

„Csócsáld a ritmust a rágómon”

(Az amerikai punk: genealógia és tiniesztétika)

„A Burger Kingben találkoztunk
A kólagépnél egymásba zúgtunk
Irány a kocsival a belváros
Ott lógnak a srácok
Majd a Coney Island volt soron
Egy sétahajón, aztán ugyanaz újra
Ő már összeforrt örökre velem,
Mert ő az én nagy szerelmem,
Bizony
Oh yeah”

(The Ramones, *Oh, Oh, I Love Her So*, 1977)

„Szóval, én tojok a történelemre, ugyanis az nem az én helyem”

A híres brit történészt, E. H. Carrt valószínűleg soha senki sem képzelte el őrült rock'n'roll rajongóként – túl gyors az élethez, túl fiatal a halálhoz. Noha Carrt soha nem szúrták ki, amint éppen a Marquee Clubban pogózik a legutóbbi Adverts sláger és némi segédanyag segítségével, ám a történelem természetével kapcsolatos megfigyelései igen hasznosak, ha meg akarjuk érteni, hogyan próbálták bizonyos narratívák kiküzdeni maguknak a vitathatatlan érvényű beszámoló rangját a punk rock-elemzések közül.

Carr szerint a történelmi gyakorlat elsősorban nem alapvető igazságok előre mutató irányú összegyűjtése, hanem inkább egy aktív válogatási eljárás. A történész nem egy megalapozott tényhalmaz kurátora, hanem interpretációs és ítéletalkotási technikák gyakorlója – egy olyan folyamat része, amely elkerülhetetlenül viták és ellentmondások ködébe burkolódik. És történelmi viták aligha voltak elkeseredettebbek, mint a hetvenes évek történéseinek föltárása során. Peter Marsh 1977-es, korai olvasata a brit punkról – 'segélyért sorbanállók rockja': egy vigasztalan, kismizett generáció hangja – hamar elveszítette hitelét, jókora tévedésnek vélték. Simon Frith (1978) beszámolója már pontosabb képet kívánt adni a punkon belüli bohém vonal, illetve a brit radikális művészeti hagyományban elfoglalt helyének föltárásával. Greil Marcus (1989) kissé hóbortos spekulációi a Sex Pistols és az európai művészlázadók kapcsolatairól is kaptak bőven hideget, meleget. Egy különösen szenvedélyes kritikában például Stewart Home (1995) azért támad neki, mert szerinte Marcus „értelmiségi sznobok cinkosa” azáltal, hogy számos történelmi csúsztatás és a szellemi kifinomultság hiánya jellemzi. John Lydon sem volt elragadtatva azon kísérletezgetéstől, hogy egy kalap alá vegyék a punkot a new yorki bohémarmadával: egyszerűen baromságnak nevezte Marcus téziseit – félrevezető fantáziálgatás kávéházi forradalmárok számára.

Mindezzel ellentétben úgy tűnik, igen nagy az egyetértés az amerikai punk családja megrajzolásakor. Clinton Heylin *From the Velvets to the Voidoids* (1993) című munkája a közmegegyezés alapművévé nőtte ki magát az amerikai punk történetészek között. Heylin az amerikai punk kialakulása szempontjából számos fontos pillanatot rögzít. A hetvenes évek elején jó néhány fontos, példaadó előzenekar tűnik föl – elsősorban a detroiti MC5 és a The Stooges a maguk

éres dühével, a meztelen intenzitással tomboló Modern Lovers Bostonból, illetve a new yorki előőr, amelyik Andy Warhol és a Velvet Underground körül kezdett csoportosulni a maga kései glam-trash gyümölcseivel, mint a New York Dolls és Wayne County. Heylin két nagyobb hullámot vél fölfedezni. Az elsőhöz köthető zenekarok 1973-74-ben indultak útjukra az olyan New York-i klubokban, mint a Max's Kansas City és a CBGB (Television, Patti Smith, The Ramones, Blondie), illetve Clevelandben (The Mirrors, The Electric Eels, Rocket From The Tombs). A második hullám nem sokkal később gyűrűzött be New Yorkban az egyre nagyobb közönségre leelő ősenekarok hozadékaként (legismertebb közülük a Talking Heads) vagy leágazásaként (The Heartbreakers, Richard Hell And The Voidoids, Pere Ubu, Dead Boys).

Heylin aprólékosan összeállított, impozáns beszámolója a korról igen komoly elismerésre tarthat számat. Azonban néha ő is belesik a részrehajlás és a szelektálás csapdáiba. Főleg két területen tűnik felületesnek. Persze, először is, érthető Heylin érdeklődése a New York-i underground művészscéna iránt, ám túlzottan is rájuk hagyatkozik alábecsülve egyéb, kevésbé avantgarde hatások jelenlétét. Főleg a *Prepunk história egy postpunk világ számára* című részben tesz kevés említést a hatvanas évek surf, garage and fuzz bandáiról, amik sok amerikai punk művész nézeteit és hozzáállását alapozták meg. Másodsorban pedig Heylin ellentétpárja, a „művészi tömeg” (Patti Smith, Television, Pere Ubu, Talking Heads, Suicide) és a „fuck art, let's rock!” mentalitás (Dictators, Ramones, Blondie, Dead Boys) szembeállítását nem csupán leegyszerűsítés, hanem veszélyes is, amennyiben egy hierarchia fölállításához vezet; fölértékeli az előbbit, ezek „komoly, kreatív művészek”, míg az utóbbiak, igaz, kimondatlanul, kispályások, akik jókor voltak jó helyen.

Végül is tehát az amerikai punkra jellemző „pop-szenzibilitás” az a tétel, ami körültekintőbb vizsgálódást érdemel. Több odafigyelést kaphatnának az olyan művészek (Dictators, Ramones, Blondie, Johnny Thunders), akik több irányból gyűjtötték be zenei mintáikat, nemcsak a progresszív rock utáni kimaradóktól, mint a Stooges vagy az MC5, hanem a pop örökségét is számba vették kezdve az ötvenes évek térdzoknis lánycsapatától a hatvanas évek surf, „frat rock” és garage bandáiig. És persze miközben a „fuck art, let's rock!” brigád aligha töltötte idejét az egzisztencialista filozófia vagy a konceptualizmus kérdéseinek rágódva, más szempontból viszont alapvető jelentőséggel bír. Elsősorban ők a gonoszokódó abszurd mesterei – egy esztétikai kódrendszer kijelölői, amit Andy Medhurst a következőképpen definiált: „játékos, ügyes, önreflexív komédiázás”. Az amerikai popkultúra alagsorának fosztogatóiként a Dictators és a Ramones teremtették meg a külvárosi kamasztömeg játékosan ironikus művészi egyvelegét. A tinédzser mindennapok sztereotípiáit és ikonográfiáját – az önbizalomtól duzzadó amerikai fogyasztói kultúrából kinövő egyik nagy mitológia – egyidőben ünnepelték meggyőző önfeledtséggel és tették kíméletlen paródia tárgyává.

„Vasárnap Örömvölgyben”: a külvárosi tinédzsertársadalom mitológiája és zenéje

A „punk rock” címke nem túl találó, aligha igazítja útba az embert. Erőltetett, mesterkéltségű kategória, amely teljesen elkenődik a különféle műfajok, alműfajok között: mondhatni nem feltár, hanem elrejt. Hasonlóan (Stewart Home megfigyelései szerint) a punk folyékonyága, képlékenysége és alaktalansága okán az eredet fix pontjainak kijelölése meglehetősen reménytelen feladatnak tűnik. Tehát ha meg akarjuk érteni a tinédzser esztétika fogalmát, ami a punk pop iránti érzékenységének alapja, ideje végigjárunk az ötvenes-havanas évek amerikai, zöld pázsitos külvárosait, hiszen itt ütötték föl a fejüket a punk közvetlen (surf, garage, fuzz) elődei. Itt születik meg a „tinédzser” is. Az amerikai kamaszélet mitikus verziója, a „tinédzser” magába foglalta a fogyasztói társadalom hedonisztikus fantazmagóriáit a meg nem zabolázott gyönyörrel, szabadidős tevékenységekről és a felelősségtől mentes szórakozásról – képek és sztereotípiák sorozata, amiket a punk egyszerre imádozott és ócsárolt.

A tinédzser mitológia az 1945 utáni fehér középosztály mélyreható gazdasági és társadalmi

változásainak mátrixából keletkezett. A tradicionális középosztálybeli értékek, kemény munka, visszafogottság, kuporgatás (ez már a húszas években is idejét múltnak tűnt) teljesen anakronisztikus fogalmakká váltak a fogyasztás és azonnali kielégülés kapitalista államában. Az egyre fejlődő középosztálybeli külvárosok (1950-ben még 21, 1960-ban már 37 millió ember lakott bennük) lettek egy új életstílus szemtanúivá, amely a szabadidő eltöltésének hedonista formáit és egy pazarló életmódot foglalt magába – autókombik, hátsó udvari hússütők és hétvégi meccsek kényelmes és megnyugtató univerzuma. Miközben a hidegháborús hatalmak egymásnak feszültek, a külváros a vitalitással és erényekkel teli szabadpiaci kapitalizmus metaforájává érett. Nem véletlen, hogy az 1959-es moszkvai Amerikai Nemzeti Kiállítás fő attrakciója egy életnagyságú, hatszobás ház volt teletömve különféle amerikai fogyasztási cikkekkel. Amikor Richard Nixon alelnök és Nyikita Hruscsov végigballagtak a kiállításon, Nixon kiselőadást tartott a Szovjetunió első emberének, hogyan közelít az amerikai társadalmi rend a tökéleteshez, és „az amerikai hidegháborús fölény nem a fegyverekben, hanem a biztonságos, mindennel bőségesen ellátott külvárosi családi otthonokban zajló családi életben rejlik”.

Nixon akár a kamaszkorú fogyasztók számának növekedésére is utalhatott volna. Az ötvenes évek végére a főlős bevétellel bíró fiatalok száma annyira megnőtt, hogy sajátos fogyasztási igényekkel bíró, elkülönült réteg rangjára emelkedtek, és iparágak egész sora tülekedett értük, a pénzükért. A *Life* magazin 1959-ben már csak a nyilvánvalót fogalmazta meg:

Az amerikai tinédzserek immáron egy nagypályás fogyasztói réteg társadalmunkban... Ha csak annyit veszünk figyelembe, mennyit költöttek sajátosan tizenéves igényeik kielégítésére: a fiatalok és szüleik körülbelül tízmilliárd dollárt költöttek csak az idén, egymilliárddal többet, mint a GM teljes eladási főösszege.

A háború utáni ifjúsági kultúrára eleinte ambivalensen reagált a társadalom. A negyvenes évek végén és az ötvenes évek elején például igen sokat aggodalmaskodtak a tömegkultúra térhódítása és a fiatal kori bűnözés közötti esetleges összefüggések kapcsán. Ám, ahogy James Gilbert is véli, az ifjúsági piac növekvő mérete és gazdasági jelentősége miatt lehetetlen egyenlőséget tenni az ifjúsági tömegkultúra és a bűnözés közé. Ehelyett a hatvanas évek elejére a reklámozók és a politikacsinálók már az ifjúsági fogyasztási mintákról úgy nyilatkoztak, mint „ünneplendő innovációk”-ról. Végül is a tinédzser fogalma körül kristályozódott ki egy pozitívabb ifjúságfelfogás. Az ötvenes-hatvanas években seregnyi könyv és újságcikk tárta az amerikai közönség elé az új tinédzser kaszt létét a maga kultúrájával és életstílusával. A tinédzser szó azonban (több lévén egyszerű leíró terminusnál) egy ideológiai médium, amelyik (Nixon virágzó külvárosi otthonához hasonlóan) Amerika merész menetelésének szimbóluma egy új kor (hedonisztikus, szabadidő-centrikus fogyasztás) felé. Az önfelédtni szórakozás mítoszai összefoglalták az amerikai fogyasztói életforma ideáljait – a punk ezeket a mítoszokat kotorta elő a szekrény mélyéről, és fogalmazta újra egyfajta groteszk brikolázsként.

A tinik virágzó Amerikájának mitológiája természetesen eltorzította és eltúlozta a társadalmi valóságot – jelentős fiatalok tömegek rekedtek kívül mindig is a bőség és jó mód fényjelezte életstíluson. Mégis az ötvenes-hatvanas években a kötelezettségektől mentes, örömeiben dúsuló tizenéves figurája igen fontos szerepet játszott a prosperáló, önbizalomtól duzzadó Amerika képzetének kialakításában. Ráadásul, mint minden mitológiában, ebben volt is némi igazság. Az egyre nagyobb vásárlói potenciállal rendelkező fehér külvárosok nemcsak fölvirágoztattak egy ifjúsági piacot, hanem kineveltek számos ifjúsági (szub)kultúrát is – így számos, alulról szerveződő, zenecsináló közösséget.

Különös jelentőséggel bírt az a seregnyi instrumentális szörfimádó banda, akik California tengerparti településein és külvárosaiban működtek. Duane Eddy, a The Ventures és Link Wray rock'n'roll gitártechnikáiból kiindulva a surf rock a maga központi figuráját Dick Dale-ben találta

meg. A „Surf-gitár Királya”, Dale maga is szörfözött, miközben tökéletesíteni próbálta gitárjátékát – energikus staccatók jócskán megspékelve visszhanggal – a balboai Rendezvous Ballroomban, ahol 1959 és 1961 között nézők ezreit vonzotta koncertjeire. 1962 és 1964 között bandák ezrei fogtak zenélésbe Dale nyomdokain. Az olyan kaliforniai együttesek sikerei, mint a The Chanays és a The Surfaris az egész országban ismertté tették a stílust, így hamarosan mindenütt frissen alakult surf rock csapatok kerestek alkalmat a megszólalásra: városi táncmulatságokon, tehetségkutató versenyeken, bevásárlóközpontokban, egyetemi partikon és középiskolás rendezvényeken. A rádióállomások (gyakran kisebb tévétársaságok is) támogatni kezdték őket, miközben a független lemezkiadási jogszabályok értelmében ezek az ismeretlen fiatalok kinyomtathatták pár száz példányban lemezeiket, majd fellépéseiken eladhatták vagy elajándékozhatták őket. A műfaj komoly hatást gyakorolt szerte az Államokban, hiszen olyan helyeken is alakultak bandák, amiknek aztán vajmi kevés közül volt a szörfözéshez. Így került elő a The Astronauts Colorado mélyéről, a The Rivasas Michigan államból és a Ronnie And The Daytonas egy másik jól ismert szörfös helyről – Nashville-ből.

Azok a legendák, melyek szerint a középanyugati főiskolák hallgatói szörfdeszkákkal telezsúfolt pick-up autóikkal járták a kisvárosi táncmulatságokat, igen kétes hitelűek. Mindenesetre az 1963-ban az olyan kiköpött középiskolás srácok, mint a Jan And Dean és a Beach Boys által csúcsra járatott surf szcéna meghatározó pillanatnak bizonyult az amerikai tinédzser mitológia evolúciójában – a hatvanas évek surf zenéje visszhangra lelt a középosztály fiataljai között, akik meg akarták találni önmagukat a „deszkák, szörfdresszek, buggyos gatyák és bikinik fantázia szülte ígéretföldjén – ahol aranylós hús és ártatlan testi szerelem vár mindenkire”. Az amerikai tizenéves álom masszív jelölőjeként ez a kamasz strandutópia született újjá a hetvenes években a Dictators és a Ramones parodisztikus ünnepelein.

A hatvanas évek közepén a surf-zenei hullámot elsöpörte a Beatle-mánia: a brit invázió átmosta az amerikai fiatalság ízlését. Mégis ennek az alulról szerveződő zenének a hagyománya továbbélt a garage, a fuzz és a frat rock csapatokban. A pop folklórbán a garázs (a nyugodt külváros tartósan releváns jelölője) lett az a hely, ahol ambíciózus gitárlegendák nyújték magukat próbák sokaságán – végül is a garázs a nyers, érdes hangú, háromakkordos csodák légióinak gúnynevévé nőtte ki magát, az elmosódó torzításokkal megspékelte hangkavalkádban Vox és Fender gitárokat valamint Farfisa orgonákat nyüstölők fedőnevévé. A hatvanas évek közepének végtelen garázsbanda-tömegeiből néhánynak sikerült rendszeres fellépésekhez jutnia a helyi középiskola, főiskola rendezvényein, hivatalos táncbulikon, és esetleg még lemezkiadásig is elmeneteltek karrierjük során – rengeteget közülük újra meg újra előbányásztak számtalan kompiláció és olyan válogatáslemezekre, mint a *Nuggets*, *Pebbles*, *Back from the Grave*, *Garage Punk Unknowns*. A jobb garage bandák nagyobb rendezvényekre is eljutottak, néhányan pedig a nagyobb lemezcégek érdeklődését is fölkelítették. Olyan garage vezéralakok érdemeltek kitüntetett figyelmet, mint a The Wailers, The Standells, The Sonics, The Kingsmen. Ez utóbbi *Louie Louie* című dalát Dave Marsh a punk egyik meghatározó ösztövegeként tartja számon. A The Trashmen is említésre méltó. Minneapolis vezető surf-kvartettjeként kezdték pályafutásukat, majd 1963 végén jött el az ő idejük, amikor *Surfin' Bird* című számuk (ami feltűnő hasonlóságot mutat a The Rivingstons egy évvel korábbi, *Papa-Oom-Mow-Mow* című nótájával) bejárta az Államok slágerlistáit, és amit mind a Ramones, mind a Cramps földolgozott, így róva le a punk rendíthetetlen élharcosaiként adósságukat a garage/surf elődökkel szemben.

1966/67-re a garage szcénára jellemző túlaradó energikusság még nem apadt el, fenntartotta a „garage psych” együttesek nyersessége, mint például a The Seeds – ám lassan előre tört a progresszív rock a maga öntudatosabb, elnézőbb (és talán elbizakodottabb) előadásmódjával. Ám miközben a pszichedelia és az ellenkulturális tiltakozók átvették a hatalmat a campusokon, továbbélt az ártatlan szép napok tiniálma, és a rágógumi pop szőr(öm)nyetek felvették a fonalat, amit a Trashmen és a hozzá hasonlók elejtettek.

A rágógumi popot neveltségessé tette a kritika – előre csomagolt, bármikor eldobható gyerekpapi. Tényleg vitathatatlan, hogy a rágógumi istállók összeverbuvalói pénzsóvárságra visszavezethető kereskedelmi fortélyaikra építettek; elsősorban az olyan popmogulok gondolhat az ember, mint Kasenetz And Katz és Don Kirshner. Az olyan előre legyártott bubble-gum bandák, mint a 1910 Fruitgum Company, Ohio Express, The Archies és természetesen a The Monkees számos fűgén fabrikált slágert nyomtak le pulzáló táncritmusok, egyszerű de fűlbemászó kórusok és instrumentális riffek segítségével. Az édesszájúság, ütődött rajzfilmek és képregény-románcok képisége nyomán a rágógumi lány, folyós magja lett az amerikai tiniesztétika legmakulátlanabb manifesztációja. A punk pop iránti szenzibilitása pedig innen eredeztethető: utalásai, motívumai ide vezethetők vissza, miközben kidolgozza a tinédzserek külvárosi mitológiájának színparódiáját.

„Kamaszkori lobotómia”: pop érzékenység és punkutánzatok

A brit punk történetének rendkívül precíz összefoglalójában (1991) Jon Savage tisztázza a mozgalom eredetét – London külső lakóövezeteiben kutakodva megéli a brit pop történetére mindig is jellemző külvárosi szálat. Vicky Lebeau ezen a nyomon indul el, és úgy véli, a punk a külvárosi kultúra „tébolyának és perverzítésének ábrázolási kísérlete”. Az amerikai punk pop iránti érzékenysége egyrészt a külvárosi kulturális tradíciókban gyökerezett, ám elsősorban a külvárosi tinik mindennapjait benépesítő ikonok és mitológiák megismerésének az eredménye. Az amerikai punk autós mozik, gimibálok, tengerparti bulik és a szabadon szálló „tinienergikák” teljes ikonográfiájának szemtelen utánzatát dolgozta ki. Ebben az egyvelegben a háború utáni Amerika fogyasztói kultúrájának ünnepe és paródiája zajlik, ahol, Simon Frith szellemes megfigyelése szerint, a külvárosi érzékenység ’megjászott irónia, tettetett tudás, kamu gúnyolódás és megjátszott kihívás: ezek tényleg komolyan gondolják?’

A tinimitológián alapuló punkszatíra pionírja a Dictators. New York állam északi részén alapította az Ügyeletes Diktátor, Andy (Adny) Shernoff, Ross „The Boss” FUNichello és Scott „Top Ten” Kempner gitárosok. A Dictators olyan hangzást és képiséget rakott össze, ami később az amerikai punk pop iránti érzékenységének védjegyévé nőtte ki magát. Shernoff (a Stooges és az MC5 rajongójaként) első rock’n’roll harci feladatát egy fanzine, a *Teenage Wasteland Gazette* készíttetésével teljesítette, aminek kaján humorát átmentette az együttesbe. Megelégedve az amerikai rockra egyre inkább jellemző, tízperces koncertokat, a Dictators csontig nyúzta a hangzást – zajos, sebes, három akkordos tornádók sorozatával tért vissza a garage és a fuzzi aranykora. Külsőre a Dictators egy new yorki galeri és a Hair Bear Bunch keverékének tűnt, míg első albumukon (*Go Girl Crazy!*) az amerikai tini kultúra szeméttelépének himnuszai csendültek föl. Célaltan lófrálások, hamburger, tucatfilmek világa ment a mennybe az olyan számokban, mint a *Teengenerat’*, *Master Race Rock*, *Weekend* és az *(I Live For) Cars and Girls* – amely utóbbi egyszerre gúnyolta és karikírozta ki (nem elutasítóan) az amerikai tiniidillt: „Csajok, szörfök, sörök, verdák/ Itt nagyon nem kell semmi más”.

A banda megelőzte korát. Gyorsan leszerződött egy megacéghez, az Epichez, 1974-ben fölvettek egy lemezt, amit 1975-ben dobtak piacra – így is megelőlegezték a CBGB és a Max korszakát. Ekkoriban azonban még a Dictators energiáira és szellemességére kevés vevő akadt. Shernoff szerint „félreértették az iróniánkat, a szatírárt. És ez túlságosan előtérbe került” – ennél fogva a rádiók nem játszották, az emberek nem vették, az Epic pedig ejtette őket. A csapat újra-rendezte sorait, és „Handsome Dick” Manitoba vette át a frontemberi szerepet. Ez az élet adta keretből kilógó bulik veszedelme az együttes roadjaként és turnémenedzszerként kezdte, plusz ő volt a „Titkos Fegyver” – fürdőköpenyben megjelenve a színpadon segített be a *Wild Thing* saját verziójának prezentálásában. Egykori birkózó, ínycsák és önstylist megkreatálta „a rock’n’roll legjóképűbb férfijá”-t, és Dick Manitoba lett a kamaszkori önfeléd évek ethoszának megtestesítője.

Az új énekesrel a Dictators újra erőre kapott, amikor a new yorki punk szcéna beindult 1976-ban.

Valószínűleg a rock'n'roll legkevésbé dicsőített hőseiként a Dictators a frenetizmus és a tudatos ironizálás keverékéeként megadta a szikrát a punk robbanáshoz. Legs McNeil szerint például ő és John Holmstrom sosem indították volna el nagyhatalmú magazinjukat, a *Punkot*:

Amíg nem hallottam a *Go Girl Crazy!* lemezt, nem hittem, hogy más is ugyanúgy gondolkodik, ahogy mi. Ezután viszont John, Ged meg én egyre csak azt hajtogattuk, „Találkoznunk kell velük! Találkoznunk kell velük!” Életem egyetlen céljává a Handsome Dick Manitolával való találkozás lett. Ezért vágunk bele a *Punk* magazinba, hogy együtt lehessünk a Dictators tagjaival.

Az 1976 januárjában útjára induló magazin McNeil és Holmstrom szándékai szerint a rock'n'rollnak szentelte magát, mint „a Stooges és a garage-rock, bármi, ami kemény rock'n'roll”. Ám hamarosan a CBGB közönségét adó tömegre kezdtek koncentrálni, az újság pedig a New York-i földalatti zenei szcéna elengedhetetlen komponensévé nőtte ki magát. Holmstrom szerint eredetileg a benne rejlő sokkolási potenciál miatt választott a *Punk* nevet: „A punk ocsmány szónak számított akkoriban. Hogy föltettük címnek, kábé annyira nem volt elfogadható, mintha azt írjuk a fejlécre: Fuck. Sokan kaptak ideggörcsöt. Ellentmondásos helyzet volt.” Hangvétele azonban inkább pimasz, mintsem harcias irányba ment el. Az újság gerincét szatirikus történetek, töredékek, lökött képregények és kamu tinimagazin fotósorozatok adták, amely utóbbi a Monster Beach Party számban kulminált – ebben a 43 oldalas fotómozióban Joey Ramone és Debbie Harry vitték a prímet, és ott tobzódott még jó pár arc a new yorki punk bagázs sleppjéből. Tartalmában és hozzáállásában a *Punk* a Dictators pop iránti ironikus érzékenységével mutatott rokonságot, amely stílust végül is a Ramones juttatott a csúcsra.

Gyaníthatólag ha valamelyik képregényfüzetfaló, rágógumit csócsáló banda, mint például az Archies, rákattant volna a PCP-re [feniciklidin], valószínűleg a Ramonesként végezte volna. Egyszerű képiség, nyers rövidség, precíz szélhámosság: a Ramones lett a rágógumi bandák rémálom verziója – fűrészelős őrlőgéssé redukált vagány tempó és a *Sugar, Sugar meg a Yummy, Yummy* fűlbemászó kórusrefrénjeinek átfordítása *Gimme, Gimme Shock Treatment*-re és *Lo-bot-omy! Lo-bot-omy!-ra*.

A Ramones a frithi külvárosi érzékenység áltudását példázta. A banda egyszerre gyalázta és imádta a New York-i középosztály kertvárosainak életében mutatkozó ostoba abszurdításokat. Ahogy egyik korai sajtóanyaguk fogalmaz: „A Ramones tagjai egytől egyig Forest Hillsben nőttek föl, ahol minden kölyök zenészként, pszichiátriai esetként vagy fogorvosként végzi. A Ramones mindháromból egy kevés.”

A CBGB legtöbbit emlegetett punkvezéreiként a Ramones egy extrémebb szintre lendítette tovább a Dictators vidám, képregényszerű paródiáját az amerikai tinikultúráról. Paul McCartney korai Beatles korszakának álnevét kölcsönvéve, a bandatagok (Johnny, Joey, Tommy, Dee Dee és később Marky, Ritchie, C.J. és – egy röpke pillanat erejéig – Elvis) mind fölverték az egységet szimbolizáló „Ramone” vezetéknevet. A „Ramone” megjelölés persze olvasható egyfajta elbolondoztatásként a hatvanas-hetvenes évek giccses testvérscapataival – Osmonds, Partridge Family, Jackson Five. A bőrdzsekikbe, szakadt csógyatyákba és mocskos dorkókba csomagolt 'tesók' szintén némi fintorral tükrözték vissza a Beatles, a Beach Boys és a Monkees korai korszakaiban előszeretettel hordott nyálás uniformisait. Ám amíg a hatvanas évek tinikedvencei a mindig friss és szerethető szomszéd srác képét próbálták sugározni, a Ramones a lepukkant vesztes képét sugározta büszke színpadiassággal – ezzel kapcsolatban Johnny Ramone így élcelődött: „Kocsikról meg csajokról akartunk nótákat írni – de egyikünknek se volt kocsija, és egyetlen csaj se akart velünk járni. Szóval inkább zakkantakról és lelki kórságokról kezdtünk írni.”

A Ramones az amerikai szennykultúra legcifrább sarkaiból gyűjtött inspirációkat szövegeihez. Olcsó drogok, bűnözés, mutatványos bódék agyalágyult közönsége és sápatag horrorviclapok

témái köszönnek vissza az olyan dalokban, mint *Cretin Hop*, *Chain Saw* és *Beat on the Brat*. Természetesen mindig megspékelve jó adag fekete humorral. Dee Dee Ramone például így vágott vissza, amikor arról kérdezték, miért ír olyasmit, mint a *Now I Wanna Sniff Some Glue*:

Mert jól tesz. Kinyitja az elmédet (nevetés). Mára mindannyian sikeres, boldog emberek vagyunk (nevetés)... Vicces volt. „Akkor most szípuznék egy kis ragasztót” – *Senki* nem ír efféle dalokat. Arra gondoltunk, *hisztérikusan* vicces lenne megírni.

A Ramones univerzumában mindig is egy mulatságos kettősség volt megfigyelhető. A külvárosi tudat pincéjében kísértő szörnyű félelmek színlelt kigúnyolásán túl a Ramones élvezettel ünnepelte az amerikai tinimitológia valamennyi kliséjét és közhelyét. Az MC5, a Stooges és a New York Dolls hatásán túl az együtttest a hatvanas évek pop és bubble-gum zenekarai is inspirálták – a tinik ártatlansága, örömei iránti szenvedélyes elragadtatottságukat olyan dalokban hirdették, mint az *Oh, Oh, I Love Her So*, *I Wanna Be Your Boyfriend* és a *Rockaway Beach*. Persze még ilyenkor is nehezükre esett őszintén az ember szemébe nézni. Ahogy egy rock kritikus, Tom Carson fogalmazott 1979-ben:

A Rockaway Beach egy kaliforniai szörfeposz keleti parti verziója – mivel a Rockaway strand Queensben van, és azon kevés amerikai tengerparti strand egyike, ahova földalattival jár az ember –, viszont áttör a paródia keretein, és ünnepelni kezdi magát a helyet; érezni az örömet a beton-dzsungel közepébe ékelődő mesterséges tiniparadicsom abszurditása kapcsán.

Noha az amerikai punkon belül a Dictators és a Ramones bizonyultak a tiniesztétika legfőbb (és legjobb) előadóinak, azért akadtak mások is. A Blondie gyökerei is az ötvenes-hatvanas évek tinikultúrájának ravasz rekonstrukciójáig nyúlnak vissza. A Blondie egy korábbi csapat, a Stiletto (ők az ötvenes-hatvanas évek lánycsapatainak eltúlzott imitálására alapoztak) újrafogalmazott verziójaként indult. A *True Confessions* típusú szemét néhány aspektusa a Blondie korai anyagaiban is szerepet játszott, noha ezt a korszakot hamar betemette a banda sikere és a fotogén énekes, Debbie Harry sztárrá emelkedése.

A New York Dolls is a szándékolt színlelésben utazott. Persze a *Lipstick Killers* az átlagosnál valamivel többet köszönhet a Rolling Stones-nak, azért ők többek voltak egyszerű Stones Klónoknál. Van M. Cagle úgy véli, a Dolls briliánsnak bizonyult abban, ahogy átrágtá magát vacak retródzsungelen, vagyis ha „Phil Spector lánycsapatái 1962-ben egy nyilvánvaló vulgaritás ígéző verzióját testesítették meg, 1972-ben mintha a Dolls hirtelen fölfedezte volna a korábban fölmondott lecke hím alternatíváját”. A Dolls kimúlása után Johnny Thunders (aki persze többel tartozott a Shangri-Las-nak, mint Keith Richardsnak valaha is) tovább folytatta turkálását a szemétkben, immáron a Heartbreakers tagjaként. Richard Hell korai kiválása után a Heartbreakers egy viccesre fogott garage popra állt át. Sajnos a tagok túlzott gyógyszerészeti érdeklődése nem sok esélyt adott a projekt beindulásának.

Thunders-höz hasonlóan Stiv Bators is komoly érzékenységet mutatott a pop iránt. A Dead Boys frontembereként azonban mindezt hetvenkedő Iggy Pop-maszkja mögé rejtette, így csak a Dead Boys utáni szólóanyagaiban bizonyíthatta a hatvanas évek popzenéje iránti affinitását. Mindkét szólóalbumát a Bomp Records adta ki – a cég Greg Shaw *Who Put the Bomp!* fanzine-jéből nőtte ki magát, amely lap 1969-es indulásától folyamatosan a hatvanas évek eleji garage és pop propagátorának bizonyult.

Viszont sem Thunders, sem Bators nem volt képes a Dictators és a Ramones féle ironia és humor szellemét megragadni. A dolog lényegéhez legközelebb talán a nyugati part együgyű zsenije, a Dickies jutottak el – a rock'n'roll második legkevésbé megénekelte hősei. A Dickies 1977-ben alakult néhány barát elhatározásaképpen (igaz, az együttes magjának Leonard Graves

Phillips énekes és Stan Lee gitáros számítottak) a los angelesi San Fernando Valley-ben, így kicsit megkésve érkeztek a punk-színpadra. A legenda szerint Graves Phillips egy jó lehetőségként tekintett a bandára, amin keresztül „becsajozhat, pénzt kereshet és kiléphet szobája ajtaján”, a Dickies pedig hamarosan komoly elismerést vívott ki magának szürreális színpadi megjelenésével és könyörtelen humorával. Zenéjükben – ami bevallottan a Ramones és a Monkees keveréke akart lenni – gyermek-tévé-műsorok mániákus verziói (*Banana Splits*, *Gigantor*, *Toxic Avenger*) és a rock alapnótáinak nyaktörő értelmezései (*Eve of Destruction*, *The Sound of Silence*, *Nights in White Satin*) váltogatták egymást saját zűrzavaros kompozícióikkal (*She's an Infidel Zombie*, *I'm Stuck in a Pagoda with Tricia Toyota*, *Stukas over Disneyland*). A Dickies előadásai Leonard zseniális egysorosai és agyalágyult színpadi kellékei (elnyútt kesztyűbábok és egy óriási, Stuart nevű beszélő pénisz) miatt is érték el a legenda szintjét. A Dickiesben kulminált a punk tinikulturális, parodisztikus ünnepélye – noha a hetvenes évek végére a punk egymás irányába kölcsönösen gyanakvóan tekintő alműfajokra ágazott szét. A punkban felszínre kerülő tiniesztétika nem maradt hatástalan: olyan brit surf punk csapatokat befolyásolt, mint a Barracudas és a Surfin' Lungs, és amerikai bandák egész garmadájának adott lehetőséget arra, hogy saját stílusuk kapcsán a surf, garage és fuzzi korszakokra utaljanak kiindulási pontként. A punk iránti érdeklődés újjáéledésével a kilencvenes évek végén számos együttes (Green Day, Offspring, Pennywise) lépett az elődök, a tinimitológiát leképező útjára.

Végkövetkeztetés: „a kreténeknek az ugrálást megtiltani nem lehet”

Jelen, bevallottan vitatható értekezésben az amerikai punk rock két kulcstényezőjét vizsgáltuk. Először is, noha van igazság abban, hogy a bohém és radikális művészet hatott a punkra, egyéb, kevésbé intellektuális kulturális formák szerepét is vizsgálni kell különös tekintettel a kertvárosi poptradícióra.

Másodszorban, rengeteg punk bandát intéztek el a bohókás jelzővel, az ifjak pantomimje legtöbbször pontos (néha kíméletlen) megfigyelés és kommentár az amerikai kultúráról. Persze, viccesek voltak. Ám ezen túllépve a Dictators, a Ramones és a Dickies kidolgozták az amerikai tinimitológia paródiáját – ezáltal pedig szenttelen fogyasztás és önbizalomtól duzzadó bőség, Nixon 1959-es külvárosi fantáziálásának központi mítoszait forgatták föl.

A Ramones köztünk volt egészen 1996-ig – négy középkorú férfi motoros kabátban, amint három perces dicshimnuszokat zeng saját „tinédzser skizofréniájáról”. Egyeseknek mindez akár ostobán szürreálisnak tűnhetett. De éppen ez volt benne a lényeg. Ahogy Tom Carson írta a „tesók”-ról húsz évvel ezelőtt: „Amerika mítoszai soha nem ismerhetők föl olyan gyorsan, sosem tűnnek elő olyan ellenállhatatlanul, mint amikor viccé gyúrnák át őket.”

Gabba Gabba Hey!

Domokos Tamás fordítása