

AGRESSZIÓ A 60-AS ÉVEK VÉGÉNEK ROCKKULTÚRÁJÁBAN

CSEJTEI DEZSÓ – JUHÁSZ ANIKÓ

„*érc harsonák csöndítnek indulót,
mire a teljes tábor fölkiált,
hogy Pokol boltja megriad belé,
s túl megborzong a Zűr-hon, ősi Éj.*”¹

Jelen írásnak nem célja az agresszió fogalmi lényegének kibontása; a vizsgálódás tárgya inkább az, miért és miként lépett színre az agresszió egy speciális területen, a 60-as évek végének rockkultúrájában.

Az okok feltérképezéséhez először magukról a 60-as évekről kell pillanatfelvételt készíteni. Napjainkban, jó 50 év távlatából, megállapíthatjuk, a 60-as évek időszaka a modern kori Európa történelmében egészen különleges, mondhatni, páratlan pillanatot jelent; méghozzá olyat, mely – számos vonzó tulajdonsága ellenére – soha nem térhet vissza.

A jelzett évtizedre Európában elsősorban az jellemző, hogy a kontinens gazdasági szempontból ekkor már túljutott a második világháború által okozott pusztításokon, és olyan dinamikus fejlődésnek indult, ami szinte példa nélküli a modern kori Európa történelmében. Politikai szempontból a gazdasági fejlődést jótékonyan egészítette ki az enyhülés, az ötvenes évek erős hidegháborús légkörének háttérbe szorulása. Másrészt viszont a hatvanas évek még mentes volt azoktól a gazdasági válságjelenségektől is, amelyek már áthatották a hetvenes éveket. Első markáns jele ennek az energiaárak 1973-as robbanása volt. Így tehát a hatvanas éveket, mint köztes évtizedet, viszonylag jól körülhatárolható karakterjegyek illetik meg, és ezek pontosan leképeződnek az évtizedről szóló szakirodalomban.²

¹ John Milton: *Elveszett Paradicsom*. In. *John Milton válogatott költői művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978. 72. Fordította Jánosi István Az angol eredeti:

„*Sonorous metal blowing martial sounds;
At which the universal host upsent
A shout that tore Hell's concave, and beyond
Frighted the reign of Chaos and old Night.*”

² A korszak legjobb összefoglalását adja Arthur Marwick: *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958 – c.1974*. Oxford University Press, Oxford – New York, 1998.

A hatvanas évek egyik lényegi vonása, hogy az *iffúság*, vagyis a háború alatt, valamint a közvetlenül utána született *fiatal korosztály* korábban nem tapasztalt jelentőségre tett szert. Demográfiai háttérét az ún. „baby-boom” jelentette, amely – csekélyebb mértékben ugyan, mint az Egyesült Államokban, de – a háború utáni Nagy-Britanniában is érezte a hatását. Csak egyetlen adat ennek illusztrálására: Angliában 1963-ban 800 ezer teenagerrel *több* volt, mint tíz esztendővel korábban. A háború alatt és az utána született személyek a 60-as évekre váltak nagykorúvá. S e megnövekedett létszámú generáció önmagában is jelentős súlyt és értéket képviselt.

Nos, e nagy létszámú fiatal korosztály helyzetére elsősorban az volt jellemző, hogy ez idő tájt gyakorlatilag nem létezett olyan külön *iffúsági kultúra*, amellyel e generáció azonosulhatott volna. Egészen az 50-es évek végéig elevenen élt az a közkeletű elképzelés, hogy a felnőtt kor a lényeges, ugyanakkor a serdülőkor, a fiatalság korszaka meg afféle szükséges rossz, amelyen jobb minél hamarabb túlesni. Ennek megfelelően a divatban és a szórakoztatásban is a felnőtt társadalom által képviselt minták számítottak mérvadónak. A szórakoztatóiparban még erősen hatott a „fun for the whole family” elképzelése, amely a nagyszülőktől kezdve egészen az unokákkal bezárólag a kapcsolódás egységes sémáját kínálta. A BBC a korabeli könnyűzenei műsorokat, amelyeket napközben sugároztak, az otthonukban takarító és ebédet főző háziasszonyok kulturális színvonalához igazította.

Nos, a 60-as évek ifjúsági mozgalma épp ezt a „felnőtt-uralmat” támadta és vette célba. Megkérdőjelezték annak kizárólagosságát a rock megszületése szempontjából fontos Nagy-Britanniában éppúgy, mint a tengerentúlon, az Egyesült Államokban. A fiatal nemzedék – már pusztán jelentős létszámánál fogva is – érvényesíteni akarta és részben tudta is a maga értékpreferenciáit. Ezzel kapcsolatban Theodor Roszak, a 60-as évek ellenkultúrájával foglalkozó amerikai szociológus és történész, figyelemre méltó párhuzamról beszél; meglátása szerint: ahogyan a korai kapitalizmus idején a munkásság osztályöntudatra ébredésének elsődleges helyszínei a gyárak voltak, úgy a fiatalság meg az akkortájt kialakuló modern fogyasztói társadalom keretein belül mindenekelőtt az egyetemeken, főiskolákon ébredt nemzedéki öntudatra.³ (E nemzedéki egyívű tartozást szólaltatja meg „klasszikus” módon a Who együttes 1965 decemberében megjelent *My Generation* című száma.) S e nemzedéki öntudat volt az egyik legfontosabb lendítőereje volt a 60-as évek mozgalmainak, bár számos vonatkozásban épp ugyanez a tényező magyarázza e mozgalmak hanyatlását is a 60-as évek végétől kezdve.

³ *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*. Faber, London, 1970.

Vagyis egy új és jelentős létszámú nemzedék kereste helyét a nap alatt. Ahogyan Jávorszkyék írják: „A tizenévesek soha többé nem akartak hasonlítani a szüleikre. Másként beszéltek, másként öltözködtek, másként viselkedtek, más zenét hallgattak, más bálványokat választottak, és hamarosan elkezdtek másként gondolkodni az őket körülvevő világról.”⁴

E ponton egy további fontos megkülönböztetést is kell tennünk. Amikor arról beszélünk, hogy a 60-as években felnövekvő új, fiatal nemzedék szembefordult a szülők világával, akkor nem csupán arról szólunk, hogy a szabadidő és a szórakoztatás világán *belül* szerettek volna egy, a saját ízlésüknek, preferenciáiknak megfelelő külön világot – szubkultúrát – létrehozni (voltak persze szép számmal olyanok, akik *csakis* ezt akarták), hanem arról is, hogy *magát azt a világot is*, amelyben az idősebb nemzedékekkel együtt éltek, szerették volna megváltoztatni. Ezért aztán a fiatalok *kulturális* (szubkulturális) mozgalmi, amelyek szemben álltak a korabeli kulturális establishmenttel, és új, ettől radikálisan különböző *ellenkultúrát* igyekeztek létrehozni, számos ponton összekapcsolódtak a kor *politikai* mozgalmával, melyek közül talán a legjelentősebb az az irányzat, amelyet *új baloldalnak* szokás nevezni. Másfelől azonban hangsúlyozni kell azt is, hogy bár az ellenkultúra és az új baloldal mozgalmi több ponton érintkeztek egymással, semmiképp sem tekintető azonos mozgalmaknak. Viszont az, hogy itt egymás mellett, részben egymástól függetlenül és párhuzamosan haladt két mozgalom – egy nemzedéki ellenkultúra megteremtésére törekvő kulturális mozgalom, valamint a társadalom demokratikusabb átalakításáért küzdő politikai mozgalom –, szinte egyedülálló jelleget kölcsönzött a 60-as éveknek.

Úgy véljük, az egyik összekötő kapocs az említett két terület között a jelzett évtizedben megszületett és egyben klasszikus korszakát élő *rockzene*. Maga e zenei irányzat egyrészt természetesen szórakoztatóipari termék volt, hiszen arra szolgált, hogy a fiatalok hétvégenként rockzenét hallgatva érezzék jól magukat, szórakozzanak, lazítsanak. Másrészt viszont már pusztán annak a logisztikai háttérnek a megteremtése is, amelynek keretei között kibontakozhatott e zenei irányzat, önmagában véve túlmutatott a szűkebb értelemben vett szórakoztatóipar világán. Meg kellett teremteni azokat a helyszíneket (klubokat, később koncerttermekeket), információs csatornákat (rockújságok, rádió- és televízióműsorok), beszerzési központokat (lemezboltok), technikai eszközöket (hangszerek, erősítők, hangfalak stb.), melyek nélkül az egész nem működhetett volna. S e logisztikai háttérre épül rá az a gyakran politikai töltetet is hordozó mondanivaló, amelynek hatására százazrek, milliók moz-

⁴ Jávorszky Béla Szilárd – Sebők János: *A rock története 1. 50-60-as évek*. Glória Kiadó, Budapest, 2005. 109.

dultak meg. Elég, ha ennek kapcsán megemlítjük Bob Dylan, Donovan vagy Pete Seeger nevét.

A következőkben ezt részletezzük. Ám előtte még egy további fontos szempontra is fel kell hívni a figyelmet. Mégpedig arra, milyen jelentős különbségek álltak fenn Anglia (ezt az elnevezést az egyszerűség kedvéért használjuk, de legtöbbször Nagy-Britanniát értjük rajta), illetve az Egyesült Államok társadalmi-politikai, valamint az ezt részben leképező rockzenei világa között. Elemezzük e sort inkább az Egyesült Államokra jellemző sajátosságokból kiindulva! Az USA-ban a második világháború utáni évtizedek a fellendülés, a gazdasági prosperitás és jólét korábban soha nem tapasztalt korszakát jelentették. Itt már az 50-es évek második felében kialakult az, amit „fogyasztói társadalomnak” nevezünk. A mi szempontunkból súlya van annak, hogy a fiatal nemzedéknek – noha anyagi szempontból még erősen függött a szülőktől, s ez nem kevés konfliktus forrása volt – bőségesen elegendő anyagi eszköze, zsebpénze volt ahhoz, hogy a mindenkori divatnak megfelelően öltözzön, lemezjátszót, hanglemezeket vásárolhasson, bulikba járhasson, autóval, motorkerékpárral száguldozhasson. Mindez kiáltó ellentétben állt a szigetország anyagi-gazdasági helyzetével; itt a jegyrendszer bizonyos árucikkek esetében egészen az 1950-es évek közepéig létezett. Anglia volt a „világháborús győztesek közül a legnagyobb vesztes”, a súlyos bombázások miatt hatalmas volt a lakásínség. Enyhítésére évtizedeken át itt is olyan lélekölő lakótelepek épültek, mint amilyenek nálunk a 60-as évek elejétől. A háború alatt és közvetlenül az után született fiatalok zöme kifejezetten szerény anyagi körülmények között nőtt fel, keveset tudott költeni szórakozásra. Ebben csak a 60-as évek elejétől kezdve állt be jelentős változás.

Egy másik körülmény viszont a szigetország helyzetét tette kedvezőbbé. Arról van szó, hogy az Egyesült Államokra a jelentős gazdasági fejlődés ellenére is súlyosan hatott két tényező, amely az egész 60-as évekre rányomta a bélyegét; az egyik az afro-amerikai fekete közösség szegénysége és ebből következő elnyomott helyzete, a faji szegregáció. Ennek megszüntetéséért folytak a polgárjogi mozgalmak, élén az 1968-ban mártírhálált Martin Luther Kinggel. A másik pedig a véres vietnami háború, amely – a tömeges katonai behívások okán – elsősorban a fiatal korosztályt érintette érzékenyen. S erre a két alapkonfliktusra épült rá a többi: a hátrányos helyzetű kisebbségek – nők, homoszexuálisok stb. – emancipációjáért indított küzdelmek, az egyetemi reformmozgalmak stb.

Nagy-Britannia e szempontból teljesen más képet mutatott. A szigetország társadalmi életéből a két említett alapkonfliktus szinte teljesen hiányzott, legfeljebb csak rokonszeny-tüntetések formájában volt jelen. A konfliktus itt más téren jelentkezett: a hagyományosan konzervatív, merev társadalmi

hierarchia fokozatos lebontásában. Ennek megvalósítása azonban nem komoly társadalmi-politikai küzdelmek formájában realizálódott, hanem inkább ironikus, gyakran az öngúnyt sem nélkülöző, játékos elemekkel megtűzdelt módon, melynek során olykor azok is az új, átalakított establishment részévé váltak, akik korábban bírálták azt. S e különbség markánsan megmutatkozik akkor, ha az élen álló figurákat helyezzük egymás mellé – Bob Dylanre, valamint a Beatlesre utalva.

Kérdés, hogy ezek az átalakulások a kor rockzenéjében miként képeződnek le. Az Egyesült Államokban a rockzenének és a rockzenészeknek annyiban volt társadalomalakító hatása, hogy tekintélyes részük reagált, rezonált a politikai konfliktusokra. A létszámbeli többséget képező fehér fiatalok nagy részének korábban fogalma sem volt a fekete kisebbség zenei kultúrájáról, a blues és a rhythm and blues világról, valamint arról az elnyomásról és szegénységről, amiről e zene már tudósított. S épp e zene megismerése révén ébredtek rá arra, hogy társadalmi változtatásokra van szükség. Vagyis a rock jelentős szerepet játszott a korábban igen erős etnikai korlátok és előítéletek lebontásában.

Angliában viszont ugyanez a zene más társadalmi rétegekben keltett erős visszhangot. Itt elsősorban azokra a szerényebb körülmények között élő munkásfiatalokra hatott, akiknek – az 1950-60-as évek bányászvárosaiban és ipari körzeteiben még ahhoz hasonló sors (nélkülözés, szegénység) jutott osztályrészül, mint amilyen az óceán túloldalán élő feketékre. S részben innen is van fogékonyosságuk, érzékenységük az említett zene és annak szövege iránt. Utalni kell még ennek kapcsán arra, hogy – 1964-1965-ben, az ún. British Invasion éveiben, amikor a Beatles nyomán számos brit rockegyüttes turnézott sikeresen a tengerentúlon – gyakran épp az említett együttesek voltak azok, akik az amerikai fehér fiatalok nagy többségét megismertették *önmön* zenei kultúrájukkal, értékes zenei múltjukkal. A 60-as évek fiatalságát gyakran szokták „lázadó nemzedéknek” nevezni. E minősítés csak akkor állja meg a helyét, ha megfelelő módon értelmezzük. Egy évtizeddel korábban, 1951-ben jelent meg Albert Camus műve, *A lázadó ember*. Ez a könyv erre az időre már széles körben ismert olvasmánnyá vált. Egy pillanatig sem állítjuk, hogy e mű foglalta volna magában a 60-as évek mozgalmainak titkos forгатókönyvét; azt viszont igen, hogy a lázadás kapcsán számos olyan gondolat fogalmazódik meg benne, amelyeket aztán a későbbi mozgalmakban is viszontláthatunk. Így például a kötet címét is adó fejezet első sorai így hangoznak: „Ki a lázadó ember? Olyan ember, aki nemet mond. De jóllehet elutasít valamit, nem tagad: olyan ember, aki igent mond első mozdulatával.”⁵ Vagyis a lázadás első megközelítésben nem azonos a pusztá tagadással, negációval. A

⁵ Albert Camus: *A lázadó ember*. Bethlen Gábor Könyvkiadó, h. n. 1992. 23. Fordította Fázsy Anikó

lázadás, másrészt, az elnyomított, megalázott ember első olyan gesztusa, amellyel megvonja a határt korábbi állapota és a rákövetkező között – „eddig és nem tovább” –, és ezzel jogot formál a *maga* igazságának kimondására: „A lázadás mindig azzal az érzéssel jár, hogy valamiképpen és valahol igazunk van.”⁶ A lázadás, tágabbra vonva az említett gesztus körét, az ember öntudatra ébredését, öntudatosodását is magában foglalja. Valamint azt, hogy a lázadó kezdi látni, mások is hasonló helyzetben sínylődnek, mint ő. Felébred benne a *szolidaritás* érzése is. A következő híres idézet mindkét elemet tartalmazza: „A mindennapok megpróbáltatásaiban, mely sorsunk, a lázadás ugyanazt a szerepet játssza, mint a 'cogito' a gondolat rendjében: fő evidencia. De ez az evidencia kimozdítja az egyént magányából. Közhely, mely az összes emberre alapozza a legfőbb értéket. Lázadok, tehát vagyunk.”⁷

Camus e soraiiban sok minden benne bujkál a későbbi 60-as évek éthoszából. A lázadás, mely ebben az évtizedben testet ölt, tehát nem pusztán elutasítás, tagadás, hanem sokkal inkább *tiltakozás*, *protestálás*, és ez fejlődött aztán önálló zenei formává a „*protest song*” alakjában. Azonban e tiltakozás az esetek legnagyobb részében *békés tiltakozás* volt, nem erőszakos, *agresszívnek* pedig végképp nem nevezhető. A 60-as évek legnagyobb része határozottan *agresszivitásellenes*. Épp az agresszivitásmentes lázadás, tiltakozás formáit próbálja felmutatni azzal az agresszív politikával szemben, amelyet a fennálló hatalom képviselt például a fekete kisebbség ellenében, otthon – az Egyesült Államokban –, illetve a vietnami háborúban, külföldön.

A 60-as évek derekának fő jelszavai – a zene mellett – a *szeretet* és a *béke* voltak. Körülöttük épült ki az évtized egyik legjelentősebb ifjúsági ellenkultúrája, a *hippi-szubkultúra*. Itt persze élesen el kell választani egymástól az életmódreformot, amit a hippie-szubkultúra képviselői hirdettek, a mozgalomra rátelepedett divat sallangjaitól. A béke és a szeretet jelszavai, valamint a szeretetteljes együttlét (a „be-in”) Krisztus evangéliumi tanításából éppúgy származhattak, mint a keleti vallásfilozófiákból (elsősorban a zen-buddhizmusból, ennek legjelentősebb hirdetője a napnyugati világban Alan Watts volt a 60-as években).⁸ Ha ezt az egész mozgalmat valamiképp filozófiai koordináták mentén kívánjuk elrendezni, akkor azt mondhatjuk, hogy indíttatását és céljait tekintve a napnyugati ember büszkesége, a karteziánus cogito, a racionálisan gondolkodó én-ember ellen irányult. A racionális gondolkodással a némi marijuanával vagy LSD-vel megtámogatott meditációt szegezte szembe, az „énnel” pedig a közösségi életet.

⁶ Albert Camus: *A lázadó ember*. Id. kiad. Uo.

⁷ Albert Camus: *A lázadó ember*. Id. kiad: 33.

⁸ Magyarul is hozzáférhető híres műve: *A zen útja*. Polgár kiadó, Budapest, 1997.

E szubkultúrának a 60-as évek derekán az Egyesült Államok nyugati partvidéke – elsősorban *San Francisco Height Ashbury* városrésze – adott otthont. Itt az évtized közepén élelmes busztársaságok városnéző safari túrákat szerveztek abba a városrészbe, ahol a turisták úgy kaphatták lencsevégre az ott lézengő hippiket, akár Afrikában az odalátogatók a Serengeti-parkban a zsiráfokat. E jellegzetes friscoi hangulatot megörökítette több korabeli énekes és együttes is. Így például az *Animals* együttes a „*San Franciscan Nights*” című számban (1967 augusztus), avagy *Scott McKenzie* meglehetősen szirupos dala, a „*San Francisco*” (1967 május). *San Francisco* a későbbiekben mint kultikus hely, mint negatív vonatkoztatási pont jelentős szerepet kap ma a 60-as évek végének „agresszív” fordulatában is.

Nézzük meg a következőkben, milyen hullámokban terjedt tovább a rock a 60-as években! Az első jelentős hullámot kétségkívül a Beatles felbukkanása jelenti; s noha tény, hogy sokat merítettek a néhány esztendővel korábbi nagy zenei divatáramlatból, a rock and rollból, zenéjükre mégis inkább az jellemző, amit a szakirodalom „*Mersey Sound*” néven tart nyilván, vagyis az a hangzás, amely rajtuk kívül megfigyelhető számos más, Liverpoolból származó zenekarnál (pl. *Searchers*, *Gerry and the Pacemakers* stb.) is. Vagyis az erőteljes ritmika mellett meghatározó szerep jut a melódiának, valamint a vokális hangzásnak. Ez még – a korabeli szóhasználat szerint is – beatzene volt, nem pedig rock.

Ezt követte – és időben részben egybe is esett vele – a második hullám, mely inkább az amerikai *rhythm and blues*, illetve a blues hagyományához nyúlt vissza. Ennek az irányzatnak a *Rolling Stones* csapata volt jellegzetes képviselője – sokak szerint az ő megjelenésükhöz köthető a valódi rock megszületése és leválása a beatről –, aztán a *Spencer Davis Group* és olyan szofisztikáltabb bandák, mint amilyen a *John Mayall* vezetése alatt álló korai *Bluesbreakers*. E stílusirányzat az előzőnél keményebb, kihívóbb hangot ütött meg, de kifejezetten agresszív jellegűnek nem nevezhető még ez sem. Hangzásbeli élességét, érdességét nagymértékben tompította az a tágabb kulturális közeg, amelybe belenőtt: a pszichedelikus rock, amely olyan kiválóságokat dobott a felszínre, mint a *Cream* együttes, valamint a *Jimi Hendrix Experience*. Az a rocktörténeti korszak, amely Angliában a *Beatlesszel* vette kezdetét, a '68 előtti időszakban a tetőpontra az ő zenéjükben ért el. Ez az irányzat, lényegét tekintve, ugyanazokat a kulturális kódokat közvetítette a hallgatóság felé, mint az első, legfeljebb ennek zenei artikulálása volt keményebb hangzású.

S most térjünk vissza egy pillanatra a társadalmi-politikai valósághoz! Mindaz a kritikai szembenállás és távolságtartás, mindaz az indulatos energia, ami a 60-as években felgyülemlett, az 1968-as év eseményeiben, a tüntetésekben, megmozdulásokban és a forradalmi retorikában teljesedett ki. Ez

az esztendő kétségkívül nemcsak a 60-as éveknek, hanem a múlt század második felének egyik legfontosabb időszakasza. Most azonban – a terjedelmi korlátok miatt – eltekintünk még a rövidebb összeggéstől is. Mindössze az egyik összefoglaló monográfia megállapítását idézzük. Ez dominánsan amerikai szemszögből, ugyanakkor helyesen ragadta meg a főbb csomópontokat. Ezt olvashatjuk: „1968-at négy történelmi tényező együttes jelenléte hozta létre: a polgárjogi mozgalmak, melyek akkoriban újak voltak és eredetiek; egy generáció, amely annyira másnak, annyira elidegenedettnek érezte magát, hogy az uralom összes formáját elvetette; egy háború, amelyet annyira egyöntetűen gyűlölték szerte a világon, hogy kapóra jött az indítékokat kereső forradalmároknak; továbbá az, hogy mindez épp akkor történt, amikor a televíziózás nagykorúvá vált, ám még túlságosan új volt ahhoz, hogy úgy lehessen irányítani, szűrni és csomagolni a híradást, mint a mi korunkban”.⁹

Egy biztos: a 68-as mozgalmak leverésével szertefoszlottak azok a vágyálmok és utópisztikus elemeket is tartalmazó tervek, amelyek szabadabb és igazságosabb társadalom megteremtését tűzték ki célul. Illúzióknak bizonyult a feltételezés, hogy a fiatal nemzedék, pusztán a maga önjerejére, életkorából is eredő romlatlanságára, romantikus igazságkeresésére támaszkodva képes a maga arculatára formálni a társadalmat.

Természetes, hogy e hatalmas változások hatottak arra a rockkultúrára is, amely több szempontból is párhuzamosan haladt az eseményekkel, és gyakran a megmozdulások érzelmi töltetét adta. S ez így volt akkor is, ha csak nehezen lehetett észrevenni e változásokat, mivel azok belemosódtak a tágabb értelemben vett szórakoztatóipar kavargó világába. 1968 után olyan új zenei irányzatok jöttek létre, amelyek már adtak jelzéseket magukról korábban is, ám ez idő tájt nagymértékben felerősödtek.

Ennek kapcsán elsősorban Angliára kell figyelnünk, mely még a 60-as évek végén is megőrizte kvázi hegemón szerepét a rockban. A jelzett esztendőknél két olyan irányzat jött létre, amelyek nem csupán ellentétei, hanem számos vonatkozásban kiegészítései is voltak egymásnak, de mindkettő ama csalódottságnak, kiábrándultságnak, sőt, az egyik esetben, annak az elkeseredésnek a terméke, amely 1968 után vált észlelhetővé. E két irányzat egyike a *progresszív rock*, a másik a *heavy metal*. S itt, ez utóbbi terepén, ennek sajátos világán belül válik meghatározóvá a növekvő *agresszió*.¹⁰

⁹ Mark Kurlansky: *1968. Egy év, amely felrázta a világot*. HVG Könyvek, Budapest, 2006. 14. Fordította Vida Edit és Szegedi Gábor

¹⁰ A következő áttekintés alapvetően két kiváló monográfiára támaszkodik: Edward Macan: *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford University Press, Oxford, 1997., illetve Deena Weinstein: *Heavy Metal: The Music and its Culture*. Da Capo Press, New York, 2000. A következőkben csak a pontos idézetek helyét tüntetjük fel.

A két irányzat születési helye is pontosan lokalizálható. A progresszív rock esetében e helyszín *Délkelet-Anglia*, a heavy metal esetében pedig *Birmingham* városa. Szociológiai szempontból viszonylag pontosan behatárolható, milyen volt e két körzet a 60-as években. Délkelet-Anglia, vagyis Kent grófság, Canterbury és környéke Anglia egyik fő intellektuális központjának számított, a fehérgalléros értelmiség területének. Itt a társadalmi különbségek viszonylag élesek voltak; a középosztályból származó fiatalok zömmel egyetemre jártak, műveltek, olvasottak voltak. S létezett még olyan kulturális megkülönböztető sajátosság is, amely az itt megfogánó progresszív rock zeneiségére is hatást gyakorolt. Hagyományosan Angliának e szeglete számít azon területnek, ahol messze a legerősebbek és legmélyebbek az *anglikán egyház* gyökerei. Az anglikán egyház zenei kultúrája – elsősorban az anglikán korális zene – pedig már gyermekkorban erőteljesen befolyásolta azokat a fiatalokat, akik épp innen kiindulva alapítottak együtteseket (*King Crimson*, *Genesis*, *Yes* stb.). Többen közülük – gyermekkorukban – kórusokban énekeltek.

Egészen más a helyzet Birmingham esetében. E város az északi iparvidék, a Black Country központjában fekszik, sőt akkoriban a brit nehézipar egyik fellegvára volt. Épp stratégiai fontossága miatt volt súlyos bombázásoknak kitéve a második világháborúban. Az itt felnövekvő gyermekeknek, mindenképp az azoknak, akik a világháború alatt vagy közvetlenül utána születtek, jó időre a nyomor vagy szűkös életfeltételek jutottak osztályrészül. A gyerekek a vasolvasztók füstjében, nagy kalapácsok dübörgése közepette nőttek fel. A bőrükön, tüdejükben érezték a füstöt és a fémekeket – és ennek az őket eltöltő, fémes, metálos érzésnek adtak hangot később a zenéjükben is. S mondanunk sem kell – Délkelet-Angliától eltérően –, e régió tipikus *munkásvidék* volt. Itt a gyermekek legnagyobb része nem került egyetemre vagy főiskolára, hanem gyárakba ment dolgozni.

S e ponton még másféle értelemben is össze lehet hasonlítani a két várost, a korábban említett *San Francisco*, valamint *Birmingham* városát, illetve a két stílust. A fellelhető különbséget a következő táblázat illusztrálja:

SAN FRANCISCO	BIRMINGHAM
tengerparti, <i>napfényes</i> , délszaki, illatozó	szárazföldi, <i>ködös</i> , párás, füstös és bűdös
<i>puha</i> , lágy, békés	<i>kemény</i> , elkeseredett
ez lehetett a <i>pszichedelikus rock</i> bölcsője, de a heavy metalé soha	ez lehetett a <i>heavy metal</i> bölcsője, de a pszichedelikus rocké soha
ORGANIKUS , növényyszerű, „meleg”	MECHANIKUS , fémes, „hideg”

Mielőtt hozzákezenénk annak a kulturális kódnak a feltérképezéséhez, amit a heavy metal közvetít, röviden érinteni kell azokat a társadalmi viszonyokat is, amelyek igen komoly szerepet játszottak az irányzat kialakulásában. 1968 ugyanis nem csupán politikai értelemben volt korszakhatár. Itt arról van szó, hogy az az anyagi jólét, bőség, ami a 60-as évek korábbi szakaszában árasztotta el Nyugat-Európát – s így a szigetországot is –, s ami hirtelen megteremtette a „bőség társadalmát” (affluent society), az évtized végétől kezdve jelentősen mérséklődött. Angliában ebben az időszakban megkezdődött az ipar erőteljes leépítése, a dezindusztrializáció, s ez munkahelyek millióinak elvesztésével járt együtt. Lash és Urry adatai szerint (Moore idézi ezt a cikkében) a gyári munkásság foglalkoztatottsága az 1971-es 8 millióról 1984-re – tehát már Margaret Thatcher miniszterelnöksége idején – 5,5 millióra csökkent, s ennek kapcsán 2,5 millió gyári munkás vesztette el az állását. E drasztikus csökkenés elsősorban a bányászvárosokat és a nagy ipari körzeteket sújtotta leginkább, köztük Birminghamet is. A nevezett területen drámai módon csökkentek a szociális kiadások, a munkabérek, és megrendültek a jóléti állam (welfare state) pozíciói.

E radikális változásokra az érintettek többsége úgy reagált, hogy mindezt a *maszkulinitás* ellen intézett általános támadásnak tekintette. Hiszen az elbocsátottak legnagyobb része férfi volt, vagyis épp azok, akiknek a hagyományos patriarchális családmodell szerint gondoskodnia kellett a család eltartásáról. S ebben az időszakban épp e tradicionális modell roppant meg. A munkanélküliek aránya olyan méreteket öltött a 70-es évek elejétől, amelyhez foghatót korábban csak 1940-ben lehetett tapasztalni. Ráadásul e folyamattal párhuzamosan végbement az az átalakulás is, mely az *iparcikkeket* előállító társadalomból a *szolgáltatások* társadalma felé haladt. Felértékelődött a női munkaerő, épp a férfimunka rovására, és a munkaerőpiacon olyan értékek élveztek előnyt, amelyek inkább a női munkához kapcsolódtak. (Pl. a vevő vagy ügyfél kedves kiszolgálása, a sármos megjelenés stb.) S ezért, e szempontból a *heavy metal zenei irányzata*, mely végül is az említett változásokra reagált, *nem volt más, mint kísérlet a rockkultúrán belül arra, hogy helyreállítsák a méltóságában megsértett férfi imagét, maszkulinitását*. E törekvés pedig a férfiasság *kihívó*, olykor szinte *hetvenkedő* felmutatásában fejeződött ki, és gyakorta keményen *agresszív* formákat öltött. Így fest tehát a dolog a társadalmi változások felől nézve.

Ugyanakkor van egy másik olyan összetevő is, amely az agresszív maszkulinitás jelentőségét erősítette. S ez nem annyira társadalmi, hanem inkább kulturális eredetű. Összefügg azzal a szexuális forradalommal, ami a 60-as években teljesedett ki. Sokan kiemelték már ennek jelentőségét. Azt viszont jóval kevesebben, hogy az a szexuális felszabadulás, amely a 60-as években

ment végbe – értve ezen a szokások, erkölcsök fellazulását, a modern fogamzásgátló szerek rohamos elterjedését stb. –, jellegét tekintve erőteljesen maszkulin volt. Inkább csak a férfiak számára jelentett szexuális felszabadulást. A nők számára kezdetben és jó ideig csupán annyit, hogy mértéktelenebbül, „szabadabban” lettek kiszolgáltatva a machoista szexuális étvágnak. A lányok – épp „felszabadulásuknak” köszönhetően – nagyobb mértékben váltak a maszkulin szexualitás „tárgyává”, mint korábban. Gondoljunk csak a 60-as években széles körben elterjedt groupie-kultúrára! Viszont a helyzet összetettségét mi sem mutatja jobban, mint az, hogy – a hosszú haj, a test díszítése, a füllevalók, ékszerek elterjedése stb. révén – e szexuálisan alapvetően maszkulin jellegű kultúrán belül megjelent egy feminizáló irányzat is. Még a hippimozgalom is meglehetősen kétarcú volt e tekintetben. Míg a ruházat, öltözködés területén jól megfigyelhető volt a feminin, sőt uniszex jelleg, addig a hippiközösségek megszerveződésében gyakran a maszkulin jelleg dominált. Egyes közösségvezetők körül olykor egész hárem alakult ki.

No, mármost, a 60-as évek végén kialakuló két rockirányzat – a progresszív rock, illetve a heavy metal – különbözőképpen viszonyult e feminizáló jelleghez. A progresszív rock magába fogadta, s megpróbált valamilyen egyensúlyt fenntartani a maszkulinitás és feminitás között – ez a zenéjükben is jellegzetesen kifejeződik. A heavy metal viszont erőteljesen és határozottan elutasította a feminitást, kizárólag maszkulin maradt. S ez nagyban hozzájárult a heavy metal zenei kultúra tónusának felerősödéséhez.

S most e két meghatározó rockirányzat kapcsán az általános zenei háttér, a források kérdését érintjük. Nos, e téren jelentős különbségek tapasztalhatók; ezek azonban mégsem jelentenek akkora távolságot, mint amekkorára első hallás alapján gondolhatnánk. A progresszív rock egészét – mint irányzatot – elsősorban annak alapján tartják számon, hogy ez hajtotta végre első ízben – és nem csupán egyes, elszigetelt számok, hanem az egész zenei irányzat szintjén – ama nagy zenei fordulatot, melynek során a rockzene elfordult a korábban domináns afro-amerikai blues- vagy rhythm and blues alaptól, és visszatért a klasszikus európai zenei formákhoz, dallamokhoz, harmóniákhoz. Ez kétségtelenül igaz; viszont utalnunk kell arra is, hogy szubdomináns formában azért megmaradtak a blues bizonyos elemei is. Tehát ez az összetevő sem tűnt el teljesen zenei világukból.

Ami viszont a heavy metalt illeti, ebben kétségtelenül sokkal erősebb a blues, a blues rock, illetve a pszichedelikus rock – mint forrás – jelenléte. De nem kizárólagos formában. Elég itt a nagy gitárvirtuózra, Yngwie Malmsteenre utalni. Ő kompozícióiban, szólóiban a heavy metálos hangzást jól tudta egyesíteni az európai zenei romantika előadói virtuozitásával, az arpeggiók alkalmazásával stb., s ezzel a *neoklasszikus metál* alirányzatának megalapítója lett.

Milyen képet is mutat akkor a heavy metal az agresszió mibenlétének, céljának, szerepének szempontjából? Nézzünk meg egy nyilatkozatot, amely a Manowar basszusgitárosától, Joey De Maiotól származik! Ő ezt mondja: „The whole purpose of playing live is to blow people’s heads off. That’s what we do; that’s the energy of this band, we’re out to kick ass. We’re out to turn our gear on and blast. *We’re out there to kill*. That’s what metal is. Anyone saying otherwise is not playing heavy metal”.

E megközelítés, mondhatni, telibe talál. Számunkra az említett idézet kulcsmondata, a keménymag a következő: „Azért vagyunk ott fenn a színpadon, hogy gyilkoljunk.” Tehát itt már nyoma nincs annak a tiltakozásba átnövő lázadásnak, ami a 60-as évek nagy részének rockkultúráját jellemezte. Itt már kifejezett agresszív viszonyulásról van szó, s ez nemcsak a koncerteken jelenik meg, és nem csupán a közönségre is sugárzik át, hanem – a kulturális kód több más eleme révén – bármire és bárkire, ami és aki az irányzattal kapcsolatba kerül. Most persze ellentétesképp fel lehetne hozni, hogy ez az agresszivitás, úgy tűnik, háttérbe szorul például akkor, amikor egy heavy metal koncert végén a zenekar vezetője vagy annak menedzsere, a műsor-szervezőktől felmarkolja a gázsit, a bevétel zenekarra eső részét. Ámde mindez nem sokat változtat az agresszió alapvetőnek tekinthető üzenetértékén. Nos, mi húzódnak meg mindennek háttérben, különösképp abban az esetben, ha most ismét a kezdetekre, a 60-as évek végére és a 70-es évek elejére koncentrálunk?

Itt több összetevő és figyelemre érdemes elem is felmerülhet. Először is az, hogy a nevezett agresszivitás ama csalódásnak, elkeseredésnek zenei-kulturális kifejeződése, lecsapódása, amely a 60-as évek ifjúsági- és diákmozgalmainak kudarca – általánosabban fogalmazva, egy *generációváltás* kudarca – láttán töltött el egy egész nemzedéket. S e kudarc, az egész vállalkozás utópikusságának¹¹ keserű kudarca végül is 1968 után vált nyilvánvalóvá. Így egyet lehet érteni Deena Weinstein megállapításával, aki azt állítja, „a heavy metal egy elvetélt ifjúsági forradalom hamvai között született”.¹²

Másodszor, a heavy metal agresszivitásának kialakulásában szerepet játszottak azok a gazdasági-társadalmi változások is, amelyek a jelzett időszakban Angliában mentek végbe, erről korábban már szóltunk. Az említett agresszivitásban kifejeződik az az önérzetében, büszkeségében megsértett maszkulinitás is, amely az ipar leépítése, a gyárak és bányák bezárása, a szociális kiadások radikális megkurtítása stb. miatt éledt fel a közép-angliai munkásfiatalokban. Ne feledjük, a heavy metal irányzatának legelső zene-

¹¹ Az utópia természetrajzával kapcsolatban vö. Karl Mannheim könyvét: *Ideológia és utópia*. Atlantisz, Budapest, 1996.

¹² Deena Weinstein: Id. mű: 13.

karai (*Black Sabbath, Judas Priest*) birminghami eredetűek, s a zenekarok tagjai zömmel munkáskörnyezetből származnak!

Harmadszor, az agresszivitás kapcsán érdemes valamelyest szemügyre venni a tágabb világnézeti-ideológiai kereteket is. Kiváló tanulmányában Ryan M. Moore arra mutat rá, hogy a heavy metal megszületésében az átláthatatlanság tapasztalata és a kiszolgáltatottság érzése is jelen van, ez pedig a hirtelen társadalmi és gazdasági változások miatt alakult ki a fiatalok százazeireiben, millióiban. Moore itt konkrétan az *eldologiasodás* (Verdinglichung, reification) jelenségére gondol; Marx tette először elemzés tárgyává, s később – Max Weber és Georg Simmel mellett – a fiatal Lukács György foglalkozott vele behatóan. Az eldologiasodás az a folyamat, melynek során az emberek közötti személyi viszonyok az emberek számára átláthatatlan és ellenőrizhetetlen dologi viszonyokká alakulnak, e viszonyok fölött már nincs hatalma az embereknek, ki vannak szolgáltatva nekik. Gondoljunk például a személytelen árupiacok vagy tőkepiacok lehengerlő erejére; hirtelen százmilliók életét tehetik tönkre anélkül, hogy az érintettek tisztában lennének azzal, mindez hogyan és miért történt; s e piacok mindenenk fölött álló, regulatív erejében a jelenlegi neoliberais közgazdaságtan – a múltból semmit sem tanulva – jelenleg is rendületlenül hisz. Az eldologiasodás az elidegenedés egyik megnyilvánulási formája. Ryan M. Moore e folyamat lényegét és közrehatását a heavy metal megszületésében a következőképpen ábrázolja: „Az eldologiasodás azt az érzést fejezi ki, hogy olyan folyamatoknak vagyunk kiszolgáltatva, amelyek, következményeiket tekintve, abszolút jellegűek és nyomasztóak, eredetüket tekintve viszont láthatatlanok és személytelenek. A heavy metalban az eldologiasodás megjelenítése megnyilvánul például abban, hogy a hatalom és a pusztítás társadalmi erőit úgy idézik meg, hogy azokat ember-telen és természetfeletti lényeknek tekintik; úgy vélik, a közönséges emberi lények nem képesek megérteni őket, és még kevésbé képesek szembeszállni velük. Ez az emberek tehetlenségének kifejeződése a társadalmi-gazdasági erőkkal szemben, éppúgy, 'mint ama varázslóé, aki többé már nem képes uralma alatt tartani az alvilág erőit, melyeket, varázslat útján, épp ő hívott életre'.¹³

Továbbmenve: az eldologiasodás személytelen erői – épp rejtélyes, kifürkészhetetlen mivoltuk következtében – *személyes* alakot ölthetnek, olyan *sátáni, démoni* erőkké válnak, amelyeknek kiszolgáltatottjai vagyunk. Talán itt rejlik a kulcsa annak a *sátánizmusnak*, ami kezdettől fogva meghatározza a heavy metal mitológiáját. A rock persze, már ha az igazi rockról beszélünk, nem pedig annak silány szórakoztató zenévé züllesztett mutánsairól, mindig is valami-

¹³ Ryan M. Moore: „The Unmaking of the English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal.” In. *Heavy Metal Music in Britain*. (Edited by Gerd Bayer.) Ashgate Publishing Ltd., 2009. 147-148.

féle szerződés volt a pokol, az alvilág erőivel. E szerződésnek a rockzenén belül az az őspéldája, amit a rural blues valaha élt legnagyobb gitáros, Robert Johnson kötött egy éjszaka az ördöggel, valamikor az 1930-as évek közepén a Mississippi állambeli Clarksdale mellett, a 49. és 61. út kereszteződésében. Ez napjainkban már a rocktörténet szent helyei egyikének számít. (Mellékesen szólva: látható, hogy a Faust-mítosz egyes elemei a rock történetében is megtalálhatók.)¹⁴ Nos, ehhez a hagyományhoz csatlakozik a heavy metal már szinte születése kezdetén, és ezt a hagyományt erősíti és teszi dominánssá.

Azonban a természetfeletti, sátáni erőknek való kiszolgáltatottság-érzés zenei megjelenítése a heavy metalban csak egyik oldalát jelenti az éremnek. Mert épp ebből fakad az ezzel ellentétes, másik tényező is: ha a jelzett uralkodó démoni erők semmiféle racionális eszközzel nem befolyásolhatók, akkor már csak egy lehetőség marad; a jelzett erőket még náluk is hatalmasabb mágius erőkkel, pokoli praktikákkal lehet legyőzni, megroppantani. Vagyis a heavy metalban a sátánkultusz jelenléte egyrészt színre viszi a démoni hatalmaknak való kiszolgáltatottságot, valamint jelzi egyúttal az említett hatalmak alól való felszabadulás lehetőségét is.

Úgy véljük, e ponton annak a fordulatnak a kellős közepén járunk immár, ami az 1960-as évek végén ment végbe a rockkultúrában. Ha 1968 előtt a *béke* és *szeretet* volt a két fő jelszó, akkor ez – ez idő tájt – már a jelszavak is teljes ellentétükbe fordultak át, a korábbi irányyszavak helyébe ekkor a *harc* és a *gonosz* került. *Isten* helyét pedig a *sátán* foglalta el. S épp ezen elemek jelennek meg különös plaszticitással a heavy metal által képviselt agresszivitásban. Ez az agresszivitás, melynek, mint láttuk, megvannak a maga okai, valósággal mellbevágó volt nem csupán a rockzene szűkebb világán belül, hanem a szélesebb társadalmi nyilvánosság körében is. A heavy metalt szinte kezdettől fogva két irányból támadták: mai szóhasználattal élve a *balliberális* oldal azért fordult szembe vele, mert féltette mindannak elvesztését, amit a 60-as évek mozgalmi érték el (antirasszizmus, a homoszexuálisok közösségének elismertetése, szexuális egyenjogúság, békeharc stb.). A balliberális oldal mindig is a hippiket érezte magához közel állónak. Ugyanakkor a heavy metalt jobboldalról is heves támadások érték, elsősorban a *keresztény-konzervatív* körök részéről; ők a hagyományos vallási értékek megrendülését féltették. Attól tartottak, a heavy metal zenéje a Gonosz megerősödését vonja maga után. (Mintha az a társadalom, amely e zenei irányzatot is szülte, nem lett volna már ezt megelőzőleg is épp eléggé gonosz...)

¹⁴ E témának szentelt kiváló tanulmányt Helen Farley: „Demons, Devils and Witches: the Occult in Heavy Metal Music. In. *Heavy Metal Music in Britain*. Id. kiad: 73-88.

Most nincs lehetőség annak részletes taglalására, hogy a gonosz milyen alakváltozatokban jelent meg a 60-as évek rockzenéjében. Csak egyetlen példát erre. 1968 júniusának elején, tehát a 68-as mozgalmak csúcspontján rögzítették a londoni Olympic Studios-ban a Rolling Stones együttes híres számát (*Sympathy for the Devil*). E számban Jagger hosszasan sorolja azokat a gaztetteket, amelyekben a Gonosz mindig jelen volt; mellékesen mondván, a párhuzamos történelmi eseményekre célozva, épp a felvétel napjai alatt, 1968. június 6-án lőtték agyon Robert Kennedyt is. Tehát a rossz, a Gonosz megjelenítése már itt is markánsan jelen van a rockzenében – és feltűnésében nem elhanyagolható szerepet játszott az is, hogy az előző évben, 1967-ben jelent meg angolul Mihail Bulgakov regénye, *A mester és Margarita*. Azonban az itt ábrázolt Gonosz még teljesen más, mint az, amely majd néhány év elteltével jelenik meg a heavy metalban. S e ponton ismét Ryan M. Moore szavait idézzük: „Az ördögöt félni és tisztelni kell, de ő nem az egyértelmű gonosz alakja, mert ama változás spektrumát is megszemélyesíti, ami fiatalok millióit hozta extázisba szerte a világon 1968-ban. Az ördög e dalban rokonságot mutat azzal az ördöggel, akit Goethe teremtett meg a Faustban, ahol a kísérletezés és a megsemmisítés elkerülhetetlenül összefonódik a kreatív pusztítás modern szellemiségével”.¹⁵ Ez az ördög tehát, a Goethe-utaláson túlmenően, a Rolling Stones-számban valami olyan funkciót tölt be, mint a tagadás, a negáció Hegel dialektikájában; szükséges mozzanat a termékeny továbbhaladás irányában.

Az a gonosz, démoni erő viszont, ami a heavy metalban jelenik meg, pl. a Black Sabbath korai számaiban, híján van e sajátosságoknak. Néhány esztendő leforgása alatt e vonatkozásban hatalmas változás ment végbe. A fiatal nemzedék körében a kiábrándultság lett úrrá; elveszett a reménye annak, hogy képesek lesznek majd saját felfogásuk szerint alakítani a világot. S ennek megfelelően a sátán is más alakot öltött zenéjükben; olyan legyőzhetetlen, pusztító erővé változott, amely csak a rombolást hozza magával, s amely fölött – miként ez a Black Sabbath *War Pigs* című számának záró strófájából kitűnik – még magának Istennek sincs hatalma. Az ördögi tagadás itt már nem átmeneti, hanem végérvényes, s épp ez kölcsönöz fokozottan agresszív jelleget e kifejezés módjának.

Mindaz, amiről eddig szó esett, még a heavy metal keletkezésének harmadik részösszetevőjéhez tartozik. Van azonban egy negyedik elem is, amely nélkül, ha előbb-utóbb ki is alakult volna a heavy metal, minden bizonnyal más zenei formát öltött volna.

¹⁵ Ryan M. Moore: Id. cikk: 150.

Ismeretes, hogy van egy jellegzetes, összetéveszthetetlen metálhang, egy olyan kísérteties, hátborzongató hangzás, amit rockzenekartól a korábbi időszakban soha nem lehetett hallani. Ez először a Black Sabbath korai lemezein jelent meg. Napjainkban már korántsem tűnik annyira újszerűnek, hiszen az új hangszínek előállítására szolgáló technika is hatalmas fejlődésen ment keresztül. Annak idején azonban sokkoló hatású volt. Mondhatni, ebben is megjelent valamilyen baljós, *agresszív* hang, mely kikökkenti az embert a rock szokványos akusztikus világából, s új valósággal szembesíti. Nos, e hangzás megszületésében valójában egy tragikus véletlen, egy tragikus baleset játszott jelentékeny szerepet.

Tony Iommi, a majdani Black Sabbath szólógitárosa hegesztőként dolgozott egy birminghami gyárban. Úgy volt, hogy Németországba mennek turnézni akkori együttesével, és a gyárban épp utolsó munkanapját töltötte. Délután már nem is akart visszamenni oda dolgozni, de édesanyja rábeszélte, menjen be. Mivel egy másik munkás hiányzott, olyan préselőgép elé állították, amelyet nem ismert. Ez is közrejátszott abban, hogy egy rossz mozdulat miatt a gép lecsapta jobb keze középső és gyűrűs ujjának utolsó ujjpercét. (Iommi balkezes volt.) Mindent telespiccelt a vér. Csontok álltak ki ujjai végéből. Úgy tűnt, Toni Iommi zenész pályafutásának egyszer és mindenkorra befelelgett. Ám ő példát merített egy hajdani dzsesszgitáros, Django Reinhardt esetéből, aki két ujjal tanult meg újból gitározni, miután egy tűzvészben több ujjja odaveszett, s így vált aztán minden idők egyik legnagyobb gitárosává.

Viszont ahhoz, hogy újból elfogadható módon tudjon zenélni, változtatásokra volt szükség, mégpedig egyrészt a használt gitár, másrészt saját kézcsönkja vonatkozásában. Közülük hármat emelünk ki:

1. Tony Iommi megolvastott műanyagból készült kupakokat tett szétronsolt ujjai végére, s az egészet bőrrrel fedte be. Így ismét jól le tudta fogni a húrokat.
2. Extrakönnnyű húrokkal húroztatta fel a gitárját; például bendzsóhúrokat használt, melyek könnyebbek voltak a hagyományos gitárhúroknál. Ez is megkönnyítette a húrok lefogását.
3. Három félhanggal lehangoltatta a gitárt, hogy a húrozat ne legyen olyan feszes, és könnyebben le tudja fogni. Ezért aztán a basszusgitáros, hogy szinkronban legyen vele, természetesen a maga hangszerét is áthangolta ennek megfelelően.

Nos, épp e változtatások következtében állt elő az a baljós, kísérteties, hátborzongató hangzás, ami aztán kifejezetten jellemezte a Black Sabbathot, s ami később etalonná vált a későbbi heavy metal számára.

Végül egy szinte kísérteties időbeli egybeesésre érdemes még felhívni a figyelmet; a Black Sabbath második nagylemeze, amely a *Paranoid* címet viselte, s mely ma már e műfaj egyik klasszikusának számít, 1970. szeptember 18-án, vagyis ugyanazon a napon jelent meg, mint amikor Jimi Hendrix – egy másik óriás – távozott az élők sorából. Ez az egybeesés tehát szinte szimbolikus műfajváltásnak is tekinthető a rock történetében: véget ért a pszichedelikus rock korszaka, és színre lépett az új irányzat, a heavy metal. A *lázas*, a *tiltakozás* zenei hangzását, amely a 60-as évek sajátja volt, felváltotta az energikus zenei *agresszió* korszaka.

Miután röviden áttekintettük a heavy metal – mint a 60-as éveket lezáró agresszív rockzenei műfaj – megszületésének legfőbb *okait*, szólni kell az agresszivitás e válfajának legfőbb *eszközeiről* is. Ehhez viszont figyelembe kell venni, hogy a rock általában véve – és ellentétben a klasszikus zenével – nem elemezhető pusztán az akusztikus hangzás alapján. Egy Haydn-vonós-négyes akusztikai értelme szempontjából teljesen mindegy, hogy előadása során a zenészek frakkba öltöznek-e, vagy pedig a 19. század elejének rizsporos, copfos, parókás jelmezeibe bújnak. A rock esetében viszont *komplex kulturális kódról* van szó. Egyes elemei három terület köré rendeződnek: ez pedig a *szonikus* (vagy akusztikus), a *vizuális* és a *verbális* világ. S mivel témánk most kiemelten az *agresszió*, a következőkben annak kell nyomába eredni, hogy az *agresszivitás* miként mutatkozik meg e területeken. E világok maguk is összetettek, több momentumot foglalnak magukban. Az áttekintés során lehet majd arra is utalni, hogy a heavy metal „ikerpárja”, a progresszív rock milyen utat választott magának.

Szonikus világ:

1. *A hangszín:* e téren igen erősen kiütözik az *agresszivitás*. Mint ismeretes, a heavy metal folytatta azokat a korábbi pszichedelikus rocktörekvéseket, amelyek egyrészt a hangerő lehetséges maximális fokozásában, másrészt pedig a korábban is alkalmazott technikai eszközök (torzítás, feedback stb.) használatában voltak jelen. Ugyanakkor a zenei hang olyan új vonásokkal is gazdagodott, melyek azt megelőzően ismeretlenek voltak a zenében. Az egyik ilyen momentum, hogy a zenei hang átváltozott hódításra törő, sőt *támadó eszközzé*, akusztikus erőpróbává, amelyben egyrészt az irányzat *maszkulin agresszivitása*, ereje, dinamikája mutatkozik meg, másrészt pedig az, hogy e hangerő elviselése a befogadó részéről önmagában véve is komoly teljesítmény. A másik momentum pedig az, hogy a zenei hang megszűnik pusztán akusztikus minőség lenni, és – épp elemi ereje folytán – *taktilis* jelleget ölt magára; a hanghul-

lám a szó szoros értelmében véve mellbe vágja a hallgatót, aki találva érzi magát tőle.

Ezzel az elemi, maszkulin erővel szemben a progresszív rock igyekezett egyensúlyban tartani a maszkulin és a feminin jelleget. Egyrészt ez az irányzat is kihasználta az elektromos gitárban rejlő technikai lehetőségeket, másrészt pedig – a feminin jelleg hangsúlyozása végett – előszeretettel folyamodott az akusztikus hangszerekhez.

2. *Hangszerek:* e téren a heavy metal sokkal szűkebb spektrumon belül mozgott, mint a progresszív rock. Épp az agresszív hangzás biztosítása végett szinte kizárólagos maradt az elektromos gitár használata; maximum a billentyűs hangszerek alkalmazása engedélyezett még. A progresszív rock ezzel szemben – épp a feminin hangzás biztosítása érdekében – sokkal jobban támaszkodott az akusztikus hangszerekre (pl. a fuvola) vagy a billentyűsökre (pl. mellotron). Fontos szerepet játszott ebben – részben az anglikán hagyományból következően – a *pasztorális* zene, míg a heavy metal kizárólag a *technológia* felől közelít a zenéhez.

A ritmusszekció vonatkozásában annyit lehet mondani, hogy a heavy metal – épp az agresszív hangzás elérése végett – nagy jelentőséget tulajdonít a nehéz, súlyos basszus-riffeknek. Sokkal összetettebb lesz a dobfelszerelés is, különös jelentőségre tesz szert a nagydob. A progresszív rock is jelentősen kiszélesítette az ütőhangszerek készletét, de nem annyira a pusztá hangerő és a ritmika szolgáltatában, hanem bizonyos hangulatok megidézésében; ezért kap nagyobb szerepet például a harangjáték, csengők, kolompok, faütősök, üstdobok stb. A különbség tehát itt is világosan kitapintható.

3. *Énekhang:* Amíg a progresszív rockban az énekhang több ponton visszanyúlt a korábbi anglikán zenei hagyományhoz – így pl. a korális zene vonatkozásában vagy a fejhangok használatában – addig a heavy metal inkább a blues rock tradíciójához kötődött, és azt vitte tovább. Döntő momentum lett az erőteljes, maszkulin hangzás, a kihívóan agresszív jelleg. A heavy metal énekesének viszonyulása a szólógitároshoz olykor emlékeztet arra a bifokális kapcsolatra, amit korábban a Led Zeppelin mutatott, de egészében véve az énekes is alárendelődik a zenekar összegésze hangzásának. Ez az énekstílus nemcsak megengedi, hanem meg is követeli az olyan erős érzelmek kinyilvánítását – mint amilyen a fájdalom, a düh vagy az izgatottság –, és e tekintetben különbözik a punktól, amely kifejezetten az érzelemmentességre, a flegmatikusságra törekszik, viszont a heavy metal esetében az érzékenység, lágyság, finomkodás már nem megengedett.

Vizuális világ:

Ez rengeteg összetevőt foglal magában, így például a következőket: a zenekarok logóit, lemezborítókat, fényképeket, kítűzőket, pólokat; a helyszíni koncertek esetében pedig: koncertruhákat, fényeffektusokat, a színpadi elrendezést, végül pedig a videoklipet. E gazdag tárházból most csak néhány elemet emelünk ki:

1. *Lemezborítók:* előjáróban megjegyezhető, hogy a lemezborítóknak a 60-70-es évek ún. LP-i (nagylemezei) esetében jóval nagyobb szerepe volt, mint a mai CD- vagy DVD-lemezek borítóinak. Nagyságuk, méretük miatt sokkal inkább alkalmasak voltak koncentrált vizuális üzenetek közvetítésére, mint az utóbbiak. Ennélfogva a hagyományos nagylemezek tasakjainak grafikája, szín- és formavilága a jelzett időben külön iparággá, sőt művészeti területté fejlődött. Egyes LP-k címlapját az együttesek gyakran a kor neves grafikusaival készítették el.
2. *Színek:* e vonatkozásban a heavy metal egyaránt szembeállítható a pszichedelikus, valamint a progresszív rockkal. Ez utóbbiakra – s főleg a pszichedelikus rock nagylemezeire – valóságos színorgia volt jellemző, a borítók a szivárvány minden színében pompáztak. Ezzel szemben a heavy metal színvilágában uralkodó szín a *fekete*; ezzel a vizuális üzenet is valamiféle komor, baljós jelleget ölt. Érzelmileg nem semleges hatásra tör, hanem éppenséggel izgalmat akar kiváltani, ill. az indulatokat akarja felkorbácsolni; fenyegető, *agresszív* erővé alakul át. A fekete mellett jelentős szerepet kap még a vörös szín is, melynek üzenetértéke hasonlít a feketéhez.
3. *Történetek:* a progresszív rock lemezborítói – eszmei üzenetüket és kivitelezésüket tekintve – Salvador Dalí szürrealista festményeire emlékeztető formákat öltöttek. A témákat illetően különösen kedvelt volt a science fiction, valamint a mitologikus témák megjelenítése; hol a technikai civilizáció fenyegető veszélyeire hívják fel a figyelmet (ELP – *Tarkus*), hol pedig dominál a vallási-liturgikus oldal, mintha egy szertartás színreviteléről lenne szó. S ennek kapcsán a művész gyakran a látnok, a próféta, a pap szerepkörét ölti magára.
4. Nos, ez az utóbbi oldal a heavy metal lemezborítóin is megfigyelhető, csak épp ellenkező előjellel; itt a fekete mágia szellemisége az uralkodó, a művész pedig nem a pap, a látnok, hanem inkább a sámán vagy egyenesen a sátán szerepében jelenik meg. A történetek a pokol erőit kívánják megidézni, a káosz szellemét terjesztik el, ebben az értelemben *liturgikus agresszióra* törekszenek.

5. *Kitűzők, logók*: a jellegzetességek, a kulturális üzenetek még olyan apróságokon is láthatók, leolvashatók, mint a kitűzők vagy a logók. A heavy metalra e vonatkozásban nem a hajlított, hullámos betűképek jellemzők, ahogy pl. a pszichedelikus rockra – éspedig azért nem, mert e lekerekített betűképek puhaságot, gyengédséget sugallnak, hanem sokkal inkább jellemzők a szögletes, erőt sugárzó, nyomtatott betűk, amelyek olykor a rúnairásra, olykor pedig a gót betűkre hasonlítanak. A betűknek szögletesnek és vastagnak kell lenniük. Íme, még ezeken az apró azonosítási tárgyakon is áttűt az *agresszív* intenció.
6. *Kinézet*: ezzel az összetett területtel is csak az említés szintjén foglalkozunk. A heavy metal kezdetben átvett néhány elemet a 60-as évek ellenkultúrájának megjelenésmódjaiból – pl. kezdetben maradt a farmernadrág, a póló, valamint a hosszú haj –, de aztán ehhez hozzáadta a maga jellemző sajátosságait. Fokozatosan elvetette a természetes anyagokból, pl. lenvászonból szőtt ruhákat, és előnyben részesítette a bőrből készült ruházatot (amelyet a korábbi rockerek öltöttek magukra), és kedvelte a még korábbi öltözetet is, amit először Marlon Brando viselt a *The Wild One* című filmben (1953). A bőrszerkő jól hangsúlyozta a maskulinitást, a vitális erőt, mely több ponton érintkezett az erőszakkal, az agresszióval. Még később a bőrruha helyett előszeretettel alkalmazták az énekesek és a zenészek a szorosan a testhez simuló, szintetikus stretchruhákat, ezek jobban kidomborították az atletikusan kiképzett felsőtestet, az izomzatot.

Verbális világ:

ez szintén több elemből tevődik össze; nem azonos a számok szövegével, hanem ezen túlmenően magában foglalja az együttesek nevét, valamint az egyes albumok és számok címét is. A maga nemében ez is üzenetek átadására képes komplex kulturális kód:

1. *Az együttesek neve*: Deena Weinstein úgy véli, hogy valamely együttes nevének megválasztása legalábbis két célt szolgál: egyrészt piaci eszköz – vagyis azt a célt kell szolgálnia, hogy minél pontosabban segítsen beazonosítani az együttest a rajongók számára, másrészt pedig művészi vallomás is: kifejezi a zenekar – profán értelemben vett – hitvallását, művészi aspirációit.
E szempontból paradigmátikus az iskolaalapító zenekar, a *Black Sabbath* névválasztása. Először az Earth nevet viselték. Ezzel nemcsak az volt a baj, hogy a 60-as évek hippie esztétikáját tükrözte vissza, hanem az is, hogy létezett egy kabaréegyüttes is ugyanezen a

néven. Végül – egy fatális névcsere után – amikor olyan üzleti partira közvetítették ki őket, ahol a közönség keringők játszását várta tőlük, döntöttek úgy, hogy egyik számuk címét teszik meg az együttes nevévé. A „Black Sabbath” egyébként eredetileg egy akkoriban játszott brit horrorfilm címe volt. S szándékosan azért választották épp e nevet, hogy ily módon is leszámoljanak a 60-as évek „béke és szeretet”-kultúrájával, a „flower-power” világával; ennek helyébe az okkult és rejtélyes erőket, az ésszel megragadhatatlant kívánták állítani. Tehát ezt is provokatív, *agresszív* aktusnak lehetett tekinteni a maga idejében. A névválasztás tehát nemcsak a pusztá beazonosítást szolgálja, hanem keményhangú üzenetet is közvetít. A „Beatles” név még játékos-bohókás hangulatot áraszt, a „Black Sabbath” viszont az agresszivitást súroló fenyegetést érezteti. S e tettükkel – későbbi idők vonatkozásában – heavy metal zenekarok százai számára jelölték ki a névválasztás útját.

2. *A szövegek*: e területtel, helyszűke miatt, csak érintőlegesen foglalkozunk, ugyanis egy roppant összetett kérdéskörrel van szó. E vonatkozásban is érdemes lesz majd rövid összehasonlítást tenni a progresszív rock korai szakaszával.

Az első különbség, hogy a progresszív rock szövegei általában kerülnek a direkt politizálást; kivételt talán a *Pink Floyd* nagylemezei jelentenek ebből a szempontból. Ha mégis megjelenik olykor a szövegekben a politika, az csak közvetett, szűrt módon van jelen. A heavy metal ezzel szemben sokkal érzékenyebben reagált az időközben végbement társadalmi és kulturális változásokra, tehát itt adott esetben közvetlenebb, nyersebb megközelítésnek vagyunk szem- és fültanúi, s ezek alkalmasint az agresszív elutasítás, tiltakozás szintjét is elérik.

A szövegek témáit illetően szintén vannak hasonlóságok és különbségek is. Így például mindkét irányzatban nagy szerepet játszanak a különböző mitológák, fantasztikus történetek, a science fiction bizonyos elemei. A különbség abban mutatkozik meg, hogy a progresszív rock esetében e témák öncélúak, nem készítetnek állásfoglalásra, legfeljebb elgondolkodásra sarkallhatják a hallgatót. Illusztrációként felhozható például a *Genesis* együttes *Foxtrot* című nagylemezéről a *Supper's Ready* című, csaknem 23 perces, több tételből álló szvit, mely Edward Macan szerint nem más, mint az Újtestamentum egyik könyvének (János Jelenésekről) rockváltozata. Nos, a heavy metalban ilyen szofisztikált mitológiai történetekkel nem találkozunk, vagy csak jóval ritkábban. Jelentősebb szerepet kap viszont

egyrészt a mítoszokban foglalt erőszak, gonoszság hangsúlyozása, az, hogy ezeknek az okkult erőknél ki vagyunk szolgáltatva, másrészt pedig az az óhaj, törekvés, hogy mi magunk is mágikus praktikákat alkalmazva próbáljunk szembeszállni az említett erővel. A másik közös téma, hogy elutasítják a hideg, technológiai társadalmat. A korai progresszív rockegyüttesek közül ennek nagyszabású feldolgozására az *ELP* vállalkozott *Tarkus* című nagylemezén. Olyan félelmetes gépszörnyet ábrázolnak itt zenei eszközökkel, mely már kicsúszott az emberi ellenőrzés kezei közül. A heavy metal korai darabjait vizsgálva megállapítható, hogy a *Black Sabbath* volt az az együttes, mely célul tűzte ki az elidegenedett technikai világ bírálását (*Iron Man*), ámde kisebb léptékben, vetületben, zeneileg viszont erőteljesebben, a feldolgozás agresszív elemeit sem nélkülözve.

Összefoglalva megállapítható, hogy a 60-as évek végén jelentős fordulat következett be a rockkultúrában, s ebben ismét Anglia játszott a főszerepet. E fordulat egyik következménye a heavy metal irányzatának színrelépése volt, mely részben tagadása, részben pedig radikális továbbvitele volt a 60-as évek zenei kultúrájának. A tagadás egyik jellegzetes formája az agresszivitás megjelenése, s ez élesen ellentmond a „béke és szeretet” korábbi jelszavainak. A rock világán belül új, agresszív irányultságú szubkultúra képződött, s a rájuk jellemző agresszivitás a rock kulturális kódjának mindhárom területén (szonikus, vizuális és verbális világ) egyaránt jól megfigyelhető.