

Never Mind the Bollocks: Women Rewrite Rock*

UVOD

Seksizem jo je ubil. Vsakdo je hotel to seksi pičko, ki je preki-pevala od energije in je pela zares strastno... in ljudje so neprestano ponavljali o njej ene in iste stvari, da je pač bila le “ena izmed fantov”... to seksistično sranje je neprenehoma krožilo okrog nje... Neumno, veš! Toda njej se je vse skupaj jebalo!

(Country Joe McDonald, ki je bil v San Franciscu za kratek čas romantično zapleten z Janis Joplin, v pogovoru z Deborah Laudau za knjigo o *Janis Joplin: Her Life and Times*)

Vem, da se sliši seksistično, toda ženske v glasbi niso tako dobre kot moški – prav tako kot to velja za nogomet. Ženska v dresu ali pa s kitaro v roki deluje čudno. Kakor pes na kolesu. Zelo čudno. Težko greš mimo tega. Na radiu je čisto OK, ker jih preprosto ne vidiš. Chrissie Hynde je izjema. Zelo malo je izjem. In če punce nimajo kitar, postanejo samo neumno ospredje nekega benda. Res nisem oboževalka deklet v popu.

(Julie Burchil, novinarka in avtorica, v odgovoru na ponudbo za intervju za knjigo *Never Mind the Bollocks*, London, 2. maja 1994)

Da sem ženska in da delam glasbo, ni zame nič posebnega... Moja vagina namreč ne pride v mojo kitaro igrati ali pet... Resnično mi vzame

* Preveden je Uvod knjige, ki je izšla aprila 1995 pri *Virago Press* v Londonu.

sapo, ko razpravljam o mojem delu glede na spol... Hočem priti do točke, kjer ženske ne bodo tretirane kot... žirafe. Sploh ne bi smelo biti zanimivo to, da sem ženska in da to počenjam. To sploh ne bi smelo biti sporno. Pa je. Na neki način to izniči vse, kar sta Chrissie Hynde in Patti Smith naredili, ker ni v bistvu nič lažje za nas.

(Tanya Donelly, pevka, tekstopiska in kitaristka skupine Echobelly, v intervjuju za knjigo *Never Mind the Bollocks*, Boston, 10. april 1994)

Prihodnost rocka pripada ženskam!

(Kurt Cobain, nekaj mesecev pred samomorom, aprila leta 1994)

Kaj bi se zgodilo z U2, ČE BI BIL BONO ženska?

Pomislite, koliko glasbenic ustreza opisu "besnega, seksi boga z ogromnim egom" (tako je kitarist U2 The Edge nekoč šaljivo opisal Bona). Pa vendar so možnosti: Madonna je edina, ki mi pride na misel. Ključ za uspeh brezštevlnih generacij moških glasbenikov je bilo prav to, da so bili razuzdani in grabežljivi seksi bogovi. Toda z izginotjem kurca iz rocka se ta ni požensčil. *Cock-free rock* ima prav toliko jajc v sebi kot kurčji rock, je prav tako lahko seksualen in umazan. Dokaz za to so Janis Joplin v šestdesetih, Deborah Harry v sedemdesetih, Madonna v osemdesetih ali Courtney Love v devetdesetih.

Ustvarjalci rocka so vedno smatrali ženske za pasivne sprejemnice lahкотnosti v besedilih – Beatli so uporabljali preproste, toda učinkovite naslove pesmi, kot "From Me To You" in "I Want To Hold Your Hand"; Rolling Stonsi so bili že bolj spolno eksplicitni s pesmimi kot "Let's Spend The Night Together". Zmotno pa bi bilo mišljenje, da je nastopanje žensk v rocku *nov* fenomen, čeprav ga mediji tako predstavljajo vsaki novi polnoletni generaciji.

Večina žensk v tej knjigi se pojavi v devetdesetih letih, toda vse je na različne načine opogumljala neskončna zapuščina punka. Od Courtney Love do Tanye Donelly, od Huggy Bear do Echobelly, od Björk do Liz Phair je bil najprodornejši vpliv punka, tako v glasbi kot tudi v stilu življenja. Pri nekaterih so ti zgledi očitni – pri Patti Smith, Deborah Harry in Chrissie Hynde – pri drugih nekoliko manj – The Slits, The Raincoats, pri Kim Gordon iz Sonic Youth.

V predpunkovskem obdobju so imele ženske v pop glasbi točno določeno in omejeno vlogo. V zgodnjih šestdesetih je v Ameriki eksplodiral tako imenovani "zvok ženskih skupin" – the Shangri-Las, The Ronettes, The Shirelles (te zadnje so bile prva popolnoma ženska skupina sploh, ki se je leta 1961 uvrstila na vrh ameriške lestvice s skladbo "Will You Love Me Tomorrow") in seveda The Supremes, ki so imele dvanajst pesmi na vrhu v Ameriki. Z besedili o izgubljenih in zapuščenih ljubeznih ter ljubezenskem hrepenenju so bile te najstniške ženske skupine očitno uspešne. Toda za njimi

so stali moški skladatelji, menedžerji, svengaliji, ki so oblikovali ter načrtovali njihove kariere in so jih zapustili, brž ko se njihova glasba ni več dobro prodajala.

Sredi šestdesetih se pojavijo prve "pevke" v Veliki Britaniji: Marianne Faithfull, Dusty Springfield, Sandie Shaw, Lulu, Cilla Black. Bile so veliko bolj neodvisne in dlje na sceni kot njihove predhodnice, toda še vedno je za njimi stal moški establishment. Kot primer navajam menedžerja Rolling Stonesov, Andrewa Looga Oldhame-ja, ki je podpisal z Marianne Faithfull njeno prvo pogodbo s kakšno založbo sploh in ki je bil soavtor njenega prvega singla "As Tears Go By", skupaj z Mickom Jaggerjem in Keithom Richardsom. Izjavil je: "Videl sem angela z velikimi joški in podpisal zanj!"

Konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih se pojavijo pevke-tekstopiske kot Joni Mitchell, Janis Joplin in Carly Simon, ki so se zanašale na lastno sposobnost pesnjenja. Na žalost to še ni pomenilo, da niso bile manipulirane. Janis se je pritoževala nad novinarji, ki jih je bolj kot njeno petje bluesa zanimal njen način življenja, in sarkastično ugotovila: "Mogoče moja publika bolj uživa v moji glasbi, če misli, da se uničujem." Nasprotja v življenju Joplinove izhajajo iz njenih poskusov biti "ena izmed fantov" in istočasno seksi pička. Njeno kratko življenje v glasbenem poslu ostaja še dandanes eno najbolj žalostnih. Umrla je leta 1970, stara 27 let, zaradi prevelike doze zaužitih mamil. Če je bila Janis na eni stran portretirana kot kurba rocka z zlatim srcem, se je na drugi strani bolj "občutljiva"

Joni Mitchell razjezila, ko jo je njena glasbena založba v reklamah za njen prvi album "*Songs to a Seagull*" prodajala "kot 99 odstotno devico".



ČE VSAKA GENERACIJA glasbenic vključuje ženske, ki nastopajo kot mučenice za naslednjo, potem izkušnje Joplinove in Mitchellove niso bile zaman. Sedem let po tistem "99 odstotnem deviškem" reklamiranju je imela Patti Smith že svojo žensko menedžerko, na naslovnici svojega prvega albuma *Horses* je razposajeno pozirala v kavbojkah in beli majčki in s kravato. Smithova je nastopala v času, ko je bilo zelo malo ženskih rockeric. Prav tako kot neortodoksna pevka in skladateljica, je bila tudi pisateljica in pesnica, na katero so vplivali avtorji od Williama Burroughsa in Rimbauda do Sama Sheperda.

V *Idle Worship* (1994) Chrisa Robertsa, v kateri je zbral misli zvezdnikov, kot bi bili še oboževalci, se Kristin Hersh pohvalno izrazi o Patti Smith:

Bila je prva. Občutila sem jo prav fizično... Mislim, da je kar hodila naokrog kot ženska. Bila

Patti Smith, NME Rock'n'roll Decades-the Seventies, Reed International Books Ltd and IPC Magazines Ltd 1992.

je tako poskočna in vreščeca, vedno je prehajala v stanja od zmedeno/občutljive do zmedeno/vreščeca... Če obstaja paralela med nama, je mogoče ta, da je tudi njo moški svet rocka odklonil kot "noro"... Toda njen uspeh je bil izreden. Ona je sama po sebi mejnik.

Smithova se je pojavila na mladi newyorški umetniški rock sceni v sredini sedemdesetih in se takoj vživela v novi svobodi, ki jo je to desetletje dajal najnovejši kulturni fenomen. Punk.

Punk se je v VB "zgodil" leta 1976. Šlo je za antihipi protest, za glasbo, ki je bila "naspidirana" raje kot "zakajena". Značilni DIY (*naredi si sam*) etos je ženskam omogočil še kako potreben prostor za izražanja brez strahu, da bi se počutile smešne. Punk je za vse pomenil začetni od ničle in zavreči vse tradicionalne rock klišeje. Bil je razglašen, kaotičen, bazičen. Bil je vznemirljiv, nepredvidljiv in protitrendovski.

Punk je naredil ženske protagonistke zares opazne in jim prvič prisodil mesto, ki jim gre. Gillian G. Gaar v knjigi *She's a Rebel: The History of Women in Rock & Roll (1992)* zatrjuje: "Če je feminizem inspiriral ženske, da so ustvarjale svoje možnosti, je punk ponujal ženskam specifično področje, kjer so lahko svoje možnosti ustvarjale." S fanzini kot glavnim načinom komuniciranja in z razvojem majhnih, neodvisnih založb, s katerimi so zaznamovali nova dogajanja, je punk zaobšel ves *mainstream* glasbeni tisk in brezimne garniture, ki so vodile velike, korporacijske glasbene založbe. Trajal je samo dve leti (1976–78), toda njegov vpliv na belo, mestno mladež je bil dramatičen.

Poly Styrene, ki je bila na čelu X-Ray Spex, se je predstavila svetu kot prva ženska, aseksualna, agresivna osebnost punka. The Slits – z Ari Up na vokal, Viv Albertine na kitari, Palmolive za bobni ter s Tesso Pollitt na basu – so ustvarile amaterski, kakofoničen zvok, ki je bil za mnoge pravi duh punka. V težave so zabredle zaradi ovitka njihovega prvega albuma *Cut*, na katerem so se pojavile namazane z blatom, tako da so bile videti gole, odete le v predpasnike. Trdile so, da je to zgolj parodija na prevladujoče podobe žensk; drugi so mnenja, da so bile tudi one preprosto zapeljane v tradicionalni marketing ženskih glasbenic. Toda vsaj na začetku je punk deloval v meglenem okolju, kjer je bilo igranje s takimi vrstami protislovij bistven del celotne kulturne dinamike. Tudi The Raincoats, ki se jim je pridružila Palmolive (po tem ko je zapustila The Slits leta 1978), so opozorile na tematiko spola in podobe, medtem ko so ustvarjale bolj konceptualno glasbo kot mnogi njihovi vrstniki. (Dve desetletji kasneje sta jih kot začetni vpliv omenjala med drugimi Kurt Cobain in Courtney Love.)

Edini pravi punk bend z osrednjo žensko figuro, ki se je obdržal dalj časa, so bili Siouxsie and the Banshees. Tako kot mnoge ženske, ki so se pridružile punk bandom, je bila Siouxsie Sioux, še preden je stopila na oder in začela peti kot blazen, divji otrok – vdana oboževalka Sex Pistolsov. Postala je tipična kulturna ikona za odra-

ščajjoča dekleta, zgled za številne posnemovalke, ki so se oblačile v črno, s štrlečimi lasmi, črnimi trikotniki okoli oči in redkim nasmehom na obrazu; in ki so na začetku osemdesetih zanikale, da bi pripadale gotskemu stilu.

ČE JE BILA SIOUXSIE prva rokerica punka, ki so jo množično oponašali, je bila Deborah Harry prva pin-up ženska punka. Njen seksi videz je očaral tako dekleta kot fante; bila je prva glasbenica, ki so ji dekleta odkrito priznale, da so nore nanjo. Delovala je izredno hladno, tako kot je bilo pred njo značilno za glasbenike. Njen bend Blondie je v začetku združeval kaos punka z zvoki ženskih skupin; njihov leta 1978 izdan album *Parallel Lines* je postal (ob *Never mind the bollocks* (1977) Sex Pistolsov) album, ki bi ga moral imeti vsak pošten punk zbiratelj plošč.

Deborah Harry, rojena l. 1945 v Miamiju na Floridi, se je preselila v New York, "da bi postala umetnica". Kratek čas je nastopala v skupini Wind in the Willows, pojavljala pa se je tudi kot zajčica v razvpitem *Playboyu*. Prvič si je pobelila lase leta 1959 in njena zunanja podoba se je prijela. Skupino Blondie je Debbie ustanovila s svojim nekdanjim ljubimcem Chrisom Steinom leta 1974 in postala najljubša pop zvezda Andja Warhola ter precej težavna, a očarljiva pevka in skladateljica. Predrzna, zapeljiva in zadržana. Svojo zbadljivo liriko je pela s sladkim nasmeškom. V pesmi "Heart of Glass" izpoveduje: "Nekoč si imel ljubezen, ki te je prevzela, toda kmalu se izkaže, da je ta ljubezen postala trn v peti".

Ne glede na svojo vlogo pri pisanju besedil za skupino (med drugimi. "One Way or Another", "Call Me," "Dreaming") je Harry ostala pin-up ženska. Šla se je nevarno igro: šopirila se je s svojimi visokimi ličnicami, rahlo izzivalnim videzom in v ospredje postavljeno spolno privlačnostjo. V glasbenem poslu se je zdelo, da ni bila kaj dosti drugačna od deklin, ki so popolnoma ustrezale moškim pričakovanjem. Nedvomno je izkoriščala svoj glamour v prodajne namene, toda ko je njena glasbena založba izrabila njeno seksualno privlačnost za opogumljanje omenjenih moških pričakovanj, se je odločila vzeti krmilo v svoje roke. Reklamni letak za njen prvi single "Rip Her to Shreds" je vseboval provokativen stih: "Ali je ne bi rad raztrgal na koščke?" "Bil sem *besen*, ko sem videl to zajebano reklamo! Prepovedal sem jim oglašati to zajebano reklamo – in res je niso več," je v intervjuju za *New Musical Express* poleti 1978 izjavil Tony Parsons.

Tom Hibbert v poglobljenem portretu o Deborah Harry v reviji *Q* avgusta 1993 piše:

"Bila je nova Monroe, Garbo punka. Zdaj imamo 488 rock žensk. Madonna je ena izmed njih, Wendy James je druga in to je vse *njena* krivda. Debbie Harry je spremenila obraz civilizacije in popularne kulture in glasbe ter sploh vsega, kar nas obdaja. Harry je zgled nečesa izrednega. Vplivala je na vse od Madonne – ona

(Madonna) je omenila, da sem bila pomembna zanj. To je vse lepo in prav, toda čak bi se mi bolj prilregel” – v retro punkovski leta 1994 medijsko ustvarjeni New Wave Of New Wave. Justine Frischmann iz *Elastice* je za revijo *SKY* povedala: “*Parallel Lines* je bila prva plošča, ki me je zares prevzela. Privlačil me je njen videz, ki je bil mehak in obenem oster. Dajala je videz angela in prostitutke hkrati. To dvojnost je bilo čutiti tudi skozi njeno petje.”

Podobno kot Harry je tudi Chrissie Hynde prava rock'n'roll veteranika (nekateri jo imenujejo ženski Keith Richards). Rojena je bila v Ohio, toda pri njej je čutiti močan vpliv angleškega punka. Ko so bili leta 1980 The Pretenders z istoimenskim albumom na vrhu ameriške glasbene lestvice velikih plošč, je bila že v poznih dvajsetih. Glasbo in videz Chrissie Hynde je določala značilna predpunkovska estetika. Podobno kot Harryjeva je tudi ona morala počakati punk, da so njeno glasbo resno sprejeli. V posebnem poglavju v pričujoči knjigi se Nina Gordon (Veruca Salt's) spominja, kako je kot najstnica prvič slišala The Pretenders:

“Bila sem popolnoma presenečena. Slišala sem tisti glas, videla Chrissie Hynde s kitaro in spoznala, da je sama napisala vse pesmi... Bila sem zares prestrašena in zbegana – kako je vedela, kako se streže tej stvari? Toda od takrat dalje je tudi v meni zorela zavest, da bom mogoče nekoč to tudi sama počela.”

KO SE JE LETA 1976 ZGODIL PUNK, je prišlo do še enega, verjetno zelo pomembnega razvoja. Vpliv pojava 12-inčnega formata singla se čuti še danes. Medtem ko so britanski punkerji umirali od dolgčasa, je ta širši vinilni format razvnel čezatlantsko disco sceno, kjer so vsi od Evelyn “Champagne” King do Bee Geesov uživali prednosti 6–7-minutnega dance mixa. Desetletje kasneje je zadnja velika disco pop zvezda osemdesetih postala Madonna – ženska ikona, ki si je z vso kreativno dinamiko utrla pot v newyorško disco sceno.

Čas pojavitve Madonne Louise Veronice Ciccione na sceni je bil brezhiben.

Rodila se je leta 1958 v Michiganu (to je leto dni, preden je Deborah Harry postala plavolaska), pri dvajsetih se je preselila v New York, ker je želela postati plesalka. V letu 1983 se je iz plesalke prelevila v pevko in se iz klubov s funky pop singlom “Holiday” preselila v *mainstream*. Že v naslednjem letu sta “Boderline” in “Lucky Star” dosegla ameriški Top 10. Prodanih je bilo več kot devet milijonov izvodov albuma *Like a Virgin*. Madonnin uspeh je bil fenomenalen. Poleg tega, da je bila krščena s perfektnim imenom in da je bila strokovnjakinja za triminutne pop pesmice, je Madonna



Debbie Harry – Blondie, *NME Rock'n'roll Decades-the Seventies*, Reed International Books Ltd and IPC Magazines Ltd 1992.

zadnji ženski rock kameleon, ki privlači in zapeljuje svet z goro različnih videzov. V zadnjem času se trudi biti prepoznavna kot ena sama oseba: kot ranljiva vamp ženska z golo, svetlo željo.

Madonnin uspeh sovпада s pojavom Music Television (MTV-ja). Do sredine osemdesetih je MTV redefiniral glasbeni marketing. V središče pozornosti je postavil *podobo*. V Ameriki, kjer je kabelska televizija skoraj tako množičen pojav, kot so lokalčki s hamburgerji, je MTV celo generacijo prežela z mislijo, da je *Videz* prav tako odločilen kot pesem. V teoriji je pri tem šlo za veliko predvajanje glasbe iz sveta v svet. Seveda so skupine kmalu popustile pritisku in postale "MTV-ju prijazne": snemali so drage videospote, ki so bili pogostejše prijetnejši za oko kot za uho. V deželi MTV-ja je video dokončno postal pomembnejši od pesmi, ki jo je promoviral.

MTV ustvari podobo, ko ji kaj manjka. Prevladujoča podoba ženske v pop medijih mainstreama je bodisi podoba "rock-pičke" ali "ljubice". Glasbenice so se še vedno primorane oklepali tradicionalnih konceptov "lepote" in "spolne privlačnosti", torej standardov, ki veljajo v glasbeni industriji in medijih, ki jih obvladujejo moški. V takem poslu so npr. L7 ali celo Kim Gordon in druge pojmovane kot ekstremistke; njihovo glasbo in držo navdaja zaničevanje do tržnih vrednot in izmišljanja videzov na mainstream sceni.

MTV se je pojavila na začetku desetletja, za katerega velja, kot je Naomi Wolf zapisala v svoji knjigi *The Beauty Myth* (1990), da: "Motnje v hranjenju vrtoglavo naraščajo in kozmetična kirurgija postaja najhitreje naraščajoča medicinska dejavnost." Wolfova nadalje pravi, da so ženske v devetdesetih lahko na "slabšem kot njihove neosvobojene babice", in sicer glede na to, "kako se telesno počutijo" ter sklepa, da "smo sredi močne gonje proti feminizmu, ki uporablja podobe ženske lepote kot politično orožje proti ženskemu napredku".

Nihče ni izkoristil videa s tolikšno lahkoto kot Madonna. Za časopis *The Face* je l. 1990 povedala: "Vedno sem si želela biti igralka. Že kot otrok sem se obnašala, kot da sem igralka." Madonna se je že od samega začetka zavedala, da je pri prodaji treba imeti kaj več kot samo dobro ploščo in da glas pravzaprav niti ni tako pomemben. Svoj videz je obrnila sebi v prid in se predstavila svetu. Sledila je poti Deborah Harry, ki pa jo je izpopolnila bolj kot katerakoli umetnica pred njo. Madonna je prodajala skoraj izključno le svojo spolno privlačnost. Iz rahlo zalite, omejene blondinke z domiselno plesno rutino se je spremenila v dinamično, naduto, samovoljno platinasto blondinko s koničastim nedrčkom in obilo plesa. In *natančno* je vedela, kaj hoče. Helen Fielding je leta 1992 zapisala v *Sunday Times*, da je Madonna "bojevita lepota, seksi bojovnica, ranljiva in obenem samozavestna v svojem izpostavljanju; je ironična, se zasmehuje in igra s svojo močjo."

Danes družboslovci razpravljajo o Madoninemu mestu v post-feminističnem feminizmu devetdesetih. Ena njenih največjih zagovornic, Camille Paglia, ameriška "preučevalka študij spolov" se v

svoji knjigi iz leta 1992 *Sex, Art, and American Culture* navdušuje nad Madonno:

S svojo igro nenadzorovane osebnosti vlačuge in gospodarice je Madonna največ prispevala k zgodovini današnjih žensk. Ponovno je združila in pomirila dvojnost žensk: na Marijo, Blaženo devico in Božjo mater, ter Marijo Magdaleno, pohotnico... Madonna je prava feministka... Dekleta je naučila, naj bodo popolnoma ženstvene in spolno privlačne, vseeno pa naj ohranijo nadzor nad svojimi življenji.

NE GLEDE NA TO, ALI JO LJUBIŠ ALI SOVRAŽIŠ, je ta "resnična feministka" prisilila vse – od glasbene industrije do kupcev plošč, da so ponovno pretehtali vlogo pop umetnic. Pojavitev Madonne v sredini osemdesetih se je časovno ujemala z desetletjem, ki je redefiniralo feminizem – medtem, ko je nekaj žensk vedrilo v Greenham Common, so druge kupovale obleke s podloženimi rameni in postajale predrzne "tigrice" v poslovnem svetu. Nekateri menijo, da gre za pojav očitne izgube smeri "postfeminizma". Susan Faludi in druge uporabljajo izraz "backlash" ("prazen tek").

V knjigi *Backlash: The Undeclared War Against Women* (1992) Faludijeva, ameriška novinarka in Pulitzerjeva nagrajenka pravi, da se je v zadnjih desetih letih bila "nenapovedana vojna" proti ženskim pravicam. Pravi, da ostajajo ženske nesrečne ne zaradi tega, ker bi jih feminizem morebiti razočaral, pač pa zato, ker ni šel dovolj daleč. Argumenti Faludijeve so prepričljivi – da bi pokazala na primere "odpora" do ženskih vprašanj, se izogiba zamisliti zarotniške teorije in uporablja izbrane drobce iz zgodovine. Živo predstavi svoje argumente tako, da kaže na primere iz popularne kulture; pokaže, kako je Hollywood igral na idejo nove desnice o samskih ženskah, ki morajo žrtvovati "izpopolnjujoče" družinske vrednote za "prazno" neodvisnost.

"Feminizem" je postal za mnoge ženske in moške neprijetna beseda. Postal je nova beseda na "F", kar pa – medijsko vzeto – preprosto ni vznemirljivo. Novi val feministk – znanih kot vseameriški team, Naomi Wolf, Katie Roiphe in Camille Paglia – je na različnih stopnjah skušal vdahnuti feminizmu spet nekaj spolne privlačnosti. Ne glede na široko medijsko pozornost je težko oceniti, koliko mladih je dejansko kupilo njihove knjige, še težje pa oceniti, koliko jih je dejansko tudi prebralo.

Courtney Love me je v intervjuju za *The Face* konec leta 1992 opozorila na Camille Paglia – "Šele zdaj spoznavam, zakaj je nevarna prav toliko kot izviralna!" V opisu *Backlasha* Faludijeve pripoveduje: "Ta knjiga me je spravila v jok, saj je tako prekleto resnična. Moraš jo prebrati, dolžna si to storiti kot novinarka!" Love je bila impresionirana nad jezo, ki veje iz knjige, in njeno zgodovinsko perspektivo. Faludijeva naprimer izpostavlja, kako so opažanja Rebecce West iz leta 1913 še vedno resnična: "Sama nikoli nisem vedela, kaj je pravzaprav feminizem. Vem

samo, da so me ljudje imenovali za feministko, čim sem pokazala čustva, ki so bila različna od predpražnika.”

Za mlade ženske in (moške) v 90-ih, ki se še borijo za spremembe in enakopravnost med spoloma, je feminizem postal bolj škodljiv, nezanesljiv koncept, del širšega kulturnega prizadevanja, ki postavlja pod vprašaj vsa sprejeta mnenja o spolu in politiki in vse kar oblikuje popularno kulturo. Nesporen vpliv Madonne je pripomogel oblikovati ta prizadevanja, obenem pa je sprožil več vprašanj, kot pa dal možnih odgovorov. Njen vpliv se je izkazal za vprašljivega za mnoge feministke, ki so kmalu opazile, kako lahko ideje o “samo-kontroli” in izurjenosti kaj hitro preidejo v egocentrizem in obsedenost s samim seboj.

V *Black Looks: Race and Representation* (1992) ameriška teore-



Madonna, slika iz knjige Amy Raphael *Never mind the Bollocks (Women Rewrite Rock)*, Virago Press 1995

tičarka feminizma in kulturna kritičarka Bell Hooks dekonstruira Madonno kot kulturno ikono. Raziskujoč način, kako Madonna izrablja črnsko kulturo iz čisto “sebičnih” razlogov, Hooksova piše: “Podoba, ki jo Madonna najbolj izrablja, je v bistvu podoba ‘bele punce’. Da bi obdržala to podobo, se mora glede črne kulture vedno postaviti na pozicijo zunanje opazovalke. Prav ta zunanji položaj ji onemogoča, da bi osvojila in si prisvojila izkušnje črnske kulture za svoje cilje, celo ko skuša zakriti dejanja rasistične napadalnosti z uporabljanjem te kulture. Hookova kritizira Madonno, da ji je spodrsnilo pri ‘artikuliranju kulturnega dolga, ki ga ima do črnih žensk’; še posebej pa izpostavlja dejstvo, da je Madonnina kariera nastala lažje tudi zaradi predhodnic, npr. Tine Turner, katere ‘javno izražanje agresivne spolne naravnosti je bilo lažno celo do te mere, da je



Kim Gordon, slika iz knjige Amy Raphael Never mind the Bollocks (Women Rewrite Rock), Virago Press 1995

bila v zasebnem življenju spolno zlorabljana in izkoriščana'. (Teme o rasni in spolni politiki v npr. rap glasbi pa odpirajo dovolj vprašanj za novo knjigo.)

ČEPRAV KONTRADIKTORNA, ostaja Madonna najmočnejši, mainstream ženski vzorčni model devetdesetih, vendar je veliko žensk

v knjigi dobilo navdih iz sodobnejših ženskih in moških virov. Kurt Cobain je prepoznal ženskost v sebi bolj kot katerikoli drugi rock glasbenik v devetdesetih in je bil za mnoge subverzivnejši vzorčni model, kot bi si Camille Paglia lahko samo želela biti. Pomemben je bil za večino glasbenic v knjigi, saj je prepoznal nihilistično apatijo generacije, ko je leta 1991 pisal o ničevosti življenja v "Smells Like Teen Spirit" ("Slab sem v tistem, kar delam najbolje, in za ta dar se počutim blažen, to je težko, težko je spoznati, oh, dobro, karkoli, saj mi je vseeno...").

Ko si je Cobain aprila 1994 naperil puško v glavo, je postal glavni simbol jeze današnjih nezadovoljnih dvajsetletnikov. O Cobainovem samomoru so poročali in razglabljali širom po Veliki Britaniji, v ZDA pa ni povzročil le histerije, temveč je šlo za prepoznanje brezupnosti, ki je zajela celoten sloj "mladinske kulture". Z enim samim nabojem je Cobainu uspelo definirati generacijo: pokazal je na obseg njihove odtujenosti na tak način, na kakršnega celo njegove najbolj izpovedne pesmi niso.

Ta generacija je branila grunge. In grunge je opogumljal ženske na podoben način, kot jih je punk. Kar so The Slits in The Raincoats počele v poznih sedemdesetih, so kasneje ameriške skupine kot Hole, L7 in Babes in Toyland na odru ustvarjale izzivalen hrup, rekoč: jebi vsakogar, ki mu to ni všeč. Direktna spolna konfrontacija je postala pravilo. L7 so skupina speed-metalk s poslušom za himnične pop pesmi, ki so si med nastopom na *The Word* festivalu v Readingu brez sramu slekle hlačke in odvrgle rabljen tampon med publiko. Njihova pesem "Fast & Frightening" je posvečena eni s "tako velikim klitorisom, da sploh ne potrebuje jajc".

Spolne vloge so bile vsaj za kratek čas obrnjene. Kurt Cobain se je odzval na prevladujočo moško podobo rocka tako, da je večkrat oblekel oblačila svoje žene Courtney Love, da se je nerodno pošminkal in uporabil njeno senčilo za veke, da bi tako zaoblil svoj oglati obraz in mu dal pridih nemile lepote. Cobain je bil nevrotični fantovski outsider, ki je stremel k umirjenosti, skromnosti, celo pasivnosti, medtem ko je Love izražala svoje mnenje ob vsaki priložnosti (na začetku so jo mediji odklanjali kot tisto, ki jo moraš "videti in ne slišati"). Ob njej, izpovedajoči se jezni mladenki, je Kurt igral vase zaprtega jeznega mladeniča. Love kljubuje vsem uveljavljenim "modrostim" o ženskah v rocku, tako da je prevzela besedno (in včasih fizično) agresivno moško vlogo in jo zamenjala z žensko tradicijo izpovedovanja. Pogosto se znajde v težavah zaradi nakladanja o (zlo)rabi heroina in obrekovanja glasbenih kolegov.

Grunge je deloma nadomestil kurčji rock s *frock rockom* ("rock v oblekicah"). V času vzpona Nirvane so se moški ameriški punk rock bend, kot npr. Afghan Whigs in Lemonheads, odrekli mačističnim vlogam in se pojavljali na naslovnica glasbenih in trendovskih revij oblečeni v ženska oblačila. Frock rock je delal za moške

glasbenike; za ženske punk rockerice je bil videz bolj problematičen. Courtney Love in Kat Bjelland, voditeljica skupine Baby in Toyland, sta občasno veliki prijateljici, ki nosita punčkaste oblekice, čipkasta, razparana oblačila; živo, rdečo šminko nanašata v zamahih; platinaste lase z vidnim narastkom. Love imenuje svoj stil oblačenje kot Kinderwhore (“otroško-kurbirski”). Gre za otroka-žensko, zajebano Lolito, moteno nedolžnost. Gre za močno, skrajno podobo, ki se igra z ranljivostjo in močjo obenem in ki nekoliko moteče namiguje na videz “žrtve posilstva”, čeprav obe ženski zatrujeta, da se imata popolnoma v oblasti. Videz Courtney in Kat je manj izumetničen kot recimo Madonnin; obe pa se trmasto izražata na vse mogoče načine. Njuna hitra, furiozna, čustvena in frustracij polna glasba pove mnogo več kot provokacija s podobo.

Antiteza stila “otroka-kurbe” je podoba predrzne razposajenke, in čeprav glasbenice, ki se izogibajo tradicionalnemu glamourju, niso vedno dobro sprejete v tisku in glasbenem poslu, se je nikakršen videz Patti Smith pri nekaterih le prijel. Justine Frischmann iz Elasticice nosi Doc Martens do sredine meč, izprane kavbojke in majčko. Njen obraz je androgin; lahko bi jo zamenjali za čednega fantiča. Njen osebni videz je prava zanka. Sonyo Auroro Madan iz Echobelly so njeni prijatelji v šali imenovali “dyke” (možčačasta lezbijka), takoj ko si je ostrigla svoje bujne dolge kodre. Ko je snemala video za “Insomniac”, je nameravala posneti samo nekaj začetnih kadrov v lasulji in bleščeči, lesketajoči se obleki, toda režiserju in založbi je bil ta videz tako všeč, da so ga namesto njenih običajnih frkljastih oblačil uporabili od začetka do konca videa.

Če so ženske kot Courtney Love in Sonya Aurora Madan rekonstruirale ženski rock, je druga skupina glasbenic prestregla punkovski manifest in stopila z njim korak naprej. V zgodnjih devetdesetih so bile nekatere glasbenice zelo frustrirane zaradi pomanjkanja prostora zanje v glasbenem tisku in glavnih medijih ter zaradi sovraštva do žensk, prikritega v zapisih, zato so nehale robantiti po svojih predmestnih spalnicah in so namesto tega spustile jezo na cel svet. O njih so pisali, da so preprosto začutile, da se njihovi glasovi *morajo* slišati in njihove zgodbe zapisati.

RIOT GRRRL je bil punk s politiko – ni bilo pomembno, kako slabo si igral, če si le imel kaj povedati. Začelo se je leta 1991 v Olympii, Washington, na zahodni obali in na vzhodu v Washingtonu. Leta 1992 je uspel v Veliki Britaniji in skupine kot Huggy Bear, Linus, Mambo Taxi, Skinned Teen in Voodoo Queens so iskale pri svojih ameriških podobnicah (tipa Bikini Kill, 7 Year Bitch, Bratmobile, Heavens to Betsy, God Is My Co-Pilot) nove inspiracije, fanzine in družabna srečanja.

Fanzini so bili poceni za tiste, ki so jih delali, in za one, ki so jih kupovali; srečanja pa so močno spominjala na tista iz sedemdesetih, kjer je zorela feministična zavest. Riot Grrrls so se lahko istovetile

druga z drugo na svojih nastopih; konec leta 1992 in v 1993. so ženske (oprosti, grrrls) pisale na svoje razgaljene trebuščke s črnilom ali črnim svinčnikom besede kot "kurba", ne glede na to, kaj so si nekateri moški (in ženske) lahko mislili o njih. Trdile so, da njihova dejanja spolne konfrontacije izzivajo seksizem, in se obenem spraševala, kaj je sploh "politično korektno".



Courtney Love, slika iz knjige Amy Raphael Never mind the Bollocks (Women Rewrite Rock), Virago Press 1995

Podobno kot prvi punkerji so se tudi Riot Grrls dolgočasile, še posebej s "statusom quo". Želele so se vključiti v kaj ustvarjalnega, kar bi lahko v celoti obvladale. Upirale so se parametrom fantovskega rocka (punka in india); opozarjale so mularijo, povečini moškega spola, ki divja in skače pod odrom. Courtney Love je bila nekaj časa med Riot Grrrls in je tudi sprejela vlogo ikone, dokler je ni začelo motiti njihovo "otroško obnašanje". Love je takoj sprejela povabilo in igrala pred izključno žensko publiko na enem od večerov Huggy Bear, potem ko so jo nekoč neki vinjeni zoprneži med surfanjem po publikli med koncertom njenih Hole grobo premečkali.

Sodelovanje obeh skupin na nastopu v londonski Subteraniji je bilo le delno uspešno. Še preden so Huggy Bear začele igrati, so se pojavile govorice, da so bile nekatere punce gibanja Riot vznemirjene zaradi prisotnosti moških osebja kluba, zato so jih spraševale o njihovi spolni zgodovini. Bilo je čudno stati v polni sobi žensk z nekaj norenja pod odrom in drugimi, ki so mirno sledili koncertu. Ženski večeri v manjših shajališčih so ustvarili veliko bolj intimno atmosfero za žensko povezovanje.

Koncertni nastopi so bili pomembni; fanzini so bili živi. Riot grrrls so se čutile sposobne odpreti se svetu, pošteno pisati o svojih izkušnjah o delu v bendu, o gibanju, o spolnosti in o spolnem nadlegovanju, o osebni politiki in revoluciji.

Leta 1993 se v eni od številkih revije *Leeds & Bradford Riot Grrrls* (dosegljivi samo preko poštnega predala, da bi se "izognile nadlegovanju") neka avtorica sprašuje:

"Zakaj je tako čudno in nenaravno, če hočejo ženske nekaj narediti s svojimi življenji? Zakaj so ženske v vsem neki zajeban privesek?... Feminizma ni konec, ni spodletel, toda zgoditi se mora nekaj novega – Riot Grrrl... Ko bo tipček naslednjič pošlatal tvojo rit, se vedel pokroviteljsko, šinfal čez tvoje telo – skratka, te obravnaval kot smet, pozabi na moralne obveze, pozabi, da mu je bila vcepljena partiarhalna miselnost in je tudi on žrtev, pozabi razum in razpravljanja. Ti kar položi barabo na tla!"

Lahko je kritizirati Riot Grrrls kot gibanje z manifestom, usmerjenim na omejeno skupino žensk in na še manj moških. Lahko je reči, da so se včasih odrekle razlagam samih sebe in se na ta način odtujile ljudem; da so trpele zavoljo tega, ker so se jemale preveč zares. Lahko je prezirati tisto punkovsko držo – jebi-se-lahko-zmoremo-same-brez-tvoje-pokroviteljske-pomoči – ko si pozabil, kako je biti najstnik. Toda ne glede na to, Riot Grrrls so bile ekstremistke, podobno kot punk pred njim, ker je pač tako *moralo* biti.

Riot Grrrls – o katerih sem ves čas pisala v preteklem času ne zato, ker bi trend že prešel, ampak ker se je kot gibanje nadaljevalo in razpršilo, so nedvomno vlile ženskam precej zaupanja za ustvarjanje glasbe. Prav tako so oblikovale življenjsko pomemben prostor za Queercore. Lezbično in gay gibanje se je razvilo iz hardcore punka "homocore" v ZDA, od koder je queercore leta 1993 pljusnil v Veliko

Britanijo. Takrat so nastali bendi kot Sister George, ki so ponudili alternativo gay indie/punk rockerjem, kot so Pet Shop Boys in Erasure.

NARAVNI NASLEDNIK RIOT GRRRLS bi moral biti Queercore, toda prišel je od medijev inspirirani protistrup: New Wave of New Wave. Kar je bil prvi New Wave za punk, je bil NWONW za Riot Grrrl. Če je Riot Grrrl vsakega zasliševal o spolni politiki, je NWONW – ali New Rage/New Art Riot/New Brit pop/New karkoli – čvrsto zagrabil človeško apatijo v svoje nemarne roke. Nenadoma so na novo rojeni moški punk bendi pljuvali na politično hiranje v državi, se zmrdovali nad vladavino torijcev in reševali rock pred Američani. S*M*A*S*H je napisal pesem "Kill Somebody", kjer je pozival k eksekuciji Johna Majorja. Skupine kot Blur in Oasis so spet dvignile britanski pop.

NWONW je dobil prostor na straneh glasbenega tiska, zato ker je bil *njihova* pogruntavščina. "Slišala sem, da si je vse skupaj izmislila peščica moških novinarjev med pogovori za šankom," pravi Sonya Aurora Madan iz Echobelly. "Na začetku so nas zvezli na to proslavljanje moške poze preprosto zato, ker sem nosila majčko z angleško zastavo. (Temu pravim ironija, fantje.)"

NWONW ni izzival na način, kot so npr. Riot Grrrl. Ni grozil fantom; namesto tega je poskrbel, da so se fantje razdivjali pod odrom. Riot Grrrl so lahko tlakovale pot – če primerjamo jezo, strast in politično-glasbeni miks – toda NWONW je bil prefinjen, bolj tradicionalen in družinski, njihov starejši brat.

Čeprav se stvari počasi spreminjajo, pa v glasbeni industriji še vedno prevladujejo moški in v glasbenem tisku se je pojavilo nekaj prostora za spodbujanje novih glasbenic. *New Musical Express* je lahko ponosen na prgišče svojih najstniških grrrl novinark, toda od začetka leta 1985 pa do konca aprila 1994 je manj kot 15 odstotkov tedenskih naslovnih prikazovalo glasbenice ali vsaj mešane bende. Od 95 števil do vključno konca avgusta 1994 je revija *Q* objavila trinajst naslovnih z ženskim likom; v 50-ih številkah nove glasbene revije *Select* najdemo le tri take naslovnice. Dve od njih (na katerih sta Justine Frischman iz Elastice, oblečena kot fant, s cigaro v ustih, in Björk) sta iz leta 1994.

Seveda je težko oceniti, koliko so lahko ti podatki neposredno povezani z dejanskim številom dobrih glasbenic na sceni. Toda ko ženske dobijo prostor, je ta še vedno pristransko odmerjen. Majska številka revije *Q* je imela na naslovnici tri glasbenice. Björk, Polly Harvey in Tori Amos so bile videti dokaj zadržano v belih oblekah pod naslovom: "Hips. Tits. Lips. Power." (To je bilo eno pogostejših gesel poletja 1992, ko na angleških rock festivalih nisi mogel uradno zaprositi za majčko z reklamo za pesem Silverfish.) Na naslovnici so bile videti precej bizarno: Björk kot zbadljiva pevka srce parajočih pesmic in diva plesa z Glasom; Polly Harvey kot temna, v javnosti sramežljiva posebnica, ki bi lahko bila Patti Smith devetdesetih; in

Tori Amos z norim, prismuknjenim značajem in glasom Kate Bush. Glasbeno imajo vse tri kaj malo skupnega; v eno jih ne družijo njihova usrana neodvisnost, temveč njihova ženska "ekscentričnost".

Tori Amos razlaga: "Imamo joške. Imamo tri luknje. To imamo skupno." Resnično. Toda spregledala je nekaj tako očitnega, kot so podobna njihova telesa. Kar zares povezuje glasbenice, ni to, da igrajo enake inštrumente, ustvarjajo podobno zvonečo glasbo in da so navdušene nad določenimi bendi. Od Courtney Love do Kyle Minogue imajo vse isto izkušnjo. Da niso moški.

DEJSTVO JE, da bo spol glasbenikov ostal pomemben, vse dokler bo glasbena industrija v domeni moških in so glasbenice prej izjema kot pravilo. Medtem ko je infrastruktura rocka povečini moška, od aranžerjev do producentov, od vodilnih glasbenih založb do novinarjev, so glasbenice lahko uspešne – toda v moškem svetu in na moški način.

Svet rock glasbe je ženske dejansko prestrašil prav do temeljev in to se prenaša iz generacije v generacijo. Veliko žensk, ki bi bile rade glasbenice, se ustraši že ob sami misli, da bi stopile v trgovino s kitarami, kaj šele da bi sedle, preizkusile zadnji model kitare, obkrožene z gručo fantov. Ženske delujejo nekoliko odtujene od svojih inštrumentov: kako naj prenašajo svojo opremo naokoli, če so telesno šibkejšee? V poznih šestdesetih Karen Carpenter ni trpela samo zaradi anoreksije (boleznj dolgo niso prepoznali, ker so menili, da skrbi za svojo podobo na "zdrav način"), ampak so ji preprečili, da bi na turneji nosila bobne, ker so skrivali njeno nežno postavo na odru.

Pri rocku vznemirja to, da se predstavlja in ponaša z liberalizmom, s predrznostjo in subverzivno sposobnostjo. Toda njegov liberalizem skriva globoko zakoreninjen konzervatizem. K rock klišejem, seksu in drogami, je potrebno prišteti tretjo, prav tako pomembno podobo – groupies (oboževalke). Prevladujoča slika ženske v rocku je njena vloga oboževalke in muze. Ženske pristopajo h glasbi drugače kot moški; bolj jih zanimajo osebnosti, in njihovo zanimanje za glasbo se pogosto vrti okrog oboževanja in navduševanja nad moškimi glasbenimi skupinami. Nasprotno pa se fantje zberejo skupaj prepričani, da jim bo temeljito poznavanje zgodovine določenega benda približalo njegov pravi duh in tako omogočilo večji užitek. Oboževalke so povzdignili do mitičnega statusa, pa so vendarle tudi realnost. Bolj kot v katerikoli drugi umetniški zvrsti se fantje, ki so grdi, umazani in zli, lahko povzpnejo na oder in postanejo seksi bogovi, s katerimi hočejo dekleta flirtati. Pamela Des Barres to pojasni v svoji knjigi *I'm With The Band: Confessions of a Groupie*: "Hotela sem se izraziti na svoj način. Nisem pa vedela, kaj in kako naj to naredim. Najbližje mi je bilo z ljudmi, ki so ustvarjali glasbo."

Temeljna moška fantazija je biti obkrožen z vreščječimi oboževalkami, medtem ko ženske ne potrebujejo obdelave svojega ega

na tak način. Če vzamemo za primerjavo izjavo Jimmyja Hendrixa: "Mesta se spominjam samo po njegovih frajlah" ali pa znamenito izjavo Janis Joplin: "Na odru se ljubim s petindvajset tisoč različnimi ljudmi, potem pa grem domov sama." Glasbenice preprosto nimajo takšnih zamisli po spolnem prilaščanju vsakega njihovega poslušalca. V članku o moških oboževalcih v *Guardianu*, decembra 1993, ima novinarka Miranda Sawyer zato preprost odgovor: "Moški delajo neumne oboževalke." Nadaljuje in ugotavlja, da je morda problem temeljna razlika med spoloma. "Ne da ženske ne bi dobivale ponudb: gre za to, da so za njih le-te napačne vrste."

Prevedla Varja Požar