

SÁNTA MIRIÁM

INTERMEDIALITÁS ÉS SZEMANTIKAI „TARTALOM”: ZENEKRITIKA ÉS HEAVY METAL

■ Az irodalomkritikát és a zenekritikát tulajdonképpen egyetlen dolog köti össze, ez pedig a már megszerkesztett, „több kézen átment”, rétegződést mutató kész műre való irányultság. Ugyanakkor itt meg is áll az analógiák sora, ugyanis „a zene – amint a puszta anyagszerű hordozó vagy a kommunikáció materialitása – önmagában nem hordoz sem előre rögzített, sem folyamatosan változó jelentést. A zenének nincsen dekódolható szemantikai tartalma, bármennyire vonzónak tűnik is a lehetőség, mely szerint már a dallam érzékisége – például hogy szomorúnak vagy vidámnak érzékeljük – valamiféle kulcs lenne a jelentéshez. Mivel azonban ilyen nincs, a zene kritikájának szemantikai vonatkozása előföltevések és ideológiák mediatizálása egy olyan médium vonatkozásában, mely önmaga nem tartalmazza ezeket az előföltevéseket és ideológiákat.”¹ Természetesen mindez nem vonja hatáskörébe magát a zene-szöveget, mely azonban nagy szerepet játszik ezeknek az ideológiáknak a mediatizálásában – azaz közvetíti a szubkultúra mindenkori üzenetét. Ugyanakkor L. Varga egy másik tanulmányában megjegyzi, hogy „a dallam akkor változtat szövegén, amikor a jelentéssé nem tehető hangsor a szöveg »érzéki« észlelésén át »vési be« a megértett szöveget, [...] ám hangulatkeltő potenciálja folytán módosíthatja vagy »megszabhatja« a szöveg befogadását, magáról a megértés »íródásáról« is nagyban beszédes lehet. Ezek önreferens mozzanatai pedig – még a téma szintjén is – ismerős társításokat hoznak létre.”²

A fent írottak figyelembevételével nyilvánvalóvá válik, hogy ez a mediatizáltság szubkulturális kontextusban a zene és szövege szemantikai egységét követeli, megelőlegezve olyan kritikai attitűdök megteremtését, amelyek konkrét szövegekben jelennek meg mint ideológiai konstrukciók. Ezek pedig a kultikus beszéd eszközeivé válnak: olyan diskurzus jön létre, amely a rajongás pozíciójából irányul a beszéd tárgyára, vagyis a szubkultúrán belüli identitást és normákat építi fel. Nyelvileg azonban ezeket nem tudja semmilyen szemantikai behelyettesítéssel transzponálni, így attól teljesen független nyelvezetet alakít ki a maga számára, mely nem törekszik semmilyen egzaktásra vagy jól kidolgozott és bejáratott mintára. Tehát a kultikus nyelv eleve affirmatív tárgyat illetően. Emiatt a hozzászólási lehetőségek mikéntje leszűkül, a kiválóság attribútumain (a negatív kritikán kívül, amely viszont a kiválóság másik feléről közelít) belül közelít a zeneműhöz, de a megértést szabadon hagyja, hiszen az értelmező-hozzászóló sosem tudja teljes mértékben felfedni a jelentést.³

■ Az alábbiakban a magyarországi *Hammerworld* magazin olyan lemezkritikái kerülnek bemutatásra, amelyek arra mutatnak rá, hogy a szubkultúrán belül milyen eszközökkel erősödik meg az identitástudat, főként a kritikaíró rajongói státusából kiindulva.

„A zenei részre minden dicséret felesleges időhúzás. Amit a Mastodon művel, az a metal forradalmasítása. Minden daluk telis-tele van vérbő riffekkel, olyan témákkal, szólókkal, díszítésekkel, amelyek nem kívánnak semmilyen előtagot (death, power stb.), hiszen mai megfogalmazásban azt adják, amit a metal mindig is jelentett: erőt, ötleteket, frissességet, dinamizmust, lendületet, hatalmas hangulatot.”⁴ „A Church első öt albumának ott a helye minden igazi metal hívő polcán, bár ezt még fénykorukban is relatíve kevesen fogták fel. Ezt sokáig képtelen voltam megérteni, hiszen ebben a zenében minden megvan, amiért a heavy/power metalt szeretni lehet: kitörölhetetlen dallamok, zseniális riffek, remek szólók, energia, erő és súly, rengeteg érzés és gondolat stb. Intelligens formában nyomták a powert, a hétköznapi emberek nézőpontját képviselve, azokét, akik »csak« egy normális életet szeretnének, ám ennek érdekében sem hajlandóak kivetkőzni emberi mivoltukból.”⁵

A fentebbi kritikákban élesen körvonalazódnak azok az értékek, amelyek mentén a metálos identitás létrejön. Ezek a kompromisszummentességben, az értékközponúságban tételeződnek, viszont magára a zenére való utalások leggyakrabban a hangzás lendületességére, elsöprő erejére, gondolati gazdagságára, érzelmi telítettségére vonatkoznak. Gyakori a pátosz jelenléte a szövegekben, ez viszont a kultikus beszéd elfogultságának velejárója (például bizonyos lemezek „kötelező” beszerzésére vagy birtoklására való utalás). Bizonyos kultikus diskurzusok expliciten domborítják ki azt is, hogy bár némelyik lemez lehet, hogy nem válik egy szélesebb hallgatói rétegben népszerűvé (azaz megmarad az underground színterén), kiválósága megkérdőjelezhetetlen – ez az eleve affirmatív viszony: „lehet azzal Axel-ellenérvelni, hogy a »hasonló dalvázakra hasonló módon nótákat felépíteni« biztonsági játéka most már szembeötlő markánsággal érvényesül. Ezáltal az új eresztés a várhatónál is kevesebb kihívást, vagy mondjuk úgy: valóban izgalmas pillanatot hordoz. És ha szívemre teszem a kezem, ebben bizony van igazság. Meg nincs is persze, mert mindezt olyan eleganciával teszi, játékát, hosszú, udvarias tempójú, ízes szólóit úgy áthatja az érzés, hogy személy szerint képtelen vagyok komolyabban felróni neki.”⁶ A megállapítás először is kijelenti, hogy a híres gitáros dalszerzői tehetségét csorbítja, ha ismétli önmagát. A metálos identitásképzés fontos velejárója, hogy az eredetiség, az önmagához való hűség vezéreljen minden cselekedetet, s ez nyilvánvalóan a zenéből sem hiányozhat. Ugyanakkor a rajongás természetébe belecsúszhatnak olyan összetevők is, amelyek megengedőek, de valami más ellenében. A fenti ellentmondásosság igazságértéke a zene eredetisége és kiegyensúlyozottsága közé esik, ez viszont teljesen szubjektív véleményként formálódik meg.

Az eddig tárgyalt kritikák közös jellemzője, hogy valamilyen érzésvilágot igyekeznek közvetíteni az olvasók számára. Ezt az olvasóközönség (amennyiben az értelmezői közösség része) a legnagyobb eséllyel elő tudja idézni abban az esetben, ha meghallgatja az említett lemezeket. Hovatovább fontos megjegyezni, hogy az érzések átadása a szövegekben mindig felsorolásokkal, halmozással, fokozással és hasonlókkel történik, ez pedig a zene értelmezési nehézségeit tárja fel – soha nem lehet kimerítően szólni egy szemantikailag megfoghatatlan alkotásról. Ennek ellenére az olvasók identitásának megerősí-

tése pontosan azért sikerül, hogy a fokozás hatására könnyebben válik megragadhatóvá egy zenemű befogadása.

Az „aranykor” mítosza a kultusképzési retorikában

■ A metálzenei közösségek identitáskérdésében igencsak fontos a különböző „színterek” (scene) ismerete. Már abból is látható, hogy a szubkultúra számára elengedhetetlen a múlt, a kezdetek és a metál történetének ismerete, hogy a *Hammerworld* kritikarovataiból is kettőt lehet elkülöníteni. Az egyik (*Sokkoló Korongok*) a friss kiadványokra összpontosít, de ezt mindig megelőzi a klasszikusokra, a régiekre, a már bejáratott alapokra való odafigyelés (*Hatások*), mintegy felelevenítve az idősebb olvasóközönség emlékeit, a fiatalabbakhoz pedig „nevelő” jelleggel szól. A metálzene színtérének ismerete, az információk „felhalmozása” erősíti meg a hallgatókban a múlt és az „ősök” tiszteletét – de főként összehasonlítási alapokat nyújt annak érdekében, hogy az ízlésvilág, a metálzenei normák felismerése minél kifinomultabban jöhessen létre.⁷

Ennek különleges retorikai hozadéka van a zenekritikák felépítésében. Azáltal, hogy az elkülönítés, a megfigyelés és értékelő magatartás egy bizonyos viszonyítási alapon jön létre, egyre inkább eufemizálással szembesülünk: ami régi, az jó (mert megalapozott valamit, újat hozott, forradalmasított), ami új, annak el kell érnie egy olyan szintet, hogy egyszerre lehessen említeni elődjével. Ugyanakkor sok forradalminak minősített metálegyüttes karrierje nem volt képes megmaradni azon a szinten, amelyet a rajongók elvártak vagy megszoktak. Lássunk néhány példát a fentebbiek összegzésére:

„»Örök« kérdés, hogy egy a múltban alapvetőt alkotott előadónak, amely már rég maga mögött hagyta »dicső« korszakát, van-e értelme visszatérnie és lemezt készítenie (a koncertezés még hagyján). Nem is elsősorban a megváltozott közegben való újramegjelenésen van a hangsúly, inkább azon, hogy maguk az alkotók, akik anno létrehozták alapműveiket, sem ugyanazok ma már. S mindennél aggályosabb ez a helyzet egy komplett pályáivet leírt zenekar esetében.”⁸ „Jómagam feltétlen híve vagyok a '80-as évek metaljának, azonban ugyanennyire kedvelem azokat a zenészeket is, akik a »hősor« tudásával felvértezve alkotnak valami újat. Ihsahn ezek közé tartozik.”⁹ „Nem szükséges minden dalt kielemezni, az egész album úgy zseniális, ahogy van; ha az első albumra azt mondtam, hogy progresszív metal, akkor a *The Principle Of Doubt* ezen a kategórián is messze túltett. Csak egy félmosolyt tudok megereszteni, ha eszembe jut, ma milyen lemezeket neveznek progresszívnek, miközben a Mekong Delta minden lemezével csaknem önálló zenei világot teremtett.”¹⁰

A három szövegrészlet hemzseg az ún. aranykorra utaló fogalmaktól, melyek azonban sokszor fordulnak elő idézőjelben. Ez két okból is fontos: az idézőjelek használata ebben az esetben az átvitt értelem hangsúlyozására alkalmas (a kritikaíró tudatában van annak, hogy milyen érzések/felfogások társulnak a zene befogadása mellé, de ez nyelvileg nehezen kifejezhető), viszont a mindenkori metálos véleményét körvonalazza. Az, hogy a személyes retorika miként válik közösségek tapasztalatává, az alábbi szöveg érzékelteti: „Úgy emlékszem, mintha a tegnap történt volna: volt általános iskolai osztálytársammal, szegény megboldogult Sali Gyurival nagyterpeszben feszítünk a nappalijukban és vészettül headbangelünk a *Fast As A Shark* száguldó tempójára. Mindez 1982-ben történt, amikor már teljesen bele voltunk bolondulva a jobbnál jobb metal bandákba. A sok brit között talán ez volt az egyetlen germán formáció (persze a Scorpions mellett), amely befért az igazi kedvencek közé. Imádtuk Wolf Hoffmann karakteres riffjeit és Udo reszelős hangját. [...] Ez az

album professzionálisan idézi a múltat, mégsem szimpla nosztalgia, sokkal inkább stílusos, minőségi metal egy ereje teljében lévő, legendás metal fogató! Tessék beszerezni, odaállni a nappali közepére és headbangelni rá, mint én tettem a régi szép időkben!”¹¹

Ez a sajátosan személyes történet a kritikát olvasók számára meggyőző lehet a direkt élményt közvetítő szempontja miatt. Kétségtelenül idegennek hat az irodalomkritikákból visszaköszönő, erősen reflektált nyelv mellett, de rokonságot mutat a színházkritikával abban, hogy egy csoporton (ebben az esetben együttesen) belüli egyéni teljesítményekre fókuszál (a gitáros játéka, az énekes hangja), és kiemeli azokat egy összeforrott hangzásból. A gyerekkor eufemizálása és az emlékek bevonása konstruálja meg az aranykor képzetét a szövegben, de megkísérli annak továbbvitelét is a jelenben.

Az alműfajok és a zenei intertextualitás jelensége

■ A metálzene alműfajokra szakadt a nyolcvanas évektől kezdődően, ezeket nemzetközileg „subgenre” névvel illetik. Az alműfajoknak vannak saját alműfajaik is, viszont léteznek szintéri irányzatok is, amelyek helyhez köthetőek (például svéd death metál, floridai „bay area” thrash metál, norvég black metál, les légions noire – francia black metál hullám, teutonic thrash, finn power stb.). Ezek részben zenészek által elindított folyamatok eredményei, részben a zenét fogyasztó közösségek által kialakított fogalmak. Közöttük létezhetnek belső, külső és szándékosan esztétizált diszkurzív felépítésű irányzatok, melyek a világon elterjedt alműfajok státusait támasztják alá. Ez azt jelenti, hogy vannak olyan alműfajszínterek, amelyek alig ismertek (belső), vannak közismert, de szűk lefedettségűek (a fentebbi példák ilyenek), és vannak erőteljesen közvetített, olykor túlesztétizált irányzatok (a fenti példák közül a norvég black metál ilyen), melyek kis lefedettségük ellenére világhírnévre tettek szert.¹² A következőkben a zenekritikákban felismerhető alműfaji zsánerek megformálását követhetjük figyelemmel.

Fontosabb alműfajok kritikai reprezentációi: power, doom, thrash, death, black

■ „A muzsika groove hatásokkal bőven felvértezett modern power metal, iszonyúan mogorva riffekkel, jól elhelyezett dallamokkal, kiváló szólókkal, egy rendkívül egyedi hangú énekessel és alkalom szülte szintikkel. A korong muzikális csúcsteljesítményei véleményem szerint a rideg, staccato-s főriffel és szuperdallamos refrénnel gyilkoló címadó, a visszafogott tempójú, rettenet súlyú *Children Of The Nation*, a szimfonikusokkal megbolondított, progresszív elemeket és szokatlan zenei megoldásokat is felvonultató *The Preacher*, a valóban szívet szaggató *Shattered Hearts* ballada, meg talán a záró, kurta-furcsa, katartikus *Afterlife*.”¹³ „Egyetlen baj van a heavy/power metállal: a műfaj már szinte mindent megélt, és nagyon nagy fába vágja a fejszét, aki újítani próbál. Különösen igaz ez a stílus epikus (aka. sárkányos, kardozós) változatára. Csinálhatsz bármit, idézheted a nürnbergi klasszikusokat, nyúzhatsz a népi hangszereket, lehetsz tradicionális vagy modern, közel lehetetlen, hogy valami újat alkoss. Ha valamiért mégis újszerű, amit csinálsz, akkor eltávolodtál a vonaltól, és nem vagy trü. Nagyon sok zenekar küzd ezzel a kihívással, néhányukat viszont egyáltalán nem érdekli, hogy ki mit gondol a lejárt lemezek tartott muzsikáról.”¹⁴

A két kritika egyszerre helyezi el történetileg a power metál alműfaját és jellemzi azt, egy konkrét lemezen belül dalokra lebontva. Az irodalomkritiká-

ban főként líraértelmezésnél vagy novellásköteteknél olvashatunk néhány ízelítőt hasonló szerkesztésmóddal, figyelemfelkeltés gyanánt. Ugyanakkor a szöveg igyekszik megteremteni egy professzionálisnak ható fogalomkört, mely bevonja a klasszikus-szimfonikus zene jellemzésére használható szavakat is. Az ámulat vezérelte túlretorizáltság a mennyiségi elemek bevonásával jön létre, a melléknevek szinte kizárólag valamilyen érzelemhez köthetőek, patetikus jellegűek. Erőteljesen szubjektívnek tűnik, hogy csak néhány dalra összpontosít, de a gyakorlott fülnek (itt érvényesül a történeti jártasság) teljesen egyértelmű, hogy egy lemez repertoárjának melyek az erős, kiemelkedőbb elemei. A második szövegrészlet nyilvánvalóan azt mutatja, hogy erről az alműfajról főként valamihez viszonyítva lehet beszélni, ez ebben az esetben a konkrét szövegvonatkozásokra való utalás, mely a hősnékek, lovagi tornák, harcias virtus és fantasy irodalom témakörében merül ki. A kritika szemszögéből az újítás formái csak oppozíciókban merülhetnek fel, vagyis a színteret erősen uralja a régihez való ragaszkodás és az újítás elutasítása, melyről már az identitásképzés témájánál szó volt.

Ami a doom metált illeti, a „végzetszerű” megfogalmazások összhangban állnak a műfaj igencsak lassú, komor, lehangolt gitárokra alapozott zenéjével. A nyelvi formák is ezt hangsúlyozzák, amikor a zene ritmusára, tempójára és monumentalitására utalnak. Például: „Aki az ortodox, póre doom vonalat várja a Kruxtól, annak sem kell megijednie, mert vannak belassult finomságok is. A másodikként érkező *The Hades Almighty* is felvonultat nem kevés korai Candlemass, ős-Sabbath riffet, hangulatában pedig komor, hátborzongató tétel, amit még hörgős témák is kísérnek.”¹⁵ „Ez egy kolosszális doom himnusz, rendkívül súlyos, sötét kompozíció; benne van mindaz a végítélet-milió és végtelen dramatikum, ami ennek a zenének alfája és omegája, s csak a legjobb dalokban képes ilyen gyönyörűen kibontakozni.”¹⁶ „A Trouble masszívan sabbathista, mélyen dörgő, baljós tónusú zenéje pedig tökéletes mindehhez. Még a *Victim Of The Insane* inkább személyes jellegű szövegéhez is olyan súlyos, beállt doom zenét raktak, hogy csak úgy csorog a fájdalom a hangfalakból. Ha valaha is meg akarod érteni a metal történelmét, a Trouble-t ismerned kell.”¹⁷

A „sabbathista” jelzőhöz hozzátenném, hogy a Trouble elsőként követte a Black Sabbath ikonikusan lehangolt, akkor még csak egyszerű rockzeneként ismert hangzásvilágát, melyet a későbbiekben a doom metál őseként rekonstruált a szubkultúra. Ez arra utal – főként az első és a harmadik szövegrészletben –, hogy az alműfajok külön-külön képesek megteremteni egy erőteljes kánonképzési retorikát, melyben főként az alműfajok kezdeményezői, debütálói, ikonikus hangzást tökélyre vivői szerepelnek. Ez távlatba helyezi azt az eljárást, ahogyan a kortárs szöveg mindig csak valamihez képest tudja közvetíteni a jelent. A második szövegrészlet az alműfajt jellemző jelzőkkel próbálja megragadni azt, amit a zene átad, ezek a jellemzők sem konkrétan magát a zenét jellemzik, hanem azokat a hangulati rétegeket, melyeket megteremt. Ezt főként a biblikus-apokaliptikus fogalomvilággal, a sorsszerűség filozófiai távlataival és a negatív jelentésű szavak beemelésével éri el. A komorság, hátborzongatás és szomorúság olyan témavilág a doom alműfajában, amely arra hívja fel a figyelmet, hogy a világ semmiképp sem egyoldalú, hanem a realitásban nagy szerepe van a negatív érzelmeknek is. Tulajdonképpen a metálzene realitásábrázolása – intermediális közvetítése – alapvetően ebből indul ki: bár néhány kiragadott érzelem felfokozása a tétje, ezek mennyisége igencsak magas (nem egyszerűen a jóról vagy a rosszról szól, hanem a szeretet különböző formáiról vagy a gyűlölet árnyalatairól, a helyzetekhez kapcsolódó különleges lelkiállapotokról).

A metál extrém műfajai, a thrash, death és black alműfajok kritikai megragadása korántsem egyszerű feladat, hiszen ezek a tradicionális vonalak mellett a legnépszerűbbek, és rendkívül sok képviselőjükkel találkozhatunk. Lásunk néhány példát a műfajok reprezentatív jellemzésére:

„Egy irgalmatlan súlyú death metal albumról beszélünk, melynek a legnagyobb jellegzetessége az ezerrel tekerő gitárok jelenléte. Különösen Giulio Moschini teljesítménye figyelemre méltó, aki géppuskaszerű riffek mellett legtöbbször a szólókat is maximális fokozatú tempóban sorozza ránk. De természetesen Paolo Pieri, a frontemberi posztot is betöltő másik gitáros szintén alaposan hozzájárul a csonttörő élmény tökéletes átéléséhez.”¹⁸ „A Bay Area thrash alapbandája, olyan örök klasszikus albumok elkövetője, mint a *Bonded By Blood* vagy a *Fabulous Disaster*, 2001-ben éledt újjá, majd 2004-ben egy kiváló albumot is leszállított nekünk a brigád. [...] De ez csak az egyik óriási pozitívuma az albumnak, a másik penge, bivaly és nagyon természetes hangzás mellett, hogy Gary Holték vérbeli thrash gránátokkal pakolták tele a lemezt. [...] Igaz, hogy mindben a karcos, darálós és emlékezetes riffek viszik a prímet, de a nóták felépítése, szerkezete is telitalálat.”¹⁹ „A Mayhem nem csupán intézmény, hanem szimbóluma is valaminek, tökéletesen jellemzi a posztmodern kort. Ha összehasonlítjuk a kezdeti Mayhemet a maival, nem sok hasonlóságot találunk, hiszen néhány tinédzser formátlan lázadásából mára érett emberek olyan művészeti megnyilvánulása lett, ami egyrészt jelzi a kor minden frusztrációját, zavarodottságát, melyben élünk, másrészt az extremitásnak mint olyanak a mindennapok részévé válását. Vagyis: az extremitás már nem a szélsőséget, a széleket, a peremet jelenti, hanem sokak életének szerves valóságává vált. [...] A sötét hangulat azonban a közös pont. Nagyon zord, klausztofobikus, barátságtalan, nyomasztó anyag ez is.”²⁰

A fenti sorrend (death, thrash, black) alapján elmondható, hogy az extremitásokból építkező zenekarok a valóság megformálását kísérik meg végrehajtani zenéjük által. Tulajdonképpen ugyanolyan eltolódásról beszélhetünk, mint amilyen a realista és naturalista regények összjátékából tapasztalható meg: minél felfokozottabb és sarkítóbb a valóság megjelenítése, annál szélsőségesebbé válik a reprezentáció. Hogy ez hogyan billenhet ki saját magából, azt Milán kritikája (black) elemzi – mégpedig a posztmodern korra történő referenciával. Emellett még erőteljesebb a szövegekben az, amit a metálzenei szemszög pozitív tulajdonságokként tart számon: az, hogy valami brutális, „géppuskaszerű”, „csonttörő élmény” stb. (első szövegrészlet), az alműfajba való beleilleszkedést legitimálja. A thrash-ról szóló kritikában a „penge, bivaly, karcos” szavak érzékeltetik a műfaj presztízsét, energiával telített hangzását, természetes nyersségét. A Bay Area-ra való utalás elhelyezi az alműfajt a szubkultúra egyik centrumába – ez az alműfajon belüli hangzások megkülönböztetését hangsúlyozza. A hangzás felismerése szorosan összefügg azzal, hogy a kész zenemű is különböző sávok és hangszerek stúdiós összetétele, tehát egy szerkesztett anyag. Mivel a lemezkiadók és keverők különböző hangzásvilágot biztosítanak, a felvételek eltérőek lehetnek ugyanabban az alműfajban a világ két különböző pontján.

Az intertextualitás zenei formái

■ Mivel a zene befogadásesztétikáját főként ideológiai konstrukciók mentén lehet figyelemmel követni, óhatatlanul textuális viszonyokba, rétegződésekbe ütközünk jelenségeinek vizsgálata során. A szövegeköziség ebben a kontextusban kevésbé találó meghatározás lenne, mivel pontosan a közöttiség számolja fel egyes szövegek megszerkesztett és egymáshoz illesztett összetartozását.

Az intertextualitás 'inter-'előtagja az egymásba játszást is képviseli, így a szónak két adekvát meghatározását ismerhetjük föl. Az itt tárgyalandó jelenségek leírásához ezek a szótári alapjelentések is elegendőnek bizonyulhatnak: 1. Az a jelenség, amikor egy már meglévő szöveg valamely részlete kisebb-nagyobb átalakítással beépül egy másik szövegbe. 2. Az a jelenség, amikor egy szöveg nem önmagában létezik, hanem mindig más szövegek vonatkozásában készül és válik érthetővé.²¹ Ebben a meghatározásban a zene textuális jellege is megragadhatóvá válik, mégpedig a múlt és a jelen viszonyában, de soha nem kiforrott és általánosnak nevezhető esztétikai kritériumok mentén. Így az intertextusok funkciói abban változnak elsődlegesen, hogy milyen más, külső elemeket tudnak bevonni a zene értelmezésekor. Ez főként az alműfajok legitimációiról szól, de sosem két eltérő műfaj konkrét összehasonlításáról. Bár akad példa az alműfajok közötti tekintélyelvű megkülönböztetésre is, a zenei intertextusnak kánonképző szerepe van a metálzenében, s ennek mentén válik eldöntendővé az, hogy mi eredeti, és mi utánzás egyes metálzenekarok munkáiban.

A különböző metálzenei alműfajok kialakulásában fontos szerepet játszott a közvetlen elődök követése, de mindig valamilyen eltérő formában jöttek létre a más-más jellegű hangzásvilágok: egyre durvább akkordok/riffek, erőteljesebb basszusgitar, pergőbb dob, agresszívebb vokál, illetve a könnyedebb műfajok árnyaltabb, progresszívebb fejlődése, a hangszertechnika maximális kihasználása, egyre jobb keverések stúdiókban stb. A legismertebb alműfajok képviselői sokszor a közvetlen közelükben élő zenekarok mintájára fektettek alapokat a műfaj megteremtésébe. Ez viszont az évtizedek elteltével lassan lehetetlenné vált, így a színtér további, frissen felbukkanó képviselői nem tehettek mást, mint hogy új hullámként jelentkeztek (például a black metal első hulláma hangzásvilágában nem black metal, csak vizualitásában nevezhető annak, a tulajdonképpeni black metal első úttörői Skandináviában jelentek meg, majd ennek később lett egy második hulláma is, s javarészt az első hullámmal párhuzamosan működött a kilencvenes évek közepétől kezdődően).

Azonban a műfajteremtés és műfajkeveredés textuális megragadása nemcsak a történelemben keresendő, hanem a hangzások bonyolult szövedékében is. Ahhoz, hogy szövegszerűen le lehessen írni egy hangzó tétel ismeretlen/eredeti, illetve bejáratott, ismerősnek tűnő részleteit, a műfajok egymáshoz való viszonyait és – az aranykorra utalva – az elődöket. Részletesen kell ismerni a színterek különböző hangzásvilágát, s el kell tudni dönteni, hogy melyek azok a rendszerek egy zeneszám meghallgatásakor, amelyek hallhatóvá teszik a hatásokat vagy adott esetben a változtatás nélküli átvételt. A kritikák legtöbbször a vizsgálatuk tárgyában felismerhető dallamok révén az együttesek neveit, lemezcímeit, dalcímeit emelik be az intertextusok kijelölésére. Ha ebből az alapfeltevésből indulunk ki, akkor a zenekritika-írás egyik sarkalatos pontját lehetne meghatározni: egy kritikából ki kell derülnie, hogy az illető együttes milyen minőségű zenét játszik, hogyan teszi azt, milyen technikák hallhatók benne, és mi az, amit esetleg továbbvisz műfajon belül – adott esetben mi az, amit túlságosan konkrétan vesz át. Ebből indultak ki a plagizálási botrányok is a zeneiparban, mivel több együttes bizonyos nyitódallamokat, átkötő riffeket „kölcsonvett” egy másiktól. A zenében a „hasonlat” és a „metonímia” a hangsorokban fedezhető fel – még akkor is, ha megvan az esélye, hogy két különböző zenekarnak majdnem ugyanazt a dallamot sikerül felépítenie kreatív munkája során. A zenekritikák szemszögéből két jelenséget figyelhetünk meg: az egyik az, hogy tisztelőtre méltó, ha valamelyik előd nyomdokain alakítja ki egy zenekar a hangzásvilágát; a másik eset az, hogy

teljes mértékben leírható az a zenekar, amely elcsépelten módon (sokszor gátlások nélkül) ugyanazokat a tételeket viszi színre. Lássunk néhány pozitív példát: „A tradicionális metalt egy mai hangzással és elképesztő intenzitással játszó banda nagy meglepetést már nem tud okozni az ügyesen elhelyezett klasszikus metal utalásaival, a hol Priestes, hol Maidenés, hol Grim Reapers világával, de amikor Cam Pipes kiereszti a torkát, és olyan extrém sikolyokat hallgat (sic!) [...] kapásból villába merevednek az ember ujjai.”²² „A *Young Blood* még egy sebeséggel feljebb kapcsol, ez is potenciális partihimnusz, a címadó *Riot Avenue* azonban sokkal inkább tradicionális hard rock megközelítést mutat, a bevezető riff konkrétan a Michael Schenker iskola tananyagából került ide.”²³

Az első szöveg a kánonképzés felől tesz kísérletet arra, hogy megragadja a zene jellegét. A Judas Priest, az Iron Maiden és a Grim Reaper zenekarok megemlékezésével az olvasóban meggyőződést igyekszik kiváltani, mivel ezek az együttesek annyira ismertek, hogy a szubkultúrán belül szinte lehetetlen nem felismerni egyedi dalszerkezeteiket és gitárjátékukat. Az „ügyesen elhelyezett” szókapcsolat egyértelműen azt igazolja, hogy a dalok megírásában szerepet játszhat az inspiráció híres együttesektől, viszont tudatosan mellőzi ezek „szó szerinti” átvételét – az intertextus a keveredésben ragadható meg. A második szövegrészlet azt erősíti meg az olvasóban, hogy létezik egy a „Michael Schenker-iskola” mentén megragadható hangzásvilág, amelynek természetesen semmi köze nincs egy konkrét zeneiskolához, csupán a Scorpions zenekarban játszó gitáros dallamvilágának normatív jellegét hangsúlyozza. Így nyilvánvalóvá válik, hogy itt is egy külső tényező szempontja írja felül mindazt, amit tulajdonképpen a kritikaíró meghallgatott a recenzált lemezen. Az előbbieket nyomán figyelembe vett hasonlóság önmagában nem lesz hiba, ha azt az együttes megfelelő „fűszerezéssel” tudja átadni a zenekedvelőnek, illetve rajta hagyja saját stílusának is a lenyomatát. Vegyünk azonban figyelembe két ellenpéldát is: „A Sabbath-hoz maradyunk vissza a *Burning Bridges* lassú-középtempóival, majd a briteknél maradyunk a *Ready To Fight* korai Maident és a mindenkori Motörheadet megidéző expresz-sziójával. [...] A Motörheadesre sikerült szerzeményekben nem hallani koppintást, mégis olyan kellemetlen érzéseket keltenek, mint amikor egy műalkotásról kiderül, hogy nem eredeti. Szép, de a műértők valamiért mégis a mesterek keze munkáját keresik...”²⁴ „Sokan vallják azt a nézetet, hogy a zeneirodalom történetében már szinte minden variánst elsütöttünk, ami a rendelkezésre álló törzses és módosított hangok, valamint szünetek lehetséges kombinációit illeti. Magam is ezt gondolom, ugyanakkor eléggé frusztrál, ha bizonyos hangok egy kortárs, hasonló stílusú és hangszerelésű zeneműből kerülnek át egy másikba. [...] már a bevezetésben, a tizenhetedik másodpercben áttemelnek egy húsz hangnyi terjedelmű bekezdést a Helloween *Halloween* című disszertációjának törzsanyagából. Aztán akad még néhány ilyen, főleg a Running Wild, a Gamma Ray vagy a Rhapsody munkáiból.”²⁵

Az első kritika-részlet tartalmaz néhány ambivalenciát. Elsősorban a Black Sabbathra és az Iron Maidenre való utalások körvonalazzák nagyjából ugyanazt a nézőpontot, mint amelyet az intertextusok pozitívan értékelt formáinál láthattunk. Viszont a Motörhead zenekar munkássága túlnyomó részben van jelen a lemezen a kritikaíró szerint, és ez polémiát vált ki: ebben az esetben vagy túl egyértelmű az átvétel, vagy nem sikerült megfelelően az intertextuális keveredés, amely egy változatos dallamvilágot hozhatna létre. Így az utánzás és a műalkotás viszonya leépíti annak lehetőségét, hogy az intertextus valódi intertextus lehessen – ebben az esetben utánzásról van szó. Mivel az utánzás sem maradéktalanul azonos az eredetivel, külső szempontként figye-

lembe vehető az a tény is, hogy a metálvilágban nincs még egy olyan együttes, amely a Motörheadhez hasonló zenét játszana, ugyanis a zenekar sajátosan ötvözi a speed metalt, a punkot, Little Richard 1950-es évekbeli rock'n'rollját és a heavy/thrash elemeket, mindezt az énekes-basszusgitáros Lemmy Kilmister egyedülálló hangjával kiegészítve.

A második kritikarészlet abban tér el az előzőtől, hogy nagyon pontos információkat közöl az átvételeket illetően – ezek tehát nem utánzatok, hanem átvételek, de lényegében ugyanazt az autenticitást romboló jelleget hordozzák. A másodpercnyi pontosságra tehető átvételek azonban több együttes dallamvilágából is merítenek, ez okozza a felvetésben megfogalmazott ellentmondást is, miszerint minden lehetséges dallam- és szünetkombináció már létrejött. Ugyanakkor nagyon fontos annak a leszögezése, hogy itt kortárs átvételekről van szó, és nem az elődök által kijelölt útra való rátérésről. Ezenkívül hangvételében lényeges szempontból érvényesül a zenéről való beszéd textuális jellege, mind metaforikus értelemben („disszertáció”, „bekezdés”), mind a konkrét együtteseket tekintve.

A példák tárgyilagosan és érthetően vélekednek a zenei intertextualitás és másolás viszonyairól úgy, hogy a műalkotás eredetiségének két megközelítését vehetjük észre: az első az, hogy az összhatásban válik nyilvánvalóvá, hogy mire is hasonlítanak a dallamok, a második meg ellenőrizhetően konkrét át-emelésekből indul ki. Láthatjuk tehát, hogy korántsem könnyű feladat megállapítani egy zeneműről, hogy milyen elemekből és hogyan áll össze úgy, hogy annak művészi értéke is legyen.

■ JEGYZETEK

1. L. Varga Péter: *A kultuszképzés alakzatai. Ideológiai konstrukciók a populáris zene kritikájában*. In: *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Szerk. Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán, Vályi Gábor. L'Harmattan, Bp., 2011. 299.
2. L. Varga Péter: „költőből van töltőtoll”. *Mediális hurkok Kispál-dalokban*. Prae, 2008/11, 35.
3. L. Varga Péter: *A kultuszképzés alakzatai*. 304.
4. Milán Péter a Mastodon *The Hunter* lemezéről. Hammerworld 2011/10. 45.
5. Uzseka Norbert a Metal Church *Hanging In The Balance* 1993-as albumáról. Hammerworld 2012/2. 42.
6. Szünder Gábor Axel Rudi *Pell Into the Storm* lemezéről. Hammerworld 2014/2. 46.
7. Keith Kahn-Harris társadalmi megközelítésben és esettanulmányok egyesítésével tárgyalja a téma ezen vetületét: „Knowledge of the historical development of extreme metal canons is extremely important to scene members. These canons are the result of the making of complex 'distinctions' (Bourdieu 1979) within the scene. Practices of distinction are displayed through demonstrations of appropriately detailed scenic knowledge.” U6. In: *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Berg, Oxford, 2007. 123.
8. Milán Péter a *Massacre Back From Beyond* albumáról. Hammerworld 2014/3. 48.
9. Milán Péter Ihsahn *Eremita* című lemezéről. Hammerworld, 2012/6. 48.
10. Milán Péter: Mekong Delta: *The Principle Of Doubt* (1989). Hammerworld 2014/5. 42.
11. Cselötei László az *Accept Blind Rage* lemezéről, Hammerworld 2014/7–8. 46. (megjegyzés: a „headbang” kifejezés a zene élvezete közbeni bólogatásra, ütemes fejrázásra utal)
12. Lásd Keith Kahn-Harris hármas felépítésű magyarázatát: *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. i.m. 100.
13. Kánya Ferenc a *Nightmare The Burden Of God* lemezéről, Hammerworld 2012/7–8. 50.
14. Kánya Ferenc a *Burning Shadows Gather, Darkness!* albumáról, Hammerworld 2012/7–8. 65.
15. Lénárd László a *Krux III. – He Who Sleeps Amongst The Stars* lemezéről, Hammerworld 2011/12–2012/1. 45.
16. Milán Péter a *Solitude Aeternus Through The Darkest Hour* 1994-es albumáról, Hammerworld 2012/6. 42.
17. Uzseka Norbert a *Trouble Psalm 9* 1984-es lemezéről, Hammerworld 2014/10. 42.
18. Zubor Olly a *Hour of Penance Regicide* albumáról, Hammerworld 2014/6. 48.
19. Lénárd László az *Exodus Blood In, Blood Out* lemezéről, Hammerworld 2014/10. 46.
20. Milán Péter a *Mayhem Esoteric Warfare* lemezéről, Hammerworld 2014/ 5. 48.
21. Tolcsvai Nagy Gábor: *Idegen szavak szótára*. Osiris Kiadó, Bp., 2007. 492.
22. Lénárd László a *3 Inches Of Blood Long Live Heavy Metal* lemezéről, Hammerworld 2012/4. 45.
23. Danev György a *Crazy Lixx Riot Avenue* albumáról, Hammerworld 2012/6. 46. (Michael Schenker a *Scorpions* gitárosa – egyedi, „németes” hangzását könnyen fel lehet ismerni.)
24. Kánya Ferenc az *Anvil This Is Thirteen* lemezéről, Hammerworld 2012/9. 53.
25. Kánya Ferenc, a *Messenger Starwolf Pt. 1: The Messengers* című lemezéről, Hammerworld 2013/11. 68.