

Gyulai Attila

Black Metal ist Krieg

A politika határai a black metalban

„...fájdalom, de úgy tűnik, innét is menniük kell, iszonyatos égi háború, *heavenly war*, előjeleit véli ő látni, mondta, ebben az állati változásban, olyat, ami pusztítóbb minden elképzelhetőnél”
(*Krasznaborkai László: Háború és háború*)

1. BEVEZETÉS

A black metal és a háború azonosítása a zenét és a politikát sajátos kapcsolatba hozza egymással. A kapcsolat politikáját pedig az azonosítás módja, eljárása és stratégiája teszi láthatóvá. A kérdés az, hogy a zene – a black metal – lehet-e azonos a politikával, illetve az, hogy ennek a kapcsolatnak a felvetése milyen értelemben lehet már önmagában is politikai cselekvés.

A háború deklarációval kezdődik, akár az erőszak alkalmazásának pozitívista megközelítésében, amely a jogi eljárásokat helyezi előtérbe, akár az erőszakos cselekménynek a politikai vitában háborús tettként való értelmezésével. Az első értelemben a háborút be kell jelenteni ahhoz, hogy háború legyen, a második értelemben a háború jelentésének rögzítéséről (vagy vitatásáról) van szó. A deklaráció, a bejelentés azonban minden szempontból központi jelentőségű, nincs tehát háború háborús értelmezés nélkül, ami viszont egyszerre jelent háborúként való értelmezést, és értelmezést háborús cselekvésként.

Ha a black metal a háborús cselekmény, a háború a zene metaforájává válik, de a jelentésáthelyeződés olyan deklarációban megy végbe, mely nem csupán a zene, de a háború jelentését is elmozdítja, és magát a deklarációt nem helyezi a tényleges háborús cselekvés elé. A háborúval azonosított zene túllép azon a kérdéseken, amelyek arról szólnak, hogy mit és hogyan képes kifejezni a zene, mert ez az értelmezés nem a kifejezés, nem az utalás és nem a megjelenítés, hanem a beavatkozás és a cselekvés mentén határozza meg érvényesülésének szempontjait.

Háború és zene kapcsolatának hosszú története van, hiszen a zene ott van például a felvonulásban, a harc ritmusában, a győzelem és a vereség feldolgozásában. Ahogyan Thomas Mann *Doktor Faustus*ában a zeneszerző Adrian Leverkühn közeledik saját szellemi összeomlásához, a történetét közvetítő Serenus Zeitblom is egyre közelebb kerül saját elbeszélői idejéhez és teréhez, a háborúban összeomló Németországhoz. Leverkühn utolsó műve, a Doctor

Faustus panaszkodása ennek a kettős összeomlásnak a találkozási pontján helyezkedik el, ott, ahol a Sátánnal kötött szövetség a csúcspontjára érkezik.

Hosszú esztendőig úgy képzeltük mi, börtönben sínylődők, hogy Németország a felszabadulást – önnönmaga kivítva szabadságát – egy ujjongó dicshimnusszal, a Fidelióval, a Kilencedikkel fogja megünnepelni. Ma már csak ez illik hozzánk, csak ez szólhat a lelkünkéből: a pokol fiának Istent és embert vádló panasza, amely a szubjektív jajszóból indul ki, de egyre inkább kiterjed, mintegy az egész kozmoszt magával ragadva, s melynél iszonyúbbat még nem hallott a föld. (Mann 2002: 623–624)

A gonosz a fordulópon után sem tűnik el, a jó és nemes a szerződés felbomlása után sem emelkedik ki, mert a fordulatot a *Kilencedik szimfónia* visszavonása kíséri. Az *Örömóda* ugyancsak szimbólum, de a *Faust*-darabhoz képest értékeivel együtt bukásra ítélt szimbólum. Tengelyi László szerint kétséges értelmezés, de felvethető, hogy a kifejezéshez történő áttörés szakítást jelent a démonival, az áttörés azonban mégis az ördögi körön belül marad, mint a jó folyamatos provokációja – és így fenntartója (Tengelyi 2007). Zeitblom szavai szerint azonban már maga a visszavonásban elért áttörés – Leverkühn folyamatosan keresett célja – is ellentmondásos értékeket juttat át.

Jajszó, panasz. De profundis – rajongó lelkem úgy érzi, példa nélkül való. De alkotó szempontból, zenetörténetileg csakúgy, mint a művészi egyéniség kiteljesülését tekintve, vajon nincsen-e valami nagyon is diadalmas, ujjongó a megtorlásnak, a bosszúnak ebben a félelmetes adományában? Vajon nem jött-e itt létre az 'áttörés', amelyről olyan gyakran beszéltünk Adriannal, a művészet sorsán, állapotán töprengve, tanakodva, s vitáink során föl-fölvetve ezt a problémát, ezt a paradox lehetőséget: visszanyerni, hogy ne mondjam – de a pontosság kedvéért hadd mondjam mégis így –, rekonstruálni a kifejezést, a legmélyebb és legmagasabb értelemben az érzéshez szólni ismét, de a szellemiség, a formai szigorúság legmagasabb fokán, mert erre kell eljutni, hogy a számító hidegség expresszív lelki hangba, a bensőséges, természetes bizalom hangjába csaphasson át?! (Mann 2002: 624)

Tengelyi László elemzése szerint a kérdés az, hogy az áttörés képes-e szakítani az ismétlés, a sorsszerűség démoni kényszerével: „Az az értelemrögzítés hat tehát démonian, amely *eszközként használja és ezzel megpróbálja hatalmába keríteni az ismétléskényszert.*” (Tengelyi 2007: 332, kiemelések az eredetiben) Az áttörés, a közvetlen érzelmi kifejezés lehetősége a *Doctor Faustus* panaszkodásában azonban maga is ismétléssé válik, ahogyan egyszerre utal a már említett kettős összeomlásra, a zeneszerzőére és a háborús Németországéra, mintha a kifejezés nemcsak kísérné, hanem meg is valósítaná a bukást. Az ismétlés ugyanis nem lehet pusztán újrafelidézése valaminek; az ismétlés aktuusa a nem azonost hordozza magában, ezen a ponton pedig a megjelenítés, felidézés és cselekvés, beavatkozás is konfliktusba kerülnek egymással.

Gilles Deleuze az általánosság és az ismétlés szétválasztásából kiindulva úgy fogalmaz, hogy míg az előbbi kategória egy olyan nézőpontra utal, amelyből kiindulva az elemek felcserélhetők és helyettesíthetők, addig az ismétlés nem tartozik sem a hasonlóság, sem pedig az egyenlőség területéhez. Az általánosság kritériuma a csere, szimbólumai a kör és az egyenlőség, az ismétlése az ajándék és a lopás, a két elv között tehát gazdasági különbség áll fenn (Deleuze 1994). Az ismétlésben hiány vagy többlet keletkezik, ami a jelentés különbségében kifejeződve az ismétlést olyan cselekvésként határozza meg, amely egyedi, és amelynek nincs megfelelője. *A tragédia születésében* Nietzsche – írja Deleuze – nem az antik színházra vonatkozó reflexiókat fogalmazott meg, hanem a jövő színházának alapjait határozta meg.

Az ismétlés színháza szemben áll a reprezentáció színházával, ahogy a mozgás áll szemben a fogalommal és a fogalomra visszautaló reprezentációval. Az ismétlés színházában tiszta erőket tapasztalunk, dinamikus vonalakat a térben, amelyek közvetítés nélkül hatnak a szellemre, és közvetlenül kötik a természethez és történelemhez, egy olyan nyelvel, amely a szavak előtt beszél, olyan gesztussal, amely a testek előtt fejlődik, maszkokkal az arcok előtt, szellemekkel és fantomokkal a karakterek előtt – az ismétlés teljes apparátusa mint rettentő erő. (Deleuze 1994: 10)

Az ismétlés és általánosság megkülönböztetése a reprezentáció azonosságának kritikájává válik, a kérdés pedig az, hogy az ismétlés milyen értelemben követel többletet magának (Deleuze 1994).

A black metallal kapcsolatban az ismétlés elsősorban politikai többletet, jelentésbővülést jelent. Az ismétlés azonban itt is csak a reprezentáció kritikáján keresztül nyilvánul meg, ideológiája ismétli és politikai gyakorlattá teszi azt, amit Deleuze szerint Kierkegaard és Nietzsche jelent a filozófiában, azzal, hogy a kifejezés új eszközeit biztosították.

Velük kapcsolatban könnyen beszélhetünk a filozófia legyőzéséről. Munkáikban ráadásul a *mozgás* jelenti a vitapontot. Hegellel szemben az az ellenvetésük, hogy nem lép túl a hamis mozgáson, más szavakkal a közvetítés absztrakt logikai mozgásán. Mozgásra, cselekvésre akarják készíteni a metafizikát. Azt akarják, hogy cselekedjen, hogy azonnali/közvetlen tetteket vigyen véghez. Nem elégséges ezért számukra, hogy a mozgás új reprezentációját javasolják; a reprezentáció már közvetítés. Inkább a mozgásnak az elmére – minden közvetítésen kívül – gyakorolt hatása a kérdés, az, hogy a mozgásból hogyan lesz önmagában is munka és működés, köztes pozíció nélkül; a közvetlen jelek és közvetített reprezentációk helyettesítése a kérdés; és rezgések, forgások, örvénylések, gravitációk, táncok és ugrások felfedezése, amelyek közvetlenül érintik az elmét. (Deleuze 1994: 8)

A black metal a háború ismétléseként így olyan jelentéseltolódás, amely politikai gyakorlatként fogalmazza meg magát, ideológiája a reprezentáció eluta-

sítása, a beavatkozás, a közvetlen cselekvés követelménye. A háború deklarációja már maga a háború.

2. ELLENSÉGESSÉG

Carl Schmitt szerint a klasszikus kor, a klasszikus európai állam eltűnésével megszűnik az egyértelmű, világos megkülönböztetések lehetősége, a politika pedig többé nem köthető egyértelmű pozíciókhoz, ezért a politika tartalmának rögzítése helyett a *politikai* kritériumának meghatározására van szükség. Eszerint „a specifikus politikai megkülönböztetés, melyre a politikai cselekvések és motívumok visszavezethetők, a *barát* és *ellenség* megkülönböztetése”, ami azonban „egy kritérium értelmében nyújt fogalmi meghatározást, nem kimerítő definícióként vagy a tartalom megjelöléseként” (Schmitt 2002: 19, kiemelések az eredetiben). Barát és ellenség megkülönböztetése azonban ezen is túllépve intenzitáskritériumként működte a politikait, ami „a végső megkülönböztetés, mert minden lehetséges ellentét elmélyítése” (Szabó 2003: 79). A lényeg pedig az, hogy a megkülönböztetés a háború mindig jelen lévő eshetőségét jelenti:

A barát, ellenség és harc fogalmai azáltal nyerik el reális értelmüket, hogy kiváltképp a fizikai ölés reális lehetőségére vonatkoznak és e vonatkozást meg is őrzik. A háború az ellenségességből következik, mert ez egy másik lét létszerű tagadása. A háború csupán az ellenségesség legvégsőbb megvalósítása. (Schmitt 2002: 23)

A háború tehát nem eszményi, nem is kívánatos, de „valóságos lehetőségként adottnak kell maradnia” (Schmitt 2002: 23). Szabó Márton szerint a háború fogalmának Schmittnél a politikával kapcsolatban „megismerési értéke van”, a politikai megkülönböztetés működésére, sőt, a politikaira mint megkülönböztetésre mutat rá.¹ Azokkal a kritikákkal szemben, amelyek szerint Carl Schmitt a háború ideológusaként² az ellenségességet előnyben részesítve egyszerre gondolkodott túl szűken és túl tágan a politikáról,³ Szabó Márton a megkülönböztetés formális elvét előtérbe helyezve kimozdítja a politikai

¹ Schmittnél „formális és üres kategóriaként csak a megkülönböztetés maga egyetemes érvényű, tartalma azonban változó: a politikai közösséget az konstituálja, hogy mindenkor képes a barát és az ellenség *konkrét és szuverén* meghatározására.” (Szabó 2003: 76, kiemelések az eredetiben.)

² Az 1932-es *Der Begriff des Politischen* és a nemzetiszocialista ideológia kapcsolata a Schmittől szóló értelmezési vitákban hol a szerző marginalizálásának indokaként működik, hol pedig annak eszközeként, hogy Schmitt liberalizmusbírálatának eljárásával – vele szemben – fogalmazza újra a liberalizmus értékeit (Mouffe 1999).

³ Giovanni Sartori kritikája bevallottan egy olyan vitába bocsátkozik bele, melyben a politikát háborúként felfogó Schmitt koncepciójával szemben a maga békepolitikája áll, és ebből a pozícióból tartja túl szűknek a politikai fogalmát. Sartori arra hívja fel a figyelmet, hogy aligha lehet hinni Schmittnek, aki azt állítja, hogy nem időtlen tartalmi meghatározásra, hanem

fogalmát – az elvet és az ezt a címet viselő könyvet – a tartalmi definíció, politikai stratégiák mentén szerveződő értelmezéséből, és egy politikai episztemológia alapjává teszi. Ebben pedig kiemelt szerepe van annak, hogy Schmitt a politikai fogalmak polémikus jellegét hangsúlyozza, ami mind a politika gyakorlatát, mind egy lehetséges elméleti leírást tekintve jelentések tulajdonításában és elvitatásában, rögzítésben és felbontásban nyilvánul meg. Jacques Derrida ugyanakkor arra mutat rá, hogy Schmitt problémája a polémikus fogalmának szigorúan vett polémikus használata lesz, az, hogy tisztázni akarja a politikai tisztázhatatlan fogalmát.⁴ Ez a kettősség és tisztázhatatlanság mind a politikára és a black metalra, mind pedig a kettő kapcsolatára és a háború jelentésére vonatkozó szempontokat meghatározza.

A politikai megkülönböztetés hozza létre azokat a határokat, amelyek a politikailag cselekvőket elválasztják egymástól, és amelyek természetesen össze is kapcsolják őket, amennyiben a megkülönböztetés logikája minden pozíciót értelmez. Árulkodóak tehát a black metal azon meghatározási kísérletei, melyek rendre egy másik műfajra adott reakcióként kezelik egységesként a műfajt (Bogue 2007, Kahn-Harris 2004, Moynihan és Søderlind 2003). Nem minden esetben arról van szó, hogy a black metal ezekben az elemzésekben szemben áll a death metallal, sokszor csupán egy temporális logika felvázolásáról, amelyben az időben előbb rögzült műfajhoz képest szinte magától értetődő a továbblépés, amely többnyire radikalizálódásként jelenik meg. Ebben a megközelítésben az időbeli, az oppozicionális és a fejlődő kategóriái értelmezési stratégiák szervező elveiként működnek (Norris 1999), hol annak érdekében, hogy a szélsőségeség kerülhessen a középpontba, hol azért, hogy a lehatárolások minél tisztábbak és élesek lehessenek.

Ronald Bogue – Deleuze és Guattari terminológiáját követve – írja, hogy a különféle emberi cselekvésekben (udvarlás, háború, rítus, dicsőítés, panasz, munka, ünneplés, tánc, mámor, szórakozás) megjelenő zene mindezekhez semmiféle szükségszerű kapcsolattal nem rendelkezik, és maga a zene az, amely a hangokat újrakódolva, reterritoralizálva aktualizálja a cselekvések és a zene közötti viszonyt. Bogue szerint a black metal (valamint a doom és death metal) ebből a szempontból a kortárs ipari és gépi kultúra deterritorializációjának kí-

csupán a megértés új lehetőségeire igyekezett rámutatni. „Valójában Schmitt egy fausti temperamentumú szerző” – foglalja össze tartózkodását Sartori (1989: 64).

⁴ „Vannak pillanatok, amikor ennek a paradoxonnak a formája patetikusnak nevezhető. Schmitt – megítélésünk szerint teljesen hiábavalóan és a priori bukásra ítélt – hosszasan igyekszik minden tisztán másból (objektív, tudományos, erkölcsi, jogi, pszichológiai, gazdasági, esztétikai stb.) kizárni a tiszta politikait, a „politikai” fogalmának és jelentésének helyes és tiszta tisztá(za)tlanágát. Sőt, amire törekszik – soha nem mondana le erről – az az, hogy a politikai tisztaságának polemikusan értelme, a maga tisztá(za)tlanágában legyen mégis tiszta. Ezt elvéve, nem lehetne megkülönböztetni semmitől, amitől megkülönbözteti magát.” (Derrida 1997: 116, kiemelések az eredetiben.)

sérlete,⁵ illetve ennél több annyiban, amennyiben ez az újraszervezés magukra a zenei eszközökre is vonatkozik. A három stílus Bogue elemzésében a heavy metal lehetőségeiből választva aktualizálta saját magát (2007), de a szétválást a szövegben később háttérbe szorítja az a megállapítás, amely szerint a black metal a death metal és a doom metal jellemzőinek valamelyest módosított összekapcsolása mentén határozható meg. Ami közös a műfajon belül is eltérő black metal zenékben, az a hangulat és az atmoszféra jelentősége, melyet „szigorúan zenén kívüli” rituálék és vizuális elemek (*corpsepaint*) hoznak létre (Bogue 2007: 45). Az egyébként leginkább a death metalra koncentráló elemzés megkülönböztetlenül utal a black metalban is megjelenő háborús képekre, valamint arra, hogy a dalokban újra és újra visszatér a harcos képe, ami végső soron a háborús gépezet megjelenítésével a háború gépezetének fenntartásához járul hozzá, kapcsolódva az erőszak mintáinak zenén belüli és zenén kívüli újraszervezéséhez (Bogue 2007). Bogue elemzése a black metal határainak megvonására tett kísérlet, amely határok azonban legalább annyira szólnak az értelmezésről, mint az értelmezetről, és elkerülhetetlenül a jelentésnek a *politikaiba* ágyazottságát teszik láthatóvá.⁶

Van azonban a szövegnek olyan pontja, mely lehetőséget ad a *politikai logikájának* kiemelésére, akár az eddig idézett megállapításokkal szemben is. Bogue arra hívja fel a figyelmet, hogy a zenében megjelenő harcos nem szervezett katonai rezsim tagja, hanem a „káosz anarchikus erejének megtestesülése” (2007: 51). Carl Schmitt terminológiája szerint a partizán alakjáról van szó, amelynek megjelenése arra mutat rá, hogy az ellenség sohasem csak felismert, hanem teremtett ellenség:

A partizán történelme éppen arra világít rá, hogy a legélesebb politikai ellentét kifejlődése nem valamiféle objektív adottság pusztá tükrözése, hanem divízió és definíció kérdése. Az intézményektől és az állami kötelemektől elváló politikai társadalomtest nemcsak a civil életben, hanem a háborús viszonyokban is hatalmi tényezővé válik, amely más szabályok szerint szerveződik, mint a regularitás. (Szabó 2003: 92)

A partizán figurája – túl a szó szerinti jelentésen és történelmi jelentésrétegeken – olyan szereplőre utal, aki résztvevőként arra törekszik, hogy megvonja saját cselekvési terének határait, és ennyiben minden politikai cselekvő a partizán cselekedeteit ismétli. Pontosan ez az ismétlés az, ami lehetetlenné

⁵ „Az organizmusok közötti autonómia relatív szintjeit az ismétlődések »deterritorializációja« teszi lehetővé a ritmikus minták feloldása által az egyik kontextusban, és »reterritorializációja« által egy másikban.” (Bogue 2007: 36.)

⁶ „Minden zene végső etikai mércéje az, hogy képes-e az élet új lehetőségeit megteremteni, és ez az a mérce is, amelyet azoknak a társadalmi gyakorlatoknak a megítélésakor is alkalmazni kell, amelyekben a death, doom és black metal zene és szöveg aktualizálódik. Nem ezen alműfajok általános elítélésére, nem is mindenre kiterjedő elfogadására van szükség, hanem zenei, verbális és gyakorlati módszereik és céljaik óvatosságon alapuló körvonalozására, valamint funkcióik értékelésére az egyes kontextusokon belül.” (Bogue 2007: 52.)

teszi a politikai cselekvés „reflexív” és „tényleges” szintjeinek szétválasztását: a *politikai* felől nézve minden, a *politikáról* szóló értelmezés a *politikában* való értelmezést jelent.

Keith Kahn-Harris megállapítása, mely szerint a black metal reflexivitása elmélet és gyakorlat kapcsolatának újradefiniálására vonatkozik (Kahn-Harris 2004), éppen ennek a megkülönböztetésnek a határán igyekszik elhelyezkedni. Elemzése szerint annak érdekében, hogy a black metal fenntarthassa saját integritását, kénytelen szétválasztani a magán és a nyilvános szféráit, el kell határolnia magát a politikától, de mindeközben ezt a reflexiót igyekszik elrejteni és tagadni (Kahn-Harris 2004). A következmény pedig depolitizálódás, ami végső soron hátrányt jelent, mert politikai cselekvőképtenséghez vezet, ahhoz, hogy a szubkultúra – akár a benne megjelenő rasszizmussal kapcsolatban – képtelen szubkultúráként politikai vitákba bocsátkozni. Kahn-Harris példái, valamint más esetek joggal idézhetnek fel a politikával szemben meghatározott pozíciókat, de a kérdés inkább az, hogy a black metal értelmezői gyakorlata hogyan fogalmazza újra a politikát, akár azt első látásra elutasító jelentéstulajdonítások által. Ekkor azonban nagyobb figyelmet kell kapnia a szövegeken (Kahn-Harris elsősorban nyilatkozatokat elemez), látványvilágon túl a zenei eszközök elemzésének is. A problémát tehát nem az jelenti, hogy milyen új kapcsolatot teremt a black metal elmélet és gyakorlat között, hanem az, hogy miként változtatja meg az elmélet jelentését a politikára vonatkozó megismerés értelmében, a reflexió így nem is erre vonatkozik, hanem saját fel-tételeire.

3. RÖGZÍTÉS

A „Black Metal ist Krieg” sokszor ismételt szlogenné vált azóta, hogy a német Nargaroth 2001-ben ezzel a címmel lemezt jelentetett meg. A lemez teljes címéhez azonban hozzátartozik egy alcím is: *Black Metal ist Krieg – A Dedication Monument*. A szerző saját meghatározása szerint a háború arra a belső küzdelemre utal, amit a black metal lényegi eszméi és a mindennapi elvárások közötti különbség és összeegyeztethetlenség okoz.⁷ Az alcím azonban kitérít-e ezt a megközelítést, különösen, ha figyelembe vesszük a Black Metal ist Krieg, valamint a The Day Burzum Killed Mayhem című dalok viszonyát ehhez. Az előbbi mind zeneileg, mind szövegileg a háború deklarációjaként értelmezhető. Miután a teljes szöveg csupán a cím ismétléséből áll, zene és szöveg között olyan viszony alakul ki, melyben a szöveg ad háborús jelentést a zenének, ami pedig a műfajon belüli irányzatokat tekintve markáns jegyeket mutat, pontosabban ismét meg (minimalista, nyers témák, dalszerkezet és hangzás).

A black metal értelmezői közege újra és újra igyekszik visszatérni valami-féle maghoz, amely a műfaj lényegét alkotja, mind ideológiai, mind a zenei

⁷ www.nargaroth.de (Hozzáférés 2010. február 25.)

eszközüket érintő szempontból, és nyilvánvaló, hogy ebben az értelmezési küzdelemben a két szempont nem választható el egymástól. Ez a középpont a hagyományokat tekintve egyértelműen azokhoz az 1980-as évekbeli előzményekhez kapcsolódik, amelyeket a black metal kiindulópontjaiként tartanak számon: a brit Venom, a svéd Bathory és a svájci Hellhammer együttesekről van szó. E zenekarok nyers hangzásvilágát vitte tovább aztán az 1990-es években például a norvég Darkthrone, amelynek egy három lemezből álló korszaka⁸ gyakorlatilag önálló stílust teremtett. A „true black metal” lényegiségét mindazonak az időközben rárakódott zenei és ideológiai elemeknek az elutasítása jelenti, melyek tagadhatatlanul kitágították a stílust, teret adva például a hagyományos gitár, basszusgitár, dob, vokál felálláson túl a billentyűs hangszereknek, női énekeknek, vagy a bevett sátánista megközelítést elutasítva a viking szövegvilágnak, vizuális megjelenésnek, illetve tágabban a népzenei elemek beillesztésének. A Black Metal ist Krieg című tétel az azonos című lemezen tehát ennek a konfliktusnak az egyik oldalán foglal helyet, szövegileg nem engedve eltérést a szigorúan értelmezett központi ideológiai elemektől, zeneileg pedig egy egész hagyományt – a true black metalt – megismételve. Ebből a szempontból nemcsak a szöveg és a cím, de maga a zene is szlogenné vált egy olyan hagyományt és programot képviselve, melyet addig még talán soha nem rögzített egy ennyire markánsan reflexióként értett reflexió. Politikai szempontból a szlogen bonyolult viszonyban van azzal a programmal, amelynek – tömörített, lényegi és retorikai szempontból koncentrált – megjelenítésére hivatott. Az üzenetként – tehát valódi és rögzített jelentésként – értett szlogen azonban képtelen a program pusztá reprezentációjára, hiszen a lehetséges üzenetek között maga is csak egy értelmezést rögzít, ami persze a politikai vitában maga is csak újraértelmezettként léphet működésbe.

Így a lemez címadó tétele háborús programmá válik, amelyben nem csupán a black metal hagyományos frontjai kapnak strukturáló szerepet (mindennapi világ, kereszténység, materialitás, modernitás), de láthatóvá válnak a belső konfliktusok és szembenállások is. Ebből a szempontból pedig fontos kérdés, hogy minek állít emléket a lemez (*A Dedication Monument*) azon túl, hogy a háború jelentését rögzítve magának a háborúnak is.

A black metal műfajával foglalkozó szövegek – akár tudományos, akár kritikai, akár résztvevői szinten fogalmazódtak meg – általában nem mulasztják el a Norvégiában az 1990-es évek első felében (majd később máshol, Németországban, az Egyesült Államokban) történt, erőszakba torkolló konfliktusok felidézését, sokszor azzal a céllal, hogy logikai kapcsolatot állítsanak fel a zene

⁸ *A Blaze in The Northern Sky* (1992), *Under a Funeral Moon* (1993), *Transilvanian Hunger* (1994). A Darkthrone „klasszikus” korszakát jelentő lemezek jelentős mértékben hozzájárultak ahhoz, hogy a zenekar gyakorlatilag megkérdőjelezhetetlen tekintéllyé vált, és amellyel az is összefér, hogy az utolsó években maga a Darkthrone az, amely saját elődeit újraértelmezve a punkot is bevette a kánonba, miközben legelső lemezük, az 1990-es *Soulside Journey* az évtized elejének jellegzetes skandináv, száraz, de technikás death metalját képviselte.

és az öngyilkosságok, gyilkosságok és templomgyújtogatások között. Ennél a megközelítésnél azonban sokkal összetettebb, és a hagyományos szubjektumközpontú megközelítésen túllép a Nargaroth *The Day Burzum Killed Mayhem* című dala. A cím intézményesíti a gyilkosságot, amelynek áldozata Øystein Aarseth (Euronymous), elkövetője pedig Varg Vikernes volt. Nargaroth címadása azonban nevük – sőt művésznevük – helyett együttesüket⁹ helyezi előtérbe, ami nem mellékesen azt a konkurenciaharcot is felidézi, ami a visszaemlékezések szerint akkoriban kettejük között a norvég underground irányításáért, vezető pozíciójáért zajlott (Moynihan és Søderlind 2003). A gyilkosság kitágító értelmezése¹⁰ Nargaroth-nál azt a törést rögzíti, amely a black metalon belül jelent meg, és amelyet nem egyszerűen két személy közötti konfliktusként, hanem háborúként, de legalábbis egy potenciális háború kiváltó okaként értelmeztek kettejük közvetlen környezetében éppúgy, mint a rajongók és előadók körében. Ebből a szempontból pedig valóban nem az a kérdés, hogy kik voltak a résztvevői a konfliktusnak, hanem az, hogy mit képviseltek, pontosabban minek a képviselőit tulajdonították maguknak és ellenségeiknek, ez a jelentéstulajdonítás hozza ugyanis létre a személyek és csoportok pozícióit. Saját – a *Black Metal ist Krieg* megközelítéséből láthatóvá váló – ideológiája szerint a Nargaroth szempontjából a törés azonban nem lehet negatív következményekkel járó esemény, mert pontosan ez teszi lehetővé az esztétikából a politikába való átlépést, azt, hogy a black metal mint zene, szöveg, látvány és közösség cselekvője legyen a harcnak, ne csupán leírója. Az önmagában is háborúként értelmezett belső törés teszi tehát lehetővé az érdemi harcot, amit egy olyan alkotás fogalmaz meg, amely saját magát emlékeztetőként határozza meg, pontosan felfedve ezzel azt a rögzített logikát mindig nélkülöző kapcsolatot, amely üzenet és program, szlogen és értelmezés között húzódik. Az

⁹ A Burzum valójában egytagú, Vikernes saját „zenekara” volt, ugyanakkor ő játszott basszusgitáron a Mayhem *De Mysteriis Dom Sathanas* című lemezén, amelynek szövegét még a korábbi énekes – Dead – írta meg, de öngyilkossága után a magyar Tormentorból érkező Csihar Attila szerepelt az anyagon. A gitártémákat még Euronymous játszotta fel, a gyilkosságban való részvételéért ugyancsak elítélt Snorre Ruch kiegészítéseivel. A lemeznek a kánonban elfoglalt helyét csak részben alapozza meg a – szűk értelemben vett – műfaj alapdefiníciójaként értelmezett zene és hangzás, abban ugyanis nyilvánvalóan nagy szerepe van az alkotókkal kapcsolatos történéseknek, illetve azok utólagos értelmezéseinek. A kívülről addig egységesnek látszó szcénában a gyilkosságot követően szinte előírásá vált az áldozat vagy a gyilkos melletti állásfoglalás, és valóságos kampány kezdődött az egyes csoportok között: a lejárató és támogató szórólapok mellett (Moynihan és Søderlind 2003) sajtónyilatkozatok és tributelemezek jelentek meg.

¹⁰ „1993, a year of misery. / Darkness fills the sky, / I hear the warriors cry. / The legend tells a story, / from a Viking from the north. / Who met a Death Warrior and / Black Metal was never been the same. / The legend call it murder / and the Viking had survived. / But the eyes of Death Warrior / never saw again the sun upon the sky... / And the quintessence: / Everyone recognized war, / that Black Metal isn't just / Entertainment anymore.”

eseményeket, személyeket,¹¹ zenei mintákat és hangzásokat felidéző lemez olyan ismétléseket hajt végre, amelyek valójában nem pusztán felidézések, hanem az ismétlés során újabb jelentésekkel bővülnek – jelen esetben a résztvevőre, a hadviselő félre utaló jelentésekkel.

Mivel tehát a *Black Metal ist Krieg* című album magának a törésnek állít emléket, igyekszik leírni és rögzíteni a háborús helyzetet, de ezzel elkerülhetetlenül résztvevővé is válik, pontosan úgy, ahogyan Jacques Derrida szerint Carl Schmitt-tel is történik, amikor a politikai kritériumait igyekszik meghatározni a belső törés és a külső háború egymáshoz való viszonyában (Derrida 1997). Schmitt szellemében a háborúra, mint mindig eshetőséges konfliktusra tekintettel a törés, a szembenállás meghatározása már mindig előfeltételez egy (vagy több) megkülönböztetést, ami viszont lehetetlenné teszi a politikai politikán kívüli meghatározását.

4. FELBONTÁS

Amíg a Nargaroth albuma a zenei eszközök minél hívebb ismétlésével, de ezzel együtt megkülönböztetések, frontok rögzítésével válik „reflexív” cselekvővé, egy fontos másik lemez a zenei eszközök és rögzített zenei elemek felbontásával utal saját műfaji hátterére. A *Thorns vs. Emperor* két norvég együttes, a maga nemében egyedi split albuma, mely azonban – a gyakorlat hagyományos darabjaival szemben – nem pusztán *Thorns*-¹² és *Emperor*-dalokat tartalmaz, hanem ezek kölcsönös újraértelmezéseit. Az újraértelmezés pedig ebben az esetben nem az ugyancsak megszokott feldolgozást jelenti, hanem hol a hangzás, hol a dalszerkezet, hol egyes témák, gitárriffek újraírását, néhol az eredeti sorrend és szerkezet megváltoztatását, addig ismert dalok felbontását és újraírását tehát. Míg ez az eljárás teljes mértékben bevett, sőt önálló elméleti reflexióval rendelkezik például az elektronikus zenén belül, a black metalban ennek szerepe már a kifejezés természetességének és közvetlenségének ideológiája miatt is korlátozott. Ami tehát a *Thorns vs. Emperor* című lemezen hallható, az szembenállóként utal saját zenei környezetére, és nem mellesleg azokra a saját alkotásokra is, amelyeket újraértelmez.

Az album ilyen módon azokkal az egységteremtő stratégiákkal szemben határozza meg magát, amelyek a black metal középpontjának visszanyerésével tartják megvalósíthatónak a háborúban való részvételt. Ez a középpont a beavatottak és kívülállók, a valódi tudást képviselők és az üres külsőségeket követők közötti megkülönböztetések mentén szerveződik,¹³ és ez korántsem csak

¹¹ A *Black Metal ist Krieg* című lemez borítója az előadót olyan pózban ábrázolja, mely egy Vikernesről készített kép által vált ismertté, ami maga is ismétlése a háború motívumainak.

¹² A *Thorns* – bár többtagú együttesként indult – a már említett Snorre Ruch munkáit takarja.

¹³ A zeneletöltés terjedése így elsősorban nem gazdasági probléma, hanem politikai, mert elmosza a határt azok között, akik áldozatot hoznak a zene megszerzéséért – és ez az áldozat nem pénzügyi, hanem a csoporthoz való szoros viszonyon áll vagy bukik –, valamint azok között, akik csak fogyasztói az alkotásoknak. Az eredeti kiadványok megszerzése részvételt

a szövegekre vagy a színpadi megjelenésre vonatkozik, mert megjelenik a gitártémák technikájának, a dalok szerkesztésének és a hangzás megteremtésének koncepcióiban is.¹⁴ A black metal a közvetlen kifejezés ideológiája mentén szerveződik, akár a Sátán, akár a természet, akár a történelmi múlt formálja ezt az ideológiát. A reprezentáció olyan ideológiájáról van szó, amely túllép a közvetítettségen, a valami távolinak, máshol- és máskorlévőnek a megjelenítésén, reprezentációjának szintjén, és a közvetlen beavatkozás lehetőségét, sőt követelményét fogalmazza meg. A black metal ebben az értelemben cselekvés, amely nem a felidézés útján utal valami távolira, hanem a felidezésben működteti azt, amiről szól – legyen ez az egyházzal, Jézussal, Istennel való szembenállás a Sátán megidézéseként felfogott „klasszikus” black metalban, vagy az adott kulturális-társadalmi környezet elutasítása és rombolása a múlt (vikingek, ősmagyarok) zenei eszközökkel történő életre keltésével. A black metal nem beszámol valamiről, hanem beavatkozásra törekszik. A *Thorns vs. Emperor* esetében a kérdés az, hogy mi történik, ha a beavatkozás magára a black metalra irányul. A fennállóval szembeni destruktív fellépés, a *megfordítás* alapvető része a black metal ideológiájának, de a *Thorns vs. Emperor* ennek gyakorlatát nem pusztán a zene által, hanem a zenében és a zenével végzi el, ami az egységgel szembeni határvonáshoz vezet, mert miközben a kiinduló koncepció szerint jár el, reflexiója a koncepcióra, a műfaj szabályaira is vonatkozik. Kérdés továbbá az, hogy politikailag mi történik, ha a beavatkozásnak ez a formája ideológiává szerveződik, mégpedig a legnyilvánvalóbb politikai gyakorlatban, amely egy másik ideológia koherenciájának felbontására törekszik.

A post-black metal jelenségével kapcsolatban még annyira sincsen szó szociológiai értelemben vett mozgalomról, mint a műfaj „eredetijében”. Legfeljebb elvétve találni olyan együttest, amely – a műfajon belül amúgy igen szerteágazó – megjelölések közül éppen ezzel határozná meg magát. A diskurzusnak ugyanakkor mégis rendre felbukkanó eleméről van szó, amivel kapcsolatban azonban korántsem beszélhetünk olyan rögzült kánonról, mint a „klasszikus” korszak lemezeivel összefüggésben, sőt, különböző logikák szerint eltérő csoportokról, definíciókról és megkülönböztetésekről van szó.

A *Thorns* esete azért tanulságos, mert rámutat a post-black metalban mint megnevezésben rejlő temporalitás esetlegességére. A *Thorns vs. Emperor* 1999-es kiadását követően 2001-ben jelent meg hivatalosan is a *Thorns* címet viselő album, de az előbbin olyan felvételek is szerepelnek, amelyeknek első verziói az évtized elején készültek, miközben a splitlemez hangzásban és eszközökben már a későbbi önálló nagylemezt előlegezi meg. A *Thorns* című album

és cselekvést jelent, a letöltés passzivitást. A folyamattal párhuzamosan értékelődik fel a bakelitkiadványok, valamint a szigorúan limitált és számozott lemezek jelentősége.

¹⁴ A hangzás képes önálló irányzatot teremteni: a Darkthrone, már említett jelentőségű *Transilvanian Hunger* című lemezét egy négysávos stúdióban rögzítették, amely a gitárok kiemelésével és a dobok háttérbe szorításával követők sokaságát hívta életre; a már szintén említett „true black metal” a hozzáálláson és a szigorúan vett sátánista koncepción túl jelentős részben e hangzás köré szerveződik.

olyan zenészek együttműködésével jött létre, akik más együttesekben és lemezeken hasonló irányba mozdultak el, mint például a Satyricon a *Rebel Extravaganza* című lemezen vagy a Dødheimsgard (később DHG) legutóbbi albumain. Különösen az önálló *Thorns* és a *Rebel Extravaganza* albumokra jellemző, hogy nem a megszokott irányokban bővítették a korai nyers black metal hangzást,¹⁵ hanem sokkal inkább a minimalizmus, a repetitívitas,¹⁶ felé, miközben mások ezzel szemben a hangok, gitártémák, sémák és bevett szövegtematikák szintjén egyaránt az ismétlődések radikális csökkentése¹⁷ és a diszszonancia¹⁸ hangsúlyozása felé mozdultak el.

A post-black metalt a műfaj egészén belül gyakran értelmezik a lehető leginkább szó szerint, a black metalon, annak eredeti tartalmán és formáján túl, elhajlásként, összességében műfajon kívülként.¹⁹ A törést a black metal és a post-black metal között a korábban összefoglalt ideológiához fűződő viszony hozza létre, az elutasítás középpontjában pedig a közvetítés nélküli kifejezéstől való elfordulás, valamint a beavatkozásra való képtelenség áll.

A post-black metal időbeliségét rögzítő retorika elsősorban a „klasszikus” kánon ideológiája felől látszik fontosnak, mert ez a megkülönböztetés teszi lehetővé, hogy a zenei váltás ne fejlődésként, vagy csupán egyszerűen valami másként, hanem hanyatlásként jelenjen meg. Így történhet meg a black metal számára amúgy alapvető fontosságú együttesekkel, hogy önmagában is kifejezetten éles töréseket kifejező szakaszokra bomlik tevékenységük a diskurzusban. A törés minden esetben konkrét lemezekhez, kiadványokhoz köthető (amelyek adott esetben személyi átrendeződés következményei is lehetnek), de a hatás kiterjesztésével, a különbség irányzatként való tételezésével már nem

¹⁵ Mint például a billentyűs hangszerek, szintetizátorok szerepét hangsúlyozó, azokat a korai lemezeiken a gitárokkal egyenértékűként kezelő norvég Limbonic Art, vagy az elektronikus zene felé – hangulatban és technikailag is – nyitó svájci Samael.

¹⁶ Például Mayhem: *Chimera* (2004), *Ordo Ad Chao* (2007). Egyértelműen nem sorolódik ide azonban például a repetitívitasra amúgy a tágran vett műfaj egészéhez képest lényegesen nagyobb hangsúlyt helyező, egyébként pedig a black metaltól egyre inkább megkülönböztetett „viking metal” alapvető kiadványának számító Enslaved-lemez, a *Vikingligr Veldi* (1994). A Burzum, központi – a korai és késői lemezeket összekapcsoló módon elhelyezkedő – *Filosofem* (1996) című albuma is a klasszikus kánon része, bár a dalszerkesztés vagy az ambientelemek használatának módja sok szempontból éppen annak felbonthatóságát vetíti előre.

¹⁷ Például: Mayhem: *Grand Declaration of War* (2000), Abigor: *Fractal Possession* (2007)

¹⁸ Mint például a francia Blut Aus Nord vagy az ugyancsak francia Deathspell Omega, de Mayhem *Ordo Ad Chao* (2007) lemeze ide is sorolható, a választóvonalak nem zártak.

¹⁹ Az osztrák Abigor 2007-es, *Fractal Possession* című lemezéről szóló egyik kritika jól összefoglalja ennek főbb pontjait. A több éves szünet után visszatérő zenekar új lemeze – a bírálattal szerint – képtelen új életet lehelni a black metal undergroundba, mivel az alkotás képtelen szakítani a „poszt-tendenciákkal”, „idegesítő hatásokat” vonultat fel, amelyek olyan „ünnepelt” (hype) együttesekhez, „elfajulásokhoz”, „avantgardizmusokhoz” köthetőek, mint a Blut Aus Nord, az új korszakbeli Mayhem és a Deathspell Omega. <http://www.ultimatemetal.com/forum/reviews/323235-abigor-fractal-possession.html> (Hozzáférés 2010. február 25.)

egyszerű zenei tévedésről, hanem jelentésteli ellentét kialakulásáról (vagy annak veszélyéről) van szó. Ennek az értelmezésnek a szempontjából, figyelembe véve a párhuzamosan jelen lévő pozíciókat, a hajdani egység megbontása váltja ki az elutasítást, ami viszont a jelenbeli egység megerősítését jelenti a határvonás ismétlése által. A múlthoz képest felfogott hanyatlás- és bukástörténet így térbeli dimenzióba lép azzal, hogy megkülönbözteti a cselekvőképesek belső csoportját a black metalon már *túl* elhelyezkedő, annak valódi ideológiáját megkérdőjelező elemektől.²⁰ A szembenállásban a „jelené tett múlt” (Kulcsár-Szabó 2000: 92) azáltal rögzíti saját pozícióját, hogy pontosan a múlt megjelenítésének megismételhetőségét tételezi, ami egyrészt a kereszténység korszakával kapcsolatos konfliktus-, és hanyatlástörténetre,²¹ valamint az ebbe beavatkozni képes egységes és cselekvőképes black metalra vonatkozik, másrészt azonban ennek a beavatkozási képességnek a felidézésére, immár az egységet megbontó, határon átlépő zenei és ideológiai elemekkel szemben.

Mint azonban látható volt, a zeneileg a „klasszikus” black metalhoz sorolható és sorolt Nargaroth rögzítésre irányuló kísérlete legalább olyan mértékben bontja fel a műfajt és különböztet meg benne szemben álló pozíciókat, mint amennyire ismétli annak bevett tematikáját. Ebben az összevetésben pedig a *Black Metal ist Krieg* szlogen, lemez, szöveg és zenei gyakorlat egy olyan küzdelemben vállal szerepet, amely – miközben a háborúban való részvételre törekszik – valójában még a háborúban való részvétel lehetőségéért és előfeltételeiért küzd. Ha azonban a reflexivitás – tehát a black metal nézőpontjából kiindulva is – beavatkozást és nem pusztá reprezentációt jelent, akkor a belső törés tételezése minden szereplőt háborús féllé tesz, legfeljebb ellenség és barát pozíciói válnak tisztán meghatározhatatlanná, egyes frontok pedig egyesítően hatnak, míg mások újabb megkülönböztetéseket hoznak létre.

²⁰ „[...] a »korszakolással« gyakorlatilag az idő térbeliesülése következik be, a korszakok »alakzatai« viszont éppen hogy időbeli eltérések által értelmezhetők, azaz egyúttal a tér időbelivé válása is lezajlik. Ez a kettős retorikai mozgás korántsem véletlen: a jelen idejű történeti tudat azzal, hogy a múltat tekint (vagy sokkal inkább: létrehozza a múltat), önmaga »térbeliségét«, egyidejűségét (időtlenységét) temporalizálja az idő retorikájával, viszont az így »megszülető« idő egyben »térbeliesül« is, hiszen a korszakolás s egyáltalán az idő »leírása« nemigen képzelhető el a tér metaforái (határ, küszöb, szakasz stb.) nélkül.” (Kulcsár-Szabó 2000: 102.)

²¹ Ez jelentős mértékben Nietzsche követi: „A kereszténységet nem kell szépítgetni és felcicomázni: *életre-halálra szóló háborút* indított e magasabb rendű típus ellen, e típus valamennyi alapösztönét egyházi átokkal sújtotta, ezekből az ösztönökből szűrte ki aztán a gonoszt, a gonoszt – az erős embert, mint a tipikusan megvetendőt, az »elvetemült embert«. A kereszténység pártját fogta mindannak, ami gyenge, alantas és félresikerült, eszményt faragott az erős élet önfenntartó ösztöneivel szembeni *ellentétből*; még a legerősebb szelleműek eszét is tönkretette azáltal, hogy azt tanította: a szellemiség legfőbb értékeit bűnösnek, félrevezetőnek, *kísértéseknek* kell érezni. A legszánalmasabb példa – Pascal tönkrementele, aki azt hitte, hogy eszét az eredendő bűn rontotta meg, holott csak kereszténysége tette ezt vele!” (Nietzsche 2005: 12, kiemelések az eredetiben.)

5. TOTÁLIS HÁBORÚ

Aligha szorul különösebb magyarázatra, hogy a black metal számára a sötétség alapvető jelentőségű, mint ahogyan az is, hogy a sötétség milyen sok értelemben alakíthat ki szembenállást a fényvel és a világozással. Nem valamilyenféle egyensúly külső leírásáról van szó, hanem kifejezetten az egyik oldal megjelenítéséről a szembenálláson belül. A természet gyakran felidézett ereje sem semleges, tehát korlátozott hatalomként, hanem eredendően pusztító, romboló és végtelen értelemben jelenik meg. Az emberrel és a társadalommal szemben gyakorolt kritika pedig ugyanennek a természetnek az elnyomására vonatkozik, a zene pedig a rombolás képességét és követelményét tulajdonítja magának. A háború nem a pusztító győzelemért zajlik, hanem magáért a pusztításért, a pusztítás lehetőségéért, mert az ellenség – a természettel szemben – éppen ennek elutasításáért, korlátozásáért lép fel. A győzelemnek így nincsenek kritériumai, ezért első látásra a black metal által deklarált háborúnak sincs belátható mércéje.

A black metal politizálja a természetet, amelyet a térbeli és temporális végtelenség, az „egybefoghatatlanság” határai szerint közelít meg, és ebben megjelenik a kifejezés és a kifejezhetetlen korlátaira irányuló reakció is, sőt éppen ez jelenti a szervező elvet. A természet végtelensége nem csupán a sötétséghez, télhez, fagyhoz, magassághoz és mélységhez való viszonyban, de az emberre vonatkozóan is megjelenik, amelyen belül éppúgy a határtalanság uralkodik, de éppen a határtalanság tételezésével történik meg a politizálódás. A háború ezzel ugyanis minden kötelék eloldására irányuló törekvést jelent, felszabadítást, a végtelen homályban uralkodó rejtély és ismeretlen felszínre hozatalát, de mégis győzelmet, ami lezárásra irányul, vagyis céljában már eleve benne van a határteremtés. A végtelen megidézése és beavatkozásra irányultsága a politikai működése, amennyiben az maga alkotja meg kritériumait, és sohasem kerülhet összhangba saját lezártságával (Lyotard 2002), de ez folyamatosan a végtelenség és a határteremtés kettőssége.

A korábban leírt belső törések, a belső háború, a belső kör és a követők közötti konfliktus mellett bármiféle egységesítő értelmezés nyilvánvalóan könnyen a politikai szembenállás egyik oldalán találhatja magát. Mégis, ennek kockázatát vállalva felvethető, hogy az eltérő irányokat közös csoportba rendezheti-e a fenséges elmélete, ahogyan az a tágan meghatározott black metalban tematikusan és zeneileg megjelenik. A fenséges azonban maga sem egységes, sem mint elmélet, sem pedig mint egy olyan fogalom, amely valami ellentmondásosra utal. A fenséges belső törései éppúgy politikai különbségeket hoznak működésbe, mint amilyenek a black metalon belül is érvényesülnek. Ezzel párhuzamosan pedig, ahogyan a black metal egésze, úgy a fenséges önmagában vett elmélete is politikai jelentést vesz fel, amelynek megvannak a maga – szintén egységesített, de nem eredendően egységes – ellenpozíciói.

Burke a fenséges megjelenésének két pólusa között mutat fel szembenállást,²² Lyotard amellett érvel, hogy a valódi és a nosztalgikus fenséges között kell különbséget tenni,²³ ahogyan maga Burke is megkülönbözteti a radikális-ként, illetve a tekintélyként értelmezett fenségest,²⁴ de Man szerint Kant pedig úgy tesz különbséget matematikai és dinamikai fenséges között, hogy – miközben ez nem jelenti a fenséges átalakítását – a tropologikus leírást performatív erővel terjeszti ki.²⁵

Kant szerint a háború akkor lehet fenséges, ha „rendben és a polgári jogokat tiszteletben tartva folytatják”, ami – a fentiek tükrében azonban – nem a háborúval, hanem a fenségesrel kapcsolatban jelent politikai különbséget, mi-

²² „A túlságos fény a látás szerveinek legyőzése által minden tárgyat kitöröl, miáltal hatásában éppen olyan, mint a sötétség. Ha egy ideig a napba nézünk, két fekete folt (az általa hagyott benyomás) látszik táncolni szemünk előtt. Ekként kerül összhangba két, egymással a lehető legélesebb ellentétben álló idea akkor, ha a végtetekig fokozódnak; és ellentétes természetük ellenére mindkettő a fenséges létrehozásában csúcsosodik ki. S nem ez az egyedüli eset, amikor az ellentétes végtetek egyaránt a fenségest szolgálják, mely minden dologban irtózik a közepszerűségtől.” (Burke 2008: 97)

²³ „Íme a nézeteltérés: a modern esztétika a fenséges esztétikája, de nosztalgikus esztétika; elfogadja, hogy a megjeleníthetetlen pusztán mint hiányzó tartalom idéződjék fel, a forma azonban – felismerhető konzisztenciájának jóvoltából – továbbra is vigasz és az örömezés anyagául szolgál az olvasó vagy a néző számára. [...] A posztmodern tehát az lenne, ami a modernségen belül felidézti a megjeleníthetlent magában a megjelenítésben; ami nem fogadja el a formák nyújtotta vigaszt, az ízléskonzenzust, amelynek révén átérezhetővé válik a lehetetlen utáni nosztalgia; ami új megjelenítéseket harcol ki, nem azért, hogy élvezetet szerezzen, hanem hogy még inkább érezhetővé tegye a megjeleníthetlent.” (Lyotard 2002: 19.)

²⁴ „A fenséges esetében az egyéni gondolkodás határozza meg önmaga határait, szétérti a kényszereket, a korlátokat maga körül. A fenséges a *végtelennel*, a *határtalannal*, az *újítással* áll kapcsolatban. Ezért van politikai implikációja e fogalomnak az *Enquiry*-ben és retorikai használatának a *Töprengésekben*. Az *Enquiry* a fenségesrel összekapcsolva az eredetiséget, a személyiséget hangsúlyozza, míg a *Töprengések* a hagyományt, a szokást.” (Molnár 2000: 130, kiemelések az eredetiben.) William F. Byrne szerint egyértelmű kapcsolat van Burke esztétikai és politikai-etikai nézetei között, és utóbbiak ugyan konfliktusban vannak Rousseau politikai nézeteivel, de mindketten a romantikához sorolhatóak, legfeljebb politikailag nem ugyanahhoz a romantikához, ami azonban már nem feltétlenül politikai különbség, pusztán az eredeti szándéktól való eltérés következménye (2006).

²⁵ „A matematikai fenséges, a szám-kiterjedés rendszer modelljének a dinamikai fenséges, a szám-mozgás rendszer modelljévé történő kiterjesztésének szükségességéről, valamint a mozgás empirikus erőként való értelmezéséről Kant nem ad számot filozófiai fogalmakkal a fenséges analitikájában, és ez nem is magyarázható meg, különösképpen későbbi aspektusában (vagyis az erőnek az erőszak és a harc formájában történő tapasztalativá tételében), tisztán történeti okokkal. A magyarázat egyedüli módja a nyelvi modell kiterjesztésében rejlik a nyelvnek trópusok rendszereként történő definíciójának határain túlra. A trópusok magyarázatot kínálnak a fenséges létrejöttére, ám, amint láttuk, oly korlátozó és részleges módon, hogy a rendszertől nem várható el megnyugvás saját szűk keretein belül.” (de Man 2000: 65.)

közben maga a háború egy nép gondolkodásmódját fenségesebbé teszi, mint a gyávaságot és elpuhultságot eredményező, egy hosszú béke idején uralkodóvá váló kereskedőszellem (Kant 2003: 176). De ha a rendnek, a kereskedőszellemnek van valami köze a polgári jogokhoz, akkor a háború határai is kétségesebbé válnak, mint ahogyan Kant írja. Háború és béke elválasztásából így ugyanis az következik, hogy a háborúban alárendeltté váló kereskedőszellem nem képes hatást gyakorolni a háborúra, ami így határtalanná válik. Ha viszont nincs kapcsolat a kettő között, akkor is az történik, hogy a kifelé viselt háború hatást gyakorol a belső megkülönböztetésekre: a hadvezér nagyobb tiszteletet érdemel, mint az államférfi (Kant 2003). A fenséges olyan megkülönböztetésen nyugszik, amely maga is megkülönböztetés, a külső egység politikáját a belső szembeállítás hozza létre.

Black metal, a politikai és a fenséges kapcsolatát a háború teszi láthatóvá, mégpedig éppen a határteremtés és a végtelen viszonyában. A black metalban a fenséges annak az ellentmondásnak a megjelenése, mely a műfajon belüli törést és megkülönböztetést a műfaj saját külső szembeállításába emeli, az, hogy nem tud *nem* a reprezentáció kritikája, a közvetlen beavatkozás ideológiája lenni, mert a black metalt szervező, itt bemutatott reflexió, amely ezeknek a működtetését, működtethetőségét, vagyis a háborúban való részvétel jogát célozza meg, már eleve benne van, benne cselekszik abban a helyzetben, amiről szól. A háború deklarációja már maga a háború. A háború deklarációjának ismétlése azonban a deklarációra való képesség rögzítésének kísérlete.

HIVATKOZÁSOK

- Bogue, R. (2007) *Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Aldershot: Ashgate.
- Burke, E. (2008) *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Budapest: Magvető.
- Byrne, W. F. (2006) Burke's Higher Romanticism: Politics and the Sublime. *Humanitas*, 19(1–2): 14–34.
- Deleuze, G. (1994) *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.
- de Man, P. (2000) *Esztétikai ideológia*. Budapest: Janus/Osiris.
- Derrida, J. (1997) *Politics of Friendship*. Ford. G. Collins. London: Verso.
- Kahn-Harris, K. (2004) The „failure” of youth culture: Reflexivity, music and politics in the black metal scene. *European Journal of Cultural Studies*, 7(1): 95–111.
- Kant, I. (2003) *Az ítélőerő kritikája*. Budapest: Osiris/Gond-Cura Alapítvány.
- Kulcsár-Szabó Z. (2000) A „korszak” retorikája: A korszak és századforduló mint értelmezési stratégia. In Bednancs G., Bengi L., Kulcsár Szabó E. és Szegedy-Maszák M., szerk. *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*. Budapest: Osiris.
- Lytard, J.-F. (2002) *Mi a posztmodern?* In Bókay A., Vilček B., Szamosi G. és Sári L., szerk. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris.
- Mann, T. (2002) *Doktor Faustus*. Budapest: Európa.

- Molnár A. K. (2000) *Edmund Burke*. Budapest: Századvég.
- Mouffe, C. szerk. (1999) *The Challenge of Carl Schmitt*. London: Verso.
- Moynihan, M. és D. Søderlind (2003) *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*. Los Angeles (CA): Feral House.
- Nietzsche, F. (2005) *Az Antikrisztus: Átok a kereszténységre*. Máriabesnyő és Gödöllő: Attraktor.
- Norris, C. (1999) Deconstruction, Musicology and Analysis: Some Recent Approaches in Critical Review. *Thesis Eleven*, 56(1): 107–118.
- Sartori, G. (1989) The Essence of the Political in Carl Schmitt. *Journal of Theoretical Politics*, 1(1): 63–75.
- Schmitt, C. (2002) *A politikai fogalma*. Budapest: Osiris/Pallas Stúdió/Attraktor.
- Szabó M. (2003) *A diszkurzív politikatudomány alapjai*. Budapest: L'Harmattan.
- Tengelyi L. (2007) *Tapasztalat és kifejezés*. Budapest: Atlantisz.

DISZKOGRÁFIA

- Abigor: *Fractal Possession*. End All Life Productions. 2007.
- Blut aus Nord: *MoRT*. Candlelight Records. 2006.
- Burzum: *Filosofem*. Misanthropy Records. 1996.
- Darkthrone: *Soulside Journey*. Peaceville. 1990.
- Darkthrone: *A Blaze in the Northern Sky*. Peaceville. 1991.
- Darkthrone: *Under a Funeral Moon*. Peaceville. 1993.
- Darkthrone: *Transilvanian Hunger*. Peaceville. 1994.
- Deathspell Omega: *Kénőse*. The Ajna Offensive – Norma Evangelium Diaboli. 2005.
- Deathspell Omega: *Fas – Ite, Maledicti, In Ignem Aeternum*. The Ajna Offensive – Norma Evangelium Diaboli. 2007.
- Dødheimsgard: *666 International*. Moonfog Productions. 1999.
- Dødheimsgard (DHG): *Supervillain Outcast*. Moonfog Productions. 2007.
- Enslaved: *Vikinglig Veldi*. Deathlike Silence Productions. 1994.
- Limbonic Art: *Moon in the Scorpio*. Nocturnal Art Productions. 1996.
- Mayhem: *De Mysteriis Dom Sathanas*. Deathlike Silence Productions. 1994.
- Mayhem: *Grand Declaration of War*. Season of Mist. 2000.
- Mayhem: *Chimera*. Season of Mist. 2004.
- Mayhem: *Ordo Ad Chao*. Season of Mist. 2007.
- Nargaroth: *Black Metal ist Krieg*. No Colours Records. 2001.
- Samael: *Passage*. Century Media. 1996.
- Satyricon: *Rebel Extravaganza*. Moonfog Productions – Nuclear Blast. 1999.
- Thorns: *Thorns*. Moonfog Productions. 2001.
- Thorns vs. Emperor. Moonfog Productions. 1999.