). A szándékos székhelyáthelyezés és a korábbi éntől való eltávolodás történetének tudatában a *Low* beváltotta a munkacímben (*New Music Night and Day*) megfogalmazott reményeket, elsősorban a B oldal a maga alkonyi, melankolikus atmoszférájával és lehangoló cantus firmusaival. A *Low* Bowie szerint annak lenyomata, „amikor megpillantottam a Keleti Blokkot, a közepén pedig Nyugat-Berlin élte a maga mindennapjait, és ezt a tapasztalatot egyszerűen nem tudtam szavakkal kifejezni. Sokkal inkább *textúrákkal*.” A már korábban (a Roxy Music szintizajongójaként) post-punk ikonná lett Brian Eno (proto-New Wave-es szólóalbumairól nem is beszélve) a Berlin/Bowie lemezek nyomában haladva pedig a korszak egyik legfontosabb producerévé nőtte ki magát. A new yorki No Wave szcéna dokumentálásán túl dolgozott a Devo, a Talking Heads, az Ultravox és később a U2 anyagain (Bono csipkelődő szavaival élve, „Néhány banda művészeti iskolába iratkozott be, mi Brian Enohoz”).

Bowie és Eno Új Europizmusa azon post-punk alapérzéssel csengett egybe, hogy Amerika – legalábbis a *fehér* fele – az ellenség mind zenei, mind politikai értelemben. A kortárs ösztönző erők keresésekor a post-punk alkotók hátrahagyták a rock'n'roll szülőföldjét, és meg sem álltak Amerika feketék lakta városnegyedeiig, Jamaicáig és végül Európáig. A post-punk bűvkörébe került emberek számára 1977 legfontosabb kislemezei nem a *White Riot* és a *God Save the Queen* voltak, hanem a *Trans-Europe Express*, ez a kimért, fémes gyászdal az eljövendő indusztriális korszak számára és Donna Summer (Giorgio Moroderrel a háttérben) porno-eurodiszko bombasikere, az *I Feel Love* majdnem kizárólag szintetikus hangokból összerakva. Moroder elektronikus diszkója és a Kraftwerk higgadt szintipopja idézte meg a Neu Europa csillogó vízióját – modern, előre tekintő a maga posztrockos eredetiségével abban az értelemben, hogy már nem adósa az amerikai zenei hagyománynak. Annak gondolata, hogy programozható szintetizátorok és gépi ritmusok teremtik meg egy autentikus, nem amerikai zenei identitás lehetőségét, igen vonzóznak bizonyult olyan szárnyaikat próbálgató együttesek számára, mint a The Human League vagy a Soft Cell.

Fekete ritmusok, európai elektronikus zene, jamaicai színpadi varázslat: a post-punk radikális forma-átalakítási törekvéseinek koordinátái. A de mi van a radikális tartalommal? A punk politikai nézetei – nyers düh, agit-propos ellenállás – egy post-punk élharcos számára túl fafejűnek, erkölcsi tanácsokban túlságosan bővelkedőnek tűntek, ezért a cél agyafűrtabb, kevésbé nyomon követhető technikák kifundálása volt. A Gang Of Four és a Scritti Politti fölhagytak a megmondjuk-ahogyan típusú szövegekkel, amik a mindennapokba beférkőző hatalom működési mechanizmusainak föltárásával és dramatizálásával próbálkoztak: fogyasztás, szexuális viszonyok, a természetes és a „nyilvánvaló/fennálló” közérthető definiálása, az egyén látszólag spontán, legbenső érzelmei hogyan íródnak át nálánál hatalmasabb erők keze által. A „Mindent megkérdőjelezni” lett a kor szlogenje, amit rövidesen „a magánéleti kérdés politikai kérdésként” meghatározás követett. A legkritikusabb együttesek azonban ez utóbbi kérdést úgy közelítették meg, hogy „minden politikai kérdés személyes kérdés” – hogyan hatolnak be életünkbe a pillanatnyi események, a kormányok döntéseikkel, és veszik üldözőbe az egyén álmait és rémálmait.

Amikor a konvencionális értelemben vett politizálás jött szóba – demonstrációk, józan aktivizmus, szervezett küzdelem –, ambivalens viselkedésformákkal találkozhatunk a post-punkon belül. Művésziskolások és autodidakták egyaránt inkább az individualizmus dicséretére hajlottak. A bohém nonkonformisták esetében azonban inkább zavart feszengésről beszélhetünk a „légy szolidáris” vagy a „most muszáj beállnod a sorba” felszólítások hallatán. Ők nyílt demagógiának vélték az olyan politikailag elkötelezett együttesek megnyilvánulásait, mint a The Tom Robinson Band és a Crass, az esztétikai határain kívül eső dolognak, hordószónoklataikat pedig vagy a

hallgatót lekezelő túlzásoknak, vagy az áttérteknek megtartott értelmetlen prédikációs gyakorlatnak tekintették. Vagyis miközben a legtöbb brit post-punk csapat részt vett a Rock Against Racism mozgalom rendezvényein, már jócskán elégük lett mind a RAR, mind pedig testvérszervezete, az Anti-Nazi League meghívásaiból, mert az igen militáns baloldali Socialist Workers Party (akik számára a zene csupán eszköz a fiatalok mobilizálásához, radikalizálásához) alig leplezetten előretolt állásainak gyanították mindkettőt. Mindamellet a post-punk megörökölte a punk igazi vágyalmát: újjáéleszteni a rockzenét mint olyan erőt, ami képes megváltoztatni ha nem is a világot, de a zenét hallgató egyén tudatát. Ám ez a radikalizmus arányosan oszlott el zene és szöveg között, nem pedig arról volt szó, hogy a muzsika csupán az agitációs propaganda határfokát növeli. Ami a szövegeket illeti, szubverzív potenciáljuk elsősorban inkább konkrét esztétikai területekhez kötődött (mennyire érvényesül bennük egy újító szándék a nyelvhasználaton és a narratíván keresztül), és nem csak a közvetített üzenethez vagy kritikához.

A post-punk a lenyűgöző kísérletezések korszaka a szövegalkotás és az éneklési technikák terén. Mark E. Smith például (The Fall) egyfajta észak-angliai mágikus realizmus megalkotójának bizonyult, amelyben egy iparvidék mocska keveredett a titokzatossal, a sejtelmessel a maga egyedi, recitáló hangján valahol félúton egy amfetamintól hajszolt ember zavaros fecsegése és egy alkoholtól megbuggyant elme nyakatekert történetmesélése között. David Byrne zaklatott, neurotikus modora tökéletesen passzolt olyan, a rocktól távol álló száraz, szórszálhasogatónak tűnő módon körbejárt témáihoz, mint az állatok, a bürokrácia mindennapjai, vagy az építészet meg az étkezés. Mark Stewart (The Pop Group) keserves, imagista ráolvasásai valahova Antonin Artaud és James Brown világainak kereszteződésébe estek. Mindemellet az idioszinkratikus női kifejezőmód is virágkorát élte ekkoriban – számos női előadó (The Slits, Lydia Lunch, Ludus, The Raincoats) egy korábban még nem hallott perspektívából kezdett el beszélni a maga disszonáns hangján. Más énekes-lírikusok (Ian Curtis – Joy Division; Howard Devoto – Magazine; Paul Haig – Josef K) Dosztojevszkij, Kafka, Conrad és Beckett baljósan feszengő, léleknyomorítóan idegtépő szövegvilágaiból indultak el. Három perces miniregényeikben az egzisztencializmus klasszikus dilemmái köszönnek vissza: az énnel bíró személyiség kínjai és agóniája; szerelem vs. magány; a létezés abszurd volta; perverzítés és rosszindulat szunnyadó potenciálja az egyénben; és az örökzöld téma, „öngyilkosság – végül is mi a fenéért ne?”

Nem véletlen, hogy Észak-Anglia két haldokló iparú nagyvárosa, Manchester és Sheffield adták a brit post-punk élcsapatait. Hasonló szövegvilágú és zenei elképzelésekkel bíró csapatok bukkantak elő Cleveland, Ohio (az amerikai rozsdáövezet egykor lenyűgöző, de utóbb lepusztuló központja) és Düsseldorf (a Ruhr-vidék fővárosa) városaiban. Párhuzamos, mégis különféle tájakat bejáró útjuk során mind a Pere Ubu (Cleveland), a The Human League és a Cabaret Voltaire (Sheffield), a Joy Division (Manchester), mind pedig a DAF (Düsseldorf) beépítette a szintetizátorokat zenéjébe. Különféle fokon ugyan, de mindannyian elidőztek az egyre inkább elgépiesedő világba vetett ember problémái és lehetőségei körül. Nagyvárosokban fölönvén magukon viselték az iparosodott társadalom (miután a XIX. században erőszakkal fölszámolták a vidéki kisközösségi létformát) által megszabott, természetellenes ritmikáját mindennapok okozta testi és lelki sebeket, és ebből a privilegizált pozícióból kiindulva kezdték el tárgyalni az elidegenedni vagy adaptálódni problematikáját.

És pontosan – amennyire megkoptak színeikben és magukba roskadtak ezek a posztindusztriális városok – ez tette lehetővé (és talán elengedhetetlenné) a pusztulás panorámájának esztétizációját. A post-punk e tekintetben alapvetően két szerzőtől merítette az ihletet. Anthony Burgess 1962-es regénye, a *Gépnarancs* a közeljövő Nagy Britanniájában játszódik, ahol a skinhead, a punk és a kegyetlen dandy keverékének tűnő fiatalok portyázó bandái fosztogatják a várost, életük célja az önmagáért való kegyetlenkedés. Mind a könyv, mind pedig 1970-es filmadaptációja (Stanley Kubrick) az új Britannia nyomorúságos pszichogeográfiáját tükrözi vissza, amit várostervezők vízióinak és a hatvanas évek Brutalista [negatív konnotációjú szó: az ötvenes-hatvanas évek, a

vasbeton bűvöletében alkotó építészeti stílusát jelöli] építészeinek köszönhetünk – panelrengetegek, sötét aluljárók, beton gyalogos felüljárók és járdák. Ugyanezen traumatikus városkép adja (bizonyos értelemben szereplővé lép elő) J. G. Ballard klasszikus trilógiájának (*Crash, Concrete Island, High Rise*) háttérét. Ballard korai novellái és összeomlás-regényei szinte mániákusan idézik meg egy kísérteties, gazdátlanul hagyott táj emberen túli szépségét és látványát – elhagyott repülőterek, használaton kívüli lőterek, kiszáradt víztárolók, lakatlan városok. Ballard interjúkban is megfogalmazta azt „a varázslatot és szépséget, amit akkor érez az ember, amikor végignéz egy szeméttelpepen tele kivénhedt mosógépekkel, autóroncokkal; vagy gondolhatnánk egy használaton kívüli kikötőben rozsdásodó hajótestekre ... Hihetetlen rejtelmesség és varázslat lengi be ezeket a tárgyakat.” A *Pere Ubu* és a *Joy Division* a ballardi szépségesszmény szülővárosukra vonatkozó aspektusainak zenei megfogalmazói. Noha Cleveland és Manchester megéneklői nem szűkíthetők le teljesen térben és időben, zenéjük valahol a történelmi és földrajzi meghatározottságok, illetve az időtlen, univerzális vágy és rettegés keresztútján szólalt meg.

A post-punk a brit és az amerikai politikai élet két különböző korszakát is megélte: Jim Callaghan (Labour) balközép kormányát és Jimmy Carter demokrata elnökségét, amiket szinte egyidőben váltott le Margaret Thatcher és Ronald Reagan – az Államokban tizenkettő, Britanniában tizennyolc évi konzervatív kormányzás következett. A post-punk a maga hajnalán egy merev, mozgásképtelen baloldali-liberális politikával szembesült (amit egyre többen végzetesen kompromittálódott, kudarcra ítélt iránynak véltek), alkonyán pedig a monetarista gazdaságpolitika, tömeges munkanélküliség és szélesedő szociális szakadék fogadta.

Főleg a post-punk első három évében telítődött a társadalom feszültséggel és félelmekkel. Új erőre kaptak a szélsőjobboldali és az újfasiszta pártok egyrészt a választásokon, másrészt az utcákon. A Hidegháború újabb mélypontja következett. A vezető brit zenei szaklap, a *New Musical Express*, állandó rovatot vezetett az amerikai rakéták brit földre telepítéséről *Plutóniumszökek* címmel. Kate Bush *Breathing* és a UB 40 *The Earth Dies Screaming* című kislemezei elhozták a húszas listára a nukleáris világéggéssel kapcsolatos félelmeket, és számtalan együttes foglalkozott – kezdve a *This Heat Deceit* című koncept albumától egészen a Young Marble Giants klasszikus számáig, a *Final Day*-ig – az Armageddon valós eshetőségével, rövidesen elkövetkező borzadályával. Jellemző a korszak szakadár zenéjére, hogy kezdi fölszámolni kapcsolatait a szélesebb értelemben vett kultúrával, ami egyre inkább a jobboldal martaléka lett. Thatcher és Reagan alatt visszarendeződés következett be az ellenkulturális hatvanas és az engedékeny hetvenes évek rovására. A post-punk egyfajta belső kulturális száműzetésbe vonulva megpróbálta kiépíteni a maga alternatív intézményrendszerét: lemeztársaságait, elosztási és bolthálózatát. A „teljes ellenőrzés” (a The Clash csak keserűen tudta elénekelni a dalt, miután átengedte a CBS-nek) szükségessége vezetett olyan független lemezcégek születéséhez, mint a Rough Trade, Mute, Factory, SST, Cherry Red, Subterranean. A csináld magad elve hihetetlenül termékenynek bizonyult, a szamizdat kultúra országos járvánnyá terebélyesedett – együttesek saját lemezeiket adták ki, helyi promoterek fellépések sokaságát szervezték, zenészkollektívák koncerthelyeket teremtettek a semmiből, kisebb magazinok és fanzine-ok vették át az alternatív média szerepét. A független lemeztársaságok a nagy cégekkel szemben egyfajta mikrokapitalista légkörben kezdtek el működni nem is annyira valami baloldali ideológia bűvkörében, mint attól a meggyőződéstől vezérelve, hogy a megacégek túlságosan lanyhák, földhözragadtak és bevétel-orientáltak ahhoz, hogy a jelen által megkövetelt zenei vállalkozások útját egyengessék.

A post-punk legalább ugyanannyira kötelezte el magát a zeneipari politika, mint az élet mindennapi történései iránt. Ki akarta kerülni, szabotálni akarta a rock álmgyárát, a szabadidő-ipart, amelyik kanalizálta az ifjúság energiáit és idealizmusát zsákutcába vezetve azt, miközben kellő mennyiségű bevételt produkált a vállalati kapitalizmus számára. Egy liverpooli csapat, a Wah! Heat által bevezetett „rockism” terminus egy olyan zenei világot jelölt, amit unalmas, rutinszerű feladatok, korlátozott kreativitás és a meglepetés erejének tompítása jellemeztek: a termelés konvenciói (azért

kell a visszhangot használni, hogy a hangzásnak egy tágabb, élőbb karaktert adjunk), előadásmód és turnéhétköznapi megjósolható rituáléi (számos post-punk csapat sosem volt hajlandó ráadást játszani; mások multimédiás előadásokkal és performanszokkal kísérleteztek). Hogy megtörjék a bevett üzletmenet átkát, és figyelemre készítsék a hallgatót, a post-punk gyakran nyúlt a zenei metakritika és a rövid manifesztum műfajaihoz: a *Television Personalities Part Time Punks* vagy a *Subway Sect A Different Story* című dalai például a punk kudarcát elemezték, és egy lehetséges jövőről spekuláltak.

A post-punk heveny öntudata elsősorban a hetvenes évek konceptualista művészetében tapasztalható radikálisan önkritikus gondolkodásmód hozadéka, ahol a műről folyó párbeszéd legalább olyan fontos volt, mint maga az alkotás. A post-punk metazenei természete magyarázza a zenei szaksajtó különleges erejét a korszakban: néhány kritikus jelentős szerepet töltött be a kialakuló kultúra formálásában és irányításában.

Ezen új helyzet a punknak köszönhető: mivel a tévé és a rádió a pokolba kívánta, a nyomtatott sajtómogulok ellenségesen viszonyultak hozzá, sőt, bizonyos időszakokban még koncertezni is csak nehezen tudtak a punkzenekarok, a zenei szaklapok szokatlan fontosságra tettek szert. 1978 és 1981 között a piacvezető *New Musical Express* példányszáma 200 és 270 000 között mozgott, míg a *Sounds*, a *Melody Maker* és a *Record Mirror* együttes példányszáma 600 000 fölé is ment. Tekintetbe véve a kézből-kézbe adás elterjedt szokását, ez mindösszesen úgy kétfélmilliónyi olvasót jelenthetett.

A punk jókora tömegeket mozgató meg, akik a kiutat keresték, és arra vártak, hogy valakik mutassák az irányt. A szaksajtónak erre a szerepre nem akadt riválisa – az olyan stílusformáló havilapok, mint a *Q* vagy a *The Face* még nem is léteztek, míg a minőségi újságok csupán egy sivár verzióját produkálták a popkultúra kritikájának. Ezért gyakorolhattak akkora hatást a zenei hetilapok, és ezért jutottak el bizonyos (messianisztikus komplexusoktól aligha mentes) szerzők egy ma már elképzelhetetlen hírnév és befolyás szintjére. Főismerték (és eltűnőzték) a zenei kapcsolattárszereket, és lejegyezték a mozgalom, vagy a városokban kialakuló csoportok lejegyzésre váró kiáltványait, ezáltal pedig fölgyorsították a post-punk fejlődését. A *Sounds* hasábjain – 1977 végétől folyamatosan – Jon Savage vette védelmébe a post-punk ipusztriális/antiutópisztikus sci-fi vonalát a 'New Musick' címszó alatt. Paul Morley (*NME*) a Joy Division mitologizációjától a New Pop koncepciójának megálmódásáig jutott el. A *Sounds* újságírója, Garry Bushell az Oi! és a Real Punk demagóg/ideológusává nőtte ki magát. Az aktívan jelenlévő kritikusok és az önreflexív zenészek keveredése furcsa, fékevesztett evolúciónak teremtett alapot: trendek versenyeztek egymással, és minden új fejlődési irányra rögtön jött a válasz egy ellenlökés vagy valami furcsa csavar formájában. Mindez természetesen hozzájárult a korszak felemeljük-a-jövőt közérzetének kialakításához, miközben fölgyorsította a punk széthullását egymással perlekedő frakciókra.

Zenészek és újságírók elég sokat haverkodtak akkoriban – ez vezetett egyfajta szolidaritáshoz, bajtársiassághoz a post-punk vs. Old Wave kulturális háborúban, illetve bizonyos politikai csatározásokban. Összekeveredtek a szerepek: néhány újságíró lemezkészítésbe fogott; néhány zenész – David Thomas a Pere Ubu-ból (Crocus Behemoth álnéven), Steven Morris a Joy Divisionból és Steve Walsh a Manicured Noise-ből – lemezkritikákat írt. Mivel rengeteg ember zenei előképzettség nélkül érkezett a post-punkba, esetleg más művészeti ágban alkotott, a készítőik és a kommentálók közötti szakadék nem volt annyira mély, mint a punk előtti időszakban. Genesis P-Orridge (Throbbing Gristle) például elsősorban író-gondolkodóként tekintett önmagára, nem zenészként. Sőt, az újságíró szót *pozitív* leíró terminusként használta a TG-re jellemző, a kies posztindusztriális valóságot dokumentarista jelleggel leíró technikáját.

Írásmód és stílus változásai megemelték a post-punk rangját, mint olyan jelenséget, amelyik új korszakot jelöl. A hetvenes évek elejének kritikusai tradicionális értékek mentén (objektivitás, visszafogott modor, megkérdőjelezhetetlen tudás) alakították ki saját stílusukat keverve némi rock'n'rollos lazasággal és fesztelenséggel. Ez a lendületét veszített, beszélgetős, szlenges, csajokra

meg drogokra utalgató stílus szóba sem jöhetett. Ráadásul szellemi támasztékaik – a lázadás mint hírek nevelten viselkedése, a zseni mint örült kultusza, a hiteles és autentikus utcai neveltek kultusza – szintén szerepeltek azon a hosszú listán, amit a rock elleni harc csapatai összeállítottak. A hatalmat átvevő új generáció írásai – Morley, Savage, Ian Penman, Jane Suck, Dave McCullough, Chris Bohn, hogy csak a legfontosabbakat említsük – mintha ugyanabból az *anyagból* gyúródtak volna, mint a zene, amit védelmükbe vettek. Világos soraik, elszántan unszólag hangvételük olyan együttesek szigorúságát tükrözta vissza, mint a Wire, a Banshees vagy a Gang Of Four; hasonló hozzáállás tapasztalható a korszakra jellemző lemezbontó-tervezés terén: szögletes, geometrikus alakzatok és testek, illetve a három alapszín dominanciája figyelhető meg. Az új zenekritikai iskolát puritanizmus és játékosság elegye jellemzi, miközben aláássa a régi iskola elengedettebb hangvételének hitelét, és kimetszi belőle a bizonyosságérzet magját – rejtve maradt feltételezéseket és készpénznek vett meghatározásokat a rock fogalmi köréről.

Az együttesek és újságírók folyamatos párbeszéde is hozzájárult azon érzéshez, hogy valami új kezdődött. Ma egy beszélgetés valamelyik rockegyüttessel hatások és mérföldkövek végeláthatatlan lajstromozgatásából áll: egy banda története tulajdonképpen izlésfejlődésük állomásainak föltérképezése. Ez a típusú, „Akkor most fősorolom a lemezgyűjteményemet” felelet a post-punk korszakban egyszerűen nem létezett. Természetesen tettek utalásokat alapélményeikre, de annyi minden más is járt a fejükben – politika, film, képzőművészet, irodalom. Némelyik politikailag elkötelezett csapat úgy vélte, túlságosan elpuhult, triviális dolog a zenéről társalogni; úgy érezték, kötelességük komolyabb témákban hallatni hangjukat. Ez az attitűd azon véleményt erősítette, hogy a pop nem egy elkülönült, a valóság egészéről leválasztott jelenség. A hatások megvitatása iránt mutatott közöny megteremtette a post-punk, mint a hagyománnyal szakító mozgalom mítoszát. Mintha a kultúra tekintetét és füleit nem a múlt, hanem a jövő felé fordítaná: az érintett bandák veszett rivalizálásba kezdenek, hogy ki is éri el hamarabb a nyolcvanas éveket a hetvenes évek vége felé.

A jelennek élő post-punkot küldetése során egyfajta sürgetettség zaklatott érzése lengte körül. Csótluk jöttek a jobbnál jobb, klasszikus lemezek. És még a befejezetlen kísérletek, az érdekes kudarcok is meglepő erővel hívták ki a valóságot, épültek be egy kollektív, frissítően ható párbeszédbe. Bizonyos együttesek inkább csak ötlet, mint zenei megszólalás szintjén léteztek, mégis hozzájárultak a történehez sajtószerepléseikkel.

Számos együttes ért el hatalmas sikereket, miután kilépett post-punk korszakából: New Order, Depeche Mode, The Human League, U2, Talking Heads, Scritti Politti, Simple Minds. Több kisebb vagy a háttérben maradó előadó tett szert hírnévre más szerepekben: Björk, The KLF, The Beastie Boys, Jane's Addiction. Nos, ezt a történetet azért nem a győztesek szája szerint írták. Bandák tucatjainak kezei közül kerültek ki meghatározó jelentőségű lemezek, ám sosem lettek többek egy tartós rajongói kör kultuszának tárgyánál, csupán az a kétes hatású vigasz jutott nekik, hogy fölkerültek a kilencvenes évek megacsapatainak hatáslistájára (a Gang Of Four nemzette a Red Hot Chili Pepperst; a Nine Inch Nails a Throbbing Gristle hozadéka; a Talking Heads még nevet is kölcsönzött a Radioheadnek). És persze számtalan csapat veszett a semmibe egy-két szenzációs kislemez kiadása után.

A zenészek mögött ott sorakoznak az ösztönzők, a kultúrharcosok, a felhatalmazók, ideológusok, akik lemezcégeket alapítottak, bandákat menedzseltek, avanszáltak újításra hajlamos producerekké, fanzine-fenntartókká, koncerteket támogattak, fesztiválokat szerveztek. Kulcsszerep jutott a lemezboltoknak ebben a történetben – Rough Trade (London), Drome (hetvenes évek közepe, Cleveland), 99 Records (New York). Az ötvenes évek zenéjétől a kilencvenes évek rave kultúrájáig a lemezboltok mindig is a zenei világ információs hálózatának fontos csomópontjai voltak. Munkahelyeket kínáltak, segítettek a bajba jutott zenészeket, kirakták az együttesek apróhirdetéseit, és továbbadták a rajongóknak a koncertekre hívó szórólapokat. Mindemellert egy lemezbolt egyfajta mini rádióállomás: a személyzet toplistái szóltak odabenn, tudatták a vásárlókkal saját preferenciáikat. Jó pár bolt lemezcéggé terebélyesedett, az éppen menő dolgok



kiskereskedelmi tudatosságát alakította át a tehetség föl kutatásának kifinomult ösztönévé.

Egy alternatív kultúra megteremtésének és fenntartásának izzadtságzagú munkája nem járt együtt a punk megbotránkoztató közösségi gesztusaival és kulturális terrorizmusával. A pusztítás drámaibb folyamat, mint az építés. A post-punk konstruktívan nézett előre. Valamiféle ki nem mondott hittel fordult a jövő felé, amiről a punk azt állította, nem létezik.

A punk egy rövid időre képes volt bizonyos negatív tartalmak egységbe szervezésére egyfajta ellenerő gyanánt. Ám amikor valaki föl tette a kérdést, „Mivégre is vagyunk itt?“, mindenki szétszaladt fejében saját bejáratú punk teremtésmítoszával és irányválasztási elképzeléseivel. Mégis, a dühös viták és egyet nem értek megerősítették a közös értékeket: a punk újjáélesztette a zenébe vetett hit lehetőségét és felelősségét. Ezért tűnt úgy, érdemes kideríteni a választ az „És most merre?” kérdésre. E megosztottság és nézetkülönbség melléktermékeként a sokszínűség, hangok és ötletek mesés gazdagságának kora köszöntött be, ami a hatvanas évek aranykorával vetekszik.

*Domokos Tamás fordítása*