

**„Nem volt más választásom, mint vakmerőnek lenni.”
Női szerepek Kim Gordon *A Girl In A Band* (2015)
című memoárjában**

Kim Gordon (1953) amerikai no-wave/punk zenész, énekes, dalszerző, aki leginkább a Sonic Youth basszusgitárosaként, gitárosaként és énekeseként ismert, a 2000-es évek eleje óta számos projektet is megjelentetett (Free Kitten, Body/Head, Glitterbust). *A Girl in a Band* (2015) című memoárjának alapját az a női perspektívából bemutatott idegenségtapasztalat képezi, amit Gordon a Sonic Youth működése során megélt mind egy maszkulin hegemoniára épülő zenei közegben, mind egykori férjétől, Thurston Moore-tól, zenekara gitárosától elidegenedve, habár viszonyukat egy ideális alkotó- és házastársi viszonyként prezentálták a közönség előtt. Gordon memoárját több alkalommal párhuzamba állították Patti Smith díjnyertes, *Kölykök* című memoárjával, amire a fülszövegben is utalást találunk: „Gordon 1980-ban New Yorkba költözött, és a város piszkos csábítása felidézi Patti Smith 2010-ben megjelent *Kölykök* című memoárját¹” (Gordon 2015). A párhuzam alapját bizonyára az olyan közös támpontok képezték, mint a perifériáról nagyvárosba költöző amerikai lány zenészikonná válásának szüziséje, a New York-i művészvilág idealizálása, majd az abból való kiábrándulás, a rock- és punkszubkultúra macsó világába merészkedés, határainak megkérdőjelezése és áthágása, a fallikus kódoltságú zenész-szerepek megreformálása, majd az azoktól való ideiglenes eltávolodás.

Smith memoárjaitól eltérően Gordon memoárja nem kettős portrét mutat fel, habár itt is érvényesül a társ és testvér elvesztésének motívuma, még ha jelen esetben nem is halállal, hanem válással, illetve rehabilitációs intézetbe kerüléssel végződő narratívák jelennek meg. A szerző számos kapcsolati dinamikát vázol fel, melyek forgatókönyvei ismétlődő sémákat képeznek, traumatikus újrajátzásaként korábbi történeteknek. Kim Gordon amellet, hogy a Sonic Youth zenekar szubjektív történetét is megírja, feminista nézőpontból részletesen reflektál a társadalmi nemi szerepelvárásokból fakadó kettős

¹ Mivel Kim Gordon memoárja nem jelent meg magyar nyelven, így a tanulmányban idézett szövegrészeket saját fordításomban közlöm.

mércére a bátyja árnyékában élő lánygyermekként, a nőiség és a zenész-lét viszonyára, a férfiak által dominált műfajok és zenei, a művészeti közegeken belüli hierarchiákra, homoszociális viszonyokra. Az egyes szereplők, még ha a korszak ismert zenészei és művészei is, nincsenek mitikus köntösbe bújtatva, nem lengi őket körbe semmiféle pátoasz, így fontos különbség, hogy Gordon narrációja sokkal távolságtartóbb Smithénél. Gordon memoárja olyan aktuális kérdéseket tesz fel, amikre Smith memoárja kevésbé árnyaltan reflektál, nevezetesen: Milyen szerepe lehet egy nőnek egy férfiak által dominált zenei közegben és műfajban? Milyen nőként színpadra állni, és lehetséges-e Amerika egyik legismertebb punk zenekarának tagjaként nem állandóan színpadon lenni? Lehet-e valódi privátszférája annak, aki rendszeresen ezrek előtt lép fel?

Gordon memoárja természetesen nem maradt válasz nélkül, hiszen Thurston Moore is megírta a Sonic Youth történetéről szóló saját verzióját, *Sonic Life: A Memoir by Thurston Moore* címen, ami 2023-ban jelent meg, nyolc évvel Gordon memoárja után. Gordon először írt részletesen arról memoárjában, hogy élte meg, amikor tudomást szerzett Thurston Moore hat éven át húzódó, házassága előtt titokban tartott kapcsolatáról, amely végül a Sonic Youth harminc éves pályafutásának és a két fél házasságának végéhez vezetett. Moore erről mindössze két oldalban beszél, azt sugallva, hogy a téma túl intim ahhoz, hogy hasznot húzzon belőle, memoárjában sokkal többet árul el lemezgyűjteményéről, mint bármit a magánéletéről (Petridis 2023).

Írásterápia

Az írás gyógyító funkcióval bíró tevékenység, amit a terápiás kezelések során és a mindennapokban is praktikusnak tartanak, mint az önismereti munka és öngondoskodás olcsó és mindenki számára régóta hozzáférhető verzióját. Az önterápia kifejezéssel pedig arra utalok, hogy külső, közvetítő fél nélkül történik, az írás médiumán, az önéletrírói szubjektum dialogikus szelfjén keresztül. A terápiás írás legjellemzőbb formái autobiografikus műfajok körébe sorolhatóak, mint a napló, memoár, levél, de Bolton a költészetet is idesorolja, mivel a kreatív írás legtöbb fajtája is rendelkezik terápiás kapacitással, azonban nem minden terápiás céllal írt szövegnek tulajdoníthatunk művészeti értéket (Bolton 1999, 13). A szerző döntése, hogy közzé akarja-e tenni a szövegét, hiszen alapvetően egy intim műfajról van szó. Amennyiben viszont ismert személy vállalkozik visszaemlékezései közzétételére, azzal egyszerre kiszolgáltatja magát a nyilvánosságnak, esetleg tudatosan áruba bocsátja intimszféráját, de egyúttal visszanyerheti az autoritást a róla cirkuláló nyilvános tartalmak között.

A Girl in a Band megírása Gordon számára terápiás célt szolgált, gyermekkori családi és tinédzserkori traumái mellett családja, házassága és zenekara történetét is elbeszéli, valamint az anyai és női zenész-szerep összeegyeztetésének nehézségeiről is részletesen beszámol. A memoár azonban egyszerre tűzi ki célnak írója gyógyulását és a zeneipar működésének leleplezését: szociológusi intencióval tárgyalja az emberi kapcsolatok dinamikáit a lassan széteső család és zenekar esetében, a zeneipart és a New York-i művészeti szcénát, mint anyagi érdekek által vezérelt gépezetet, és az ezek által felkínált szerepek árnyoldalait mutatja be a rocksztár-mítosz általános és személyre szabott lerombolásán keresztül. Ahogy a fülszövegben is olvasható, Gordont az a paradox helyzet is motiválta a memoár megírásában, hogy a Sonic Youth aktív éveiben szinte minden újságíró azzal a kérdéssel közelített felé, árulja el, milyen érzés (a) nőnek lenni a zenekarban (Gordon 2015, 150), mintha ez a helyzet egy rövid válaszban kimeríthető lenne, különösen az ő esetében, ahol ez többszörösen rétegzett szerepek (zenésztárs, feleség, anya) összességéből álló szituáció.

Ahelyett, hogy Gordon idegen kezekbe adná történetét, a memoárrással éppen arra törekszik, hogy ő beszélhesse el saját történetét. Részben azért is, mert a bulvár nem a traumák gyógyításában érdekelt, hanem épp ellenkezőleg, azok felnagyítása, prolongálása által retraumatizálhat újabb bevők és kattintások reményében, ahogy azt ők is megtapasztalták 2011-es feloszlásuk után. Így a könyv a szenzációhajhász média számára adott cinikus válaszként is olvasható, hiszen a valamennyivel több, mint 260 oldal hosszúságú, irodalmi igényességgel megírt szöveg bőven felülmúlja a bulvársajtónak anyagként szolgáló tartalmak terjedelmi és műfaji kapacitásait.

Gordon elbeszélése is követi a memoárookra jellemző retrospektív narrációt, Smith *Köhykök* című memoárjához hasonlóan a traumatikus eseménnyel indít, a dolgok közepébe vágva. A Sonic Youth utolsó, 2011-es brazil koncertjének részletes beszámolójával kezdődik, és a közben megélt impresziókat, gondolatokat idézi fel. A koncert végével ugyanis egy harminc éves zenekar és egy házasság végső lezárása következik be egyidejűleg, így a kiadó, a szervezők és a közönség felé immáron elkötelezettséggel nem tartozó előadónak nem kell tovább fenntartaniuk az idealizált zenészpár (*golden couple*) imidzsét, azaz nem kell engedniük a kívülről jövő nyomásnak. Ez egyben a zenekar többi tagja felszabadulásának pillanata is: „olyanok voltunk, mint egy hadsereg, ami a bombázás végét várta” (Gordon 2015, 2). Miután Gordon és Moore végeztek utolsó közös jelenésükkel, nyilvánosságra kerültek a zenekar feloszlásának okai, így nem kerülhették el a címlapokat sem, ami a Sonic Youth rajongók számára nem fért össze a róluk alkotott eszményi képpel. A

közönség számára kiábrándító volt, hogy idoljaik is hétköznapi problémákkal és krízisekkel küszködnek. Moore az utolsó koncert végén még nem felejtette el előre bejelenteni a több ezer fős közönségnek következő koncertdátumait, szólóelőadóként.

Az írásterápia önreflexív folyamat is, ami korábbi tartalmakat új jelentésekkel ruház fel, palimpszesztként funkcionál. Nem csak a memoár, de a dalszövegek beépítése és az azokra adott későbbi reflexió által is megvalósul az újrakeretezés (*reframing*), az egyes fejezetek a Sonic Youth albumainak címadó dalaiból származnak, amiket Gordon is új olvasattal lát el. Bolton szerint nem igazán különböztethető meg a terápiás írás és a kreatív írás (jelen esetben a dalszöveggé formált megszólalás) funkciója (Bolton 1999, 13). Gordon elbeszélése reflektál a dalszövegek megírásának eredeti körülményeire, és arra is, hogyan változott meg számára a legelső dalok, mint a “Brave Men Run”, a “Cotton Crown” vagy a “Death Valley” jelentése évtizedekkel később az egyik utolsó koncerten: „Thurston és én duetteztünk egy korai dalban. Cotton Crown. A dalszöveg eredetileg szerelemről, misztériumról, kémiaiáról, álmodozásról és kettőnkéről szólt. Egy óda volt New Yorkhoz. Uruguayban annyira ideges voltam, hogy képtelen voltam énekelni, Thurstonnek egyedül kellett befejeznie” (Gordon 2015, 5).

Maskenfreiheit

A kegyetlenség színháza nem reprezentáció. Az élet maga, amennyiben az élet reprezentálhatatlan. Az élet a reprezentáció nem reprezentálható eredete. „Kegyetlenség” helyett tehát mondhattam volna „életet” is.
(Artaud 1984, 174)

A *Maskenfreiheit* fogalmát Gordon vezeti be, már rögtön memoárja elején, amivel berlini utazása során ismerkedett meg. “Sok időt töltöttem Berlinben, a németeknek nagyszerű fogalmaik vannak, amik egyszerre több jelentést foglalnak magukba. Néhány berlini látogatás után találkoztam egy ilyennel, a Maskenfreiheittal. Azt jelenti, maszkok által biztosított szabadság” (Gordon 2015, 11).

A kifejezés német definíciójából² kiderül, hogy a *Maskenfreiheit* kifejezés megszületése szorosan kötődik a karneválok rituáléjához és a teatrali-

² „Freiheit welche maskierte personen haben: zu fastnacht darf man nichts übel nehmen, da herrscht maskenfreiheit; als der gefürchtete mann seine hand nach dem bauer (einer maske auf einem maskenfeste) ausstreckt.” (Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm)

táshoz, azaz a maszk mögé rejtőző ember szabadságát jelenti, aki identitását elfedve játszhat. Míg a német definíció ebben a helyzetben a lehetőséget és a játékoságot hangsúlyozza, addig Gordon memoárja sokkal inkább a Maskenfreiheit ellentmondásos természetét domborítja ki mind a zenei színpadokon, mind az élet színpadán. Az önéletírás retorikai alakzata, az arcrongálás de Man-i koncepciójával (de Man 1997, 101) összeolvasva a *Maskenfreiheit* szabadságfoka ott kezdődik és végződik is egyben, hogy az adott szereplő tudatában van annak, éppen melyik maszkot ölti fel, amiből idővel ő is kiábrándul, vagy ahogy bátyja, Keller esetében látszik, a szabadságot azt jelenti, hogy az adott szereplő nincs tudatában a maszkviselésnek. Gordon azzal egészíti ki továbbá ezt a koncepciót, hogy a maszk felvétele elkerülhetetlen, és számos olyan helyzetre mutat rá, ahol a maszk felvétele nemcsak tudattalanul történik, hanem külső nyomásból ered. A *Maskenfreiheit* egyben az önéletírói vállalkozás trópusa is Gordon memoárjában.

„*A színpadon nem bújhatsz el sem mások, sem magad előtt*“ (Gordon 2015, 11) összegzi Gordon tapasztalatait memoárja elején, mely ambivalens reakciókat váltott ki belőle előadóként, hiszen egyszerre jelent egy törékeny, kiszolgáltatott állapotot, amely a színpadon végbemenő történések feletti, koncentráció formájában testet öltő kontroll feltétlen teljesítését, a zenészekkel szembeni nézői (rajongói) elvárásoknak való megfelelést, azaz a publikus perszóna maszkjának felvételét követeli meg. Zenésznek lenni egy szolgáltatás is mindamellet, hogy saját, kreatív produktummal áll színpadra egy előadó, a belépőjegyek megfizetésének ellenértékeként ki kell szolgálnia közönségének igényét, a rituális térben bekövetkező kollektív örömszerzés akarátát. Theodor Adorno, habár igencsak elmarasztalóan vélekedett a populáris zenéről, azt állította, hogy a zene közvetlen ösztönmegnyilvánulás és egyúttal az ösztön megfékezésének orgánuma, azaz a populáris zene fegyelmező funkciót is ellát, hiszen közösségi terek panoptikumában, nyilvános helyeken történik, így nemcsak a fellépő zenekar, hanem a közönség is „színpadra” kerül.

Az a körülmény, hogy ilyen eksztázis létrejön, hogy a hallgató aláveti magát a zene akaratának, magát a tartalmat pótolja. Az eksztázis tárgya: saját kényszerjellege. Stilizált eksztázis ez; a vadaknál megfigyelhető önkívületet imitálja, amely a harci dobok hangjára jön létre. Konvulzív vonásai vitustáncra vagy megcsonkított állatok reflexeire emlékeztetnek. Mintha defektusok hoznák létre a szenvedélyt. Ám a mimikus jelleg arról árulkodik, hogy az eksztatikus rituálé csak látszateaktivitás. E rituálé résztvevői nem „érzékeségből” táncolnak, vagy hallgatnak zenét, egészen biztosan nem az érzékiséget elégíti ki zenehallgatásuk; érzéki emberek gesztusait mindössze utánozzák. (Adorno 1970)

Reinhold Friedl, német zeneszerző és író szerint a kortárs zene megnyilvánulási formái, az előadó és a közönség közötti viszony szado-mazochisztikus dinamikát öltenek, hiszen mind a technikai utasítások halmazával egyenértékű zenei kompozíciók, mind pedig az előadókkal szemben támasztott, sokszor irreális követelmények térnyeréséből következik, hogy a kivitelezésükben való gyönyörködést a mazochizmus formájává teszik. “Hogy motivált legyen [az előadó] ilyen teljesítményre, örömet kell szereznie benne, de abban az esetben, ha nincs közvetlen öröm, az embernek elégedettnek kell lenni azzal, hogy anélkül cselekszik, ami egyértelműen mazochista válasz” (Friedl 2002, 30). A Gordon és Moore között történtek után az utolsó Sonic Youth koncert színpada a kegyetlenség színházának színpadához válik hasonlatossá, mivel az egykor pozitív tartalommal rendelkező önkifejezés öröméből született dalok ellentétes jelentésbe fordulnak át, és kényszerből kötelesek előadni azokat, a színpad többé nem a zenekaré, hanem az életé.

Lemondhattuk volna az egész turnét, de már aláírtuk a szerződést. A zenekarok azzal keresnek pénzt, hogy élőben játszanak, mindannyiunknak családja van, és számlái, amiket be kell fizetni, Thurston és az én esetemben pedig Coco tandíjára is gondolnunk kellett. Bizonytalan voltam ugyanakkor abban, hogy fognak ezek a koncertek kinézni kívülről. Nem akartam, hogy az emberek azt feltételezzék, valami történt köztem és Thurston *között, a támogató, férje mellett álló nő szerepét játszottam. De nem voltam az. A hozzánk legközelebb állókon kívül senki sem tudta igazán, mi történt.* Mielőtt Dél-Amerikába repültünk, a Sonic Youth egy hétig próbált a new yorki stúdiójában. Valahogy végigcsináltam, xanax segítségével indítottam a napot. [...] Az utolsó koncertünk közben emlékszem, azon töprengtem, mire fog a közönség ráharapni vagy mit fog gondolni a feszültség és a távolságtartás eme nyers és furcsa pornográfiájáról. (Gordon 2015, 5;9)

Az utolsó Sonic Youth koncerten Gordon, ha tehetette, a közönségnek háttal állt, hogy minél kevésbé detektálják a benne végbemenő feszültséget.

A brazil koncertről szóló bevezető epizód után műfajt vált a memoár, és linearitása megfordul. A gyermekkorról, majd a tinédzserkorról, valamint a Sonic Youth megalakulásáról és aktív éveiről szóló narratívákat olvashatunk, újból elérkezve a zenekar pályafutásának és a házasság végéhez, amely a memoár keretét képezi. Az egyes visszaemlékezésekbe azonban beépül a Gordon által kiemelt fogalom, így az egyes események és viszonyok mind tükrözik vagy anticipálják a *Maskenfrihet* felőli utólagos olvasatot, csupán a maszkviselés kontextusa változik meg, ami a megkettőzött/átöröklött karak-

terek, a mentális betegségek, az erőszak és a kettős életet élő férj esetében jelennek meg.

A *Maskenfreibetra* vonatkozó elsődleges tapasztalat a családi környezetből a származik, a bátyjával, Kellerrel való viszonyából. Gordon gyermekkorát Kaliforniában, Los Angelesben töltötte bátyjával, Kellerrel és szüleivel. Keller keresztnévét nagypapa után kapta, akit börtönbe zártak, így nagymamájára hárult a feladat, hogy egyedül nevelje öt gyermeküket Kansasben. A névvel együtt Kim bátyja a családi legendáriumban elfoglalt helyét is megörökölte, hiszen az ifjabb Keller esetében a szabályszegések, a csínytevések, az autisztikus vonások mind pozitív olvasattal ruházódtak fel, amik a báty különlegességét, korai zsenialitásának bizonyítékai voltak szülei szemében. Sőt, az egyes családi történetek is úgy változtak meg, hogy azok még inkább alátámaszthassák Keller egyediségét, mint például az, hogy “úgy lett költő, [apjuk egykori vágyát beteljesítve] hogy még tíz évesen sem olvasott”, illetve az, hogy Kim születésének pillanatában a három és fél éves cowboy épp egy édességboltot “fosztott ki” (Gordon 2015, 38-39). Kim második gyermekként, lánytestvérként sokkal visszahúzódebb volt, hiszen korán érzékelte a kitüntetett figyelmet, amiben bátyja részesült. „Talán túlságosan is jó voltam abban, hogy elrejtsem a hiperszenzitivitásomat. [...] Rengeteg szempontból átgázolt rajtam, eltörölt, láthatatlanná tett, még magam előtt is. Volt egy emberfeletti képességem arra, hogy visszatartsam a fájdalmat” (Gordon 2015, 40-41).

Habár a memoárból kiderül, hogy Keller több alkalommal fizikailag és szexuálisan is bántalmazta a húgát, a szülők erről nem voltak hajlandóak tudomást venni. Gordon hiába volt szemtanúja bátyja skizofrén hajlamai eszkalálódásának, észrevételeit nem vették komolyan, és az elbeszélés szerint ő sem akarta bátyját bajba keverni, mert a családi normákhoz igazodva idealizálta őt: „Inkább magamat éreztem bűnösnek minden rosszért, amit ő valaha tett” (Gordon 2015, 46). Gordon memoárja szerint Keller képes volt egyik pillanatról a másikra bájos különccből aggasztóan zárkózottá válni. Utóbbi tendencia pedig egyre inkább elhatalmasodott rajta, amikor reneszánsz költemények írásába fogott, klasszika-filológiát hallgatott és Oidipuszként hivatkozott magára, egészen addig a pontig, amíg el nem vitték zubbonyban a rendőrök botrányosra sikerült diplomaosztója után. Keller életének hátralévő részét egy rehabilitációs intézetben töltötte Kaliforniában, Kim évente néhány alkalommal meglátogatta őt. „Ilyenkor egy percen belül elmeséli a Nobel-díját, amit nemrég kapott Oslóban, következő pillanatban egy ijesztően részletes elemzést ad egy létező személyről vagy helyről, amiről én már régóta megfeledeztem. Tavaly egy német verset idézett nekem, amit “németül” írt, habár nem beszéli ezt a nyelvet, a gördülékeny német kiejtéséről azt hinnék, berlini” (Gordon 2015, 54).

Gordon bátyjával való viszonyában ráismerhetünk egy szemléltető pozícióra is, ami ebben az esetben először a bátyja jó reputációjának megőrzése, utólag pedig a testvéri kapcsolat megtartása szempontjából válik szükségessé. Ugyanakkor a báty mentális betegsége a szülők szemet hunyása miatt csak súlyosbodott, jóval később vált számukra is nyilvánvalóvá, mint az indokolt lett volna. A hyperszenzitivitást tudatos elrejtése és a kezeletlen skizofrénia a két testvér egy-egy maszkba való kényszerítéseként is olvasható a külső autoritás, azaz a szülői mulasztás okán. Ezen előzmények tükrében válik érdekessé a Sonic Youth „Tunic (Song for Karen)” című dala, ami a *Goo* című nagylemezen jelent meg 1990-ben. A Carpenters zenekart egy testvérpár, Karen és Richard Carpenter alkotta, sikerük a Beatlesével vetekedett Amerikában a hetvenes években. A borítón lencsevégre kapott széles mosolyok mögött egy abuzív testvéri viszony bújt meg, amelynek következtében Karen étkezési zavaroktól, majd anorexiától szenvedett, amitől 1983-ban meghalt. A dal címe arra utal, hogy az egyre betegebb Karenen minden ruha úgy állt, mintha csak egy lenge tunikát viselne.

Karen Carpenter *már régóta foglalkoztatott*. A Carpenters egy olyan napfényes amerikai álom volt, egy olyan idilli családi sikertörténet, mint a Beach Boys, *ám ugyanaz a sötétség bújt meg a felszín alatt*[...] Karen Carpenternek nyilvánvalóan furcsa kapcsolata volt testvérével, Richarddal, aki egy nagyszerű producer volt, de egyben zsarnok és kontrollmániás is. Az autonómia megtapasztalásának egyetlen formája Karen számára a teste volt. Extrém változata volt annak, amitől sok nő szenved: a testükön kívüli dolgok feletti kontroll hiányának, ami a női testet a hatalom eszközévé változtatja... (Gordon 2015, 171)

Gordon minden bizonnyal analógiát láthatott a testvérpár viszonya és saját, bátyjával való viszonya között, ezért rajongó levelet írt Karennek egy zenei magazinba (a címe a memoárból nem derül ki) sok évvel Carpenter halála után, amiben korábbi énjével is dialogizál, és a prosopopeia retorikai alakzatán (egy távollévő vagy képzeletbeli személyt beszélőként ábrázol, egyfajta megismerés) keresztül az elhunyt Karen nevében is egyúttal kettős monológot formál meg:

A szavak elhagyják a száját, de a szeme mást mond: „Segíts, kérlek, elvesztem a saját passzív ellenállásomban, valami elromlott. El akartam tenni előlük. A szüleim elől, Richard elől, az újságírók elől, akik hippinek, dagadtnak neveztek. Mivel a legtöbb lányhoz hasonlóan udvariasnak és figyelmesnek neveltek, senki sem fog észrevenni semmi rosszat – mindaddig, amíg külsőleg

nem válik nyilvánvalóvá. Továbbra is azt tettem, amit elvártak tőlem. Talán ők irányították az életem minden külsőségét, de a testem az én irányításom alatt állt. Összemehetek. Kámforra tudok válni. Halálra éheztem magam, és ők nem fogják tudni. A hangom soha nem fog elárulni. (Gordon 2015, 73)

Homoszociális viszonyok Kim Gordon memoárjában

A zenekarok alapvetően diszfunkcionális családok.
(Gordon 2015, 242)

Kim Gordon édesapja, Calvin Wayne Gordon (1915-1998) szociológus professzor volt, az ő nevéhez fűződik az amerikai ifjúsági szubkultúrák vizsgálata és leírása: hallgatói beatnikék, hipszterek, modok voltak, akikkel jó kapcsolatban volt, így nem csak a kutatását, hanem zenei ízlését is inspirálták. Ez a közvetlen, harmonikus tanár-diák viszony inspirálón hatott Kim Gordonra is, hiszen korán belátta, hogy a közvetlen környezetét is akár szociológiai terepmunka tárgyaként szemlélheti. Keller betegségének súlyosbodásával a szülők engedékenyebbek lettek Kimmel is, így szülei támogatták abban, hogy kreatív pályát válasszon. Habár alapvetően képzőművésznek tanult, mindig is érdeklődött a művészet szociológiai aspektusai, különösen a feminin-maszkulin szerepek és viszonyrendszerek. Kim első, szociológiai ihletésű írását a New York-i no-wave szcéna férfi zenészeiről írta az 1980-ban a művészek, írók és kurátorok által alapított *Real Life* nevű művészeti folyóiratnak. A „Trash, Drugs, and Male Bonding” című írás a zenélés és a férfi kötődés formáit vizsgálta. „Elhatároztam, hogy férfiakról fogok írni, arról, hogyan lépnek interakcióba a színpadon egymással zenélés közben” (Gordon 2015, 102). A cikk nem csak azért volt felforgató erejű, mivel a zenekarok dinamikájáról Gordon azt állította, hogy visszatükrözik a társadalmi normarendszereket és tabukat, hanem azért is, mert nőként férfiakat megfigyelni, leírni már önmagában szubverzív cselekedet, hiszen általában a nő kerül a megfigyelt tárgyi pozíciójába. Gordon írása visszatükrözi azt a kritikai perspektívát, amit évtizedekkel később Eve Kosofsky-Sedgwick homoszociális kapcsolódásként jellemez.

A „homoszociális” szót a történet- és társadalomtudományokban használják elvétele, ahol is azonosneműek társas kapcsolatának leírására vonatkozik; olyan neologizmusról van szó, melyet nyilvánvalóan a „homoszexuális” analógiájára képeznek, ám éppen ennyire nyilvánvaló az is, hogy a „homosze-

xuálistól” való elhatárolás végett. Valójában olyan tevékenységek leírására használják, melyek — mint például a „férfiak kötődése” — társadalmunkban erőteljes homofóbiával, a homoszexualitás iránt érzett félelemmel és gyűlölettel jellemezhetők. (Kosofsky-Sedgwick 2016, Sári B. László fordítása)

A színpad és a zenélés a férfiak közötti intimitás megélésének társadalmilag elfogadott módja, a zenélés pedig olyan aktus, amely azonos időben és térben, egymásra reagálva megy végbe, aktív jelenlétet követel, szorosan kapcsolódik az örömszerzéshez, katarzishoz. Ezért bizonyos értelemben párhuzam vonható a szexuális aktus a zenéléssel, amire Gordon cikke is rájátszik. Ahogy a no-wave zenészek performanszát mutatja be memoárjában, így kommentál:

A távolság sokat számít a férfi barátságokban. Egymásnak egymásról nem sokat mondanak. Akkor éreznek közelséget, ha külső dolgokra fókuszálnak, amik nem kettejük kapcsolatáról szólnak: zene, számítógépes játékok, sport, nők. A férfi barátságok így háromszög formát öltenek, amik megengedik számukra az intimitás bizonyos fokú megélését. Visszanézve ezért csatlakoztam a zenekarhoz, hogy a férfi dinamikák belsejében legyek. (Gordon 2015, 102)

Kosofsky-Sedgwick szerint a patriarchális diskurzusból a kötelező heteroszexualitás olyan patriarchális intézmények szükségszerű következménye, mint a heteroszexuális házasság, amely beépült a férfiak uralta kapcsolati rendszerekbe. „Bármennyire is egyszerűnek tűnik, de ha az összes kapcsolódási formát csoportosítjuk, ami által egy férfi egy másik férfihoz kapcsolódhat, ezáltal pedig megerősítik a köztük lévő kötelékeket, bármennyire szimmetrikus viszonyokról is legyen szó, ezek a csoportosítások tiltások tabujába ütköznek saját társadalmunk nézőpontjából, azaz lehetetlen elképzelni a patriarchátus egy olyan formáját, ami nem homofób” (Kosofsky-Sedgwick 2016, 3).

A Gordon által felsorolt közös elfoglaltságok, mint a zenélés, a sportok és a nőkkel való foglalatosság a társadalmilag elfogadott, heteroszexuális férfiasság performanciája szempontjából szükségesek, annak megerősítését célozzák, kikerülve a homoszexualitás bárminemű stigmáját. „A homoszexualitás elnyomása az emberi természet összetevője, és a homoszexuálisok elnyomása ugyanazon rendszer terméke, amelynek szabályai és kapcsolatai elnyomják a nőket.” (Kosofsky-Sedgwick 2016, 3) A közös zenélés tehát a férfiak közötti intimitás megélésének egy társadalmilag elfogadott módja.

Gordon a Sonic Youth egyetlen női tagjaként – aki a zenekarban egy-szerre van jelen Thurston Moore párjaként, később pedig házastársaként, –

visszaintegrálja a zenekart a heteroszexuális mátrixba. Gordon jelenlétére a zenekarban a férfiak közössége sokszor kirekesztő viselkedéssel reagál, ami feszültséget szül az idő előrehaladtával, amikor a zenekaron belüli szociális viszonyok újrarendeződnek: a pár a közöttük lévő konfliktusok során a közösség alapegységének helyét átveszi mint heteroszexuális családmodell, a többi férfi pedig ezen kívül reked, a párhoz való relációban tudja csak meghatározni saját pozícióját. A zenekartagoknak is igazodni kellett ehhez a dinamikához, közben Thurston Moore Gordonnal szembeni bántó viselkedésének tanújaként közbeavatkozni voltak kénytelenek olykor. Ezt Gordonék egyre kényelmetlenebbül viselték: „Egyre nehezebb volt kihámozni, mikor voltunk egy pár, és mikor voltunk csak zenésztársak” (Gordon 2015, 146). Ahogy azt az utolsó koncert Gordon általi elbeszélése is jelzi, a homoszociális kapcsolódás dinamikájába való visszatalálás jelenti a szimbolikus rend helyreállítását, azaz a kapcsolat felbomlása, Gordon háttérben húzódása, a nő magányának megélése a férfitársaság újra egymásra találásának lehetőségét is jelentette.

Lányegyüttesektől a Riot Grrrl-mozgalomig – A női tekintet megjelenése a színpadon

A Gordon szövegében megjelenített szubjektumpozíció a női tekintet (*female gaze*), mint szubverzív, kritikai nézőpont példájának is tekinthető. A terminus az objektifikáló, fetisizáló férfi tekintet (*male gaze*) ellenpólusát képezi a feminista irodalomtudományban (Mulvey 1975, 16). A memoárjának címében (*A Girl in a Band*) Gordon egyszerre reflektál saját helyzetére, azaz arra, hogy a zenekarban egyetlen nőként a figyelem és a férfitekintetek kiemelt tárgyának pozíciójába került, mint csak társadalmi nemében jelölt, tulajdonnevétől megfosztott ember („lány”), valamint arra is, hogy a lány a zenekarban eladhatóvá teszi a zenei produktumot. „Számít a zene is de nagyon sok múlik egy lány külsején. A lány a színpadon horgonyt vet, magába szívja a férfi tekinteteket, és személyiségétől függően visszaveri őket a közönség felé, amikor a színpadról visszanez” (Gordon 2015, 4). A visszanezés egy szubverzív cselekedetnek tekinthető Gordon szövege alapján, hiszen egy passzív objektumpozícióból aktív szubjektummá válást jelöl. „A női lét legfelsőbb színje embereket nézni, akik téged néznek. Tetszik, ha egy gyenge pozíciót erőssé tehetek” (Gordon, 2015, 182). A női tekintet (*female gaze*) létrejöttének, amely ágenciával ruházza fel a színpadon álló nőt, számos történeti előzménye volt az amerikai popkultúrában, különösképpen a zeneiparban, Gordon memoárjának kontextualizálása szempontjából érdemesnek tartom ezeket körüljárni.

Először is a lány jelzőt azért is fontos kiemelni, mert zenei kontextusban kiemelt jelentőséggel bír. Az Egyesült Államok zeneiparában a “lányság” különféle kortárs narratívái a társadalmi és kulturális ágenciáért folytatott küzdelem jegyében formálódnak. A “lányság” (girlhood) kisajátításáért valamint radikalizálásáért folytatott küzdelem pedig elválaszthatatlan a kései kapitalizmus friss, fiatalos piacokra számot tartó igényétől (Walde 1998, 591). A lányság különféle kategóriái (angolul a “girlhood és a girlishness”, magyar fordításban talán a “lányság” és “lányosság” lennének a legmegfelelőbb jelzők a “nőiség” mintájára) zeneipari kontextusban egyszerre brandként, identitáspolitikai kategóriaként és műfajmegjelölésként funkcionálnak. Jellemzően olyan műfajok esetén válik kiemeltté, amik maszkulin kódoltságúak, vagy férfiak által domináltak, ez pedig jellemzően a rockzene és különféle alműfajai, úgy, mint a punk.

A “lány(os)ság” (girlishness) hangsúlyozása Gayle Walde olvasatában azért is válik ennyire dominánssá a zenei piacra szánt pop-rock zenekarok esetében, mert egy olyan új alternatív szubjektivitást eredményez, felülírva a korábbi korszakok előadói modelljeit, mint a dívák vagy az énekesek. A fehér, heteroszexuális nők kultúrában elfoglalt helyét gender-specifikus, korporális jegyekhez köthető posztmodern és mint önmagában elégséges, ironikus teljesítményként jegyzi (Walde 1998, 588), miközben nem reflektál a nőkkel szembeni szexizmusra, kizsákmányolásra és kettős mércére. A lány, mint a fehér femininitás új, privilegizált változatának megjelenése egybeesnek a zeneiparban ekkor Kurt Cobain és Billy Corgan által megjelenített feminizált, heteroszexuális fehér férfi karakterének megjelenésével is, aki egy szorongóbb, kevésbé domináns maszkulinitással ellentétezi a férfi rockzenész korábbi alfa-hím ideálját (Walde 1998, 590).

Továbbá elengedhetetlen, hogy reflektáljak a lányság (girlhood) és a nőiség (womanhood) patriarchális koncepciójának viszonyára. Míg a két fogalom látszólag szinonimának tűnik, addig nagyon is ellentétes ideákat testesít meg. A patriarchális diskurzusban egyes tulajdonságok felértékelődnek, más jellemzők pedig leminősülnek. A lányság (girlhood), mint a nőiség fehér, heteroszexuális fiatalkorú nőt jelölő változata, a mainstream zenében játékosabb, ártatlan, fiatalos (tinédzserkorú) jelentéstartalmakkal bír. A nyolcvanas évektől kezdődően egy olyan brandet képviselt, amely egyre inkább előtérbe helyezte és idealizálta a női zenészek identitásperformanszaiban a különféle „kislányos” perszónákat, melyek tetten érhetőek a zenében, előadásban, megjelenésben, és különféle művészeti gyakorlatokban a marginális zenei színtereken és a mainstream zeneiparban egyaránt. Walde példaként a kanadai, indie-popként számontartott Cub zenekart említi, akik szándékosan lo-fi stílusban játszva, elkent

rúzzsal vitték színpadra a “kinderwhore” karakterét, azaz (egy szándékolt) dilettantizmussal zenélő, ezzel ellentétben viszont már szexuálisan aktív tinédzser lány fantáziáját formálták meg. Walde említi továbbá a Spice Girlst, melyet csak női tagsággal rendelkező, azaz szükségszerűen valamiféle női öntudatot, vagy feminista adzsendát képviselő csapatként prezentáltak. (*A Girl Power!* általuk vált felkapott frázissá.) Ez szintén azokhoz a posztfeminista jelenségekhez sorolható, amelyekben a nőiség kislányos reprezentációja a profitmaximalizálás szolgálatában aktivizálódna (Walde 1998, 586). Az előbbi zenekar esetében bizonyosodik be, hogy egy kizárólagosan női tagokból álló zenekar semmi garanciát nem jelent arra, hogy ahhoz feminista vízió vagy kritika társul, és ugyanúgy eszközzé, áruvá, fétis tárggyá válik magazinokon, posztereken, különféle merchandise-termékeken és audiovizuális médiumokon keresztül.

A zeneipar ugyanis jól felmérte, hogy ezek a fiatal női idolok, hírességek új fogyasztói célcsoportot képesek a mozgósítani a férfiakon túl: fiatal női vásárlókat (Walde 1998, 587). Kulturális idollákként rajtuk keresztül manifesztálódna a nőiség helyes, kíváncsatos külső és belső jegyei, amik butler-i fogalommal élve idézendőnek (Butler 2007, 97), piaci logika szerint pedig követendőnek, megvásárolhatónak vannak feltüntetve. Ezen jegyek közül pedig kiemelkedik a fiatalság ideálja, melynek különféle aspektusait számos pop-rocksláger megénekelte. A fiatalsághoz kapcsolódik az ártatlanság, érintetlenség képzete, aminek egyik legismertebb példája Madonna *Like a Virgin* című száma. Gordon memoárja is említi Madonnát, és habár az elsők között lett rajongója a popdívának még ismertsége és karrierje kezdetén, kifejezetten zavarta, hogy a kritikusok feministának címkézték őt: „rohantak, hogy felkarolják szexualizált imázsát kifinomult marketingstratégiák mentén, mintha ez csak a saját erejét mutatta volna, következésképpen feminista[...] Számomra ő egyszerűen csak boldog volt, és a saját nőiességét ünnepelte” (Gordon 2015, 156). Gordon nagyon kritikusan állt ahhoz, ahogy a zenei sajtó öntudatosnak (*empowered*) címkézett válogatás nélkül női előadókat, ezt a gesztust sokszor csak a patriarchális kontrollgyakorlás eszközének látta, miközben valódi felforgató erővel sokan egyáltalán nem rendelkeztek.

Mivel a zeneipari trendeket alapvetően a Nyugat diktálta, ezért nem meglepő, hogy a diktatúra fokozatos puhulásával a keleti blokk országában is megjelentek a profitmaximalizálást zászlójukra tűző zenei producerek produktumai a piacon. Magyar példaként említhető Szandi (Pintácsi Alexandra), akinek 1989-ben megjelent *Kicsi lány* című debütáló lemeze 270 ezer példányban kelt el a megjelenés első pár hétében. A korábban említett kislányos ideál jellemzőit ugyanúgy magáénak tudhatta, a kedves, még ártatlan és alig tinédzser lány, aki viszont szüntelenül flörtöl a környezetében jelenlévő,

idősebb férfiakkal. Egy disszertációt már önmagában kimerítene a magyar zeneiparban megjelenő nők feminista kritika felőli elemzése, hiszen amellett, hogy a férfifantázia tárgyai voltak, dalszövegeiket férfiak írták (Fenyő Miklós, Szikora Róbert), a nagyobb probléma viszont, hogy ezek a lányok többnyire kiskorúak voltak. Így mondanom sem kell, hogy az Ő még csak 14 című LGT-sláger nem öregedett túlságosan jól.

Míg a családon belül Gordon egész gyermekkorában a folyamatos mellőzést érezte, a változás kamaszkorában következett be. Édesapja akadémiai munkája miatt ismét költözni kényszerültek, ezúttal Hong Kongba, ahol az utcán egyedül sétáló kamaszlány idegen férfiak füttyögésére lett figyelmes: “ebben a furcsa és új világban azt éreztem, látnak, észrevesznek” (Gordon 2015, 45). Gordon elbeszéléséből kiderül, hogy mindig vonzónak akart tűnni, de halálra rémítette a túlzott figyelem. „Nem voltam tudatában annak, hogy nő vagyok, sosem gondoltam arra mit jelent lányosnak lenni, amíg fel nem vettem egy magassarkút, de akkor már inkább úgy éreztem magam, mint egy transzvesztita” (Gordon 2015, 125). A zenével és a színpaddal azért szimpatizált már tinédzserkorában, mert az elfojtott érzések kifejezésének és színrevitelének lehetőségét látta benne elsődlegesen, a társadalmi normák alóli felszabadulás tereként tekintett rájuk. Gordon saját bevallása szerint mindig inkább tomboy karaktert képviselt. „Vagánynak lenni nőként olyasmit jelent, mint adrogünnek lenni” (Gordon 2015, 161). A kulturális értelemben vett adrogünítés, azaz a feminitás aktív szerepekkel és szubjektumpozíciókkal bővülő jelentése pedig a punk keresztányján, Patti Smith-en keresztül vált a női zenész-archetípus jelzőjévé.

A punk megváltoztatta a zeneiparról és az általa kitermelt előadóról való gondolkodást, a DIY-étosz elutasított mindenfajta kötöttséget szervezeti szinten (menedzserek, promoterek szükségességét) és az alkotásra vonatkozóan is (mainstream kiadók, zenei trendek követése), amiből a zeneipar profitot tudott termelni, elutasította a rockzene által diktált nemi szerepeket, és a zenészeket lehozta a nagyszínpadról a földre, a közönség mellé. A punkok nem akartak mindent a közönségnek adni, és megfelelni nekik teljes mértékben, viszont a műfaj munkásosztálybeli gyökerei miatt Gordon sokáig azt érezte, hogy nem lehet a színtér része, hiszen középosztálybeli, értelmiségi családból származott.

Nem akartam részt venni ebben a játékban. Nem akartam úgy öltözni, mint Siouxsie Sioux vagy Lydia Lunch, eljátszani a képzeletbeli nőideált. [...] Én nem ez voltam. Épp ezért nagyon menőnek és inspirálónak találtam az angol Raincoats zenekart. Egy csak nőkből álló post-punk banda, akik nem piac-

ra szánt zenét játszanak. [...] Átlagos embereknek tűnnek, akik extravagáns zenét játszanak, nem tipikus hangszereléssel. [...] Minden sztereotípiát meghazudtolóan zenélnék és énekelnek, finoman, dallamosan, lágyan és talányosan, a rock és a punk agressziója nélkül. (Gordon 2015, 150)

A Riot Grrrl-mozgalom, mint ahogy azt a neve is jelzi, a punk szubkultúrán és a zeneiparon belül régóta fennálló homofóbiára, rasszizmusra, kizsákmányolásra és szexizmusra adott válasz, amely a 90-es években indult az Egyesült Államokból, Olympiából. Határokon és kontinenseken átívelő női közösség, amely határozottan támogatta a kizárólag nőkből álló zenekarokat vagy túlnyomórészt női jelenlétet fókuszba helyező kulturális tevékenységeket, ugyanakkor elengedhetetlennek tartotta a nők agenciáját és ellenőrzését a róluk szóló kulturális reprezentációk felett. Női fesztiválok, koncertek, zenei táborok mellett olcsón előállított kiadványok, feminista könyvesboltok, független lemezkiadók jelentik a tevékenység legitim és hiteles formáját (Walde 1998, 594). A Riot Grrrl zenei kategóriaként is jelen van, és olyan zenekarok sorolhatók hozzá, mint a Bikini Kill, Bratmobile, Huggy Bear, akik már a kezdetektől fogva reflektáltak dalszövegeikben a zeneipar és az egyes szubkultúrákban jelenlévő szexizmusra, nőgyűlöltre.

A mozgalom a női szolidaritást tartja szem előtt, és fontos gyakorlati vonatkozásai is vannak. A kizárólag nőkből álló vagy túlnyomórészt női tagsággal rendelkező zenekarok nem az esztétikai felsőbbrendűségről vagy az adott műfajt képviselő zenészek hitelességéről polemizáló csoportosulások, hanem annak a gyakorlati felismerésnek az eredményei, hogy a rockzene ideológiája kötött nemi szerepeket és gyakorlatokat ír elő. Így például az egyes hangszerek, lévén fallikus kódoltságúak és maszkulin privilégiumként használhatóak, mint a gitár, eltántorították a nőket attól, hogy megtanuljanak „férfias” hangszereken játszani (Walde, 1998, 595). A Riot Grrrl-mozgalom egyik közismert jelszava, a *“Girls to the front!”* azaz *“Lányok, előre!”* olyan megfontolásból erednek, melyek a zenei színtereket ledomináló férfiak nőket háttérbe szorító, agresszív táncmozdulataik (pogo, mosh) által kisajátított közös terek igazságosabb újraelosztásának igényéből fakadnak.

A Sonic Youth legaktívabb periódusa épp a mozgalom kezdetével esik egybe, így Gordon az első vonalból vált alanyává és szemlőléljévé a színpadon álló nőkhöz való attitűdök markáns változásának. A Riot Grrrl-mozgalom a rock- és a punk kánon újraírásáért is felszólalt, és olyan elődöket jelölt meg, mint The Slits, Poly Styrene, Siouxsie Sioux, The Raincoats, Joan Jett, Kim Gordon és Patti Smith, akik közül többen kortársai voltak egymásnak, így kölcsönösen hatottak egymásra.

Énekesként úgy érzem, korlátok között vagyok. [...] Általában a nőknek nincs megengedve, hogy vagányak legyenek. A remekmű és a termék közismert el-lentétéhez hasonlít ez: a művészet és a vadság, a végletekre törekvés férfi princípiumok. A mesterkélttség és a fegyelem, finomság a nőké. Kulturálisan nem engedjük a nőket annyira szabadnak lenni, mint amennyire szabadok szeretnének lenni, mert az hátborzongató. Inkább menekülünk előlük, vagy őrültnek bélyegezzük őket. Azok a női énekesek, akik nem féltek elmenni a végletekig, túlságosan sokat adtak bele, nem bírták sokáig. Tüskék, villám-csapások, üstökösök ők: Janis Joplin, Billie Holiday. Olyan nők lenni, aki a végletekig merészkedik, egyben azt is jelenti, hogy a kevésbé vonzó oldaladat is megmutatod. A nap végén azt várják a nőtől, hogy mentse meg a világot, nem azt, hogy elpusztítsa. Ezért annyira nagyszerű Kathleen Hanna és a Bikini Kill. A girl power fogalmát, amit a Riot Grrrl mozgalom is zászlójá-ra tűzött, Kathleen Hanna vezetett be az 1990-es években. A fogalmat később átvette a Spice Girls, egy férfiak által összeválogatott zenekar, ahol mindegyik nőt különböző személyiségjegyekkel ruháztak fel, addig csiszolva és stílizálva, amíg egy eladható, mesterséges nőtípussá nem vált. Coco a néhány lány egyike volt a játszótéren, aki sose hallott róluk, ez a girl-power valódi formája: nemet mondani a női marketingre! (Gordon 2015, 127)

A Sonic Youth számos dalszövegében kritikusan állt a zeneiparban és zenei színtereken megjelenő nemi egyenlőtlenségekhez, álszentséghez, szexizmus-hoz, a nagy lemezkiadók progresszív arculata mögött megbúvó abuzív viszonyokhoz, a Riot grrrl-mozgalom törekvéseivel összhangban. A színpadon álló, zenész nők zeneipar és a társadalom által megkövetelt fegyelmezettségének elutasítása már egészen korán, az 1986-ban megjelent *Bad Moon Rising* című lemezen tetten érhető, amit a „Flower” című dal is manifesztál. A dal attitűdje parodisztikus, ironikus, hiszen a cím teljesen ellentétes elvárásokat mozgósít, mint a kaotikus, zajos zene és a dalszöveg.

Support the power of women
 Use the power of man
 Support the flower of women
 Use the word
 Fuck
 (Sonic Youth *Flower*)

A női nyelvhasználók felszabadítása a számukra tiltott és tabu cselekvés, a káromkodás által, mint szubverzív cselekedet Patti Smith révén vált elterjedt

gyakorlattá a nyolcvanas és kilencvenes évek feminsta punkzenekarainál. A Sonic Youth 1992-ben megjelent *Dirty* című lemezén található „Swimsuit Issue” című dal a zenekart is szerződtető Geffen kiadónál történt munkahelyi zaklatást tematizálja, a kiadónál dolgozó titkárnő és az igazgató viszonyára reflektál. Gordon éneklí a titkárnő megszólalói pozíciójából elutasítva a zaklatást és a vezetői pozícióval való visszaélést.

Don't touch my breast
I'm just working at my desk
Don't put me to the test
I'm just doing my best
(Sonic Youth *Swimsuit Issue*)

1994-ben megszületett Coco Hayley Gordon-Moore, azonban Kim Gordon nem tudott főállású anya lenni lánya megszületése után, hiszen a zenélés számított egyetlen bevételi forrásuknak, amihez mindkét szülő jelenléte szükséges volt, így nem ritkán fordult elő, hogy Cocot magukkal vitték külföldi koncertekre, klippforgatásokra. Gordont gyermekük megszületése után a nyilvánosságban új szereppel ruházták fel, ezentúl azt kérdezték tőle, milyen érzés anyaként tovább tolni a Sonic Youth szekerét, Mooreban viszont a szabad, kötöttségektől mentes férfi zenészt látták, aki lánya születése előtt is volt. Gordon részletesen beszél arról, milyen magányosan élte meg az anyaságot, mivel a nőkre hárul az ezzel járó érzelmi munka nagyrésze még abban az esetben is, ha férfiak kiveszik részüket a házimunkából. „Senki sem tud egyszerre mindennek megfelelni: egyszerre anyának, jó társnak, szeretőnek lenni és a munkahelyén is helyt állni” (Gordon 2015, 203). Közös megegyezés alapján Cocot állami iskolába írátták később, ahol osztálytársainak szülei azt feltételezték, Gordon nem ért a házimunkához, mivel zenész, azaz a női munkákban, mint a varrás vagy a főzés valószínűleg nem jártas. Ezekről az élményekről beszél a „Little Trouble Girl” című dal, ami az 1995-ben megjelent *Washing Machine* című nagylemezre került rá. Gordon a hetvenes évek feminista törekvéseinek hiányosságát abban látta, hogy kevésbé tematizálta az anya-lánya kapcsolatokat, mert az elsődleges cél a családi tűzfészekből való szabadulás volt, az anyaság pedig a korlátolt térhasználat és a hagyományos női szerepmodellekkel asszociálódott, amit a feminizmus második hulláma elutasított. Gordon viszont ezt épp ellenkezőleg élte meg, hiszen nyilvánosság előtt kellett anyai feladatait is ellátnia. „Sosem akartam [hagyományos] feleség lenni, sosem akartam más lenni, mint aki vagyok” (Gordon 2015, 234).

New York-mítosza és a mítoszteremtő New York

New York a hatvanas-hetvenes évek fiataljai számára egyszerre jelentette a művészet, a kultúra centrumát, és a művésszé válás ígérétét, hiszen egyszerre volt önmagában mítikus és mítoszteremtő tér, amiben a New York-i punk-szcéna is gyökeret vert a hetvenes évek elején. Andy Warhol Factoryja és a körülötte lévő csoportosulások olyan miliővel rendelkeztek, amik meghozták idővel a gyümölcsüket a Velvet Underground vagy a New York Dolls formájában. A new yorki underground és a pre-punk vagy protopunk szcéna a Max's és a CBGB köré csoportosuló zenekarokat foglalja magában, úgy mint a Television, Patti Smith, Blondie, Ramones, Talking Heads, később pedig a Teena Amellett, hogy new yorki zenekarokként vannak számontartva, számos perifériáról származó műfajból, mint a kaliforniai surfrock vagy a seattlei garage inspirálódtak, ebben az értelemben is kulturális olvasztótégellyé téve a várost. A fiatalság, pontosabban a tinédzser-lét mítosza és a vágyott zenei karrier lehetősége számos naiv fiatalat csábított a városba, aminek ideálját és ellentmondásait a Sonic Youth „Teenage Riot” című dalában is megénekelte.

Elkülönült a művészközeg (Patti Smith, Television, Pere Ubu, Talking Heads, Suicide) és a “bassza meg a művészet” mentalitás (Dictators, Ramones, Blondie, Dead Boys), ami nem csak leegyszerűsítette a zenekarok csoportosítását, de a komoly, kreatív alkotók és a lekicsinyelt, pehelysúlyú művészek kulturális hierarchiájáért is felelős volt. Pontosabban, utóbbi zenekarok a bajkeverés és a camp mesterei voltak: felvették azokat az esztétikai kódokat, amelyeket Andy Medhurst „játékos, tudatos, önreflexív színháziságként” határoz meg. [...] Olyan zenekarok, mint a Dictators és a Ramones, a külvárosi serdülőkor játékosan ironikus pastichjét alkották meg. A „tinédzser” *életet* mint sztereotípiát és ikonográfiát, az amerikai kultúra friss tekintetű, önbizalomtól duzzadó fogyasztóját, nagy mítoszt boldogan ünnepelelték és könnyörtelenül parodizálták. (Osgerby 1999, 154; saját fordítás)

Kim Gordon gyermekkorát a sivatagos Los Angelesben, Kaliforniában töltötte, ami a 60-as évektől a nyugati parti hippikultúra fellegráráként volt jelen a köztudatban. A cross-dressing és az öltözködésre vonatkozó feminin-maszkulin szabályok áthágása és felcserélhetősége először ezen a szubkultúrán keresztül manifesztálódott Gordon számára. Gordon 1989-ben érkezett meg torontói tanulmányait befejezve New Yorkba, ami szintén az amerikai álom, azaz a művészeti pálya beteljesülésének lehetőségével kecsegtetett, de hamar szembesült az álláskeresés nehézségeivel és az idealizált képpel, amit előzetesen

a városról alkotott. Alkalmazottként dolgozott kávézókban, gyorséttermekben, hogy fenntartsa magát. „A fiatal lány idealizmusa most már valaki másé volt” (Gordon 2015, 7). A városban viszont minden pillanatban ott rejtett egy váratlan találkozás lehetősége, ami megváltoztat mindent, illetve a pezsgő kulturális élet ideiglenesen képes volt kárpótolni a nehézséggel küszködő fiatalokat. Dan Graham képzőművésszel, íróval való találkozása volt sorsfordító esemény Gordon esetében, akinek első zenei tapasztalatait is köszönhetette.

Visszaemlékezése szerint a helyi művészet fellegváraira és templomaira, mint a MOMA, a vállalati tőke áramlása komoly befolyással bírt, legfőképpen a képzőművészetre a műtárgykereskedelmen keresztül. Idővel ez a tendencia a művészet minden területén megjelent és az alkotás kiárúsításához vezetett, hiszen az alkotás elsődleges céljává és értékévé az eladhatóságot tette, amire számos alkotó is kritikusan viszonyult, mint pl. a Gordon által említett Barbara Kruger. Kruger munkáit Gordon pozitív példaként említi, mint aki műveiben reflektál a fogyasztói kultúra hamis csillogására és a női testre mint a kapitalizmus kitüntetett terepére. (Gordon 2015, 95). A művészeti közegről és kiállításokról való hasonló vélekedésük jelentette az első kapcsolódási pontot Gordon és Moore között, ismeretségük kezdetén: *„termék, eladásra szánt tárgyakkal megtöltve”* (Gordon 2015, 11). Végző soron azonban mindketten a városban kezdték meg alkotói karrierjüket, de Gordon esetében New York sokkal inkább a személyes csalódással, traumával asszociálódik, mintsem a művészi kiteljesedés tereként.

A modern várostörténetek és a nagyvárosi lét reprezentációinak jellegzetessége a hiány retorikája felőli elbeszélés. Amennyiben átalakuló városi terekről és veszteségről írunk New York vonatkozásában, 9/11 traumája megkerülhetetlen referenciapontot jelent (Katz 2010, 812). Az ikertornyok megsemmisülésének elbeszélése a memoárban előrevetíti a Sonic Youth feloszlásának elkerülhetetlenségét, valamint a várossal szinonímmá vált hamis idolk és a rocksztár-mítoszának lerombolását is. Gordon elbeszélésében a személyes és kollektív trauma szinte azonos módon kerül megfogalmazásra, hiszen a terrortámadás helyszíne, mint a város szövetében keletkezett seb és a memoárban ábrázolt trauma párhuzamba állítható: „Megnéztem a helyet, ahol egykor a tornyok álltak és egy nagy semmit láttam. Úgy éreztem, mindennek vége van”, emlékszik vissza Gordon a terrortámadás napjára (miközben a memoár első fejezetének címe is *„The End”*). „Olyan érzés, mintha egy erdőben sétálnék, és egyszer csak köddé válnék” - idézi Moore-t. (Gordon 2015, 217-218, 256). A város diktálta tempó nem hagy teret és lehetőséget a gyászra sem, ahogy Moore sem: azonnal bejelentette szólókoncertjeit a Sonic Youth feloszlásával egy időpontban [...] „minden a figyelem megszerzéséről szól, arról, mi lesz ezután” (Gordon 2015, 243)

Összegzés

A tanulmány Kim Gordon *A Girl In A Band* (2015) című memoárján keresztül mutatja be a kortárs női zenész önéletírások egy jellegzetes típusát. A punk (és jellemzően a legtöbb, rockzenei) szubkultúráról írt memoárok szubzsánere a női perspektívából írt memoárok csoportja (Viv Albertine *A Typical Girl: Ein Memoir* [2016], Kathleen Hanna *Rebel Girl: My Life as a Feminist Punk* [2014] sorolható még ide többek között), melyeknek általános célja dekonstruálni azt a képzetet, miszerint a punk sokkal egalitáriusabb szubkultúra lenne a többinél. Ezen memoárok bemutatják, hogyan érvényesülnek a patriarchális dinamikák az adott zenei közegben, és ahhoz leleplezően, kritikusan viszonyulnak. A szubkultúra etikájának sarkalatos pontjait, a testvériség és az egyenlőség ideáit állítják pellengérré, másrészt a saját elbeszélés lehetősége adta ágencia megtagasztalása révén terápiás funkcióval is bírhatnak. Gordon memoárjának ezen leleplező, feltárulkozó mozzanatát a *Maskenfreiheit* trópusán keresztül bontom ki, mind családi, mind zenekari viszonyaiban, illetve az önéletírás kontextusában. A zenekaron belüli viszonyokat szociológiai és feminista aspektusból vizsgáló narrátor koncepcióját elemzem a dolgozatban a rockszát-kultusz és a zeneipar fegyelmező, kizsákmányoló működésének kritikáján keresztül.

Felhasznált irodalom

- Adorno, Theodor. 1970. *Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója*. Ford. Zoltai Dénes. = Theodor Adorno, *Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója*. Web oldal. Részeg hajó. 2023. 02. 12. <https://reszeghajo.hu/baloldal-marxizmus/theodor-w-adorno-fetisjelleg-a-zeneben-es-a-zenei-hallas-regresszioja/> 2025. április 30.
- Artaud, Antonin. 1984. *A könyörtelen színház*, Ford. Betlen János. Budapest: Gondolat.
- Bolton, Gillie. 1999. *The Therapeutic Potential of Creative Writing - Writing Myself*. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Butler, Judith. 2007. *Problémás nem*. Ford. Berán Eszter, Vándor Judit. Budapest: Balassi Kiadó.
- Friedl, Reinhold. 2002. „Some Sadomasochistic Aspects of Musical Pleasure” *Leonardo Music Journal* (12): 29-30. <<https://doi.org/10.1162/096112102762295098>>.
- Gordon, Kim. 2015. *A Girl in a Band*. New York: Faber & Faber Ltd.

- Gros, Frédéric. 2023. *A gyaloglás filozófiája*, Ford. Mihancsik Zsófia. Budapest: Typotex.
- Katz, Tamar. 2010. „City Memory, City History: Urban Nostalgia, „The Colossus of New York”, and Late Twentieth-Century Historical Fiction.” *Contemporary Literature*, Vol. 51. (4): 810-851.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve. 2016. *Between Men, English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- de Man, Paul. 1997. „Az önéletrajz, mint arcrongálás” Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, 1997 (2-3): 93-107.
- „Maskenfreiheit.” *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 2025. január 10. <<https://www.dwds.de/wb/dwb/maskenfreiheit>>.
- Mulvey, Laura. 1975. „Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*. (3): 6–18.
- Osgerby, Bill. 1999. “Chewing out a rhythm on my bubble-gum’: The teenage aesthetic and genealogies of American punk.” *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*. Szerk. Roger Sabin, 154-169. London: Routledge.
- Petridis, Alexis. 2023. „Sonic Life: A Memoir by Thurston Moore review – nerd’s eye view.” *The Guardian*. 2025. január 10. <<https://www.theguardian.com/books/2023/oct/18/sonic-life-a-memoir-by-thurston-moore-review-nerds-eye-view>>.
- Sári B. László. 2003. „Test és politika: homoszociális viszonyok Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében.” *Irodalomtörténet* 84 (4): 555-580.
- „Sonic Youth: Flower Lyrics” 1986. *Genius Lyrics*. 2025. május 5. <<https://genius.com/Sonic-youth-flower-lyrics>>
- „Sonic Youth: Swimsuit Issue Lyrics” 1992. *Genius Lyrics*. 2025. április 10. <<https://genius.com/Sonic-youth-swimsuit-issue-lyrics>>.
- Walde, Gayle. 1998. „Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth” *Feminisms and Youth Cultures* Vol. 23 No. (3): 585-610. <<https://doi.org/10.1086/495280>>.