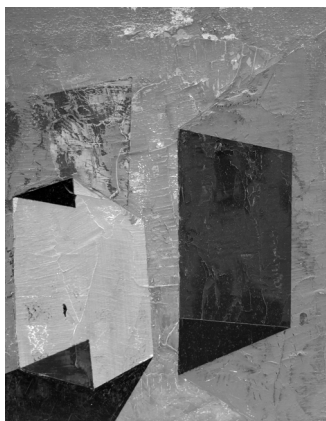


SÁNTA MIRIÁM

# AVANTGÁRD, UNDERGROUND: KORTÁRS METÁLZENEI SZÍNTEREK



... célja az új  
hangzásvilágok  
folytonos keresése,  
a hagyományostól eltérő  
zenei struktúrák és  
elrendezések  
használata, más zenék  
stílusjegyeinek  
átvétele...

50

## Megközelítésmódok, keretek

■ A 21. században kialakult kritikai szubkulturakutatás fontos lépésnek bizonyul mind a klasszikus értelemben számon tartott szubkulturák, mind az általános kultúratudomány számára. Ezeknek a szubkulturáknak a vizsgálata – főként az 1970-es évektől kezdődően – túlnyomórészt szociológiai, kommunikációs és pszichológiai szempontból valósult meg, ami kevésbé tette átjárhatóvá és feltérképezhetővé esztétikai és történeti-mediális szinten a hozzájuk kapcsolódó jelenségeket. Az utóbbi szempontok hiánya azonban nem legitimálja a szociológiai megközelítések elvetését, hanem inkább arra irányítja a figyelmet, hogy mellettük más diskurzusok viszonyrendszerét is figyelembe véve újabb olvasatok nyílhatnak meg.

A kritikai szubkulturakutatás látóteréből nem kerül ki a szubkulturális identitások megképződéséhez elengedhetetlen feltételek egyike, a tömegmédiá, ami identitásformáló tényezőként folyamatosan hatást gyakorol(t) bármely társadalmi osztályhoz tartozó, magát valamely szubkulturába soroló személyre. A tömegmédiá kezdetektől való jelenléte inkább dinamikus hatásként fogható fel, és nem csupán olyan elemként, amely a szubkulturákat mint olyanokat egyoldalúan közvetíti. A zenei-öltözködési ellenkulturák ifjúságiként való meghatározása is részben tarthatatlanná vált, ugyanis a hatvanas-hetvenes (és végeredményben a későbbi év-

Részlet egy hosszabb tanulmányból

tizedek) évek ifjúsága felnőtt, de ízlésvilágában – így akár stílusában, magatartásában – nem vagy alig változott, megőrizve azt a „fiatalosságot”, amit nehéz egy hagyományos definíció keretei közé beszorítani.<sup>1</sup>

A posztsubkulturális kutatások ezeket meghaladva azt hangsúlyozzák, hogy a 20. század utolsó évtizedeinek globalizálódó, posztindusztriális társadalma a szubkulturák fragmentálódását idézte elő, ami miatt az átjárások megsokszorozódtak. Ezért célzatosan inkább az életstílusok jellemzőit (és az ehhez tartozó „életérzést”), az individuum „fogyasztói kreativitását”, az identitások önmegkonstruálásának folyamatát és leképeződését tartja szem előtt.<sup>2</sup> A szubkulturákat mint alapkategóriákat nem vetik el, de célzatosan helyezik előtérbe a szcénákat (színtereket), amelyek egy-egy szubkultúra regionális megfelelői – ilyen például a metálzenei szubkultúra a világ minden pontján megtalálható szcénája.

Az avantgárd művészetet két nagyobb egységre szokták tagolni – történeti és neoavantgárdra. Mindkettő a huszadik század sajátja, és elméletük, kapcsolatuk feltárására több kísérlet született. Kétségkívül a történeti avantgárd legismertebb teoretikusának, Peter Bürgernek *Az avantgarde elmélete* című könyve jelenti a kiindulópontot ennek a művészetnek az árnyalt megragadásában. Bürger az 1910-es és 1920-as évek avantgárdjának olyan átfogó teoretizálását hajtja végre 1974-ben, amely a modernség történeti narratívájába illeszti bele az avantgárd mozgalmakat egy specifikusan politikai szemszögből. A polgári társadalom autonóm művészetének felszámolására tett kísérletként meghatározva azt vázolja fel, hogy végeredményben az avantgárd a művészet gyakorlati életbe való visszatérítését szorgalmazta volna, de sikertelen volt ebben a tekintetben. A neoavantgárdot csupán elődje utánzatának tekinti, munkájából szinte teljesen mellőzve azt. Mivel Bürger a kritikai irodalomtudomány módszereivel több eszmrendszerrel is mozgósított szövegében, és ezeket mintegy oszcilláló párbeszédbe helyezte, több szempontból is támadhatóvá vált. Bacsa Gábor Bürger könyvét kritika tárgyává téve azt emeli ki, hogy a szerző ideologikusságából adódóan az avantgárdot a társadalom művészi szegmensének önkritikájaként fogja fel, ugyanúgy Benjaminnak a művészeti reprodukciókról szóló szövegére hivatkozva, majd az *új* és a *véletlen* adornói koncepcióját is bevonva az értelmezésbe végeredményben elveti azt.<sup>3</sup>

Bürger ellenében szól, hogy munkája túl szelektíven és leszűkítve határozza meg az avantgárdot: csupán a dadaizmust, a korai szürrealizmust és az októberi forradalom után szerveződő orosz avantgárdot vonja be vizsgálódásába. Tekintve, hogy az avantgárd szándékaiban és törekvéseiben divergenciát mutat (lásd futurizmus, kubizmus, expresszionizmus, dadaizmus, szürrealizmus, konstruktivizmus és mindezek Európa-szerte létrejött regionális szerveződése), Bürger kísérlete, hogy az egész történeti avantgárdot egyetlen átfogó elméleti keretbe helyezze, sok tekintetben meghiúsult.<sup>4</sup>

Dietrich Scheunemann azt veti fel, hogy a történeti avantgárd csoportosulások és stílusirányzatok programjainak és célkitűzéseinek, esztétikai megalapozásainak újraolvasásával tágabb képet kaphatunk. Ezek szükségképpen térnek ki a műalkotás autonómiájának kérdésére is, mely például az expresszionista írók nyilatkozatai alapján a művészetet a mindennapi élettől való eltávolodásban látja, vagy a hangok, színek és ritmusok szimultán és konfúz keveredését tűzi ki célul, illetve az absztrakt festészet, a dadaista kiáltvány, az avantgárd filmművészet vagy az egyértelmű „művészet mint termelés” az orosz konstruktivizmus-

ban is más-más erővonalak mentén törekszik a művészi formák újragondolására. Scheunemann hozzáteszi, hogy érdemes újrazivzsgálni Benjamin reprodukcióról szóló elméletét, nem annyira ideologikus alapon, mint inkább a századelő technikai fejlődésének kérdése szempontjából, amely a műalkotások létrejöttének alapvető formái megváltozását eredményezte. A modernista és tradicionális trendektől abban különböztethetők meg az avantgárd irányzatok, hogy mindegyik más-más módon ugyan, de konstruktívan és innovatívan válaszolt kora kihívásaira.<sup>5</sup>

Tania Ørum szerint egyfajta multilinearitást kell alapul vennünk ahhoz, hogy megértsük, miért ível át valójában az avantgárd az egész huszadik századi művészetben: a minimalizmus és a skandináv avantgárd példáján keresztül transznacionális kapcsolatokat felhozva azt tárgyalja, hogy az avantgárd heterogenitása párhuzamosan alakult ki, egyrészt Európából indulva, majd elterjedve a két amerikai kontinensen és bizonyos ázsiai országokban, vagy a történelmi vasfüggöny mögött a későbbiekben. Hubert van den Bergre hivatkozva fejti ki, hogy az, amit történelmi avantgárdnak nevezünk, inkább egy laza és határok nélküli entitásként van jelen (így értelemszerűen különböző történelmi perspektívák különböző módokon határozták meg őket, mindig más-más csoporthoz kötve), és inkább hálózatosan vagy rizómaszerűen, mint tömbként. Ugyanez érvényes a háború utáni avantgárdra is, amely – kihasználva a kommunikációs médiumok horderejét és az információ terjedésének gyorsaságát – hasonló módon szerveződött, de inkább centrumoktól a perifériáig tartó irányvonalon.<sup>6</sup> Ez a fajta multilinearitás felülírja az avantgárd művészetet mint pusztán bizonyos nemzetek sajátját, noha kétségtelenül az ún. történelmi avantgárd kapcsán a francia, a német vagy az orosz „izmusok” jutnak először eszünkbe (a továbbiakban ez is releváns lesz, főként a művészi technikák, illetve az európai kelet-nyugat pólusok miatt).

A zenei szubkultúrák (amelyeket leginkább a populáris zene fogalmán keresztül általánosítanak) és az avantgárd teoretikus hátterének fölvázolása után fel lehet tenni a kérdést: milyen módon kapcsolódik össze a populáris és az avantgárd művészet?

Beke László már 1976-ban megfogalmaz – az államszocialista Magyarországon – egy lehetséges kapcsolatot a kettő között, mindenekelőtt mozgalmi alapokra hivatkozva: „A divat, a rock-zene, néhány útibeszámoló, résztanulmány és ideológiai értékelés elegendő mozaikkockát halmozott fel ahhoz, hogy nálunk is bárki összeállíthassa magának »a Mozgalom« képét. Nincs szükség tehát arra, hogy áttekintsük a *beat generation*, a diákmozgalmak, az új baloldal, a Fekete Párducok, a hippik és más csoportok bonyolult összefüggő történetét. Amiről sokkal kevesebb szó esett idáig, az, hogy ennek a mozgalomnak nincs ugyan »festészete« vagy »szobrászata«, de van összefüggő esztétikája és poétikája; az »ellenkultúra«, amit létrehozott, művészeti elvekkel hatja át magát a Mozgalmat. »Az 'élet' 'művészetté', kollektív alkotói tapasztalattá változtatásának régi avantgardista álma végre teljesült« – mondja 1968 májusáról Jean-Jacques Lebel.<sup>7</sup> Lebel, maga is avantgárd művész megállapítása egyrészt alátámasztja azt a folytonosságot, amiről a fentebbi példák tanúskodnak. Beke viszont nem hiába hozza be a diskurzusba a rockzenét és a beat generációt, ugyanis a továbbiakban ez lesz a kiindulópont arra vonatkozóan, hogy milyen kapcsolatban áll az avantgárd és a rock/metál. Beke tanulmányának mottója – „*the great artist of tomorrow will go underground*” (Marcel Duchamp)<sup>8</sup> – az underground művészet státusát egyszerre fagyasztja be az akkori jelenbe és a mostaniba: amikor a rockkultúra,

a vietnami háború ellen tüntetők, a hippik stb. undergroundként tételeződtek, akkor egyszerre helyezkedtek szembe a „magasművészettel”, és váltak világszer- te elhíresültté és népszerűvé. Az az underground mozgalmisság, amelynek hatá- sa futótűzként terjedt el a nyugati kultúrákból (vö. centrum-periféria), a jövőre nézve teljesen meghatározza azokat, mintegy teljesen dominálva a populáris kultúrát és a népszerű zenét: az ötvenes évektől kezdve Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William S. Burroughs és a beatgeneráció francia szürrealizmusba oltott pszichedeliájából inspirálódik majd a Beatles, a Rolling Stones, Janis Joplin, a Led Zeppelin, Bob Dylan, Jim Morrison/The Doors stb.

A Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple, Blue Cheer, Jimi Hendrix, King Crimson, Hawkwind zenekarok valójában a mai metálzene úttörőiként vannak számon tartva, ugyanis közülük leginkább a Led Zeppelin és Jimi Hendrix azok, akik a metálzene gitárjátékának hangzásvilágát megalapozták, hogy a későbbiek- ben – a hetvenes évektől kezdődően, Nyugaton – megalakulhassanak a NWOBHM (New Wave of British Heavy Metal) zenekarok (Judas Priest és Iron Maiden, a legismertebbek közül) és a progresszív rock zenekarok (Yes, Genesis, Van Den Graaf Generator, King Crimson, Emerson, Lake & Palmer stb.). Fontos megjegyezni, hogy a hetvenes években a punkzenekarok is nagy hatással voltak az európai és amerikai metálegyüttesekre (pl. a Motörhead karcos rock'n'rollja nem kis mértékben ötvöződik punk hatásokkal). Mivel a népszerű zenei irányza- tokból egyre több társ- és alműfaj szakadozott le, tanúi lehetünk az experimentá- lis műfajok létrejöttének: a blues ritmustól és énekstruktúrájától eltérő dalszerke- zetek az ismétlés nem szokványos formáit adják vissza hangszerelésükben.

Chris Atton arról beszél *Listening to 'difficult albums': specialist music fans and the popular avant-garde* című tanulmányában, hogy az ún. „nehezen hall- gatható lemezekhez” elsődlegesen az avantgárdot asszociálhatjuk. A Beatles „musique concrete” elemeket tartalmazó *Revolution 9* című munkáján, Bob Dylan szürreális dalszövegein, Frank Zappa ironikus eltávolításain, Jimi Hendrix mérföldkőszerűen innovatív gitárjátékán keresztül mutatja meg, hogy a neoavantgárd teoretikusa, Hal Foster zárt fogalmi keretei nem elegendőek a je- lenség kidomborításához. Foster szerint az avantgárd műalkotások értelmezésé- nek nehézsége az elitista hermetizmusból, a folyton újdonságra, eredetiségre való törekvés fejlődésideológiájából és történeti exkluzivitásból ered.<sup>9</sup> Noha igazságtartalmuk bizonyos esetekre valóban fennáll, az avantgárdot a presztízs és szeparatizmus gondolatkörébe helyezni nem produktív lépés, lévén hogy egy mozgékonyabb és kiterjedtebb jelenségről van szó, amely számos esztétikai és társadalmi gyakorlaton belül kontextualizálható.<sup>10</sup> Mindamelllett, hogy Atton az improvizáló zenét teszi vizsgálatának tárgyává, nem kielégítő számára, hogy a 'populáris avantgárdot' ilyen szűken határozzuk meg, ezért az esettanulmány- ban részt vevők tapasztalataira hagyatkozva kiemeli, hogy ezek a lemezek sok- szori hallgatásuk során válnak „megemészthetővé”. A szerző partikuláris esetek mentén vázol fel néhány olyan jelenséget, amelyek révén megelőlegeződik a kí- sérleti/avantgárd metálzene jelenségének megragadása is.

A hetvenes években bekövetkezett műfaji elválások sorozatában tetten érhet- jük a heavy metal prototipikus kialakulását, amely azt eredményezi, hogy egy jól körülhatárolható és már fennebb említett társadalmi jelenségekhez köthető szubkultúrát lehet vizsgálni, amelynek fontos vonásai a műfaji „hagyománytisz- telet”, az ellenállás és az ehhez tartozó kultúrmítoszok és magatartásbeli mintá- zatok. Ha az alműfajok diverzitását és a szubkultúra sokszínűségét félretéve egy

viszonylag általánosító meghatározást akarunk hozzárendelni, akkor a következőt láthatjuk: „A rock- és metálzene történetében a zene mellé párosuló tiltakozó, lázadó, az adott rendszert, társadalmi berendezkedést erősen kritizáló, a »soha-meg-nem-nyugvást« és »bele-nem-törődést« hirdető szövegek hasonlóan meg nem alkuvó, mindenfajta (eszmei, szerelmi, fizikai) szabadságot előtérbe helyező viselkedési formákkal járnak együtt, illetve egészítik ki kölcsönösen egymást. A szövegek szinte kötelező módon kritikus, tiltakozó intonációjuk mellett leggyakrabban a kitaszítottság, kirekesztettség, a negatív diszkrimináció, az elkeseredettség, a magány, valamint a szabadság érzését; az elfogadás, a tisztelet és tolerancia, a tiszta, becsületes élet s a szerelem vágyának kívánalmait fogalmazzák meg úgy, hogy a zenészek a közönségük tagjaival egyenrangú partnereként lépnek föl. A hetvenes években elinduló kommercializálódási folyamat során vonul be a rockzene az utcáról a stúdióba, teszi meg elsődleges céljának a profitszerzést, és termeli ki hatalmas sztárjait, melynek következtében az elveszíti korábbi funkcióit, szélsőséges járulékaik pedig – például a mozgalom jelleget öltő lázadás – háttérbe szorulnak”<sup>11</sup> – írja L. Varga Péter, aki egyszerre mutat rá a metálzenei kultúra esszenciális vonásaira, miközben a kommercializálódási folyamatot problematizálva előrevetíti a nyolcvanas-kilencvenes évek alatt születő újabbnál újabb alműfajok elhatárolódási kísérleteit (doom, death, black, thrash, progresszív, power, technical, atmospheric, dark, stoner stb. alműfajok).

Amint azt a kritikai szubkulturakutatás is felmutatta, az életstílus a metált kedvelők körében nagyon hasonló, de lényeges különbségeket is feltételez. Amikor Keith Kahn-Harris „nem látványos szubkulturáról” beszél, akkor az extrém metál (death, black, thrash és ezek különböző keverékei) rajongóinak határátlépési (transgression) gyakorlatai (kaotikus dalstruktúrák, dallamtalanság, hörgő vokálok, deviáns viselkedési formák, pl. féktelen alkoholfogyasztás, esetleg szélsőséges nézetekkel való flörtölés, a rendfenntartókkal való szembeszegülés stb.), olyan események, amelyek a viselkedésben folyamatosan meghaladják a test határait. Az ilyen tapasztalatok a társadalmi valóság kereteinek szétfeszítésére törekszenek (élet-halál, jó-rossz, tiszta-tisztátalan stb.) és „az én őskáoszban történő feloldódásának” lehetőségeit teremtik meg.<sup>12</sup> Kahn-Harris esettanulmányában olyan extrém metálrajongókat kérdez meg a műfajhoz fűződő viszonyukról, akik azt tudják bebizonyítani, hogy a látványosság nem egyenlő az ismertséggel. A szintér egyik jellegzetessége, hogy valójában ismeretlen: a kérdezettek válaszai alapján arra következtet, hogy az extrém metál rajongóinak határátlépési kísérletei nem befolyásolják a mindennapi életgyakorlataikat (tehát a kirekesztettség és lázadás mítosza félig-meddig megkérdőjeleződik, amennyiben a szcénába való bevonódás során nem sérül a munka, a tanulás, az egyéni kiteljesedés, karrier, család stb. – ezért a szcénában való részvétel maga a transzgresszió).<sup>13</sup>

## Az avantgárd és az underground

■ A transzgresszív értékelmutatás és erőfitogtatás a nyolcvanas években azt eredményezte, hogy a metálzenében számtalan alműfaj teremtődött meg, amelyek leginkább hálózatosan és egymással való összefüggéseikben ragadhatók meg, és hasonlóképpen érvényes rájuk az a multilinearitás, amelyet az avantgárd művészet elterjedésénél láthattunk.

Míg a heavy metal képviseli napjainkig a műfaj prototipikus hangzásvilágát (pl. Iron Maiden, Judas Priest, Saxon, Accept, AC/DC), addig a szintén a nyolc-

vanás években kialakult extrém metál műfajok ágazatai is mára már klasszikus-sá váltak abban az értelemben, hogy a 21. században a műfaji besorolhatóság nehézkessé vált az alműfajok keveredése miatt. Néhány extrém metál műfajnak kialakult a saját „mainstream”-je is.

A thrash metál abban különbözik a heavy-től, hogy sokkal gyorsabb, agresszívebb, tremolo-gitártechnikával és dupla lábdobot alkalmazó ritmikával, rekedtes-karcos hanggal újította meg a hangzást, az énekmod pedig szaggatott, kevés dallamot tartalmaz, szövegvilágára leginkább a kontroverz háborús, erőszakos tematika jellemző, a szubjektum számára az életvilág nem egy eleve adott integritást tükröz (pl. Slayer, Megadeth, Anthrax, Metallica, Testament, Kreator, Annihilator, Sodom stb.). Ezt meghaladva a death metál a nyolcvanas évek végétől és „virágkorában”, a kilencvenes évek elején a horrorfilmek képi világára emlékeztető hangzása révén sajátosan megteremtette a rút esztétikájából eredeztethető, sokszor gyomorforgató, az emberi mulandóság és fokozott testiség, anyagiság tematikája révén azokat a határátlépési gesztusokat, amelyekről Kahn-Harris értekezett (ilyen együttesek például a Cannibal Corpse, Death, Obituary, Carcass, Gorefest, Napalm Death, Entombed – leginkább az amerikai és a svéd szcénában alakult ki a műfaj presztízse). A black metál abban különbözött a death-től, hogy a határátlépési gesztusokat spirituális szintre is emelte, amely a hátborzongató, a kísérteties szimbolikájának terepén található. Dalszövegeik okkultizmusról, sátánizmusról, megszenteltelenítésről és a profanitás piederstálra emeléséről, esetenként extrém ideológiák inkorporálásáról szólnak, ám számos példát találunk ezeknek ironikus kiforgatására, valamint filozófiai eszmék beemelése (pl. egzisztencializmus, nihilizmus) és a természet dicsőítésére. Nem ritkán mindez csak egy átesztétizált színjátékként értendő. Zenéjére minimalista, rendkívül gyors gitárjáték és -ritmus jellemző, a dupla lábdob egy-egy dal felépítésében folyamatosan hallható, de a hátborzongató effektek hangsúlyozására a szintetizátor használata is beépült (a leghíresebb és talán legelismertebb szcena a norvégiai, melynek tagjai a Mayhem, Burzum, Darkthrone, Gorgoroth, Immortal, valamint a később elterjedt szimfonikus mellékágának képviselői, úgymint Cradle of Filth, Naglfar, Dimmu Borgir, Old Man's Child, Agathodaimon stb.). A doom metál gyökerei azonban visszanyúltak a Black Sabbath, a Trouble és néhány okkult rockot játszó együttes hangzási stílusára, ami abból állt, hogy a lehangolt gitárok lassú, „súlyos”, „vésztőló”, a slágerek tonalitásától eltérő soundot produkáltak. A doom metál ezt az elődökhöz képest fokozottabb formában hozta létre, az elektromos gitárok erősítőjével való kísérletezés nyomán, ami az elnyújtott, csupán néhány riff váltogatását inkorporáló soundot eredményezte. A doom – nevében is a végzetet megidézve – színesebb dalszövegvilágot kínál fel, de alapvetően az emberi élet negatív oldalát (csalódottság, halál, bizonytalanság, traumafeldolgozás, reményvesztettség, szerelmi bánat és a gothic fiction és disztópia-irodalom motívumkincse) jeleníti meg.

A fontosabb extrém metál műfajok történeti áttekintése azért válik releváns-sá az avantgárd metálzene klasszifikációjában, mivel az elsősorban a genealógiának ehhez az ágához kapcsolódik. Havasréti Józsefnek az underground meghatározásához a térbeliség-metáforák jelentették az eligazodást, Nemes Z. Márió viszont ezt kibontja: „a magyar (neo)avantgárd törekvései kapcsán sűrűn használt »underground« kifejezés egy vertikális kultúraszerkezet képét idézi meg, miszerint a »lent« és »fent« irányjelzői a kánon értékvektorai is egyszersmind. Ebben a [...] modellben a kultúra metaforája egy ég felé törő épület (múzeum,

könyvtár, templom stb.), és a kanonizáltság fokmérője az épületen belül elfoglalt pozíció. [...] Az underground »helye« az épület alatt található, a hivatalos helyett nem hivatalos, a látható helyett a nem látható kiterjedésben. Ennek az elképzelésnek az ambivalenciája abból fakad, hogy a »lent« és az »alatt« vektorai a monokulturális épületmetaforához *képest* határozzák meg az underground elteremtőit mint pincét, alagsort, barlangot, sírboltot stb. Vagyis a területen »kívüliség« ideológiája lelepleződik, hiszen a szuperépület logikáján belül utalódik ki az ellenállás (nem) helye”.<sup>14</sup> Noha Nemes Z. a magyar neoavantgárdra terjeszti ki értelmezését, láthatjuk, hogy végső soron egy problematizálható képet kapunk az avantgárd és underground kognitív metaforáiról, amely változtatlanul alkalmazható az avantgárd metálzene lényegének megragadásához.

## Avantgárd metál – genre-montázs

■ Az avantgárd metál kapcsolódási pontjai az extrém zenei színterekhez két különböző rétegen belül is kimutathatók. Az első az a történeti-esztétikai réteg, amelynek alapján többé-kevésbé meg lehet határozni, hogy hangzásvilágában milyen helyet foglal el a metálzene klasszifikációjában: az általánosító meghatározások közt azt találjuk, hogy célja az új hangzásvilágok folytonos keresése, a hagyományostól eltérő zenei struktúrák és elrendezések használata, más zenék stílusjegyeinek átvétele (pl. industrial, kortárs zene, kísérletező populáris zene, dzsessz), a megszokottól eltérő vokális és hangszeres technikák, szokatlan harmóniak (politonalitás, alacsony frekvencia, atonalitás).<sup>15</sup>

Erre a meghatározásra az jellemző, hogy a szokatlanságot, a hagyománytól való eltéréseket és a kísérleti jelleget emeli ki, amely arra mutat rá, hogy elsősorban a metálrajongót célozza meg, aki előzetes tapasztalatokkal és feltételezett ízlésvilággal rendelkezik, így a műfaj többé-kevésbé átfogó történetét ismerve meg tudja különböztetni hangzás alapján a szokványost a szokatlantól. Ha a metálzene történetét vizsgáljuk, akkor láthatjuk, hogy a különböző műfajok fokozatosan extrémé és innovatívvá válása mintázatszerűen vonul végig, újra és újra megkérdőjelezve az „elődök” bejáratott, közismert zenei világát, így a szokatlan fogalma mint olyan csupán a különbözőség (vagy akár különcködés) kategóriáját hozza létre, amely nem tér ki a befogadásesztétikai problémakörre (pl. minden szokatlan dolog egy idő után megszokható lehet, folytonos újrarahallgatás által). Az avantgárd metál mint genre időbeli szempontból viszonylag újkeletű (kilencvenes évek), ezért kedvelőinek rendelkezésére áll mindaz a történeti megalapozottság, amelytől a műfaj egyszerre jelentősen szerzi inspirációját és távolodik el tőle. Ha a már idézett Nemes Z. Márió kultúraszerkezeti elméletét vesszük alapul, akkor láthatjuk, hogy az a fajta „területen kívüliség” és az „ellenállás nem-helye” egy folytonosan oda-vissza ható dinamikában lepleződik le. Mit értünk ez alatt? Azt, hogy az avantgárd metál egy pozitív előjellel ellátott periferikus műfaj, amely a területen kívüliséget egyszerre akceptálja az extrém metálműfajoktól kölcsönzött határátlépési stratégiákkal, és vonja ki magát belőle a metáltól teljesen eltérő zenei stílusok inkorporálásával. Így az ellenállás klasszikus metálművészetének egy specifikus formájával állunk szemben, amely nem kizárólag a bejáratott ideológiai konstrukciókkal operáló leegyszerűsített meg-nem-értettség és kitaszítottság retorikai kliséivel határolódik el, hanem valós zenei innovációkat és reflektáltabb szövegvilágot teremt meg.

„Ebben az összefüggésben az alternativitás fogalma termékenyebbnek tűnik, mert a vertikális kultúráképhez való rögzülés helyett a mellérendelés és a hálózatoság logikáját érvényesíti”<sup>16</sup> – teszi hozzá Nemes Z. „Miért ne alapulhatna az underground terek logikája az öneltemetés helyett az (ön)felszabadítás esztétikai módszertanán? Ennek a módszertannak a térpoétikája csak egy irányt ismer (mely megdöbbenő módon egybevág Kassák Lajos avantgárd jelszavával): »Mindig tovább!« Persze itt nem valamiféle lineáris progresszióról van szó, hanem a kreatív szökésvonalak állandó és hálózatos meghosszabbításáról, a kulturális képzelet »felfelnyitásáraól«, mely mindig kilépni igyekszik a monolitikus térrezsimek fennhatósága alól.”<sup>17</sup> A „monolitikus térrezsimek” kifejezés szemantikájához egyszerre asszociálható a metálzenei kultúra szinte „kőbe vésett”, felvállalt és számtalanszor újratermelt uralkodó jellegű diskurzusa, amely a szín-„terek” által is különböző módokon válik láthatóvá. Az alternativitás fogalmában viszont lényegre törő, hogy az „önfelszabadítás” mindig választás kérdése: egy mellérendelő és hálózatos viszonyban nem az alapok szigorú letételére irányul a figyelem, hanem arra a belső játékra, amely különböző műfajok egymásra hatásában valósul meg.

Ettől függetlenül nem szabad abba a csapdába esni, hogy az avantgárd metál kizárólag olyan zenei struktúrákat és dalszövegeket hoz létre, amelyek eddig ismeretlenek voltak a metálrájonók vagy érdeklődők számára. Bőven találunk egyszerűbb motívum- és szimbólumtárat felmutató dalszövegolvasatokat (csakúgy, mint a költészetben), de népszerűségi fokából kiindulva rámutathatunk a második meghatározási rétegre is, amely a társadalmi szerveződés és gyakorlatok mentén igyekszik feltárni ennek a műfajnak az ambivalenciáját.

## Intézményesülés, műfaji megszilárdulás

■ A 2007-ben induló, online felületen elérhető *Avantgarde Metal Magazine* jelenléte kísérli meg az avantgárd metálzene meghatározását és klasszifikációját. Olyan fanzine-vállalkozás, ami mindössze négy lapszámmal rendelkezik, ebből kettő számít „sorozatos” megjelenésnek, a másik kettő különszám. Ez a sajtóműfaj szintén az undergroundból eredeztethető, és a barkácsolás, a „csináld magad” technikáival dolgozik, azzal a különbséggel, hogy nem tartalmaz olvasói leveleket és véleményeket, ellenben van vezércikke és tematikus cikke is. Esetükben a „digital-DIY” (do it yourself) kifejezést lehet használni, ugyanis a 21. századi lehetőségeket kihasználva megteremtenek egy „hivatalosabb”, komolyabb arculatú fanzine-t, ami egyszerre hasonlít a műfaj prototípusára és a népszerű metálmagazinokra. A 2008-as *Classics* tematikus lapszámban a következőket írják: „De az avantgárd metálbandák máshogy közelítik ezt meg. Gyorsabb vagy lassabb játszás helyett egy experimentális együttes a műfajon kívül tekint, arra téve kísérletet, hogy máshonnan lokalizálja hangzását és esztétikáját, végeredményben olyan zenét hozva létre, amely nem éppen metál, de ahhoz túl nehéz, hogy másvalami legyen.”<sup>18</sup> Erre visszautalva egy korábbi lapszám hasonlóképpen vélekedik: „Vannak, akik azt mondják, hogy az avantgárd metál a mély és idegen atmoszférák megteremtésének művészete, új hangszerek és hangzásvilágok, furcsa ének, nem konvencionális dalstruktúrák, ritmusok és harmóniák, szokatlan dalszövegek és rendkívüli albumborítók által. Mások úgy jellemzik az avantgárd metált, mint az extrém metál progresszív, pszichedelikus, szurreális, fantazmagorikus, expresszionista, disszonáns vagy extravagáns változatát.”<sup>19</sup>



Az avantgárd metál nemzetközi színteréből kiemelkedő zenekarnak számít a norvég Arcturus, amely különös űr-tematikát dolgoz fel több lemezen is. Az együttesnév jelzésértékétől eltekintve ezekben a szövegekben az űrbe való kiszabadulás egyszerre jelenti a szubjektum introspekciójának egy lehetséges megvalósulását, párhuzamosan azzal, hogy az űrben való eltévelyedés, katasztrófa, széthullás felhívja a figyelmet a valóság feletti ember fragmentált világerzékelésére. A norvég szcena másik formációja, a Solefald, a poszt-black metál avantgárd irányzatát képviseli, és szövegvilágára egy szatirikus-melankolikus hangulat íródik, de találunk dadaista verset is alkotásaik között. Lemezeiken a zenei montázs technikák különböző formáit alkalmazzák, valamint kapcsolódnak a beatirodalom hagyományaihoz is. A magyar színtérről Kátai Tamás multiinstrumentalista, időnként vendégzenészeket alkalmazó szólóprojektje, a Thy Catafalque egyedülállóan számít: művészetére a kísérleti jelleg abból a szempontból érvényes, hogy a Peter Bürger-i véletlen, allegória és montázs multimediális szinteken látszik benne kibontakozni. A véletlent az előre felvett, tudatosan megszerkesztett hanganyag és szöveg szempontjából helytelen volna autentikusnak nevezni, viszont ennek a véletlennek a francia szürrealisták által „kidolgozott” formája tartalmaz néhány olyan elemet, amelyeket tetten érhetünk a hangzó anyagban és a szövegben egyaránt.

#### ■ JEGYZETEK

1. Andy Bennett – Keith Kahn-Harris (eds.): *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Palgrave Macmillan, London, 2004. 5–11.
2. Uo. 13–14.
3. Megj.: Az új és a véletlen fogalma a modernség számára Adornónál azt jelenti, hogy a polgári-kapitalista társadalomban a hagyományellenességet a fejlődéssel, igazodással hozza kapcsolatba, így az újszerűségek mindig egyfajta piaci logikába ágyazódnak be. Bürger azért veti el ezt az eredetileg nem művészetelméleti megközelítést, mert az avantgárd szempontjából leginkább a szerves és szervesen műalkotás különbségeit kívánja megragadni.– Bacsa Gábor: *Kínos, alig ismert, kritikus: klasszikus. Peter Bürger: Az avantgárd elmélete*. Tiszatáj 2014/4. 12–15.
4. Dietrich Scheunemann: *From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde*. In: Dietrich Scheunemann (ed.): *Avant-garde/Neo-Avant-Garde*. Rodopi, Amsterdam – New York, 2005. 19–20.
5. Uo. 21–22.
6. Tania Ørum: *Minimal Requirements of the Post-War Avant-Garde of the 1960s*. In: David Hopkins (ed.): *Neo-Avant-Garde*. Rodopi, Amsterdam – New York, 2006. 149–150.
7. Beke László: *Underground művészet*. Helikon Világirodalmi Figyelő 1976/1. 49. (Megj.: Jean Jacques Lebel francia író, művész, happeningek szervezője, művészetelmélettel, tárlatvezetésekkel foglalkozik és az 1950-es években még együtt alkotott a szürrealistákkal – Marcel Duchampnak, a francia szürrealizmus kiemelkedő figurájának a barátja.)
8. Kb.: „A holnap művésze az undergroundban jön létre”, uo. 49.
9. Chris Atton: *Listening to 'difficult albums': specialist music fans and the popular avant-garde*. Popular Music 2012/3. 349.
10. Uo.
11. L. Varga Péter: *Identitástudat és normaképzés a heavy metal szubkultúrában. A Metal Hammer magazin szövegvilága*. Prae 2003/3. 88–89.
12. Keith Kahn-Harris: *Nem látványos szubkultúra? Határátlépés és hétköznapiság a globális extrém metal színtéren*. Replika 2008/64–65. 167.
13. Uo. 170.
14. Nemes Z. Mária: *Térérzékeny avantgárd*. In: *Filozófus a műteremben. Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*. ELTE Eötvös Kiadó, Bp., 2016. 263.
15. [http://www.metalenciklopedia.hu/mufaj\\_avant-garde\\_metal](http://www.metalenciklopedia.hu/mufaj_avant-garde_metal)
16. Nemes Z.: i. m. 266.
17. Uo.
18. James Slone: *Avant-garde Metal. A Brief And Incomplete History Of An Ongoing Experiment*. Avantgarde Metal. Classics. July 2008. 1. <http://www.avantgarde-metal.com/pdf/agm%20classics%202008.pdf>
19. *About Avantgarde Metal*. Avantgarde Metal Magazine 2007/1. 4. <http://www.avantgarde-metal.com/pdf/agm%20magazine%2001%202007.pdf>