

L. VARGA PÉTER

## „Twisting, turning through the never”

Mediális metamorfózisok a Metallica korában

### Snake pit

A Metallica az egyik legjobban dokumentált zenekar a világon. Koncertjeik – melyek közül a svédországi Göteborgban 2015. augusztus 22-én minden, valaha megrendezett metálkoncertek legnagyobbikát adták, ami az önálló fellépéseket illeti (tehát nem fesztiválesemény részeként), összesen 63 ezren tekintették meg a show-t – mindegyikét profi stáb rögzíti, tulajdonképpen már az esemény jelen idejében DVD-minőségben láthatja a közönség a műsort a hatalmas színpad háttérvásznán (végül valamennyi letölthető a MetOnTourról, mely a Metallica hivatalos weboldaláról érhető el). Ez azt jelenti, hogy a túléles képek oly módon helyettesítik a színpad valós – nem mediális – képét, hogy az vágott film benyomását kelti az élő esemény máskülönben statikus folyamában. (Amennyiben azt feltételezzük – márpedig mást nemigen tehetünk –, hogy a néző hozzávetőlegesen egy pontból kíséri figyelemmel a koncertet, egyetlen perspektívát elfoglalva.) A közösségi élmény abból is fakad, hogy a kivetítőn a szabad szemmel közlelről sem látható pontok szintén jól láthatók, mint például egy-egy apró tetoválás James Hetfield alkarján, vagy a matrica és a felirat Kirk Hammett gitárján. Az énekes kezére tetovált M-betű – a Metallica logójának kezdőbetűje – óriás méretben e logó alá rendezi mindazt, amit egy Metallica-koncert több tízezer jelenlévő számára jelent, s eme rövid történet során a zenekar tagjának bőrére festett jel a színpad hátterére vetített képként tölti be a stadion látványának terét. A látvány nem jöhetne létre közvetítés nélkül, és nem volna megtapasztalható a koncert hiányában. Amint létrejön, kisvártatva továtúnik, és egy másik kép foglalja el a helyét, az azonosulás színekdochikus, testről a technikára átvitt alakzatát az időbeli folytonosság tapasztalatát megjelenítő zenekari előadás, valamint az e tapasztalatot képi mozaikokra bontó klipszerű közvetítés követi.

Nem minden Metallica-koncert épül erre az élményre. Sőt tulajdonképpen azok a fellépések, amelyek az utóbbi években hivatalos DVD-n is napvilágot láttak, olyan tengerentúli állomásokon lettek rögzítve, amelyeken a fellépés helyszíne zárt aréna, és ennek centru-



mában áll a csaknem az egész kosárlabda- vagy jégkorongpályát betöltő monstruózus színpad. A küzdőteret megtöltő közönség körbefolyja a színpadot, mindenki más a lelátókon követi az eseményeket. A zenekari tagok váltogatják a helyüket, így mindig vannak, akik valamely tagot/tagokat időlegesen háttal látják. Mivel a színpadnak nincs háttere, a fentebb leírt vetítés sem lehetséges, éppen ezért nem véletlen, hogy ezek az alkalmak azok, amikor nem a sebes kamera- és perspektívaváltások eredményeznek kliphatást a távolabb helyet foglalók számára, hanem azok a performanszok, amelyek által lehetőség nyílik látványos, a figyelmet teljes egészében lekötő, nem mediális színpadi produkciók előállítására. Ennek megfelelően a színpadot körbeölelő állósorok száma csekély, a kiterjedt színpad pedig a lelátó valamennyi pontjához közel helyezkedik el, hogy a tekintet számára közvetlen vizuális élmény valódi és felcserélhetetlen legyen. Nincs tehát ellentmondás abban, sőt adja magát a szituáció, hogy míg a hagyományos felállású koncerteken a közönség számára lehetőség nyílik egy párhuzamos, azonos idejű klipfolyamot nézni, mely lefolyásában megegyezik az éppen zajló előadással, addig az említett arénák színpadi teljesítménye – mely az élő tapasztalatban nem-mediális – digitálisan és DVD-formátumban is forgalomba kerül, immár mediálisan, vagyis ama képernyőtapasztalatként, mint a tradicionális koncertek élő élménye.

Kis túlzással azt is mondhatnánk, hogy a szuperközeliknek és a vágásoknak köszönhetően a rögzített műsorok olyan pillanatokot mutatnak meg – a kivetítőhöz hasonlóan –, amelyek sohasem láthatók, és ennél fogva sohasem léteznek *közvetlen* módon. A hasonló pillanatok alkalmasak arra, hogy pszeudo-narratívákat hozzanak létre, bizonyos történeteknek vagy képzettársításoknak helyet biztosítsanak, másokat kizárjanak vagy módosítsanak. A dokumentarista jelleget, éppen a mediális effektusok professzionalizmusa okán, képes felülírni valamilyen fiktív dimenzió, utóbbi pedig képes valóságossá – vagy legalábbis hatásossá – tenni az élményt. A következőkben a *Through the Never* című, 2013-ban a mozikba került Metallica-film egyes komponenseit tekintjük át a fent vázolt összefüggések keretében.

## Through the Never

A *Through the Never* – címét a Metallica legendás Fekete albumán szereplő dalról kapta – az az Antal Nimród rendezte, aki a *Kontroll* sikere révén vált ismertté Magyarországon és külföldön egyaránt. Lars Ulrich dobos legalábbis erre a mozira hivatkozva javasolta a Metallica-film rendezői székébe, amire a zenekar tagjai rá is bólintottak. (Utóbb kiderült, hogy a méltán kedvelt rendező, aki az Egyesült Államokban nőtt fel, ifjúkorában maga is Metallica-rajongó volt.) A *Through the Never* dal inkább kérdez, mint konkrét válaszokat ad, és a létezés kiismerhetetlenségét, átmenetiségét faggatja annak kiszámíthatatlan, csavaros, fordulatokkal barázdált ívében, farkasszemet nézve az örökkévalósággal. Az univerzum felfoghatatlan nagyságába vetett ember útja válasz nélkül hagyott kérdések sokaságán keresztül vezet, és ebbe a származás és az identitás újra és újra felmerülő dilemmái is beletartoznak, még hozzá kozmológiai léptékben. Az örök kérdések – kik vagyunk, honnan jöttünk és miért – a sohan keresztülvezető élet termékei, azaz egy olyan valószínűtlenségé, amely jellegénél fogva nem ad lehetőséget érvényes válaszok előkészítésére és megadására. Mindazonáltal a lendületes és inkább játékos dalhoz nem szükséges filozófiai kontextusokat rendelni, inkább abba az irányba érdemes továbbgondolkodni, hogy a cím jól hangzóságán kívül milyen kapcsolódásokat feltételezhet a dal és a huszonek esztendővel később elkészített és bemutatott film közt. A koncertfilmben nem hallhatjuk a szóban forgó 1991-es szerzeményt, de számos olyan átjárással szem-

besülhetünk, amelyek a pszeudo-narratívák körét jelentősen kibővítve sajátos Metallica-univerzumot hoznak létre, fikció és valóság – illetve ezek többszörös rétegeinek – egymásba omlását eredményezik. Ezek során a koncertélmény és a show lefolyása, továbbá a zenei univerzum asszociatív képi és testközeli megelevenedése egyfajta punctumot jelent a mindenségről alkotott képek közt, egyetemessé tágítva a Metallica-élményt. Aligha véletlen, hogy az arénán kívüli világ „összeomlásával” – amit a főhős, Trip idéz elő ellenfele kalapácsának ismétlődő leütéseivel – a kiürült koncertteremben az utolsó tételként fölhangzó (instrumentális) *Orion* hallgatható végig a zenekar magányos előadásában, melynek egyetlen tanúja az üres arénában egyedül maradt főszereplő.

A *Through the Never* világában már a nyitójelenetek, Trip útja az arénába, a backstage állomásain látottak, valamint az enigmatikus események az autó körül hasadtta teszik a fokolizált karakter, azaz Trip világát. Ebben a világban a Metallica a szent grál, sőt aligha túlzás állítani, hogy a zenekar jelenléte hozza létre a továbbiakban látott és megtapasztalt pszeudo-világot, valamint pszeudo-narratívát, Trip – talán hallucinációkkal, illúziókkal teli – utazását, amire a főhős neve is egyértelműen utal. E tekintetben a Metallica egyfajta tudatmódosító szerként egyaránt értelmezhető, továbbá egy olyan világ „felfnyitójaként” lépnek színre, amely csak a koncert jelen idejében létezik. Az egyes dalokhoz a koncerteken külön-külön képi és díszletvilág tartozik (az egyes lemezeknek megfelelően – a *Master of Puppets* címadójához a bábokon függő sírkeresztek, az *...And Justice for All*hoz a gigantikus Jusztícia-szobor, mely látványosan megsemmisül, leomlik a dal előadása közben, a *One*hoz a militáris kontextus fojtogató hang- és képeffektusai stb.), azonban mindezek az elemek nem kapcsolódnak ahhoz a vizuális narratívához, amely Trip kalandjairól tudósít. A *Through the Never* koncerteseménye ebben az egyszerre valós (mert megtörtént eseményt rögzítő és továbbító), illetve fiktív (mert megtöri a valós ismert dimenzióját, és megkettőzi azt) világban a médium, a közvetítő kapocs az egyes szintek közt, úgy azonban, hogy maga teszi csupán lehetővé a szintek egymásra vetülését. Tehát a *trip* csakis akkor létezik, amikor az esemény – a koncert – történik. A *Through the Never* esetében a szóban forgó eseménynek természetesen van lokálisan kitüntetett pontja: a filmben ez az aréna, ahol a koncert zajlik, és amelynek a történet bizonyos pontjain Trip is a megtekintőjévé válik; a filmen kívül pedig a moziterem, ahol a néző a Metallica filmjét 3D-ben megtekinthette. A technikának nem kizárólag élményfokozó és az érzékeket lehengerlő szerep jutott: annak segítségével a néző (rajongó) részévé válhatott a koncert (tehát egyszerre valós és fiktív) eseményének. A tény, hogy a koncertfilm 3D-vetítésre alkalmas mozikban került forgalmazásra, azt sugallja, hogy az alkotók szándéka valóban az egyes valós és fiktív szintek egymásra vetítése lehetett. A koncerteknek hagyományosan nem a moziterem a színhelyük, a moziteremben pedig hagyományosan nem koncerteket láthatunk-hallhatunk. (A kivételek nem tartoznak ide, így tekintsünk el tőlük.) Ugyanakkor a 3D a *through the never*-élményt hihetővé tette: a koncert eseménye valós, megtekintése viszont nem valós *idejű*, hanem technikai reprodukció eredményeként válik eseménnyé. Még hozzá oly módon, hogy a technológia által kaput nyit az immár fiktívvé vált – mert a moziterem keretező helyszínére vitt – koncertvilágba, illetve az azon belül létrejövő fikcióba.

A *Through the Never* innovatív horizontja a metálzenei közegben nem tekinthető mindennaposnak, megoldásai csak részben arattak sikert. Az Antal Nimród által kitalált háttértörténet túlságosan enigmatikusnak bizonyult a rajongók számára, a koncertfilm technológiája viszont rendkívül pozitív fogadtatásra lelt. A Metallica mindig is büszke volt arra, hogy olyan kísérleteket végezzen, amelyek nem egyértelműen tágítják közönségüket, de kockázatot vállalnak az irányában. Magyarán szólva, a zenekar minden alkalommal a saját feje utánt ment, és nem törődött a finansiális vagy kritikai következmé-

nyekkel. Bizonyos tekintetben mind a *Through the Never* mozi, mind a Lou Reeddel közösen készített *Lulu* lemez kreatív, számos vonatkozásában posztmodern vállalkozásként értékelhető, míg a metálzenei színtér a mai napig is meglehetősen konzervatívként írható le. A következőkben a kimondottan negatív reakciókat kiváltó *Lulu*-projektről ejtünk néhány szót az experimentalitás Metallica-féle vonatkozásában.

## Lulu

Sajátos helyzetben találhatták magukat azok, akik a metálzene felől közelítettek a Metallica és Lou Reed *Lulu*jához, mert nem adódhatott evidensen a Reed-kontextus ismerete. Reed-ismerőként persze a *Lulu*-sztori kontextusa sem feltétlenül magától értőndő; s hogy a két csoport ismeretei milyen halmazokat alkothattak, e halmazok pedig metszették-e egymást, vagy sem, arról nincs pontos képünk. Adódik azonban a kérdés, hogy ha a művészi ambícióiról ismert Reed és a határait előszeretettel feszegető Metallica összeáll, abból születik-e olyan – fogalmazzunk úgy, kiasztikus, egymást produktívan átható – együttállás, mely Reedet a Metallica lazább, hovatovább nem-művészi beágyazottságához közelíti, és fölruhazza, átítatja a fémzene zsigeri élményszerűségével, valamint, ezzel egyidejűleg, a Metallicát művészi-esztétikai magaslatokba emeli. Már a kérdés ilyenén feltétele sem evidens, hiszen az előadók pozíciója nem föltétlenül ezekben a pozíciókban rögzíthetők. Talán maga a *Lulu*-kontextus és Reed avantgárd érdeklődése szolgáltatott alapot e szituáció effajta leírására, (befogadás)esztétikai szempontból azonban mindenképp tudatosítani kell, hogy a popkultúra és a magaskultúra hagyományos viszonyrendjének újratermelése ebben az összefüggésben kevés hatékonysággal kecsegtet. Elsősorban azért, mert a Metallica sok szempontból – a popkultúrán belül is – maga is „avantgárdnak” tekinthető, Lou Reed pedig az elitkánon felől nézve popnak. A továbbiakban a kérdést tehát másfelől szituálnánk.

A főnti előföltevés egyik legsérülékenyebb pontja – láthatóan –, hogy az „artisztikus” és az „esztétikai” kategóriái reflektálatlanul maradnak. Mindenekelőtt azért, mert valamennyi megszólaló, aki bekapcsolódik a lemezről való beszédbe, adottnak véli e fogalmak jelentését, olyannyira, hogy viszonylag rövidre zárva az érvelést, ironia vagy lesajnálás tárgyává is teszi. A „művészi” ebben az összefüggésben – és ebben az összefüggésben a Metallica kontextusa a domináns – pejoratívként jelenik meg, eltérő-elütő, bizarr, különködő entitásként, ami csupán körülményei és utalásrendszere (jelen esetben a Reed–Metallica-együttműködés, valamint az irodalmi-színházi alap és referenciatartomány) révén tart igényt az elismerésre. Az artisztikusnak e mégoly öntudatlan *esztétikai* ideológiai kisajátítása és kiforgatása során egyenes út vezet ahhoz a befogadói magatartáshoz, amit a gyanú hermeneutikájának szokás nevezni, és ami az eltérőt, a különbözőt, a mást, a differenciát nem megérteni igyekszik, hanem távol tartani. Viszont nem árt szem előtt tartani azt sem, hogy a különböző, a távoli *megértő* kezelése önmagában még nem vezet megértéshez, azt *közelbe kell hozni*.

A kontextusok és az utalásrendszer, a művészeti és művészetközi háttér ismeretének hiánya – metálos nézőpontból – további defektusokat okozhat: e szerint a *Lulu* sikerületlensége legjobb esetben is a *St. Anger* (2003) vagy a *Death Magnetic* (2008) lemezek sikerületlenségének folytonosságáról tanúskodik, a Metallica fölött eljárt az idő, már képtelen jelentős vagy akár jó album létrehozására, vezető kreatív és kísérleti potenciálja kimerült. (A *Lulu*ról szóló ismertetések és beszámolók legtöbbször ezeket a belátásokat forgalmazta.) Ha Reed irányából érvelnénk, e nézőpontból nem tennénk helyesen: a Reed-kontextusra a Metallica-hagyomány felől pillantó radikális tekintet legfeljebb legyint, és

Reed – olvashatjuk – egyébként is szörnyű ezen a lemezen. Ha a Wedekind-darabok és színházi, valamint filmes adaptációi, esetleg az opera-értelmezés, továbbá a kiterjedt szakirodalom vagy éppen az irodalom- és színháztörténeti korszak (expresszionizmus, modernség) felől vizsgálódunk, úgy beleeshetünk az ideológiai csapdába, miszerint igazolni próbáljuk a Metallcát egy nem-Metallica-produkción. Bárhonnan is nézzük, kockázatokkal vagyunk körülvéve a Reed/Metallica-féle *Lulut* övező diskurzusban: mindenképp számolni kell azzal a diszkurzív manőverrel, amely a Metallcát márkanévként kivonja az ilyen jellegű kísérletek legitimációja alól (vö. „más néven kellett volna kiadniuk ezt a lemezt”), vagy ellenkezőleg, a márkanévnek köszönhetően a megértés kegyes (és nem interpretatív vagy applikatív) gesztusában részesíti a produkciót.

Bárhogy is, a *Lulu kísérleti* anyagként előreláthatóan bukásra lett ítélve. E helyütt a *kísérleti* kategóriája tulajdonképpen szintén gúny tárgya. Tény, hogy jogunk van ily módon közelíteni: mondhatjuk például, hogy Reed monoton, a változatosságot észrevehetően kerülő szövegmondása elidegenítő hatású, és ezáltal tetten érhetjük a *Lulu* lemez expresszionista-teátrális jegyeit; de mondhatjuk azt is, hogy a szóban forgó jegyek a Metallica felől nézve hallgathatatlaná teszik az alkotást.

De hol lelhető meg a *Lulu* kapaszkodója, amelyet megragadhatnánk? Alighanem mindenkinek máshol: számunkra nem Wedekind, nem az irodalmi-színházi utalásrendszer, de még csak nem is az experimentális jelleg megkérdőjelezhető adekvátsága jelenti a fogódzót, hanem az, ami épp a tézis az antitézis előtt, a *konvencionális* az avantgárd köntösében: a *Lulu* zenei ismerősége. Föltehető tehát a kérdés, hogy Metallica-hallgatóként mi ismerős a *Lulu* dalaiban. A válasz, hogy a Metallica, természetesen, közelebből pedig James Hetfield hangja. Az énekes-gitáros ugyan nem kap nyomatékos szerepet, hangsúlyai azonban épp annyit tesznek hozzá egy-egy dalhoz, hogy azok elviszik, megemelik, familiárisá teszik a szerzeményeket: ilyen ismerős színek hoz a lemezt nyitó *Brandenburg Gate*, a húzós *The View* vagy a könnyed-felszabadult *Iced Honey*, illetve nem egy másik dal nyomatékos pontjai. James Hetfield az énekesduó egyik tagjaként – itt valódi vokalistaként – úgyszólván „alányúl” Reed szavainak-hangjának, és énekével, iteratív szekvenciáival karaktert, refrénszerű struktúrákat visz a tételekbe. Reed arca mögött nagyon is karakteresen fölsejlik az ismerős James Hetfieldé.

Lineáris szerkezet, egyenes sodrás. Elég néhány alaposabb hallgatás, hogy körvonalazódjon a *Lulu* hagyományos struktúrája; csak kevés olyan szerzemény hallható, mely szokatlanul vagy radikális formabontóan építkezik – innen nézve az album csak részben tekinthető experimentálisnak vagy avantgárd törekvésűnek. Sokkal jellemzőbb, hogy mindenféle zajok, kísérő hangok és disszonáns komponensek billentik ki a befogadót a megszokott elemek befogadásából, különösen a kitarított bűgátások és konstans, helyenként szándékosan monoton hangulati egységek. A *Mistress Dread* old school, mechanikusan ismétlődő thrash tekerését például hangulatilag nagyban „eltolja” az efféle „idegen” komponensek használata (és persze mindenekelőtt Reed itt teljesen disszonánsnak ható recitálása), a végeredményt mégsem mondhatjuk érdektelennek. Bármily kevésbé érje váratlanul a hallgatót a *Lulu* posztmetál kísérleti attitűdje, tartalmaz annyi familiáris elemet, hogy elidegenítő összetevői ellenére sokkalta jobban sarkalljon az újrhallgatásra, mint bármelyik nosztalgia-thrash zenekar, amelyek esetében legfőlőbb elvárásai és előföltévesei teljesülésével lehet elégedett az egyszeri hallgató. A *Lulu* így tekintve rendelkezik szubverzív potenciállal, ez a lehetőség, teljesítmény azonban a stílus- és műfajkeverés, valamint az említett előfeltevések feszültségében nyeri el jelentőségét.

Mindezzel viszont még mindig nem állítható, hogy a *Lulu jó* – az viszont igen, hogy a Metallica és Lou Reed projektje a befogadói magatartás újrászituálására, illetőleg az

„esztétikai”, valamint az „esztétikai tapasztalat” átgondolására sarkall. Ennyiben azonban feltétlenül „kísérletinek” mondható, és pontosan azoknak a műfaji kereteknek az identitását alakítja át, amelyek műfajon belüli megújítása a nyolcvanas években népszerűvé tette a zenekart.

## Lords of Summer

Az alábbiakban azt a gondolatmenetet próbáljuk elővezetni és argumentálni, miszerint a populáris zene olyan összetett konstrukcióiban, mint a Metallica lemezei és dalai, nem egyértelmű az egyes tételek identitása és határa. Anélkül, hogy részletesebben belemennénk a műalkotás „nyitott” jellegének szövevényes kérdésébe, illetve taglalnánk a kortárs stúdiós és élő műfajok rögzítési és közvetítési technikáit, továbbá mindezek kurrens technológiáját (és annak hatását a zenefogyasztásra és -befogadásra) – noha e kérdések mellett sem szabad elmenni –, a néhány hónappal ezelőtt megjelent új Metallica-lemez, a *Hardwired... to Self-Destruct* (2016) egyik előzetesének elkészültét vesszük szemügyre. Elsősorban is azt, hogy a *Lords Of Summer* című dal, mely publikálásának napjaiban mindössze a készülő új album zenei irányvonalát hivatott jelezni, és nem volt eldöntött, rákerül-e a lemezre, hány és milyen metamorfózison ment keresztül, míg megvásárolható hordozón is hozzáférhetővé vált. Előjáróban: a dal végül nem került rá a két CD-n megjelenő, összesen 12 tételt tartalmazó produkcióra, viszont szerepel az extra kiadások harmadik CD-jén, mégpedig néhány feldolgozás és koncertfelvétel társaságában. Azaz bónusz trackké vált.

A kiinduló kérdés a következő. Mi történik akkor, ha bebizonyosodik, hogy a klasszikusnak tekintett kompozíciók, melyek szerkezetileg oly komplexnek, ugyanakkor magától értetődőnek tűnnek – például – az első négy Metallica-lemezen, egy adott ponton ugyan „megíródnak”, de fönntartják a lehetőségét, hogy darabjaikra szedve későbbi, különálló dalokban mutatkozzanak meg, mintegy szétírva saját eredetüket, ami ugyanazokból – vagy hasonló – szerkezeti egységekből álltak össze? A már ismert és kedvelt albumok óriási kompozíciói (*Ride the Lightning*, *Call of Chtulu*, *Battery*, *Master of Puppits*, *Disposable Heroes*, *Orion*, az *...And Justice for All* bármelyik dala, stb.) lezárt kompozícióként ismertek, meg is hagyjuk őket annak. Azonban tudjuk, hogy a Metallica a 2008-as *Death Magnetic* album előtt is elővezetett olyan új szerzeményeket a koncerteken, amelyek aztán nem kerültek föl a korongra, vagy bizonyos szerzemények egyes részei ilyen-olyan helyeken fölbukkantak a lemez dalaiként megismert tételekben. Azaz egy korábban koncerten bemutatott előzetes dal nem került hivatalos hordozóra, annak bizonyos részei (riffek, verzék, szólók etc.) viszont felhasználásra kerültek más szerzeményekben, amelyek végül szerepeltek a megjelenő lemezen. A lemez- és dalírás ebben a perspektívában *patchwork*nek tekinthető.

Vegyük a fentebb említett *Lords of Summer* példáját. James Hetfield énekes-gitáros-dalszerző elmondása szerint direkt a By Request-koncertek kedvéért írták, hogy demonstrálhassák, a fölhalmozódott ezernyi új témából össze tudtak állítani legalább egy tételt. A szóban forgó darab lehet, hogy ott lesz a születő albumon, lehet, hogy nem, az alkotás e fázisában nem tudható. A *Lords of Summer* ezt követően legalább három verzióban került a közönség elé. Először egy bogotai koncert másnapján, egy viszonylag hallgatható, de korántsem profi koncertfelvétel formájában, pár nappal később a zenekar által nyilvánosságra hozott demóként (*Garage Demo Version* megjelöléssel, mellyel már prefigurálták a tétel hangulatát és minőségét), majd utóbb a Metallica hivatalos bogotai élő felvételeként. Természetesen az utolsó változat tekinthető a hangzás szempontjából



**Apály/Dagály**, akció, (villanykörte, hőérzékes faxpapír), We Haunt performansz-sorozat, 2009

a legjobbnak. Mindent összevetve azonban a harmadik verzió, a hivatalos koncertklip megint újabb arcát mutatta a *Lords of Summer*nek, és talán nem túlzás állítani, hogy egyik sem felelt meg semmilyen ideálnak, amely a *Lords of Summer* címet visel(het)ti. Az első, nem hivatalos verzió élő felvétel volt, a második, demóként aligha egy kigondolt zenei- és hangzásvilág reprezentánsaként került a hallgatók elé, a harmadikat pedig ugyan autorizált változatnak lehetett tekinteni, de csupán mint egy élő előadás 9 perces zenei eseménye. Olyan esemény, mint ami később zenei produkcióvá érik, vagy nem – esetleg csupán a részletei maradnak meg és válnak felhasználhatóvá, elszórva egy új koncepcióban. Mi volt a sorsa tehát ennek a dalnak? Üzleti szempontból a fennmaradás (koncert-maxi-CD-k vagy EP-k formájában), művészileg viszont kalkulálhatatlannak tűnt. A *Lords of Summer* mindenestre azt demonstrálja – és e helyütt óhatatlanul produkcióesztétikai szempontok is érvényesülnek –, hogy amiről azt gondoljuk, lezárt, végleges és megbonthatatlan, keretekkel és identitáshatárokkal rendelkezik, az valójában nyitott, végtelen és a legkülönbözőbb metamorfózisokra kész. Voltaképp ennek a metamorfózisnak az eseménye látható-hallható a dal három, alighanem tudatos módon egymás után nyilvánosságra hozott változatában.

## És mondják el, hogy a Metallica korában éltem

1996-ban és 1997-ben, amikor a Metallica akkoriban sokat vitatott, *Load* és *ReLoad* című lemezei megjelentek, az egyes korongok hozzávetőlegesen majdnem 80 perces játékidőt tettek ki (a *Load* került a legközelebb ehhez 78:59-cel, ez volt a maximális terhelhetősége a CD-nek). A CD-korszak, mint ahogy korábban a kazetta vagy a bakelit, behatárolta a rákerülő zene terjedelmét, ebben az értelemben a hordozó határozta meg, mit és hogyan vésnek bele. Az üres kazetták 30 és 45 perces oldalai a vinylt imitálták, a CD-k pedig eleinte mindkettőt, legalábbis a metálzenében meglehetősen feltűnő módon, hiszen a megjelenő albumok java 45 perc körül mozgott, azaz éppen ráérték egy 90 perces szalag „A” oldalára. E hossz a Metallica lemezeire viszont sosem volt jellemző, inkább 60 perc körül mozogtak, így megtöltötték egy 60 perces kazetta két oldalát. A CD-k maximális játékidője éppen 79 perc. Persze, a kilencvenes években több népszerű zenekar kísérletezett duplalemezzel, mint például a U2 vagy a Guns 'n' Roses, s tulajdonképpen a *Load* és *ReLoad* is párként szerepelt, ha nem is egyszerre publikálta őket a Metallica. James Hetfieldék a hordozó és a közeg tekintetében ekkor is, miként korábban, tudatosan gondolkodtak. A nyolcvanas években, az MTV-korszak kezdetén és csúcán szándékosan nem készítettek lemezt népszerűsítő videoklipet, mert nem a tömegmédiá segítségével (és annak torzító hatásával) törekedtek szélesíteni rajongótáborukat. Ebbéli szándékukat tulajdonképpen akkor búcsúztatták (a nyolcvanas évek legvégén), amikor e szempont már nem különösebben számított.

Azóta a Metallica számos videoklipet készített, és teljesítményüknek köszönhetően, miként eme írás elején fogalmaztam, a mai napig is az egyik legjobban dokumentált koncertzenekar a világon. Valamennyi fellépésük elérhető a zenekar hivatalos oldalán (letölthető formában), kiadványaik olyan szövevényes rendszert alkotnak, hogy képtelenség követni őket. Az ezredfordulón, a Napster nevű fájlmegosztó pioníroldal elleni kereset benyújtásával (és megnyerésével) a zenekar elsőként (és valószínűleg az egyetlen nehézsúlyú szereplőként a színtéren) állt ki a digitális szerzői jogok érdekében, az illegális letöltések ellen, majd szűk néhány évvel később, a zenehallgatási szokások nagymértékű és gyors megváltozásával összhangban maga tette digitálisan elérhetővé friss kiadványait, mielőtt a fájlmegosztó oldalak ellophatták volna azokat. Világos, hogy az új idők új

dalai egészen másként jutnak el potenciális hallgatóikhoz, mint akár tíz-tizenöt esztendővel korábban. Ahogyan az is, hogy a kiadványok népszerűsítése új stratégiát, ezzel együtt új hordozót és közeget kívánt. Jóllehet ma a bakelitok reneszánszukat élik (talán megérne egy misét számba venni, milyen vágyak és befogadási preferenciák vezetnek el vagy vissza a hallgatókat az egyik legkorábbi, analóg hangzásvilágú médiumhoz), a Spotify és a YouTube korábban legalább két irányba kell tekinteni.

A retró jegyében föllángolt bakelitkultúra iránti kereslet lehetséges figyelembevételével születhetett meg az ötlet, hogy a bő nyolc év után elkészült és kiadott új Metallica-album, a 2016. november 18-án megjelentetett *Hardwired... to Self-Destruct* 12 új, önálló dala (összesen kb. 78 perc játékidő) két külön diszken kapjon helyet, a megkettőzéssel azt az olvasati lehetőséget is fenntartva, hogy a hallgató duplalemezként tekintsen a produkcióra, miáltal ketté is bonthatja annak befogadását időben is, térben is. Az egyenként 38-39 perc körül mozgó 6-6 dal tehát nemcsak a különböző materiális hordozók szempontjából könnyebben elhelyezhető, de új befogadói szituációt is teremt a zenekar követői számára.

Ami a digitális kereskedelmet és marketinget illeti, a Metallica ismét az elsők közt igyekszik a szolgálatába állítani a digitális-technológiai médiumokat, illetve az azok nyújtotta (csaknem) ingyenes terjesztési lehetőséget. A YouTube-on működtetett hivatalos zenekari csatorna, a MetallicaTV a *Hardwired... felvezetéseként* három dal videoklipjét mutatta be, sorrendben a kvázi-címadót (*Hardwired*), majd a lemez megjelenéséig két másikét (*Moth Into Flame; Atlas, rise!*). Mindhárom dal – a YouTube-on történő publikációnak megfelelő módon – klipet, azaz vizuális megjelenítést kapott. A klipek gyorsan és láthatóan költséghatékonyan készültek, mégsem azt a tendenciát követik, amely valamennyi zenekar rendelkezésére áll, nevezetesen a számítógépes animációval előállított, low-budget szöveges-vizuális videókét. Lars Ulrich dobos még a lemez megjelenése előtt azt nyilatkozta, elképzelhető, hogy valamennyi új dalhoz forgatnak videoklipet, „mivel most már a YouTube a világ legnagyobb tévécsatornája”.

Az MTV-korszak videoklipjes világa egy-egy albumot hivatott népszerűsíteni, és a single státuszát is megerősítette. A YouTube és társai ezzel szemben inkább fragmentarizálni látszanak a nagy egészet, miközben a single-t vagy annak lokuszát meghagyják, de nem emelik központi helyzetbe. Valamennyi dal single-lé válik, és mindegyiknek hasonló a státusza, továbbá az összes rendelkezhet saját identitással, amelyet úgy alkot meg a zenekar és úgy adagol, ahogyan csak akar. Az ilyen széttartás azonban körszerű mozgást eredményez, hiszen a központi helyzet megszüntetésével (legyen akár egy-egy lemeznek „több” központja vagy kitüntetett helye) a single visszatér abba a koncepcióba, amelynek része. Új, vagy legalábbis más befogadói attitűdöket hívhat elő a szinekdochikus struktúra eme átértelmezése. Lényegében olyan folyamatnak vagyunk a szemtanúi, amely az időben visszafelé és előre felé tartó mozgások erőterében keletkezik, és egyszerre alapszik a médiumok iránti nosztalgikus/retró vágyakon, valamint a technikai és technológiai lehetőségek radikális kiaknázhatóságán. E folyamat pedig természeténél fogva nem zárul le, nem is lezárható.