

L. Varga Péter

## A kultuszképzés alakzatai

*Ideológiai konstrukciók a populáris zene kritikájában<sup>1</sup>*

*I'm your truth, telling lies  
I'm your reasoned alibis  
I'm inside open your eyes  
I'm You!  
(Metallica: Sad But True)*

Első hallásra kissé nagyvonalúnak tűnhet a cím kérdésfelvetése. Mindenekelőtt azért, mert szinte minden szava magyarázatra, pontosabban árnyalásra szorul. Mit jelent az, hogy kultuszképzés, és milyen értelemben léteznek *alakzatai*? Mi a populáris zene, és mi a kritikája, hogyan épülnek köré ideológiák? Milyen összefüggésben használjuk az „ideológia” fogalmát?

Anélkül, hogy mindezek részletes tudományos kontextusát föltárnám, s rengeteg hivatkozással terhelném az olvasót, néhány összefüggésre világítanék rá zenekritika és irodalomkritika között, hogy a különbségeket, majd a zenekritika saját státusát tárgyalhassuk.

Legelőször is talán azt fontos leszögezni, a kultuszképzés és a kanonizáció nem azonos fogalmak, noha könnyen keverhetjük őket. A kultuszképzés alatt elsősorban *beszédmódot* értek, olyan beszédmódot, mely a beszéd tárgyát ugyan alaposan ismeri, a viszonya hozzá azonban *elève* afirmatív. *Beszédről* és *beszédmódról* lévén szó, a szövegek retorikai megalkotottsága alapján állítom, hogy a kultuszképzés *alakzatokban* történik, nem pedig magánál a kultusz tárgyánál fogva, az alakzatok *elrendezése* viszont azokra az előföltételekre világíthat rá, melyek a kultusz tárgyán, azaz a szóban forgó művön túlról határozzák meg a műhöz való viszonyt és persze a befogadást, az értelmezést egyaránt. Mindezeket tágan *ideológiáknak* tekinthetjük, a *konstrukció* e helyütt azok koncepcionális és nyelvi műviségére utal, mely a zenehallgatás esztétikájában még inkább érvényes lehet, mint az irodalom olvasásáéban, erről azonban később részletesen szólok.

A populáris zene fogalma a leginkább problematikus, jóllehet az előbbiekhöz hasonlóan vélhetően valamennyien tisztában vagyunk a jelentéskörével.

<sup>1</sup> A tanulmány korábban a következő helyeken jelent meg: *Partitúra*, 2008/3, 121–134; Bárány Tibor, Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása. Kritika, vita, internet*. Kalligram, Pozsony, 2008, 195–214; valamint L. Varga Péter: *A metamorfózis retorikái. Tudomány, diszkurzus, medialitás az irodalomban és az olvasásban*. JAK–Prae.hu, Budapest, 2009, 239–262.

Az itt tárgyalandók miatt mégis szükséges rámutatni néhány ellentmondásra, melyek a fogalom konnotációihoz kapcsolódnak.

Az alábbi dolgozatban az „extrémnek” nevezett metálzenék kritikájáról vizsgálok pár gondolatot – a szélesebb értelemben vett populáris zenét, azaz a popzenét figyelmen kívül hagyom. Ennek oka többek közt – túl azon, hogy ezt a zenei világot ismerem behatóbban –, hogy a hagyományosan „igényesnek” tekintett műfajokon és stílusokon kívül az egyszeri popzenének nincs erős kritikája, vagy nincs olyan kritikai értékrendszer, mely föltérképezhető és alkalmazható volna a popzenére mint olyanra. Azoknak a populáris zenei kultúráknak, melyek viszont „érdemesnek bizonyulnak” az elmélyültebb vizsgálatra, általában nem a szó szoros értelemben vett zenekritikája kerül a vizsgálódás fókuszába, hanem a zenét körülvevő kulturális (és társadalmi) környezet (Hebdige 1979, 1995).<sup>2</sup>

Persze a kulturális és társadalmi kontextus aligha vehető számba az őket alakító előfeltételek és ideológiai konstrukciók nélkül, ezeknek pedig fontos komponense az adott zenei kultúrát mozgató, vagy – kihasználva a térbeli metaforát – az azt magába foglaló diskurzív tér. Itt érdemes megállni egy pillanatra. Az „extrém” zenék, a metálzene kritikája a tárgyat egészen biztosan nem sorolná a populáris zene halmazába, minthogy annak sem zenei, sem ideológiai eszményét nem tartja akceptálhatónak, sőt a populáris zenét és annak valamennyi ideológiáját (befogadhatóság, sláger, média, glamoráma, piaci jelenlét stb. stb.) ellenséggépként határozza meg. A „populáris” terminust érdemes tehát ezen a ponton leválasztani a popzenéről, és a szó szerinti „népszerű” értelmében használni. Ezzel viszont az a baj, hogy bármekkora stadiont töltsön is meg egy metálzenekar, a műfaj jelenléte a köztudatban és a médiában még mindig jóval szerényebb, mint a hagyományos pop-, azaz a népszerű zenéé, ráadásul a metálzene kritikája – az ennek a zenének a kultúrájához kapcsolható identitás folytán – elhatárolódik a „népszerűségtől”, mintha az a gyűlölt „populáris” – vagyis a „tömegek által fogyasztott” – megfelelője lenne. (Itt megfigyelhető egy különös ellentmondás, hogy amíg a metál a saját maga „száműzöttségét” és a médiából való kirekesztettségét panaszolja, amint valamelyik kemény zenekar rádióban is sugárzott „sláger” írt, az az „igazi” rajongók szemében eladta magát.)

Adja magát a komolyzenétől történő megkülönböztetés igényéből a „könnyűzene” fogalma, ám ha a régi vágású „*heavy metal*” összetétellel gondolunk, a heavy/könnyű szemantikai ellentéte zavaró lehet. Javaslatom szerint maradjunk tehát a *populáris* jelző szó szerinti értelmezésénél – még ha ez alatt nem is a „tömegek által fogyasztott” zenét értjük –, és ezek alapján vegyük szemügyre közelebbről, hogy a kritika milyen módon konstruálja meg tárgyát és az ahhoz kapcsolódó ideológiákat.

<sup>2</sup> Lásd továbbá: „A zenének az a területe, melyet a hagyományos zenetudomány és az etnológia is lefedetlenül hagy, a populáris kultúra. A könnyűzenével kapcsolatban a tipikus szakemberei vélemény az, hogy szociológiai jelenségről van szó; erre hivatkozva tagadják meg tőle az értékmentes zenetudomány figyelmét.” (Kodaj 2005: 133.)

## 1. MI IS A KRITIKA TÁRGYA?

A kritika megint csak tisztázásra szoruló fogalom. Irodalomkritika alatt általában tudjuk, mit értünk, még ha a kritikakoncepciók meglehetősen különbözhetnek. Ugyanakkor az irodalomtudományban az is világos, hogy az angolszász „criticism” magát a professzionális irodalomértést, az irodalomelméletet (is) jelenti, nem csak, vagy nem elsősorban azokat a szövegeket, melyek egy folyóirat („napi”) kritikarovatában jelennek meg (review). Könnyű lenne azt mondani, hogy a zenekritika olyan szövegeket jelöl, melyeknek tárgya – akárcsak az irodalomkritika esetében az irodalom – a zene. A kritikai kultúrakutatás tudománya – mely előszeretettel vizsgál populáris zenei kultúrákat – viszont nem elsősorban zenekritikával foglalkozik, noha itt éppen a tudományág eredeti elnevezése (cultural studies) nem tartalmazza a „kritikai” mozzanatot.<sup>3</sup>

Másrészt ha a zenekritikát a fentebbi szűkítéssel határozzuk meg, és nem valamely zenei kultúra elméletét akarjuk megalkotni, hanem legfeljebb annak egy komponensét, még úgy is különbséget kell tennünk előre felvett és rögzített produkció (lemez, album vagy „record”) és élő előadás, vagyis koncert között. Sőt, a hangszeres populáris zenében – különösen az „extrém” gitárzene világában – gyakran találkozunk koncertlemezekkel, azaz élő műsor hordozóra rögzített változatával, melyet nyugodtan tekinthetünk újabb kategóriának.

Mármost adódhat egy halvány párhuzam az irodalomkritikával, ha a zenekritikát a szövegkritika, a textológia és a filológia által fölvetett kérdések mentén boncoljuk. Az irodalomelméletben, valamint a szövegkritika során alapvető dilemmaként merül föl a műalkotás, azaz az irodalmi mű ontológiai státusa, vagyis hogy mi tekinthető „az” irodalmi műnek, milyen források alapján és milyen körülmények közt állítható össze, mik a szerkesztés és szöveggondozás kritériumai, illetve hogy mindezek alapján mi lenne az a szöveg, amely végül az olvasó – a befogadó, a kritikus, az irodalomtörténész – elé kerül. A klasszikus, a modern és az ún. posztmodern szövegkritika a kora pozitivistá szemlélettől a genealógia szövegközöttségbe futó, rekonstrukciót és válogatást igénylő műveletein át a szerkesztői kéz nyomatékos jelenlétéig, az egymás mellett futó szövegek, fragmentumok és változatok pluralitásáig jelentős változásokon ment keresztül, mindvégig a „kész mű” dilemmáját tartva szem előtt, akkor is, amikor a modern és a posztmodern szövegkritika már nem annyira hisz ennek létezésében, mint inkább viszonyít annak eszménységéhez (Dávidházi 1998: 209–225).

Vajon van-e hasonló viszony zene és zene kritikája közt? Fentebb halvány párhuzamot említettem. Valóban, a zenekritika során sem egészen világos,

<sup>3</sup> A zenekritika történetének és elméletének vázolásakor Kodaj Dániel kitér az ezzel kapcsolatban megfogalmazható dilemmákra, vö.: „Komoly kritika alatt nem a zenei újságírás értendő, hanem az igényes, filozófiaiilag-kultúrtörténetileg felkészült, a szaktudományos részleteket szintetizáló és a nagyközönség felé (is) forduló értékelés.” (Kodaj 2005: 123.)

*pontosan* mit kritizál vagy mit értelmez a kritikus. A zene szépségét? Ötletességét? Invenciózusságát? Hangzását?<sup>4</sup> A probléma nem olyan egyszerű, mint első pillantásra tűnik, hiszen nem egészen arról van szó, amire korábban a pop- és nem popzene megkülönböztethetősége kapcsán utaltam. Azaz nem arról, hogy egy dal vagy egy lemez kommersz- és slágeres-e vagy sem, aminek alapján dönteni lehetne afelől, maradandó-e vagy gyorsan felejthető a produkció, noha kétségtelen, hogy amint az irodalomban, úgy a zenében sem szűnt meg végérvényesen a regiszterek hierarchiája. E helyütt egy másik fontos dilemmára irányítanám a figyelmet. Éspedig arra, hogy az irodalmi szöveg megszerkesztettségéhez hasonlóan a felvett hanganyag is szerkesztve van. Az egyes hangszerek sávjainak nem egyidejű stúdiós felvételétől a többszöri feljátszásokon, valamint az (egyedi) hangzás beállításának és a keverésnek bonyolult, több külső embert igénylő technikáján át a mindebben – sőt esetenként az alapvető stúdiómunkában, a dalszerzés, a produkciós munka összefogásában ugyancsak – termékenyen résztvevő produceri szerepig számos állomása van egy lemez elkészítésének, melyből a kritika úgyszólván „kivonja” a szellemi végterméket. A kritika nyilván kitér a zenekar megszólalására, jöllehet a technikai személyzetet általában nem örökíti meg; kitér a dalok milyenségére, aminek során úgy szemléli azokat, mint a zenészek együttes, közös játékát, nem pedig mint egyenként, több sávban felvett, majd egymáshoz illesztett elemeket. Kitérhet a dalszövegekre is; ez a populáris zenében olykor – érdekes, de nem teljesen meglepő módon – fontosabb kritikai szemponttá válik, mint maga a zenemű.

Koncertlemez, illetve -DVD esetében hasonló befogadói szituációról beszélhetünk, ámbátor a koncert tétje mindig az, hogy a lemezre más módszerrel fölkerült anyag miként szólal meg élőben. Itt azonban ugyancsak érdemes rövid kitérőt tennünk.

Ha a filológia feladata a legkülönbözőbb elérhető szövegváltozatok összegyűjtése és rendszerezése, akkor elvileg létezhet(ne) olyan zenekritikai feladatkör, mely a zene „jobb” értésének céljával összegyűjtené és sorrendbe, vagy legalábbis egymás mellé rakná a próbatermi felvételeket, a stúdiós változatokat és a különböző önálló zenei sávokat. Ez azonban nyilvánvaló képtelenség, és nemcsak lehetetlen, de értelmetlen feladat is. Természetesen nem lehet hozzáférni valamennyi próbatermi és stúdiós változathoz, de még ha volna is erre lehetőség, akkor sem garantálná semmi, hogy azok meghallgatása és ide-oda rakosgatása a kész lemez „jobb” vagy „könnyebb” megértéséhez járulna hozzá, esetleg olyan titkokról és fogásokról rántaná le a leplet, melyek a zene esztétikai tapasztalatát vagy a kritikai mozzanatot elmélyítenék. Kétségtelen, az élőzene általában próbatermekben születik, a dalok itt nyerik el végső, vagy leg-

<sup>4</sup> Vö.: „A zenetudomány (musicology) nagyon sokáig nem foglalkozott a zeneművek létrehozásának, terjedésének, tárolásának és fogyasztásának e tágabb kontextusával, s a zenét pusztán a zenei struktúra, harmóniakészlet és ritmika fogalmi terében, vagy a szerzők életművének és korának összefüggéseiben vizsgálta.” (Vályi 2005: 28.)

alábbis majdnem végső formájukat, és csak a stúdióban „szakadnak szét” különálló elemeikre. A metálzenében (is) vannak kezdeményezések, melyek alapján a zenekar az élő hatás kedvéért csaknem valamennyi hangszert – az ének és adott esetben a gitárszólók kivételével – egyszerre rögzít a stúdióban, mintha csak valódi koncertet adna, a bevett gyakorlat azonban ma mégis inkább azt mutatja, hogy a demókat felhasználva a stúdióban mintegy szétbontják, majd újra összerakják a zenei elemeket, hogy aztán alapos utómunkával megfelelő, korszerű hangzásúvá csiszolják, az apró, nemkívánatos elemeket kiszűrik, a hatásos elemeket felerősítik, kiegészítik, majd – ha szükséges – ilyen-olyan díszítéseket alkalmazzanak. A zenekarok olykor hajlamosak arra, hogy érdekességképp valamilyen kiadványban bónuszként megjelentessék a demós vagy próbatermi változatait egy-egy, azóta klasszikussá érett dalnak – így tett a *Metallica* is annak idején sok fontos darabjával –, ezek azonban inkább demisztifikálják az ismert és kedvelt tételeket, nem pedig hozzájárulnak a mélyebb megértésükhöz. Ugyanígy a DVD-k extráinak „így készült” filmjei ritkán képesek esztétikai élményt nyújtani vagy a kritikai megítélést előmozdítani egy-egy lemezt vagy dalt illetően.<sup>5</sup>

Érvelhetünk tehát amellet, hogy a zenekritika tárgya az a zene, mely a lemezen hallható, akkor is, ha annak felvételei ellentmondanak egyfajta természetességnek. Hiszen a lemez darabjai tulajdonképpen a próbatermi vagy demós darabok érett, csiszolt változatai. A koncertfelvétel kapcsán ugyancsak érvelhetünk a produkció mellett, noha a kritika a zenészek aktuális teljesítményén túl gyakran hangot ad az utómunka hiányosságának (kemény zenéknél nem ritka a „kásás”, túlságosan zajos hangzás bírálata) vagy éppen hangsúlyos jelenlétének (ami művivé teszi az élő felvételt: kiemeli, mondjuk, a szépen megszólaló hangszereket, igazít az éneken, adott esetben háttérbe keveri vagy ellenkezőleg, fölerősíti a közönség ovációját és így tovább).

Érvelhetünk ugyanakkor amellet is, hogy a zenekritika tárgya egy olyan mű, mely annyiféle változatos közvetítésen megy keresztül a próbateremtől kezdve a stúdióon át a legkülönbözőbb technikai eszközök manipulatív használatáig, sőt: a hordozó közeg materiális felületéig – mely azonban *önmagában*

<sup>5</sup> Ugyancsak kivétel a *Metallica* úttörő kísérlete, a *Some Kind of Monster* című dokumentumfilm, mely a zenekar egy válságfejezetét és a terápia időszakát követi végig, próbatermi és stúdiós bejátszásokkal. Itt voltaképp a filmezettségtől teljesen eltekintve egy lemez születésének produktív pillanatai bontakoznak ki, melyek akár azt is érthetővé tehetik, a szóban forgó új album, a *St. Anger* miért lett olyan, amilyen. Ehhez kapcsolódik az a szintén szokatlan, a dokumentumfilm tükrében mégis megérthető húzás, hogy a *Metallica* a *St. Anger* lemezhez miéért csomagolt hozzá egy DVD-t, melyen a lemez dalait élő próbatermi koncert formájában egy az egyben végig lehet hallgatni, meg lehet tekinteni. (Ennek persze praktikus oka is volt: a lemez basszusgitár-sávját a lemez producere, az akkor még új bőgőssel nem rendelkező zenekar barátja, Bob Rock játszotta föl, Robert Trujillo basszusgitáros ezt követően csatlakozott a *Metallicához* – a DVD-felvétel egyúttal az ő bemutatkozása is.)

semmilyen zenét nem kommunikál –, hogy nehéz vagy szinte lehetetlen megítélni a produkciót olyan műalkotásként, mely *mint olyan* önmagában megmutatkozik. Mégis, a zenekritika – ahogy az irodalomkritika is – el tudja látni kritikai feladatát, mert mindezeknek a problémáknak az ignorálásával egységes és úgyszólván „kész” műként, produkcióként, termékként kezeli a zenét. A kérdés a továbbiakban az, milyen kritikai normákat vesz figyelembe vagy rejt el a populáris zene kritikája, és honnan jönnek ezek a normák.

## 2. NORMATÍV ÉRTÉKELÉS ÉS ÉRTÉKELŐ NORMAKÉPZÉS?

*A kritika anatómiájában* Northrop Frye többek közt azért érvel az (irodalom)kritika, tágabban az irodalomértelmezés szükségessége mellett, mert

[a] kritika szólni tud, holott minden művészet önmagában némaságra van kárhöz-tatva. A festészet, a szobrászat vagy a zene példája nyilvánvalóvá teszi, hogy a művészet csak bemutat, de *mondani* semmit nem tud. S akárhogyan hangzik is, ha ki-mondjuk: artikulálatlan, illetve szófosztott a költő, létezik egy igen döntő értelem annak, hogy a költemények éppolyan némák, mint a szobrok. A költészet ugyanis a szavak *érdek nélküli* használata: nem direkt módon fordul az olvasóhoz. [...] A kritika axiómája ne az legyen, hogy a költő nem tudja, mit beszél, hanem az, hogy arról, amit tud, nem tud beszélni. Ha meg akarjuk védeni a kritika létjogosultságát, el kell fogadnunk, hogy a kritika olyan gondolat- és ismeretrendszer, amely a maga jogán létezik, bizonyos fokig függetlenül attól a művészettől, amellyel foglalkozik. (Frye 1998: 10–11)

Tegyük hozzá, az, hogy „a művészet csak bemutat”, elsősorban a műalkotás önreferenciális jelöléstermészetét hangsúlyozza, közelebről: a jelölés *materialitását*, amely a korábban említett módon *önmagában* semmilyen értelmet nem kommunikál. Persze a műalkotás mindig *valamiként* történő megmutatkozására használható a „bemutat” vagy „reprezentál” fogalma, azzal a megkö-téssel, hogy a reprezentáció megértése mindig előzetes megértésen alapszik, vagyis már meglévő tudásunkat aktiváljuk, amikor a reprezentáló műalkotás-ra „valamit bemutató” műalkotásként tekintünk.

Ha a mű a szó szoros és szélesebb értelmében véve is olvasás, azaz értelmezés nélkül néma marad, az értelmezés pedig – megengedően alkalmazva a fogalmat – már maga is *kritika*, mi állítható a zenéről vagy a zenehallgatásról? Van-e a zenének olyan esztétikai kritériumrendszere, melynek alapján a kritika a „bemutat” előföltéveit akár rekonstruálni, majd újraszituálni képes? Milyen kánon(ok) tételezhető(k) – ha ugyan tételezhető(k) – a populáris zenében?

Mindenekelőtt azt érdemes szem előtt tartani, hogy 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 le-

hetőség, 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 medializálása egy olyan médium vonatkozásában, mely önmaga nem tartalmazza ezeket az előföltevéseket és ideológiákat. A zenehallgatás: nemcsak érzéki befogadás, de önkényes értelemlehetőségek konstrukciója is, ami alighanem kikerülhetetlen, ugyanakkor relativálja a kanonizálhatóság feltételeit. Innen nézve ugyanis semmilyen zene nem képezheti – csak ideológiai alapon – valamilyen egységes, szentesített *kritériumkánon* részét, legfeljebb a gyorsan és dinamikusan változó *aktív kánonba* kerülhet be (ahonnan viszont ugyanilyen sebességgel ki is szelektálódhat) (lásd Hansági 2003).

Mindezeket figyelembe véve a zenehallgatásra olyan *élményként*, vagy, K. Ludwig Pfeiffer érvelése alapján, *jelenlétként* tekinthetünk, mely a „tartalmi”, „reprezentációs”, sőt „értelmi” és „értelmezési” mozzanatokkal mellőzve a zene testi-érzéki hatására helyezi a hangsúlyt. Ezek alapján viszont azt mondhatjuk, hogy legintenzívebben az élő zene, azaz a koncert hatása érvényesülhet, ahol a fizikai jelenlét az élmény pillanatnyiségének, egyszeri és megismételhetetlen jellegének terepe, s mint ilyen, nem hozható közös nevezőre az értelmezés eltávolító, sőt elidegenítő történésével.<sup>6</sup> Innen nézve a zenekritika alapvető tárgya a *koncert* vagy *koncertélmény* (kellene hogy legyen), jöllehet azzal a mindig szem előtt tartott megkötéssel, hogy a koncert egyéni tapasztalata a kritikában már nem maga a tapasztalat kommunikálása, csupán utólagos közvetítése, nyelvi konstrukciója.

Mindezek tudatában úgy hiszem, a populáris zene kritikája – szemben az irodalomkritikával – kevésbé tud kizárólag a tárgyára, vagyis a zenére nézve normaképző lenni, mert a zenének nincsenek rögzült vagy változó jelentései és értelemlehetőségei, amint az irodalmat lehetséges szigorúan a szövegtől magától elvonatkoztatva is tárgyalni, úgy, mint lehetséges jelentések változó meglétét vagy megalkothatóságát. (Kérdés persze, hogy így valóban az irodalom történetéről vagy az irodalomról mint olyanról kapunk-e képet.)

Ha az irodalomkritika „normatív értékelés és értékelő normaképzés” (Dávidházi 1994: 22–47, 34–35), „[a] mű bírálata [pedig] a kritikusnak nemcsak irodalmi értékrendjét teszi próbára, hanem közvetve egész világképét: a létélményre adott teljes választ” (Dávidházi 1994: 26–27), úgy elviekben a zenekritikára nézve is érvényesnek tekinthetjük ezt, hiszen az értékelés a zenekritikára ugyanúgy jellemző, ahogy az ebből kibomló normák *fömlállítása*. A normákat azonban itt, alighanem a *kultuszképzés* fogalmával határozhatjuk meg helyesen, hiszen a zene a szemantikai kiaknázhatóság hiányában mintegy kiköveteli az ideológiai konstrukciók kultikus – tehát saját magával csak ritkán számot vető – státusát. A kultuszképzést mégsem negatív jelenségként és beszédmódként értékelem, hiszen ha eleve olyasvalamiként viszonyulnánk hozzá, mint ami menthetetlenül reflektálatlan, ilyenként pedig azonnal meghaladha-

<sup>6</sup> Pfeiffer hasonló kiindulópontból tárgyalja az operát és a sportot is (2005).

tó, eltévesztenénk a zenehallgatás esztétikájának főttebb vázolt talán legfontosabb komponensét, az érzékiséget, a jelenlét élményét. Minthogy azonban ez utóbbit bajosan határozhatnánk meg *normaként*, javaslatom szerint a zenéről való beszédet *kultikus beszédként* kezeljük, a zenéhez és a zenehallgatáshoz kapcsolódó magatartásformákat pedig a hozzá (persze nem szükségszerűen és nem minden esetben) tartozó identitás „értékeiként” és „normáiként”. Innen nézve máris vizsgálhatónak tűnnek a populáris kultúra vagy a népszerű regiszter kánonjai (e helyütt a fogalom már joggal használható), valamint a kánonhoz tartozó művek, a műveket kedvelő egyének és csoportok, magatartásformák és identitások.

### 3. A KULTUSZKÉPZÉS ALAKZATAI

Ha a kultuszképzés beszédmód, az előföltevések és ideológiai konstrukciók pedig nyelvi meghatározottságúak, úgy a szemantikai értelemben „néma” zenét csupa nyelvi természetű dolog veszi körül. Pontosabban fogalmazva: hiába „néma” a zene, annak érzéki tapasztalatán túl a kritika, tehát az értelmezés sohasem tud a nyelven kívül kerülni. Nem véletlen, hogy a populáris zenében a dalszövegnek olykor óriási szerepe van, sőt gyakran a kritika legfőbb kritériumává lép elő: ha a zenéről nincs különösebb mondanivaló, a szöveg megalakotottsága kerül előtérbe. Ebben nyilván hatalmas szerepe van annak is, hogy a dallam mindig *változtat* szövegén, továbbá, hogy a zenével történő emocionális azonosulás (Adorno 1998: 306–322) nagyjából egybeesik a szövegek „olvasásának” vagy befogadásának természetével: a lírai művek mindig aposztrofikusak – tehát megszólítanak bennünket, helyesebben: saját hangunkat kölcsönözzük azok megszólaltatására. És minthogy az érzékekre ható dallam (mely önmagában maga is értelem nélküli) a nyelvi, tehát úgymond szellemi értelemre „fordítható” szöveg hatását nagyban fölerősíti (*változtat* rajta), a dalszöveggel – adott esetben pedig akár teljesen importált nézetekkel, világlátással vagy felfogással – történő azonosulás probléma nélkül végbemehet. (Nyilván mindenki részesült abban az élményben, hogy együtt éneklie a szöveget – affirmatív viszonyban – az énekessel, mondjuk egy koncert extázisában.)

A dalszöveg azonban csak egyetlen része az ideológiai konstrukciók és kultuszok terepének. A továbbiakban néhány példát kínállok a metálzene kritikájából.

[...] sikerrel lebonyolódtak az óriási előrelépést jelentő olyan egyéb projectek is, mint a Summer Rocks 2001 és a Sziget Metal Hammer színpadának programja. E két fesztivál számunkra azt jelenti: sikerült újabb, ezúttal vaskos rést ütnünk a média és a közvélemény betonfalán, sok tíz- és százezer embernek bizonyítottuk: itthon is egyértelműen van igény a rock és metal muzsikákra! (Cselótei 2001: 3)

A Tree of Pain-t szívesen le hagytam volna [a lemezről] – ez a dal, mint a cím is mutatja, a gyászról szól és egy énekesnő (Asha Rabouin) vendégeske-



dik benne. Lehet, hogy tehetséges, meg minden, de a szám nagy része semmiben sem különbözik az MTV-n nyomuló nyálcsorgató soul és r'n'b mocsoktól. Ilyesmit sosem szerettem volna hallani egy Soulfly korongon. (Kovács 2002: 42)

Jól érzékelhető, hogy a fentebbi két részlet az „extrém” gitárzenék egyik ellenségeképének, a (jóllehet arctalan) médiának a megkonstruálásával biztosítja az önazonosság stabilitását. Még akkor is, ha ezek a szólamok meglehetősen cirkulatívák: valószínűleg a kemény zenéket inspiráló és motiváló elégedetlenségérből fakad, zenei agresszióba, valamint dalszövegbe foglaltatik, majd a kritika kritikátlanul átveszi a főbb paneleket és újratermeli azokat. A kör bezárul, a diskurzus fenntartásában pedig leginkább érdekelt – azaz az ideológiában leginkább önmagára találó – fiatal zenehallgató és olvasó réteg voltaképp mentesül is az önreflexió fáradalmaitól, hiszen készen kapja azt, amivel azonosulnia kell, s amit maga is – magatartásával, habitusával – képviselni fog. Nem beszélve arról, hogy vélhetően mindig a dologban benne állva a legnehezebb kívülről tekinteni a dologra, hacsak az abban való benne állás nem nyer valamilyen módon reflexív támpontokat.

A citált részlet a szerkesztői előszóból és a lemezkritikából a médiával szemben építi kultusszá a preferált zenét és ezzel együtt az identitást, sőt életstílust, a szövegek retorikájának erősen normatív nyelvhasználata pedig úgy teszi kultikussá a zenét, hogy a mástól, a „rossztól”, a „giccstől”, a „károstól” való erőteljes elhatárolódással normaként fekteti le magát az elhatárolódást és az ezzel járó attitűdöt. Az ellenségeképek és toposzok ismétlődése változatos formában mehet végbe, attól is függően, hogy a kritika milyen mértékben és hogyan használja tekintélyét célja érdekében. A következő részlet – a meg nem alkuvás és a szélsőségesség példájánál maradva – egy interjúból származik:

Te is össze fogod szarni magad az új lemez hallatán, ahogy mindenki más – esetleg az új anyag előnyös oldalait rögtön a beszélgetés elején Corey. – Először mindenki összeszarja magát, aztán megindul majd a pereskedés. Az *Iowa* egy szélsőséges, rendkívül sötét, riasztó album a szövegek szempontjából is, úgyhogy fel vagyunk készülve arra, hogy minket is bíróság elé citálnak majd. Pont úgy, ahogy tették ezt korábban Ozzyval, a Judas Priesttel, vagy épp Mansonnal. Bármilyen tragikus esemény is történik a közeljövőben, egészen biztos, hogy az *Iowa* albumot fogják hibáztatni, és jönnek, hogy eltapossanak bennünket. Fel vagyunk rá készülve, nem fogjuk olcsón adni a seggünket. (Taylor 2001: 18)

A beszélő kikacsintó vulgaritása és tragizáló hangneme könnyen utat talál az együttérzők szívéhez. A következő részlet pedig egy honi death metál fanzine-ban (rajongói lapban) publikált lemezkritikából származik:

Elérkeztem ahhoz a ponthoz, ahol nyakig merültem a szarba, mert mit is írhatnék a földkerekség legbrutálisabb (nincs vita, buzik!) Death metal isteneinek visszatérő

megnyilvánulásáról?! Nincs mit szépíteni, elfogult vagyok, na! Nem kell agyonrészteltetett jellemzést, milyen a hangzás (Megöl!), milyenek a dalok (Megölnek!), milyen Mullen mester hangja (megöl!), ezt hallanotok kell! Ugyan a példányom a netről lett lekalózkodva, de az vesse rám ezért az első követ, aki kibírta volna a hivatalos megjelenésig, azóta meg már megvan eredetiben, ahogy kell! Ennyi! Ezer pont, térdre kurvák! (Török 2005: 37)

Senkinek ne legyenek kétségei afelől, hogy ez valóban *kritika*-e – mert ugyan a populáris zenéről is születnek kimondottan színvonalas írások, sőt tanulmányok, melyek messzebbre mutató következtetések levonására egyaránt alkalmasak, az előbbi részlet valóban lemezkritika. Rajongói lapban jelent meg, így a fórum teljes mértékig szabad kezét ad a véleményformáló számára. De vajon milyen „értelmezői közösségről” beszélünk momentán? Nos, a fanzine-eket többnyire nem professzionális szerkesztők és újságírók, hanem rajongók, laikusok készítik; általában fénymásolással sokszorosítják a lapot, a megfelelő országos orgánumban (a *Metal & Hard Rock Hammerworldben*) és internetes fórumokon hirdetik, postai úton, a példányokat egyenként kiküldve terjesztik. A kritika nyelve szabad, kötöttségek nincsenek, és mint a fenti esetben látható, kultikus beszédmódja és normatív értékelése azon túl, hogy roppant karakán és határozott, szórakoztatóan leegyszerűsítő. A kategorikus kijelentésektől hemzseggő szöveg diskurzív tiltást és kizárást előírányzó retorikája („nincs vita, buzik!”) ellentmondást nem tűrően helyezi tárgyát mitikus magasságokba („a földkerekség legbrutálisabb Death metal *isteneinek*”), hogy végül mindenkít bevonjon, sőt kikövetelje az azonos ítéletet: „ezt hallanotok kell!”. E ponton lép be finoman a beszédbe a kultusszal és az ideológiával egyaránt összefüggésbe hozható tárgyfetiszmus: a kultusz tárgyát, a megjelent hordozót mindenkinek eredeti kiadásban kell birtokolni: „azóta meg már megvan eredetiben, ahogy kell!”. Amint a korábban citált Corey Taylor-interjúban az énekes a példaképpel, a hatással, a kultusszal való azonosulás feltételét a kultusz feltétlen birtoklásában látja:

[A lemez keverését] most Andy Wallace-ra bíztuk [...], aki többek között a *Slayer* klasszikus *Reign In Blood*-ját is keverte annak idején. Ennél jobb ajánlólevele nem is lehetne. A *Reign In Blood* a nyolcvanas évek egyik legjobb, ha nem a legjobb metal-albuma. Akinek nincs meg, az még ma ugorjon le érte a legközelebbi lemezboltba! Slayer rulez! (Anon. 2001: 19)

Fentebb megbizonyosodhattunk arról, hogy a metálzene saját ideológiáit leggyakrabban a zene „extremitásával”, „kompromisszummentességével”, „súlyosságával” helyezi kitüntetett pozícióba, és egyben ezzel – valamint a hangszeres tudás virtuozitásának kidomborításával – határolódik el a hagyományos értelemben vett popzenei produkcióktól és az ezek által képviselt (megvetendő) instanciáktól. A „klasszikusnak” tekintett metállemezek bemutatásának (nem újraértésének!) *Hatások*k néven külön rovatot szánó *Metal & Hard Rock*

*Hammerworld* magazin az utóbbi időben két Slayer-lemezről is megemlékezett. A következőkben ezekből idézek:

Tovább már nem odázhattam abszolút kedvenc albumom szerepeltetését e rovatban, hiszen az évezred utolsó hónapját írjuk, így hát méltóképp kell búcsút venni tőle. Én ezt mással nem tehetném meg, mint AZ überzenekar legnagyobb albumával. Most megpróbálhatnék szárnyaló pátozzsal áradozni róla, de az az igazság, hogy erről az albumról nem lehet kellő súllyal szólni. Persze dicsérni lehet naphosszat, üres szófosásnál úgysem jelentene többet, aki meg nem hallotta... nos, az semmit sem tud a kemény, brutális zenéről. Pont. Itt nincs mellébeszélés. [...] Csak azt tudtuk, amikor először meghallottuk, hogy ilyen még nem volt. Azt még nem, hogy ezután már nem is lesz. Ebben a szűk félórában benne van a súlyos, brutális zenék egész történelme, múltja, jelene, jövője [...] A lemez valamennyi dala olyan, hogyha utánuk nem jelent volna meg ilyesfajta album, akkor is mindent tudnánk a műfajról. [...] A Reign In Bloodot minden durva stílus szereti kisajátítani magának, ezt az albumot mindenki magáénak akarja, zenekarok, zenészek előtt lebeg példaként ez a mestermű. Tíz dala elpusztíthatatlan monolit, a zenei agresszió alfája és omegája, fémtörténelem kőbe vésvé, tőkélyre vitt hadigépezet, ahol nincsenek foglyok. Ezer év múlva is hallgatnám. (Milán 2001: 35)

Az a leírhatatlanul fenyegető, az ember vérét jéggé fagyasztó érzés, amelyet a nyitó, egyben címadó dal kezdő témái keltenek, megfejthetetlen rejtély. Amikor a sötét koncertteremben felcsendülnek ezek a témák, a jelenlévőt megrohanó érzések jellemzésére talán egyetlen Slayer rajongó sem vállalkozna. Még talán a nóta szerzője, Jeff Hanneman gitáros sem. Egy magazinban azt olvastam évekkal ezelőtt, hogy a South of Heavennél gonoszabb dal nincs az Univerzumban. Nem tudok vitába szállni az állítással. (Milán 2002: 34)

A citátumok mindenekelőtt azt teszik világossá, hogy a zene médiumának nyelvi transzpozíciója – közvetlen megfelelések híján – nem történhet egy az egyben. Nem, mert nincsen olyan szemantikai elem, mely behelyettesíthető volna a zenével vagy annak egy-egy komponensével. Így viszont a populáris zene kritikája nem dolgozza ki saját, legalább provizórikusan érvényes egzakt nyelvét, amire egyébként természetesen se módja, se lehetősége nem lenne. Marad tehát annak a metaforikus nyelvnek a használata, melyet persze nem „gyökerestül eltávolítani” kell, hanem értelmezni (Frye 1998: 290). Mire szolgálnak az egyébként túlpörgetett, sokszor önismétlő, sőt öngeneráló metaforák a kritika nyelvében? Egyrészt a zene megragadására, másrészt a kultikus beszédmód kialakítására, általa pedig a kultusz – majd a kánon és a norma – mélyítésére. Paradox, mégis jól működik: a zenehallgatás és -értelmezés szubjektív élménye kialakította a maga metaforikus nyelvhasználatát, egy készletet, melynek nyelvi elemei bármikor alkalmazhatók, variálhatók annak megfelelően is, hogy az ideológia az élmény megosztását vagy – ezzel együtt is – a

norma szándékos vagy rutinszerű erősítését, esetleg „megismétlését” eredményezi-e.<sup>7</sup>

Szorosan kapcsolódik ehhez az ideológiához a kritika által gyakran han- goztatott ama szólam, mely szerint a zene – mintegy tökéletességénél fogva – kibújjik az értelmezhetőség vagy pontos értés, egyáltalán: a megérthetőség alól. Amihez nincs szükség magyarázatra, ami önmagát igazolja: a kultusz, melyet a kritika azzal nyomatékosít, hogy a kiválóság olyan attribútumaival ruházza föl, melyek mellett nem szükséges, sőt lehetetlen érvelni. A diskurzív tiltás ef- fajta szerénynek tűnő, de nagyon is rafinált formái voltaképpen a tárgyhoz való hozzászólás feltételeit nemcsak rövidre zárják, de meg is húzzák az „amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” ösztönös és voltaképpen meglehetősen csüggesztő újrafogalmazásával. A zene itt „leírhatatlan”, „megfejtethetlen rej- tély”, „a jelenlét megrohanó érzések jellemzésére” senki nem vállalkozna, még maga a zene szerzője, kiötlője sem. Mindez gyönyörű példája annak, hogy az ebben a felfogásban a zene legfőbb értőjeként megnevezett szerző sem lehet adekvát *megértője*, hozzászólója, illetve magyarázója a zenének, hiszen az olyan dimenzióban szólítja meg a befogadót, melynek megragadására nem csak tö- kéletlenek a nyelvi eszközök, de egyenesen nincs is olyan eszköz, mely meg- ragadhatná annak rejtélyét, különlegességét és nagyszerűségét.

A zene megértésének defektjeit gyakran olyan instanciákkal hozza össze- függésbe a kritika, melyek az esztétika ideológiájának egyfajta közhelyét ter- melik újra. Itt azért lehetetlenül el a zene *helyes* értése, mert annak születési körülményei és a befogadó életvilága messze esnek egymástól. Éppen ezért a zenére csak úgyszólván „ráérezni” lehet, majd hozzákölni mindazokat az ideológiákat, amelyek a zene hallgatását végül – az alapvető esztétikai viszonyon túl – befolyásolni képesek:

<sup>7</sup> A zene szubjektív élményének nyelvi „közvetítésére” a legszebb példát a *Meshuggah* egyik lemezének kritikájában találtam: „A Combustion egy örvény, egyszerűen magával ránt és hiá- ba kapálódzol, görcsbe rántja a végtagjaidat és lehúzza a mélybe. [...] A Bleed tökéletes, ezen nincs mit szépíteni, gyönyörű ívű dal, az építészetben a piramisokhoz tudnám hasonlítani: tökéletesen kidolgozott, titokzatos, puritánnak tűnő, de mégis komplikált monstrum mind a kettő. / Az ezt követő, abszolút találó címet viselő Lethargica valóban mázsás súllyal neheze- dik rá az emberre, borzasztóan nyomasztó, az ember tépné le magáról, de ezer csápjával ka- paszkodik belénk a nótában megbúvó rém. [...] A Lethargica szörnye felzabálja az embert, de csak azért, hogy a Pravusban idegesen köpködjön szerte apró cafatok formájában. A Pravus maga a precizitás, olyan mint egy ezerszeresére nagyított szeletelőgép, amint rácsattan az im- bolygó tömegre.” És a legszebb: „A Dancers [...] olyan, mint egy pulzáló, ki tudja mikor rob- banó, átlátszó, hatalmas gömb, amelyet távoli galaxisból érkező idegen lények feszegetnek belülről. Vagy ez maga az időkapu, ki tudja, mindenesetre a zene relatív monotonitása elle- nére hihetetlenül vizuális élményt nyújt, csukott szemmel minden dalra pereg egy-egy klip a fejben.” Bátky-Valentin Szilvia írása a következő helyen érhető el: [http://www.shockmagazin.hu/magyar/index\\_m.html](http://www.shockmagazin.hu/magyar/index_m.html) (Hozzáférés: 2009. december 12.)

Azért erre az anyagra is igaz szerintem, hogy csak kétfajta embert tud igazán bebiztítani. Az egyik fajta az, aki valami módon azokon a zenéken nőtt fel, amikből a Down is táplálkozik. A másik fajta meg, aki jószérivel ezzel ismeri meg a rockot és a metalt. Ja és persze vannak azok, akik egészen a Down megismeréséig úgy éltek az életüket, hogy nem is tudták, van ilyen, de amint meghallották, rögtön bekattant nekik, hogy ez az igazi. De velük együtt sem vagyunk olyan túl sokan. Na persze, ez most ilyen nagyképű duma, hogy én is milyen fajin gyerek vagyok, értem a Downt, közben meg lószart. Sosem jártam New Orleansban, az amerikai Délen, sosem éltem hasonló életet, mint ezek a csávók. És mégis, valamit megmozdít bennem ez a zene, itt belül, kívül meg léggitárt nyom a kezembe. (Uzseka 2002: 37)

Ha pedig a zene „valamit megmozdít”, ott a kritika kultuszt, majd ezzel normát teremt. Kérdéses persze, hogy ki szentesíti ezeket a kultuszokat és normákat, ki tartja fenn őket?

#### 4. KIÉ A SZÓ?

Zárásképp engedjenek meg néhány levezető gondolatot a zenekritikai diskurzus és „intézményesség” lehetséges arcáról.

Előfordul, hogy internetes metálzenei fórumok – például a *heavymetal.hu*, de a nyomtatott sajtóban ugyancsak volt rá példa – kérdést intéznek olvasóik felé, volt-e arra alkalom, hogy egy-egy általuk publikált kritika hatására vásároltak meg egy lemezt. (A „megvásárlás” szót nyugodtan helyettesíthetjük a „letölt”-tel, ennek használata a kérdés során azonban érthető módon nem megengedett.) Az interneten az eredmény nyilvános: a szavazásnál megtekinthető az igenek és a nemek száma. A pontos adatok talán nem is annyira érdekesek, sőt még csak azt sem állítanám, hogy szignifikánsak, tény azonban, hogy a kritikának van vásárlóereje. Ily módon kell hogy legyenek odahallgatói is annak a beszédnek, mely kultuszokat és normákat, végső soron pedig zenei vagy (szub)kulturális identitást épít. Magam úgy látom, hogy az internet széles körű térhódítását megelőzően, a kritika szavának nagyobb volt a súlya, vagy legalábbis egy tekintélyes lapban – tehát például a *Metal & Hard Rock Hammerworld*-ben – megjelent szerkesztői levél, interjú vagy lemezkritika ideológiája jobban érvényesülhetett, mint a plurálisabb, úgymond nyitottabb szerkezetű internetes oldalak írásaié. Ezt igazoló adatok hiányában talán csak az írott és nyomtatott szó kultúrájára vagy kultuszára hagyatkozhatom: ami papíron nyomtatva van, és nincs igazán konkurenciája, lefedi a piacot és képviseli a stílust, annak lehetősége van alakítani az ideológiát és ily módon meghatározni a diskurzus rendjét.<sup>8</sup> Nem szükséges ebben különösebb „hatalmi” vagy „intézményes” érdekeket látni; kritika általában arról születik, ami eljut a szerkesztőségekbe, és

<sup>8</sup> Ezzel persze korántsem a nyomtatott sajtó tekintélyét vagy professzionálisabb kiállítását szeretném nyomtatékosítani. Ma már itthon is kiváló, információgazdag, széles látókörű, alapos és nem utolsósorban fanatikusok által írt/szerkesztett webzine-ek nyújtanak tájékoztatást és

persze van, ami anélkül is eljut oda, hogy igényelné a reklámot, és van, ami akkor sem, ha volna rá igény (lásd a promóciós anyagok áramlását és a koncertekre történő akkreditációt). Ez is fontos szerepet játszhatott abban, hogy az egészen szélsőséges stílusoknak többnyire külön szubkultúrája és rajongói rétege, valamint e rajongók által készített fanzine-ja(i), majd internetes fórumai jöttek létre.

Mindezzel – és különösen az internettel – plurálissá vált a zene recepciója. Nemcsak azért, mert a szövegek technikai úton azonnal publikálhatóvá, gyorsan kommentálhatóvá, értelmezhetővé, visszacsatolásra alkalmassá váltak, hanem azért is, mert az újságírás fogalma – és nem a potenciális újságírói tehetség – jószerivel eltűnt. Természetesen nem állítható, hogy a nyomtatott sajtót mindig kizárólag szakemberek készítették, az internet azonban fellazította a diskurzus alkotásának és irányításának módjait is. Ebben persze semmi meglepő nincs. A kritika hangja mindenkié lehet, illetve bárki számára kölcsönözhetővé vált. Hogy a kritikai szövegek olvasására van igény és érdeklődés, arra alighanem a legjobb bizonyíték, amikor az olvasói visszacsatolás mintegy „helyrerakja” a kritikát és a kritikust. Nyilván ennek szándéka sohasem hiányzott a nyomtatott sajtó vagy a zenekritika történetében sem, arra azonban ritkán vagy szinte egyáltalán nem volt mód, hogy a kritika adott esetben rögvest szembeüljön saját kritikai beszédének fölülírásával. Ez is azonban a kultikus beszédet erősíti: ha a kritika megszegi ennek szabályát, a reakció lehetőséget teremt arra, hogy helyreálljon a rend. (Más kérdés, ha a kritika úgy hibázik a kultikus beszédet illetően, hogy elvétí tárgyát vagy tetten érhető tájékozatlansága: ez esetben természetesen nem azért írja ki magát a diskurzusból, mert vét ellene, hanem mert a diskurzusba történő *belépés* követelményeinek nem tesz eleget.)

Anélkül, hogy ítéletet hoznánk, ez a fajta pluralitás a javát szolgálja-e a zenének vagy sem – talán nem is ez a legfontosabb kérdés –, utójára „hatalom” és írás összefüggéseire mutatnék rá. Az e helyütt alighanem idézőjelbe kívánkozó „hatalomról” és „intézményességről” fentebb azt állítottam, szükségtelen általuk körvonalazni a zenekritika beszédmódját. Ez alighanem még inkább igaz a letöltések korában. A „hatalom” szimbolikus értelmezése ugyanakkor arra világíthat rá, hogy onnan, ahonnan az írás jön, csaknem mindig van út oda, ahol az írás olvasói tekintettel találkozik. (E helyütt tehát nem a kritikai kultúrakutatás, illetve a kultúripar-elméletek kulturális fogyasztás és hatalom összefüggéseire vonatkozó belátásairól van szó.) Ha a kultuszképzés és a normateremtés valóban szerepet játszik a (szub)kulturális és/vagy zenei identitás kialakításában és megerősítésében, úgy a kritika ideológiai konstrukciói elvileg intézménytől, a kritika „arcától” függetlenül fölépülhetnek. Az „intézmény” azonban meglehetősen alkalmas arra, hogy megszilárdítsa a beszéd hangjának, és így a beszédnek a tekintélyét, mely az internetes publikációk és visszacsatolásaik terében eliminálódni látszik. Ettől függetlenül nem hiszem, hogy az

---

szórakozást a témában. (Némely önjelölt kritikus e fórumokon tehetségesebb tollú szerzőnek bizonyul, mint tapasztaltabb, hivatásos kollégái.)

olyan *konstrukciók* is, mint a (szub)kulturális és/vagy zenei identitás, gyökere- sen változnának, amíg a diskurzus rendje – legyen bármily plurális és nyitott – az ismert panelek újratermelését felügyeli. A zene pedig, ahogy mondani szok- ták, mindenkié, és mindenki olyan zene közvetítésében érdekelt, amely nem önmagából szabadítja föl értelmezéseit. Még ha nem alakulhat is ki profesz- szionális zenekritika, a kritikai diskurzus pedig kontrollálatlanul hagyja az ideológiák áramoltatását, valószínűleg jól van ez így. A zene esztétikai tapasztalata végül vélhetően úgyszólván a lehetséges *jelenléteken* múlik.

## HIVATKOZÁSOK

- Adorno, T. W. (1998) A zenével kapcsolatos magatartás típusai. In *uő A művészet és a művészetek*. Budapest: Helikon, 306–322.
- Anon. (2001) Taylor, Corey: „Még sötétebb és brutálisabb!” Interjú a *Slipknot* éneke- sével. *Metal Hammer Hungary*, 9: 19.
- Bátky-Valentin Sz. (2008) *Meshuggah: ObZen*. Elérhető: [http://www.shockmagazin.hu/magyar/index\\_m.html](http://www.shockmagazin.hu/magyar/index_m.html) (Hozzáférés 2008. november 11.)
- Cselőtei L. (2001) Szerkesztői előszó. *Metal Hammer Hungary*, 9: 3.
- Dávidházi P. (1994) *Hunyt mesterünk: Arany János kritikusi öröksége*. Budapest: Argu- mentum.
- Dávidházi P. (1998) *Per passivam resistentiam: Változatok hatalom és írás témájára*. Bu- dapest: Argumentum.
- Frye, N. (1998) *A kritika anatómiája*. Budapest: Helikon.
- Hansági Á. (2003) *Klasszikus – korszak – kánon*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.
- Hebdige, D. (1995) A stílus mint célzatos kommunikáció. *Replika*, 17–18: 181–200.
- Hebdige, D. (2008) Szubkultúra, stílus, identitás a „reggae kultúrában”. *Prae*, 2: 92–101.
- Kodaj D. (2005) Értelem szövedéke, hangok: Feminista és posztmodern olvasatok az amerikai zenetudományban. *Replika*, 49–50: 121–140.
- Kovács P. (2002) Soulfly: 3. *Metal Hammer Hungary*, 7–8: 42.
- Milán P. (2001) Slayer: Reign In Blood. *Metal Hammer Hungary*, 1: 35
- Milán P. (2002) Slayer: South of Heaven. *Metal Hammer Hungary*, 4: 34.
- Pfeiffer, K. L. (2005) *A mediális és az imaginárius*. Budapest: Ráció.
- Török J. („turkey”) (2005) Suffocation: Souls To Deny. *Oral Climax, Underground Death/Grind fanzine*, (tél/tavaszi): 37.
- Uzseka N. (2002) Down: II – A Bustle in Your Hedgerow. *Metal Hammer Hungary*, 4: 37.
- Vályi G. (2005) A rögzített zene kritikai kutatása: Zene, technológia, hatalom. *Rep- lika*, 49–50: 27–44.