

Közelítések a rap értelmezéséhez

Jelige: Kottazúr

Domonkos István legutóbbi, 2008-ban megjelent *YU-HU-Rap* című kötete kapcsán az irodalmi kritika ismételten szembesülni kényszerült azzal a problémával, hogy miként is értelmezhető a műben a nyíltan vállalt „műfaji” megjelölés, és ebből következően, hogy vajon hogyan definiálható maga a rap. Habár a kritikusi vélemények alapján azt lehet mondani, hogy a magyarországi irodalomkritikában nincsen konszenzus arról, miként is értelmezhető vagy értelmezendő a rap, általában két megközelítési mód jól körvonalazható: vagy jellegzetes szóbeli struktúrának, vagy szintén jellegzetes – vagy inkább jellegzetesnek vett? – nyelvi regiszternek tekintik.¹ Természetesen mindkét megközelítés érdekes eredményekre vezethet, ám a rap átfogó tárgyalására eddig a hazai irodalomtudományban még nem került sor. Viszont Akkezdet Phiai látványosan növekvő népszerűsége, és főleg a *Kottazűr* című lemeze után fontos lenne tisztázni néhány kérdést a műfajjal kapcsolatban, mivel Újonc (Závada Péter) és Saiid (Süveg Márk) rapszövegei hallatán megkérdőjelezhető például az a közkeletű vélekedés, hogy a vulgaritással volna jellemezhető legjobban a rap – ugyanis az említett albumon kifejezetten gyakran találkozhatunk olyan költői „fogásokkal”, amilyenekkel a kortárs magyar költészetben is.

* * *

Amennyiben azzal a szándékkal közelítünk a rap felé, hogy költészetként értsük, hogy a költészeti hagyomány tekintetében értékeljük, akkor elsősorban azt kell megvizsgálnunk, hogy általában véve milyen szinten versszerű a szerveződése. Tehát egyelőre nem költészetként, hanem kvázi versformaként vizsgáljuk a rapet, mert feltételezésünk szerint – a legtöbb zenei műfaj dalszövegétől eltérően – csaknem minden esetben olyan akusztikai rendezettséget mutat, mint a költészeti hagyomány számtalan műformája. Ezzel azt az általános különbségtételt hangsúlyozzuk, miszerint „a költészet az esztétikai *telítettség* (intenzitás), a művészi *többletjelentés* („konnotáció”) felől értelmezhető, míg a vers a szöveg *hangritmusa*, akusztikai rendezettsége felől”.²

Kecskés András verstani koncepciója szerint a versritmus nyelvhangtani tényezők, ill. ezek kombinációinak érzékelhető, sorozatosan ismétlődő időbeli rendezettségéből származik.³ Hogy egy adott szöveget versnek tekinthessünk, az ismétlődésnek felismerhető sorképzéssel

¹ Vö. SZÖLLŐ, *Egy szöveg utóélete*, http://konyves.blog.hu/2008/09/27/you_hu_rap_szerk_1 (Ellenőrzött link: 2012-04-23). BODOR Béla, *Juj-juj! Vagy hú-hú-hú...?*, Élet és Irodalom, 2008/38. HARKAI VASS Éva, *A tengelytöréses jármű újbóli beindítása, avagy csak verset írni ne!, ne!, ne!* (Domonkos István: *YU-HU-Rap*), Új Forrás, 2009/7. ORCSIK Roland, *Selyem, versolajos vízben* (Domonkos István: *YU-HU-Rap*), Bárka, 2009/3.

² KECSKÉS András, *A magyar vers hangzásszerkezete*, Bp., Akadémiai, 1984, 46.

³ *Uo.*, 47.

kell járnia,⁴ amely sorképzésnek „elemi mozzanata a szövegrészek legalább *páronkénti* kölcsönös megfelelése (egymásra vonatkoztathatósága) vagy (1.) az *elhatárolás* legalább egy közös mozzanata (pl. beszédsszünet, sorkezdő nyomaték, szóegyeztetés, rím) alapján, vagy (2.) a belső *hangzásszerkezet* legalább egy közös tényezője (pl. mondatdallam, szólamtagolás, nyomatékeloszlás, szótagszám) szerint. (A két feltétel nem zárja ki egymást!)”⁵ Márpedig formai szempontból a rap a „*páronkénti* kölcsönös megfelelés” mindkét idézett kritériumának megfelel.

Ahogy a kötött formájú versek, úgy a rap esetében is egy sor hosszúságát egy előre meghatározott metrum szabja meg – a kettő közti különbség annyi, hogy amíg az előbbi a nyelv saját hangzásszerkezete determinálja (pl. az időmértékes versben a szótagok rövid és hosszú volta), addig az utóbbiét egy nyelven kívüli tényező: a „beat”, vagyis egy szabályos dobütem, amely a rap zenei alapját képezi.⁶ (Ugyanakkor a „beat” kifejezést nemcsak a dobütem, hanem az egész zenei alap megnevezésére is használják,⁷ ami világosan mutatja, milyen nagy jelentőséggel bír az általa szolgáltatott szabályos ritmus az egész produkcióban.) Ez a szabályosság az esetek túlnyomó többségében 4/4-es „lúktetést” követ, ami azt jelenti, hogy minden teljes zenei ütem (angolul *measure* vagy *bar*) négy, egymást szabályosan követő negyed ütemből (angolul *beat*) áll.⁸

e g y t e l j e s z e n e i ü t e m (4 / 4)			
első negyed	második negyed	harmadik negyed	negyedik negyed

Egy negyed ütem nagyjából olyan a rapper számára, mint a költőnek a versláb. Ahogyan az utolsó spondeus egy hexameterben, úgy a negyedik ütem is jelzi, hogy az előadó, az MC az aktuális sor végére ért.⁹ Ám érdemes ezt a párhuzamot részletesebben szemügyre venni, mivel nemcsak a teljes sorképzés, hanem a verslábak és a negyed ütemek tekintetében is beszédessé lehet. Egy hexameter – mint köztudott – hat verslábból áll, daktilusokból és spondeusokból. A hat versláb közül csak az utolsó kettő rögzített: az ötödik daktilus, a hatodik spondeus – az első négy a kettő közül bármelyik lehet. Ez annyit jelent, hogy e négy versláb szótagszáma

⁴ Uo.

⁵ KECSKÉS, i. m., 47.

⁶ Adam BRADLEY, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, Basic Civitas Books, New York, 2009, xv.

⁷ Paul EDWARDS, *How to Rap: The Art and Science of the Hip-Hop MC*, Chicago Review Press, Chicago, 2009, 63.

⁸ BRADLEY, i. m., xix.

⁹ BRADLEY, i. m., xix-xx.

legalább nyolc, legfeljebb pedig tizenkettő lehet, s ez tökéletesen megvilágítja az időmértékes verselés lényegét: egy abszolút időtartamot – jelen esetben tizenhat morát – ugyanúgy ki lehet tölteni nyolc, mint akár tizenkét szótaggal (természetesen csak a két adott versláb felhasználásával). Ehhez hasonlóan viszonyul a rap az alapját alkotó dobütemhez, ugyanis az abszolút időtartammal rendelkező teljes ütemet igen változatos szótagszámú sorokkal lehet kitölteni. Ez a következő, Eminemtől származó szövegrészleten is megfigyelhető, amelyet már Adam Bradley is idézett *Book of Rhymes: The Poetics of Hip-Hop* című könyvében.

Back when Mark Wahlberg was Marky Mark,	9
this is how we used to make the party start.	11
We used to... mix in with Bacardi Dark	10
and when it... kicks in you can hardly talk	10
and by the... sixth gin you gon' probably crawl	10
and you'll be... sick then and you'll probably barf	11
and my pre... diction is you gon' probably fall	13
either somewhere in the lobby or the hallway wall	14
and every... thing's spinnin', you're beginning to think	
women	12
are swimmin' in pink linen again in the sink	12
then in a couple of minutes that bottle of Guinness is	
finished	17
you are now allowed to officially slap bitches	13

(Eminem, *Drug Ballad*)

Látható, hogy az idézett részlet sorai átlagosan tíz-tizenkét szótagosak, ám a teljes zenei ütem akár tizenhét szótagot is elbír, amint azt az utolsó előtti sor mutatja. Ez úgy lehetséges, hogy amikor Eminem ehhez a bizonyos sorhoz ér, gyorsabban ejti ki a szavakat, miközben tartja a dobalap ütemét. Tehát a négynegyedes „beat” megszab bizonyos határokat a szöveg sorainak kiterjedése előtt¹⁰ (azaz nem eshet bármennyi szótag egy negyed ütem időtartamába, csak annyi, amennyit az MC artikulálni képes), ám e határokon belül a szöveg számtalan módon megformálható.

Ugyanakkor bármely rapszöveg formája leírható az ütemegyenlőség törvénye szerint is, melyet idehaza Vargyas Lajos próbált alkalmazni – a 19. századi német verstan alapján – a

¹⁰ Vö. BRADLEY, *i. m.*, xix.

magyar költészet különböző verstípusaira. Vargyas szerint az ütemes magyar vers, a kanásztánc, a XVI. századi *5+6-os változatok*, a középkori (ómagyar) szabadütemű vers, Zrínyi verse, valamint a hexameter, Berzsenyi antik mértékei és Ady versének „közös sajátsága, hogy bennük rövidebb részek váltakoznak hosszabbakkal, s ezek a különböző terjedelmű szakaszok a beszéd szintaktikai egységeiből alakulnak ki, időben pedig »kiegyenlítődnek«: egyenlő hosszúaknak tűnnek fel előttünk a lassítás-szaporítás következtében. Legnagyobb mértékű a kiegyenlítődés az ómagyar versben, ahol a szabad ütemekben mindig változó terjedelmű részek kerülnek egymás mellé”.¹¹ Azaz e koncepció alapján az eltérő szótagszámú verseink ütemei oly módon válnak egyenlő hosszúságúvá, hogy a több szótagú ütemek gyorsabb és a kevesebb szótagú ütemek lassabb ejtésével a kettő közötti különbség kiegyenlítődik. Ugyan e koncepció univerzalizását cáfolhatja az a megközelítés, mely szerint „egy ütem terjedelme objektíve akkora – nem kisebb és nem nagyobb –, amennyi szótag van benne”,¹² a rap értelmezéséhez mégis jó alapot kínálhat, hiszen a korábbi megfigyeléseink alapján a törvény kulcsfogalmai tökéletesen illenek a rapre. Az ütemek terjedelme eleve adott, s az egyes ütemek alatt eltérő szótagszámú szöveg hangzik el gyorsabb-lassabb artikulálással. Ezek alapján a rap olyan hangzó formában létező szöveg, amelynek ritmusát a zenei ütem határozza meg, amelynek immanens ritmusát a zenei ütem felülírja; s ennyiben rokon az énekversekkel és a dalszövegekkel, melyekről Szerdahelyi István azt mondja, hogy azokat szintén átsegíti az énekritmus a szövegritmus esetleges botlásain.¹³

Az előbbi, Eminemtől vett példánál már utaltunk rá, hogy a szöveg számtalan módon megformálható a „beat” határain belül, és ez lényegében annyit tesz, hogy ahogyan a hexameternél egy elvont versmérték realizálódik a versben, úgy a rap esetében is az elhangzó produkció egy variációs megvalósulása a négynegyedes ütemezésnek. Így jön létre az ún. „flow”, amely az MC egyedi „hanglejtését”, a szöveg egyedi módon megvalósuló ütemhez igazodását jelenti,¹⁴ vagyis a szótagoknak a negyedeken és a négynegyedes teljes ütemen belüli elhelyezkedését.¹⁵ Lényegében – ahogy Paul Edwards is fogalmaz – ez tesz rappé egy adott szöveget, és nem az, hogy ötletszerűen felmondják a dobütemre.¹⁶ A következő táblázattal (ún. *flow diagram*mal) nagyjából szemléltethető, hogyan valósul meg egy adott szöveg a „flow” segítségével az előadás során.

¹¹ VARGYAS Lajos, *A magyar vers ritmusa*, Bp., Akadémiai, 1952, 186-187.

¹² SZEPESI Erika—SZERDAHELYI István, *Verstan*, Bp., Tárogató Kiadás (rewprint), 1998, 150-151.

¹³ SZEPESI—SZERDAHELYI, *i. m.*, 173.

¹⁴ BRADLEY, *i. m.*, 6.

¹⁵ EDWARDS, *i. m.*, 111.

¹⁶ *Uo.*

1	2	3	4
			His palms
are sweaty	knees week	arms are	heavy , there's vomit
on his sweater	already	mom's spa-	ghetti , he's ner-
vous , but on the	surface he looks	calm and	ready , to drop
bombs ,	but he keeps	on for	getting , what he...

(Eminem, *Lose Yourself*)¹⁷

Ebben a felosztásban a számok a negyed ütemeket jelölik, vagyis egy sor egy teljes zenei ütemnek felel meg. A félkövérrel kiemelt szótagok azt mutatják, ahol a szöveg aktuális részlete pontosan egybeesik a „beat” egy ütemével. Ezzel nagyjából szemléltethető a „flow” realizációja, s ez a lejegyzési módszer megvilágíthatja egy adott rapszöveg olyan jellemzőit is, melyek a szám hallgatása közben nem feltétlenül tudatosulnak. Egy szöveg ilyen komplex diagramszerű lejegyzése nem könnyű feladat, ezért talán érdekesebb egy kétszer kétütemű osztást alkalmazni, amely szintén képes arra, hogy kiemelje egy rapszöveg bizonyos jellemzőit, például a rímeloszlást. Így a következő – nem tökéletesen pontos, de használható – példán is jól megfigyelhető, hogy a négynegyedes ütem kötöttségeit is lehet kreatívan használni.

1	2
jókor észleled,	hogy az újszülötted úgy züllött el,
hogy tíz héten keresztül	a disztéren diszkréten
dzsóra kész tettem ,	nem attól lett készen,
régóta kész tettem ,	csak okosan a szóval,
mer' a szó hatalom ,	nincs rá szabadalom ,
de ha szopatsz, halott vagy,	spanom, a ravatalon ...

(Akkezdet Phiai, *Hogy üssön*)

Ez a példa elsősorban a „sorkiterjesztés” miatt érdekes, ti. az esetek nagy részében a négynegyedes ütem végét nem egyedül a negyedik negyed ütem jelzi, hanem sorvégi rím is – csakhogy az idézett részlet első három sorában ilyen nincs. Viszont a negyedik sor első

¹⁷ A *flow diagram*-részletet a Paul Edwards könyvét népszerűsítő honlapról vettük példaként. A teljes diagram a következő linken érhető el: <http://www.howtorapbook.com/eminemloseyourselfhowtorap.pdf> (Ellenőrzött link: 2012-04-23)

felének utolsó két szava (**kész tetem**) majdhogynem tökéletesen felel a harmadik sor első felének utolsó szavára (**kész tettem**), és ez a rímpár a szöveg szintjén átrendezi a négynegyedes zenei sormintát, azaz négynegyedre nem négynegyed felel, s ezt akár úgy is értelmezhetjük, hogy a négynegyedes „beat” szabályos ismétlődése megmarad, és lüktet folyamatosan az előadásban, viszont a szöveg a negyedeket veszi alapul, s ezáltal a variációra is több lehetősége van (szigorúan az érzékelés határain belül!), mint egyszerűen a sorvégi rímekkel. Tehát jól látható, hogy a négynegyedes ütem kereteit is lehet legalább olyan rugalmasan használni, mint a legtöbb versmértékét, s ez alapján osztjuk Adam Bradley véleményét, miszerint a rap mértéke a dobütem, ritmusa pedig az MC „flow”-ja, amely a dobütemre illeszkedik.¹⁸ Ezáltal „a rapben mindig legalább két ritmust hallunk, ahogyan kapcsolatba lépnek egymással; viszont a központi ritmikus kapcsolat mindig a »beat« és az MC hangja között jön létre”.¹⁹ Természetesen ezt a képletet egészíti ki a rím is, és leginkább a sorvégi rím, amely a szöveg szintjén is jelzi egy teljes ütem végét, s ezzel határt szab a „beat” kiterjedésének – miközben a „beat” teremti meg a lehetőséget, hogy a sorvégi rím egyáltalán megjelenhessen a szövegben.²⁰ Azaz „szoros együttműködés van a dobütem és a rím között, mivel kölcsönösen megóvják egymást saját potenciális szélsőségeiktől”.²¹ (De amint azt említettük, Akkezdet Phiai első lemezén éppen e konvenciótól való eltérés, a „sorkiterjesztés” figyelhető meg mint variációs lehetőség a négynegyeden belül, vagyis a zenei sor végére eső rím csupán egy opció, nem pedig kötelező jellegű elem.) Mindezek fényében pedig elmondhatjuk, hogy a rap valóban megfelel a „*páronkénti* kölcsönös megfelelés” mindkét kritériumának, hiszen az imént tárgyalt rím (még a konvenciótól eltérő esetekben is, minimum átrendezéssel), valamint a „beat” biztosítja ezt.

A rap mértéke tehát a dobütem, s ez a megfigyelés azért is lényeges, mert ebből vezethető le, mi az alapvető különbség a rap és a vokális zenei műfajok között.²² Adam Bradley a költő, az MC és a dalszövegíró munkájának különbségét a következőképpen írja le: „Egy versírónak csak a sorok nyelvi ritmusával kell törődnie. [...] Ő csak a nyelvben foglalt ütemmel dolgozik. Ezzel szemben egy dalszövegírónak meg kell küzdenie a hallható ritmusokkal is a harmónia és a melódia mellett. Egy énekhanghoz való dalszövegírás során olyan melódiasort hoz létre, amely illeszkedik a zenei kísérethez. Egy MC munkája mindkettő elemeit megtestesíti... Egy versíróhoz képest az MC „flow”-ját nemcsak a költő szavainak

¹⁸ BRADLEY, *i. m.*, 8.

¹⁹ *Uo.*, 6.

²⁰ *Uo.*, 7.

²¹ *Uo.*

²² Vokális zene minden olyan zene, amelyben szerepel énekhang.

ritmikus struktúrája határozza meg, hanem a zene hallható ritmusai is. Ugyanakkor a dalszövegírótól eltérően szinte kizárólag a ritmusra kell tekintettel lennie.”²³ Ebből arra a következtetésre juthatunk, hogy a rap félúton van költészet és zene, beszéd és ének között, ám a problémakör ennél részletesebb kifejtést igényel.

Ponori Thewrewk Emil *A hang mint műanyag*²⁴ című tanulmányában a zene és a költészet közti különbséget a következőképpen fogalmazza meg: „míg a zene csupán hangérzések által hat lelkünkre és érzelmeket ébreszt; az érzelem tárgyát ugyan meg nem mondhatja, s gyönyörű dadogásával csak is sejteti velünk azt, a mi művészenek szellemét oly annyira elragadta: a költészet tüzetesen képzeteket költ, műanyaga nem a puszta hang, mint a zenéé, hanem határozott értelmű hangidomok, szók, melyek hangérzésileg csak úgy mellékesen hatnak”.²⁵ Kovács Béla Lóránt értelmezésében – amelyhez készséggel csatlakozhatunk – ez annyit jelent, hogy az értelem a nyelvben, az érzelem pedig a zenében medializálódik, azaz „a világot értelmünk számára a nyelv közvetíti, míg érzelmeinket a zene”.²⁶ Habár az problematikus kérdés, hogy a zene valóban érzelmeket közvetít-e – s erre Kovács is utal a Ponori Thewrewk Emilről írott tanulmányának lábjegyzetében²⁷ –, de számunkra tökéletesen alkalmazható lehet a fent definiált különbség költészet és zene között, ha az előbbi meghatározásából azt hangsúlyozzuk, hogy „műanyaga [...] határozott értelmű hangidomok, szók”. Ezzel szemben a zene nem bontható, nem szegmentálható fogalmilag megragadható nyelvi egységekre, vagy Jakobson szavaival: „a zene sajátossága a költészetével szemben abban áll, hogy konvencióinak összessége fonológiai rendszerre korlátozódik és hiányzik belőle a fonémák etimológiai eloszlása, azaz a zenének nincs szókincese”.²⁸ Vagyis amit a zene közvetít, nem lehetséges fogalmi szinten megragadni, és legtöbbször éppen ez teszi problematikusvá a vokális zenei műfajok dalszövegeinek értelmezését, mert azok előadását határozottan befolyásolja a zenei kontextus (a harmónia és a melódia), melyhez igazodniuk kell. Így lényegében az énekelt szöveggel is az történik, ami a rappelt szöveggel: a nyelven kívüli zenei tényezők – harmónia, melódia – felülírják a szöveg saját ritmusát; mégis esszenciális különbség van a kettő között. Hogy ez a különbség

²³ BRADLEY, i. m., 31-32.

²⁴ PONORI THEWREWK Emil, *A hang mint műanyag: Válogatott zenészeti, költészeti és nyelvészeti tanulmányok*, szerk. KOVÁCS Béla Lóránt, Bp., A Szépirodalmi Figyelő Kiadása, 2008. (Első megjelenés: PONORI THEWREWK Emil, *A hang mint műanyag: Költészeti-zenészeti értekezés a magyar zene eredeti magyar voltának bebizonyításával*, Hartleben Adolf, Pest, 1866.)

²⁵ PONORI THEWREWK, i. m., 28.

²⁶ KOVÁCS Béla Lóránt, *Ritmika és metrika: Ponori Thewrewk Emil a költészet medialitásáról*, Alföld, 2006/11, 82.

²⁷ Uo., 86. (29. jegyzet)

²⁸ ROMAN JAKOBSON, *Zenetudomány és nyelvészet* = Uő., *Hang – jel – vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, Bp., Gondolat, 1972, 438.

megragadható legyen, meg kell vizsgálnunk – még ha csak felületesen is – a nyelvi akusztikum felépítését.

Minden előszóban történő emberi megnyilatkozás szegmentális és szupraszegmentális, azaz *statikus* és *digitális*, valamint *dinamikus* és *analóg* jellegű elemekből épül fel.²⁹ Szegmentális nyelvi elemeken a beszédhangokat és a belőlük felépülő szavakat,³⁰ szupraszegmentális nyelvi elemeken a hangok és szavak prozódiai sajátosságait értjük.³¹ Kassai Ilona könyve alapján ilyen prozódiai sajátosság a hangmagasság (a hang frekvenciája), a hangosság (azaz a hangerő), a beszédtempó és a szünet.³² Ezek kombinációi alkotják egy megnyilatkozás szupraszegmentális jellegét, amely a megnyilatkozást alkotó elvont nyelvi jeleknek dimenziót ad az aktualizáció során,³³ vagyis hozzájárul ahhoz, hogy „a közlemény tartalmilag egyértelmű legyen”.³⁴ Az analóg jeleknek ez a funkciója az, ami nem érvényesül az énekelt szöveg esetében, pontosabban *máshogy* tesz szert *más* jelentőségre. Benczik Vilmos szerint „az ének és a vers közötti elvi különbség lényegét az adja, hogy míg az ének architektúrája – a diszkrét jelekre való támaszkodás mellett – az analóg jelek dimenziójában épül, a klasszikus értelemben vett vers bázisát a diszkrét jelek adják, s az analóg eszköztár csupán kísérő elemként színezi ezt az anyagot”.³⁵ Az idézett megállapításhoz ugyanakkor fontos hozzátenni, hogy az ének analóg jelekből való építkezése nem egyszerűen a bevett, a hétköznapi kommunikáció során használatos szupraszegmentális elemek kombinációját jelenti, hanem a szupraszegmentális elemek *speciális módon megképzett* kombinációját (mert előbbinek – ahogy azt korábban már jeleztük – igazodnia kell olyan zenei tényezőkhez, mint a harmónia és a melódia), s éppen a speciális hangképzés különbözteti meg az éneket a beszédétől. Kerényi Miklós György is erre utal, amikor *Az éneklés művészete és pedagógiája* című könyvében folyamatosan azt hangsúlyozza, hogy a jó éneklés olyan pedagógiai munka eredménye, amely a hangszerveket a helyes működésre neveli,³⁶ azaz a hangképzés minősége számít az éneklés során, az adja a művészi kifejezés lényegét, hogy az énekes érzelmeket és indulatokat tudjon közvetíteni.³⁷ Végző soron így lesz „az éneklés szöveges zene”,³⁸ hogy olyan tulajdonsága válik meghatározóvá, amely fogalmilag nem megragadható módon

²⁹ BENCZIK Vilmos, *Nyelv, írás, irodalom: kommunikációelméleti megközelítésben*, Bp., Trezor, 2001, 23.

³⁰ *Uo.*

³¹ *Uo.*, 25.

³² KASSAI Ilona, *Fonetika*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998, 203-204.

³³ BENCZIK, *i. m.*, 25.

³⁴ KASSAI, *i. m.*, 206.

³⁵ BENCZIK, *i. m.*, 42.

³⁶ KERÉNYI Miklós György, *Az éneklés művészete és pedagógiája*, Bp., Zeneműkiadó, 1985, 20.

³⁷ *Uo.*, 19.

³⁸ *Uo.*, 184.

nyilvánul meg a hang eleven közegében. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy a zenehallgatás során az énekelt szöveg diszkrét nyelvi jelei nem játszanak szerepet a befogadásban; csak azt, hogy általában az analóg nyelvi jelek szerepe hangsúlyosabb, s így a befogadást is erőteljesebben befolyásolják, sőt meghatározzák, mint a szöveg diszkrét nyelvi jelekből épülő szavainak a jelentése.³⁹ Természetesen az énekben az analóg és a diszkrét jelek súlya nagyon különböző lehet, számunkra mégis az éneknek az a jellegzetessége tűnik meghatározónak – és ez a koncepció is erre épül –, hogy benne minden más nyelvi megnyilvánulástól eltérően jobban dominál az olyan analóg jelek szerepe, amelyeket fogalmilag nem lehet megragadni. Ebben állhat a különbség az ének és a hétköznapi kommunikáció szupraszegmentális hangszerkezetei között, utóbbi esetében ugyanis – ha a tartalmi egyértelműség indokolja az analóg nyelvi jelek létét, ahogy azt Kassai Ilonától idéztük – ezeket szükségszerűen tudni kell fogalmilag azonosítani. Vagyis egy adott beszélőközösségben működni kell egy kommunikációs normának, amely alapján meg kell tudni alkotni egy szupraszegmentációs kombinációt úgy, hogy annak jelentése a beszélőközösség többi tagja számára is érthető legyen – például részben ily módon érzékeltethető élőszóban az irónia. A hétköznapiakban tehát az analóg jelek dimenziója fogalmilag egyértelműen leírható. De nemcsak a hétköznapiakban, hanem a versek esetében is, mert ahogy azt Benczik Vilmosnál korábban láthattuk, a diszkrét jelek adják a klasszikus értelemben vett vers bázisát, az analóg jelek csupán kíséretként működnek, azaz a versben és a beszédben – pont fordítva, mint azt az éneknél tapasztaltuk – nem a szupraszegmentációs hangszerkezet kerül előtérbe, hanem a szavak és azok jelentésrétegei.

Természetesen ahogy a versekre, úgy a rapre is vonatkozhat ugyanez, hiszen a rapben sem az analóg, hanem a diszkrét nyelvi jeleken van elsődlegesen a hangsúly. Ezzel szemben Adam Bradley némileg mást állít a könyvében, mégpedig azt, hogy „a rap az emberi hang zenéje; ritmussal – és egyre gyakrabban harmóniával és melódiával – kombinált hangnem és hangszín, ami létrehozza a dalt”.⁴⁰ Csakhogy ily módon önmagának mond ellent, hiszen korábban éppen azt idéztük tőle, hogy az MC-nek – a dalszövegírótól eltérően – szinte kizárólag a ritmusra kell tekintettel lennie, mert a „beat” négynegyedes üteme ezt diktálja. Nem a dallamhoz, hanem az ütemhez igazodik a rap – és ha egy ének egy „beat”-en is szólal meg, attól még nem lesz rap, mert nem a dobütemhez fog igazodni az énekes hangja. Egyedül a beszédtempó az a prozódiai sajátosság, amelyet az MC speciálisan, az átlaghoz képest többnyire gyorsabban képez, ám ez nem kombinálódik más, ugyancsak speciálisan képzett

³⁹ Vö. BENCZIK, *i. m.*, 41.

⁴⁰ BRADLEY, *i. m.*, 135.

szupraszegmentális jellegű elemekkel, s így nem is történik olyan komplex hangképzés, mint az éneklés során. Vagyis a „flow” szerepe a befogadásban leginkább úgy írható le, hogy az adott „beat” ütemével és más ritmikus zenei tényezővel olyan poliritmikus kontextust teremt, amely a hallgató figyelmét még azelőtt felkelti, hogy magukat a szavakat már értené – s ezután vagy emellett az ún. tartalom érthető és hatásos közvetítése a feladata.⁴¹ Tehát a forma kötöttsége miatt különbözik a rap a vokális zene más formáitól, s így sokkal közelebb áll a beszéd és a vers akusztikai megvalósulásához, mintsem az énekléshez, s ily módon nem is válik instrumentummá („hangszerré”) zenei kontextusban. Ennek ellenére sokszor mondják azt, hogy már-már zenei egy-egy szöveg hangzása, csak hogy ez nem az analóg jelkombinációból, hanem a beszédhangokkal való játékból fakad.

Adam Bradley szerint „a rím az a zene, melyet az MC-k a szájukkal hoznak létre. [...] A rímelő szavak rendelik a dalhangzást a raphez, kiemelve magának a nyelvnek a csekély, ámde megdöbbentő zeneiségét.”⁴² Az egyetlen probléma az, hogy nem definiálja, hogy mit is ért zenén, avagy zeneiségen, s ezt a problémát bonyolítja, hogy a kifejezést többféle kontextusban is használja a könyvében. Annyi azonban egészen bizonyos, hogy itt a rím kapcsán *a nyelv zeneiségéről* beszél, vagyis jelen esetben zeneiségen nem az előző fejezetben általunk megfogalmazott zeneiséget kell érteni, hanem a rím hangzásélményként való megközelítését – azaz tévesen azonosítja a szavak hangzását a zene hangzásával. Ugyanez figyelhető meg Ponori Thewrewk Emil írásában is, aki szerint „a szó kétféleképp szerepel a költészetben [s ezzel együtt a rapben is – a szerző], mindenek előtt értelmileg, s ez tünteti föl a költemény tartalmát, másodszor érzéileg s annyiban a zene körébe tartozik”.⁴³ Ám ahogy még korábban megjegyzi, „a határozott értelmű hangidomok, szók [...] hangérzéileg csak úgy mellékesen hatnak”.⁴⁴ Tehát a szavakat alkotó beszédhangoknak zenei jelleget tulajdonít, ám az előző fejezetben végigvitt érvelésünk alapján ezt a megközelítést elvethetjük, azaz egy költemény a szavak hangzása által még nem fog úgy működni, mint a zene. Ugyanakkor elfogadható Ponori Thewrewk Emil érvelése, amikor azt mondja, „[...] térjünk át a költő hangfestéseire. Hol hangzós tárgynak a képét akarja bennünk fölidézni, ott a szókat úgy választja egybe, hogy ama tárgynak a megfelelő hangérzését is kelti fülünkben, amiáltal leírását annál hathatósabbá teszi, miután így nemcsak szavainak értelmével értelmileg, hanem hangzásukkal érzékileg is hat a hallgatóra”.⁴⁵ Eszerint az esztétikai hatásban komoly szerepe

⁴¹ EDWARDS, *i. m.*, 64.

⁴² BRADLEY, *i. m.*, 49.

⁴³ PONORI THEWREWK, *i. m.*, 28.

⁴⁴ *Uo.*

⁴⁵ *Uo.*, 40.

lehet bizonyos visszatérő hangoknak, de nem önállóan, hanem a költemény alkotórészeinek komplex kölcsönhatásában.⁴⁶

Tehát egy költeményben vagy rapben a visszatérő beszédhangok nem kölcsönöznek *tényleges* zeneiséget a szövegnek, de komoly szerepük van annak hatásában, és nemcsak az előbbieken tárgyalt módon, hanem a rím esetében szemantikai szinten is. Jakobson a következőket mondja: „Bár a rím meghatározása szerint egyenlő értékű fonémák (vagy fonémacsoportok) szabályos visszatérésén alapul, téves egyszerűsítés volna a rímet pusztán a hangzás oldaláról megközelíteni. A rím szükségképpen magában foglalja a szemantikai kapcsolatot a rímelő egységek között.”⁴⁷ Ez a szemantikai kapcsolat hozza létre azt, amit Jakobson *költői etimológiának* nevez, s ami által egy költeményben az ellentétes jelentésű, ámde hasonló hangzású szavak is közös nevezőre hozhatók.⁴⁸ Lényegében ugyanezt mondja Adam Bradley is: „A rím egy szó hangzását visszhangozza egy másik szóban, s ez a visszhang egyszerre mutatja fel a két szó között meglevő hasonlóságot és különbséget.”⁴⁹ Továbbá: „A rapben felbukkanó rím egyértelműen újraalkotja a nyelvet, és nemcsak a hangzás, hanem a jelentés szintjén is. [...] Egy új rím mentális ösvényt vág különböző jelentésű, de hasonló hangzású szavak között.”⁵⁰ Tágabb kontextusban pedig Hans-Georg Gadamer is erről beszél, amikor az értelem és a hangzás (de nemcsak a rím, hanem bármely érzékelhető hangmegfelelés) közötti kapcsolatot úgy említi mint az irodalmi szövegbe való „mélyebbre” hatolás lehetőségét.⁵¹ Ezt Mörike *Egy lámpára* című versének utolsó sorával illusztrálja,⁵² amelyben a sor akusztikai környezete miatt az értelmezésben a „látszik” jelentésű – s így eléggé prózai – „scheint es” valójában úgy értendő, hogy „fénylik”, mert a belső hallás, ahogy Gadamer mondja, „meghallja ebben [a sorban] a »schön« [szép], a »selig« [boldog], a »scheinen« [ragyogni] és a »selbst« [maga] megfelelését”.⁵³

Ez a szemantikai kapcsolat – avagy a rím esetében *költői etimológia* – majd a későbbi szövegelemzés során lehet igazán fontos, viszont emellett még érdemes lehet megemlíteni, hogy nagyon sok rapszövegben – ugyanúgy, ahogy számtalan költeményben is – a hangzás egyfajta szervezőelvként működik. Ez megfigyelhető például Akkezdet Phiai mindkét

⁴⁶ Vö. FÓNAGY Iván, *A költői nyelv hangtanából*, Bp., Akadémiai, 1959, 52-53, 89-92, 247-248.

⁴⁷ Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika* = Uő., *Hang – jel – vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, Bp., Gondolat, 1972, 257.

⁴⁸ Vö. *Uo.*, 263-264.

⁴⁹ BRADLEY, *i. m.*, 52.

⁵⁰ *Uo.*, 53.

⁵¹ Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, ford. HÉVIZI Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Cserépfalvi, 1991, 37.

⁵² *Uo.*, 38-39

⁵³ *Uo.*, 39.

lemezén is, de főleg az első albumon, amelyen számtalanszor épül a hangalakok összecsengésére valamilyen hosszabb szövegegységet átívelő szójáték; de a következő példából az is jól kiolvasható, hogy olykor az egybecsengő hangzasegység (itt: a *lé*) a szöveg tematikájához kapcsolódóan konkrét szemantikai szinten is elkezd funkcionálni.

„állíthatsz korlátot a *lé* elé, sohase elég,
kezdetben volt a *lé*, és a még több dellát ő *elé*,
leültem mellé, hova tart a világ, mi?
meddig, merrefelé? mindennek a fele *lé*, kishaver,
ő ezt felelé: a sors is, ha ver,
akkor indul el lefelé, a *lé*ted a *lé*nyeg,
ha nem érkezik a béremelés, félre ne értsd, ha azt hallod, hogy
„*lé*gyszi, mikor *lé*psz ki?”, a kecóból a nőd az, hogy hogy
húzhat még több *lé*t ki?
tudod, az óriási kurvákön óriási a *lé*k,
ott folynak ki-be nap mint nap az óriási *lé*k...”

(Akkezdet Phiai, *Lé*)

Újanc szövegrészletében feltűnően sokszor szerepel olyan kifejezés, amelyben visszaköszön a szám címe, azaz a „pénz” jelentésű szleng, a „*lé*”. Ez a „mindennek a fele *lé*” félsorban explicit módon meg is fogalmazódik, miközben ez a rész a szöveg tematikájába illeszkedően is értelmezhető, azaz a világon mindent áthat és befolyásol a pénz. Vagyis a szövegben a szemantikai és az akusztikai sík egybejárása figyelhető meg, amennyiben felismerjük, hogy a „*lé*” ugyanúgy lesz a szöveg építőeleme, ahogy a pénz a világé – tehát a szöveg formailag leképezi önmaga tematikáját. Így amikor például azt halljuk a számban, hogy „a *lé*ted a *lé*nyeg”, akkor itt a „*lé*t” és a „*lé*nyeg” pozitív eszméit is már a *lé*től nem függetleníthető minőségben kell érteni.

* * *

Tehát a rapben a hangzás, pontosabban a szavak fonetikai összecsengése egyfajta szervezőelvként működhet, s ez komoly hatással van a rap medialitására. Azáltal ugyanis, hogy ilyen jelentős szerepre tesz szert a szövegekben a hangzás, arra a következtetésre juthatnánk, hogy – számos költészeti példához hasonlóan – ebben ragadható meg a rap

költőisége – ám ahogy arra Kulcsár-Szabó Zoltán rámutat a lírával kapcsolatban, ez a fajta oralitás vagy „hangzóság” „önmagában nem, pusztán az írásos lejegyezhetőséggel való kölcsönös meghatározottságában tekinthető a költőiség önprezentációs médiumának”.⁵⁴ Kulcsár-Szabó ezt azzal magyarázza, hogy „pusztán már a mnemotechnika, a ritmikus ismétlődések bejegyződése eleve is implicálja az írásosság közbejöttét, éppen úgy, ahogy Jakobson meghatározása [...] esetében az, hogy a paronomasztikus vagy eufonikus [...] alakzatok szintén csak a fonológiai egységek alfabetikus lejegyezhetősége (vagy – valójában – létrehozása) feltételével rendeződhetnek az ekvivalenciák bármiféle rendszerébe”.⁵⁵ Továbbá „a ritmus és a metrika implicit írásszerűsége nyilvánul meg abban is, hogy éppen ezek a költői nyelv azon rétegei, amelyek – mivel nem feltétlenül esnek egybe az értelmi vagy szintaktikai tagolással – lehetővé teszik a szónál kisebb nyelvi egységek aktiválását vagy érzékelését”.⁵⁶ Így elmondható, hogy a rapben is az írásosság jelenléte és befolyása nyilvánul meg azáltal, hogy – az előző fejezetek tapasztalatai alapján – jellemzően egy ritmika és metrika, valamint fonetikailag összecsengő alakzatok mentén szerveződik.

Az írásosság közbejötté sokszor explicit módon is megfigyelhető, tudniillik a számok szövegeit legtöbbször még a felvétel előtt megírják, s ezekben a szövegírás folyamata, ill. a szöveg eredetileg írott formában történő rögzítése számos esetben reflektáltan is megjelenik. Ez fedezhető fel a következő példákban.

„I start to think then I sink
into the paper like I was ink
When I’m writing I’m trapped in between the lines
I escape when I finish the rhyme”

(Eric B. and Rakim, *I Know You Got Soul*)

Az idézetben megjelenik egyfelől szó szerint az írás folyamata (*when I’m writing*), másfelől pedig az íráshoz kapcsolódó mentális folyamatok és állapotok képzetei. Az első két sorban a szövegíró és az íróeszköz egymásra vonatkoztatása (én, aki gondolkodom, *I think*, és én, aki a papírba süllyedek, mintha tinta volnék *I sink into the paper like I was ink*) figyelhető meg; de nemcsak kifejtettségében, hanem a *think–sink–ink* rím hármásában is. Ezáltal a gondolkodás mint „elmélyedés” metaforikus konvencióján túl a szöveg akusztikai szintjén is értelmezhető

⁵⁴ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika: Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2007, 43.

⁵⁵ *Uo.*

⁵⁶ *Uo.*

lesz e részletben tematizált jelenség: a „gondolkodás” (*think*) és a „süllyedés” (*sink*) – láthatóan és hallhatóan is – majdhogynem tökéletesen egybehangzanak, s így ebben a kontextusban akár részleges jelentésbeli megfelelésükről is beszélhetünk (részleges, hiszen utóbbi az előbbi következménye a szöveg szerint). Ebben a megközelítésben magyarázható a „süllyedés” (vagy „elmélyedés”, *sink*) és a „tinta” (*ink*) között érzékelhető hangzásbeli hasonlóság is, főleg hogy itt egyben egy hasonlatról is szó van: a papír úgy fogadja magába a szövegíró gondolatait (*sink*), ahogy a tintát (*ink*), csak hogy a rímben kódolt tökéletlenség – nevezetesen az, hogy az „ink” a kezdőhang elhagyásával, azaz hiányosan, és nem módosult formában felel a „sink” hívására, ahogy azt amúgy a „sink” a „think” esetében tette – egyben felidézi azt a hétköznapi kommunikációs tapasztalatot, hogy a szavaink mindig elégtelenül, legfeljebb megközelítőleg képesek jótállni a mondandónkért, azaz nem tudjuk tökéletesen kifejezni magunkat. Tehát a tintával rögzített szöveg (*ink*) a(z elmélyült) gondolkodás (*think*) szükségszerűen „elégtelen” megfelelője; ám a szöveg alanya végül is, a saját bevallása szerint, ilyen körülmények között képes létrejönni, amiről a második két sor tudósít. Ezekben a rímkényszer mint formai kötöttség jelenik meg (ezért a csapda-hasonlat, *I'm trapped in*), amelyet ha sikerül legyűzni, azaz „befejezni a rímet”, akkor az „Én” megmenekül, felszabadul, azaz metaforikusan meg-, vagy még inkább újjászületik. Vagyis a szövegbeli alany léte egyedül a nyelv és a nyelv korlátai között és függvényében értelmezhető.

Ugyanígy a következő, Újonctól származó részlet első sorában is elég egyértelműen tetten érhető, hogy általában a szöveg nem a stúdióban, felvétel közben, spontán, rögtönzött módon születik, hanem még a hangrögzítés munkafolyamatát megelőzően.

„kéne már írni valami általánosat,
valami elgondolkodtatóan ál-talányosat,
mint hogy általánosba' vált a lánymosdó
állandó témává, de az általányadó
annak, aki betette a lábát, az volt, hogy
törött vállal állt a Jánosba'...”

(Akkezzet Phiai, *Hogy üssön*)

Ugyanakkor érdemes megfigyelni, hogy ebben az idézetben az írás szerepéhez kapcsolódóan nem a nyelv szubjektumképző szerepéről beszél a szöveg alanya, hanem azon ironizál, hogy mi az, amit tennie kéne, de nem teszi; hogy valamilyen általánosságot kéne – talán valamilyen konvencionális műfaji kényszerből? – megfogalmaznia. Ám a rákövetkező sorból kiderül,

hogy egy ilyen intenciójú szerzemény megírása – amely valamilyen általános igazságot világítana meg – lehetetlen; s a szövegből az is kiolvasható, hogy a számban szerzőként megszólaló alany számára evidens, hogy ez lehetetlen. Erről tanúskodik, hogy az „általános” felel az „általános” hívására, azaz egyetlen hang cseréje során megnyilvánul, hogy ami általános, az egyben ál-talányos, tehát egy talány eleve hamis felmutatása és leleplezése. S így lesz érthető az ironia, hogy „a nagy téma” helyett olyan „kicsinység” kerül az idézett rész középpontjába, mint a kisiskolás fiúk lánymosdó iránti kíváncsisága.

Hogy számos rapszöveg mind implicit, mind explicit módon megjeleníti a rap írás általi „befolyásoltságot”, lényegében a fordítottja annak, amiről például Walter J. Ong számol be a korai írott költészettel kapcsolatban. A korai írástudók még úgy érezhették, hogy az írásos fogalmazás közben hangosan beszélnek, ezért az írásban született művekben a szóbeli költészetet és előadást utánozták. Időbe telt, amíg az írás valóban írásos alkotássá vált, és már nem a szóbeliséget tükrözte vissza.⁵⁷ Viszont a rap, ahogy azt az előbbieken láthattuk, épp az ellenkezőjét közvetíti magáról: azt, hogy attól függetlenül, hogy élőszóban nyilvánul meg (s így a szövegírás folyamatában értelemszerűen már benne foglaltatik az előadhatóság szándéka), erőteljesen meghatározza az írásbeliség. (Ahogy arról a későbbiekben még szó lesz, ez a meghatározottság oly mértékben válik jelentőssé Said egy szövegrészletében egy tipográfiai jel által, hogy akár azt is megkérdőjelezhetjük majd, mennyiben feleltethető meg a szerző saját leírata annak, ami a felvételen hallható.)

Látszólag itt önellentmondásba fordulhatott az érvelés, hiszen a korábbiakban egy zenei ütem által meghatározott, hangzó formában létező szöveggént írtuk le a rapet, míg a mostani megállapításaink alapján feltételezhető volna, hogy írott formaként is legalább olyan sikeresen definiálni lehet – pedig több, de legalább két oka van, hogy miért is kételkedhetünk ebben. Egyfelől azt érdemes megfontolni, hogy rappel jellemzően zenehallgatás során találkozunk, és nem olvasásra szánt írott szöveg formájában, hiába is vannak az interneten külön archívumai a lejegyzett szövegeknek.⁵⁸ Másfelől pedig az írásos forma nem képes felmutatni a rap azon jellegzetességét, amely szerint élőszóbeli „versformaként” működik: a szabályos „beat”-en realizálódó „flow”-t, azaz a szöveg aktualizált ritmusát. Ez utóbbi megállapításunkat a fejezet végén még részletezzük, ám egyelőre levonhatjuk azt a következtetést, hogy minden írásbeliség általi befolyásoltsága ellenére továbbra is élőszóban megvalósuló szöveggént érdemes kezelnünk a rapet – s így elsősorban az auditív úton történő

⁵⁷ Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség: A szó technologizálása*, ford. KOZÁK Dániel, Bp., Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat, 2010, 30.

⁵⁸ Ilyen például a The Original Hip-Hop (Rap) Lyrics Archive. Elérhetősége: <http://ohhla.com/>

befogadását hangsúlyozzuk. Ugyanakkor az, hogy ilyen határozottan lehet érvelni a halláson keresztül megvalósuló befogadás elsődlegessége mellett, még koránt sem jelenti, hogy ez a befogadás gördülékeny és problémamentes.

„Noha a szavak a hangzó beszédben gyökereznek, az írás zsarnoki módon örökre a vizuális térbe zárja őket”.⁵⁹ Ong ezzel arra céloz *Szóbeliség és írásbeliség* című könyvében, hogy amennyiben egy írástudó hallgat egy beszédet, vagy csupán elgondolja, hogy hallgatja azt, szükségszerűen meg fog jelenni előtte minden szó képe, vagy legalábbis a szavak homályos körvonala, és nem képes ettől elvonatkoztatni, hogy pusztán a hangzásra irányítsa a figyelmét.⁶⁰ Ebből arra lehet következtetni, hogy a rap esetében is a zenehallgatás során a – feltételezett írástudó – befogadó előtt meg fog jelenni vizuálisan valamilyen formában a hallott szöveg képe. De hogy milyen szöveggép vizualizálódik, nagyban függ attól, hogy azt a folyamatos hangsort, amelyet hallani lehet, a befogadó hogyan szegmentálja – s ezen a ponton lehet újabb érdekes megfigyeléseket tenni a rap szóbeliségével kapcsolatban.

Korábban már volt szó a nyelvi akusztikum szupraszegmentális szerkezetéről, amelyről többek közt azt lehet elmondani, hogy „alkalmas bizonyos tartalmak megkülönböztetésére, értelmi és érzelmi tagolásra, elhatárolásra”,⁶¹ vagyis egy akusztikai jelsorozat tartalmaz olyan paramétereket, amelyek segítenek például a helyes szegmentálás azonosításában,⁶² s ugyanebben segít a beszédhelyzet kontextusa is.⁶³ Viszont a rap esetében nem mindig biztosított a szupraszegmentális szerkezetek megfelelő artikulációja, hiszen ahogy azt megjegyeztük, a beszédtempó az egyedüli prozódiai sajátosság, amelyet az MC speciálisan, az átlagosnál gyorsabban képez. Így előfordulhat, s elő is fordul, hogy a szavak határai összezsúsznak, melynek következtében a szöveg többféle szegmentálására nyílik lehetőség, ami akkor válik kifejezetten érdekessé, ha a szöveggörnyezet nem támogatja egyik opciót sem jobban a másiknál. Ilyenre bőven akad példa Akkezdet Phiai lemezein, melyek közül érdemes néhányat röviden megtekinteni.

⁵⁹ ONG, *i. m.*, 18.

⁶⁰ *Uo.*, 18-19.

⁶¹ GÓSY Mária, *Fonetika, a beszéd tudománya*, Bp., Osiris, 2004, 183.

⁶² GÓSY Mária, *A szegmentálás működése a szófelismerésben = Beszédkutatás: Tanulmányok az elméleti és az alkalmazott fonetika köréből*, szerk. GÓSY Mária, Bp., Az MTA Nyelvtudományi Intézete, 1994, 33.

⁶³ *Uo.*, 47.

- 1 nem vagy te se tévésztár, csak élet szakon estis,
- 2 négykézláb a restiből hazáig, az presztízis,
- 3 a Fradi az új pestis, dobálod a féltéglát,
- 4 a Fradi az Újpest is,
- 5 nem akarsz te sehova, csak élményszámba menni

(Akkezdet Phiai, *Miért most?*)

Ebben az Újonctól idézett részletben a harmadik sor első fele az, ami kétféleképpen is szegmentálható értelmesen, ráadásul a két lehetőség olvasható egymás viszonylatában, vagyis az akusztikai hangsor tekintetében egy anagrammatikus olvasási mód is kilátásba helyezhető. Eszerint a két focicsapat nemcsak hogy megfeleltethető egymásnak (*a Fradi az Újpest is*), de a kettő azonosságában benne rejlik a járványos betegség, a pestisesség is, amit látenszen az Újpest hordoz magában (*új pestis*).

- 1 drágám, a koporsóra nem kell piros rózsa,
- 2 csak szólj muternak, legyen gondja egy csokor mikrofonra,
- 3 majd mindenki belebög, telesír verselve
- 4 egy kis szelet temetőt, míg készülők a nagy talkshow-ra...

(Akkezdet Phiai, *Zenebuddhizmus*)

Szintén Újonctól való a fenti négy sor, melyek közül a harmadik lehet kifejezetten izgalmas a szegmentálhatóság szempontjából, s itt elsősorban a nyelvi lelemény figyelemreméltó. Ez a *verselés* kifejezés specializálását viszi végbe a műfaji megjelölés által (*sírverse*), ráadásul egyetlen szóban, így a kifejezés szemantikailag komplexebbé, sűrítettebbé válik, nem úgy, mintha körülírással történe mindez (pl. *sírverseket költve*). Ugyanakkor mégsem lehet azt mondani, hogy ez a szegmentálás helyettesítheti a másikat (*telesír verselve*), mert az a *verselés* mellett a *sírás* tevékenységét is a figyelem középpontjába helyezi. Eszerint *egy jelölő*, azaz esetünkben egy akusztikai hangsor *vég nélküli játékáról* van szó,⁶⁴ vagyis a szöveg eldönthetetlen és lezárhatatlan marad – s ez igaz minden hasonló szituációban, s így az előző két idézetben is.⁶⁵ Továbbá ezeken a példákön jól megfigyelhető még, hogy – a hang és

⁶⁴ Vö. Roland BARTHES, *A műtől a szöveg felé*, ford. KOVÁCS Sándor = Uő., *A szöveg öröme, Irodalomelméleti írások*, Bp., Osiris, 1996, 69.

⁶⁵ Természetesen minden a szövegek szegmentálhatóságával kapcsolatos kijelentésünk hipotézis jellegű, mivel nem állt módunkban mérvadó empirikus kutatást végezni, amellyel igazolhattuk volna, hogy a többféle

a betű közötti, manapság már nyilvánvaló mediális különbségen túl⁶⁶ – a jellemzően hangzó formában „fogyasztott” rap nem minden esetben adaptálható egyetlen folytonos szövegben, azaz textológiai fogalommal élve: a rap szövegváltozatokban létezik. Azonban a szegmentálás kérdésén túl még egy jelenség felszámolja a folytonos lejegyzés lehetőségét.

„Y’all **heard of me**, I pack macs and crack **vertebreas**
Leave niggaz in **third degree** burns and back **surgery**”

(Pharoahe Monch, *Right Here*)

Egy tanulmányában H. Samy Alim hívja fel rá figyelmet,⁶⁷ hogy a fent idézett részletben a „heard of me”, a „third degree” és a „surgery” csakis egy speciális, megváltoztatott kiejtéssel illeszkedik a „vertebreas” fonetikai mintájához [ʒr...ə...ey], ami az előadó (Pharoahe Monch) előadásában meg is valósul: például a „heard of me” úgy hangzik a felvételen: „heard of may”. Igaz ugyan, hogy ilyen dialektuson alapuló rímforma nem minden nyelvben figyelhető meg, de a példa jól mutatja, hogy folyamatos leíratban egy ilyen szöveg nem rögzíthető, mert a szemantikailag dekódolt (pl. *heard of me*) és az akusztikailag kódolt változat (pl. *heard of may*) nem szerepelhet az írott szövegben ugyanott, ugyanazon a helyen. Ha pedig az egyiket előnyben részesítjük, és a másik helyett szerepeltetjük, egyértelműen zavar keletkezik az írott szöveg értelmezése közben, mert vagy az merül fel, hogy a kontextusban értelmetlen az, hogy „heard of may”, vagy az, hogy a „vertebraes” mely szavakkal rímel az idézett két sorban, ill. rímel-e bármi is, és így értékes jelentésbeli telítettség veszhet el.

Alim szerint az idézett példa jól mutatja, hogy a hang szerepe a rapben elsődleges az ortográfiával, azaz a helyesírással szemben⁶⁸ – amivel akár egyet is érthetünk. Mindazonáltal fontos megjegyezni, hogy ilyesmire akad példa a költészetben is, vagyis tévedés volna azt feltételezni, hogy ez a rap valamiféle egyedülálló tulajdonsága. Például Kovács András Ferenc lírájában a szem- és fülrímek mellett „feltűnően nagy számban találhatunk fél-szem-,

szegmentálás lehetősége valójában milyen mértékben érzékelhető, és hogy mennyiben függ az írástudástól. A jövőben érdemes lenne végezni egy ilyen felmérést – amennyiben lesz rá igény.

⁶⁶ Vö. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1964, 82.

⁶⁷ H. Samy ALIM, *On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh: Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and Internal Rhymes of the Internal Affairs*, *Journal of English Linguistics*, 2003, 64.

⁶⁸ Uo.

fél-fülrímeket is, olyan alakzatokat tehát, amelyek egyébként egyik nyelvben sem létező alakok kimondását – kiolvasását kényszerítik ki”.⁶⁹

„Orlando süllyed ködbe vész
Nem látni már Miamit
Hadd jöjjön hát a súlytalan játék
mindegy mi ámit

Kiálthatsz egyre távolodsz
Hová tűntél el Einstein
Örvénylő kőbe semmiség
Szívébe visszafájsz tán”⁷⁰

Mindkét idézett szakaszban az utolsó sor végén szereplő válaszirím visszamenőleg felülírja a második sorban felbukkanó hívórim kiejtését, így az olvasás során a *Májámiból Miámi*, az *Ejnstejnből* pedig *Ájnsztájn* lesz. De itt nem csupán arról van szó, hogy ez a technika megbolygatja az olvasás automatizmusát, hanem sokkal inkább arról, hogy „mind a fél-szem-, mind pedig a fél-fülrím szembesít a nyelv másik aspektusának jelenlétével és megkerülhetetlenségével, úgy azonban, hogy egyik pozíciót sem tekinthetjük biztosnak, véglegesnek, hiszen, amennyiben bármelyik nézőpontról is lemondunk, hibát észlelünk, olyan hibát nevezetesen, amelynek a kimondásban vagy a ki nem mondásban találjuk meg a megoldását, és így tovább”.⁷¹ Esetünkben tehát egyszerre kell szem előtt tartani mind a „heard of me” szemantikailag dekódolt, s így értelmileg írásban vizualizálható formát, mind a „heard of may” akusztikus, alkalmi formát – de ez csakis élőszóban valósítható meg.

Ilyenformán feleleveníthető az a korábbi következtetésünk, miszerint egy rap szövege nem feltétlenül jeleníthető meg egyetlen folytonos írott szövegben, azaz a lejegyzés hagyományos formája ellehetetlenül. Ezáltal cáfolható Adam Bradley azon állítása, hogy „a rapnek igenis van egy írott formája, amelyet megéri rekonstruálni, amely tanúsíthatja mind zenei, mind költészeti értékét”,⁷² és „amely forma a dalszöveg egy hű leíratával kezdődik”.⁷³

⁶⁹ MÉSZÁROS Márton, *Az olvashatóság – hallhatóság – láthatóság határesetei Kovács András Ferenc költészetében = Alszik a fény: Kosztolányi Dezső és Csáth Géza művészete*, Bp., Fiatal Írók Szövetsége–Ráció, 2010, 191.

⁷⁰ KOVÁCS András Ferenc, *Cape Carneval Blues* = Uő, *Jack Cole daloskönyve*, Bp., Magvető, 2010, 75.

⁷¹ MÉSZÁROS, *i. m.*, 192.

⁷² BRADLEY, *i. m.*, xviii.

⁷³ Uő.

Egy ilyen „hű” leíratot legfeljebb úgy lehet elképzelni, hogy az magában foglalja az előző fejezetben ismertetett *flow-diagramot*, amely a negyed ütemen belüli szótageloszlást képes ábrázolni; továbbá ha – a szinoptikus kritikai kiadványok mintájára – a szövegtestben egyszerre jelenítjük meg az összes lehetséges és a kontextusban értelmezhető szegmentálási lehetőséget; valamint ha olyan tipográfiai jeleket és kommentárokat alkalmazunk, amelyekkel a hangzó szöveg akusztikai jellemzőit, például az intonációt lehet érzékeltetni. (De ahogy tapasztalni fogjuk, még ez a módszer is eredendően tökéletlen.) Ehhez a jelenséghez – hogy probléma nélkül egyetlen rapszöveget sem lehet írásban rögzíteni – ugyancsak hozható irodalmi párhuzam, méghozzá olyan, amelyben a tárgyalt adaptációs kísérlet fordítottját lehet felfedezni, hiszen bizonyos költészeti formákban épp az írott szöveg felolvashatósága válik kétségesé.

- 1 „Hogy egyáltalán
- 2 szólhassunk
- 3 hosszúra nyúlt W.-i tartózkodásáról,
- 4 hogy érkezését, távozását
- 5 – (ugyan)oda, (ugyan)onnan –,
- 6 rengeteg mászkálását (közben),
- 7 e csatangolások látszólag céltalan ismétlődését
- 8 térben
- 9 egyáltalán elképzelhessük,
- 10 (ahogy mintha egy üres városban bolyongna):
- 11 szólnunk kell
- 12 a Plac Trzech Krzyżyre torkolló, innen nyíló
- 13 utcákról...”⁷⁴

Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* című költeményének idézett részletében a zárójeles részeket érdemes megfigyelni (főleg az 5. és a 10. sorban), amennyiben a felolvashatóság problémájára kívánunk reflektálni (s akkor csak mellékesen jeleznénk azt, hogy a legtöbb magyar anyanyelvű olvasó számára a „Plac Trzech Krzyżyre” szintén a kimondhatatlanság határát feszegeti). A 10. sorban szereplő zárójeles szövegrész még viszonylag problémamentesen megszólaltatható, habár azt mindenképpen hangsúlyoznunk

⁷⁴ TANDORI Dezső, *Egy talált tárgy megtisztítása*, = Uő., *Egy talált tárgy megtisztítása*, Bp., Magvető, 1973, 121.

kell, hogy a szöveggörnyezettől való tipográfiai „elkülönítése” olyan szemantikai tartalommal bír, amely előszóban egyértelműen elvész, mert a zárójelet egy folyamatos szóbeli szövegben nem lehet érzékeltetni (ugyanis a „zárójelben jegyzem meg” formula használatával olyan, az eredeti műben nem szereplő szöveg kerül az előadásba, amely azt meg is akasztja). Lényegében az ötödik sorban is ilyesmi figyelhető meg, ahol a két kötőjel a zárójel funkcióját tölti be, de a kötőjelekben foglalt szöveg folyamatos hangos felolvashatósága már jelentős mértékben veszteséges lesz, mert a zárójelek a szóösszetételeket választják ketté, s így azt lehet mondani, hogy legalább két módon lehetséges felolvasni a részletet: vagy az *ugyanoda – ugyanonnan*, vagy az *oda – onnan* pár aktualizálásával. Amint azonban már utaltunk rá, egyik változat sem lesz képes arra, hogy visszaadja az eredeti írott formát, s ennyiben a tipográfia adaptálhatósága mediálisan legalább annyira ellehetetlenül, mint egy rapszövegben a többféle szegmentálás egyetlen folyamatos szövegben történő rögzítése. Épp ezért nem lehet Saiid szövegrészét a *Zenébuddhizmus* című számban olykor úgy értelmezni – ha pusztán mint rap, azaz hangzó szöveggként fogjuk fel –, ahogyan az a szerzői leiratban olvasható.

„nem egy MC nem szív, **l’evés** M&Ms-i bája: hogy minden minden – a Mérsékletesség Matematikája...”⁷⁵

Bár a félkövérrel kiemelt *l’evés* tipográfiai leleménye több értelmezési lehetőséget is megnyit az olvasó számára, de nehéz elképzelni, hogy bárki – olyan, aki még nem találkozott ezzel a leirattal – ekképpen is szegmentálná az auditív befogadás során ezt a szövegrészt, mert az előadásban ez olyan speciális kiejtést követelne meg, amelyet a felvételen nem érzékeltet Saiid. Továbbá a magyar helyesírás nem használja ilyen módon az „apostrof” írásjelet, így nehezen elképzelhető, hogy valaki a fenti módon vizualizálná a szöveget. Legfeljebb annyi lehetséges, hogy a hallgató a *levés* kifejezés szokatlansága és a szöveggörnyezet támogatása (*M&Ms*) miatt egy anagrammatikus értelmezési módot választ, és kihallja a *levés* forma szokatlanságából az *evés* hangalakját. De ahogy azt Saiid a rapnyelv.freeblog.hu a *Zenébuddhizmust* elemző bejegyzése alatti hozzászólásában elárulta, a szöveg nyitósoraiban (*Gyere velem, elkísérlek egy darabon, / hogy miért van? mert ez vértan’, mint a 13 Aradon*) a tipográfia lehetőségeire való rájátszás még ennél is összetettebb lehet.

⁷⁵ A leirat Akkezdet Phiai YouTube csatornáján elérhető hivatalos videóklip alatt található, itt: <http://www.youtube.com/watch?v=7CrinUeettw> (Ellenőrzött link: 2012-04-23)

„A[z említett blog elemzésében kiemelt] vértan’ részt annyival bővíteném ki, hogy mivel kedves számomra az aposztrófokkal, ékezetekkel és mindenféle írásjelekkel való játék, ezért továbbmenve azt találtam ki, hogyan vehetek el vonalakat a betűkből úgy, hogy más értelmet nyerjenek – akár úgy, hogy az adott vonalakat máshova helyezem át. Így válik helyénvaló meglátássá a mértan szó felvetése: vegyük észre, hogy a Vértan a Mértanból indult: a V valójában egy csonkolt M, képileg is megfigyelhető, mintha egy felsőtest mellett leengedett két kartól szabadították volna meg az illetőt -így tehetetlenné téve az egyént. Vagyis a tábornokokat, akiket rangjuknál fogva golyó általi halál illetett volna meg, de gyalázásként kötelet kaptak 4 kivételével – innen az apokope sokadik értelmezése: »lóg a levegőben.«”⁷⁶

Természetesen itt sem fordulhat elő, hogy a szám hallgatása során felfigyeljen erre a befogadó, mert egy ilyen értelmezés lehetősége csakis akkor feltételezhető, ha a szó képe alfabetikus rögzítés, nem pedig ideiglenes vizualizáció eredménye. Valószínűleg a következő idézet is ezt példázza.

„anagramm mozaik kódban lapozom a **Bibliát**
 betűit **ismerve** **belülről** láthatod **Isten arcát**
 kinyitva **olvashatod** **rögtön** **Allah nevét**
 tézisek **ódák** **regék** **alkotják** a **Tórát**”

(Saiid, *Egy ház*)

Saiid előre figyelmeztet, hogy milyen módon érdemes „olvasni” a következő sorokat (*anagramm mozaik kódban lapozom a Bibliát*), mégsem valószínű, hogy ezt érvényesítené a hallgató, mert egy ilyen mozaikszavas értelmezéshez is legalább annyira nélkülözhetetlen a szavak írásos rögzítettsége, mint az előző példákban. Gottfried Benn hasonló következtetésre jut a modern verssel kapcsolatban *Líraproblémák* című tanulmányában, amikor azt mondja, hogy nem tartja előadhatónak azt, mert „a modern vers megköveteli a papírra való nyomtatást, és megköveteli az olvasást, megköveteli a fekete betűket, plasztikusabb lesz, ha láthatóvá válik külső struktúrája,”⁷⁷ s ez azért fontos, mert a szöveg optikai képe alapvetően meghatározza a befogadó vershez való viszonyát.⁷⁸ (Benn a szöveg optikai képén elsősorban a

⁷⁶ Saiid @ http://rapnyelv.freeblog.hu/archives/2009/04/17/Akkezdet_Phiar_Zenebuddhizmus/ (Ellenőrzött link: 2012-04-23)

⁷⁷ Gottfried BENN, *Líraproblémák*, ford. KURDI Imre, Holmi, 1991/8, 968.

⁷⁸ *Uo.*

strófák hosszúságát és felépítését érti, s így meg kell jegyeznünk, hogy szerintünk ettől még előadható lehet egy modern vers, ugyanakkor azzal, amit a nyomtatott vers olvasásáról és a befogadó viszonyáról ír, teljes mértékben egyetértünk.) Tehát egy tipográfián alapuló elemzés mindegyik esetben termékeny lehet, csak nem a hangzó, hanem az írott szöveg nézőpontjából.

Annak ellenére, hogy minden eddigi megfigyelésünk a rap lejegyezhetősége ellen szólt, úgy gondoljuk, hogy gyakorlati szempontból nélkülözhetetlen az elhangzó szöveg egyfajta leírata (máskülönben mi sem tudtuk volna a korábbi állításainkat példákkal alátámasztani), amely alapján a szövegelemzést el lehet végezni, mert a hang – s így a hangfelvételen rögzített rap is – az emberi érzékelés minden más fajtájától eltérő viszonyban áll az idővel. Ong úgy fogalmaz, hogy a hang „csak úgy létezhet, hogy közben fokozatosan megszűnik. Nem egyszerűen mulandó, hanem lényegét tekintve tűnékeny jelenség, és éppen ilyenként érzékeljük. [...] A hangot nem lehet úgy megállítani, hogy közben fenn is tartjuk a létezését. A vetítógépet megállíthatom, és kimerevíthetek a vásznon egyetlen filmkockát. Ha a hang mozgását állítom meg, nem marad semmi, csak a csend”.⁷⁹ Viszont az alfabetikus írás, még ha meg is fosztja a hangot az elevenségétől, „kimerevíti” és láthatóvá teszi a nyelv diszkrét jeleit, s ennyiben a rap – és lényegében minden élőszóbeli megnyilatkozás – szövege elérhető lesz bármilyen vizsgálat számára.⁸⁰ Hogy a lejegyzés milyen formában történjen, azt talán egyelőre nem fontos pontosítani, mert amíg az elemzés csak a szövegre, és nem az egész előadásra koncentrál, addig nem feltétlenül szükséges például az MC intonációját is érzékeltetni. De a jövőben akármilyen részletesen is kerüljön a lejegyzés módja kidolgozásra, nem feltételezhető, hogy az valaha is képes lesz visszaadni a ritmus autentikus realizációját.

Amint azt megállapítottuk, a rap szabályos ritmikai szerveződését egy nyelven kívüli metrika szolgáltatja – a „beat”, azaz egy négynegyedes dobütem –, és hogy ez a ritmikai szerveződés a metrika egyedi megvalósulása – azaz a „flow”. Tehát amennyiben le kívánjuk jegyezni egy rap szövegét, azt tapasztaljuk, hogy ez a ritmikai szerveződése – amely autentikus a felvételen vagy az előadás során – szükségszerűen elvész a papíron, mert magában a szövegben semmi sem biztosítja, hogy rekonstruálható legyen. Ilyesmi a kötött formájú versek esetében nem következhet be, mert azokban a ritmus a nyelv valamely jellegzetességére épül (szótaghosszúság, ütemhangsúly, hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakozása stb.), s így még az elsődleges szóbeliségben született eposzok autentikus megszólalása is újra előhívható – ha csupán az eredeti ritmus visszanyerését értjük

⁷⁹ ONG, *i. m.*, 34.

⁸⁰ Valószínűleg ugyanebből a megfontolásból döntött úgy a Yale University Press, hogy nyomtatott formátumú rapantológiát ad ki, nem pedig zenei gyűjteményt. (*The Anthology of Rap*, szerk. Adam BRADLEY, Andre DUBOIS, New Haven and London, Yale University Press, 2010.)

autentikusságon a jelen esetben. Ilyen autentikus ritmus a rap esetében még a *flow-diagramból* sem fejthető vissza, mert az is legfeljebb az egynegyed ütemen belüli szótageloszlást képes érzékeltetni, ám a szótageloszlás eredeti megvalósulását nem. Eszerint mediális értelemben további két dolog mondható el a rapről. Egyfelől az, hogy lejegyzett formában csakis retorikus olvasásmódja lehetséges, amelyen itt a szavalásra emlékeztető, a verstani ritmust nem hangsúlyozó előadást értjük. Másfelől pedig, hogy mediális heterogenitása valamelyest komplexebb, mint a líráé. Kulcsár-Szabó Zoltán azt írja, hogy „az ismétlődések szabályozottságának s így a »hangalakzatok« dominanciájának nyilvánvalóan nincs erősebb feltétele, mint a verssor, amely, mivel [...] egy tőle független szisztémát – a metrikát – helyez a nyelvre, szintén a líra sajátosan heterogén medialitását nyilvánítja ki: akárhogy is, ebben az összefüggésben a verssor [...] szükségszerűen helyezi (bizonyos értelemben) a nyelv »testén« kívülre az érzékelést.”⁸¹ Ha a nyelv „testén” kívülre is helyezi a verssor a metrika érzékelését, forrása még a nyelv „teste” marad; és ha független is a metrika szisztémája a nyelv szisztémájától, forrása még a nyelv marad; ám a rap esetében a metrika nem eredeztethető a nyelv valamely immanens sajátosságából.

Mindebből tehát az a következtetés vonható le, hogy a rap sohasem lehet autentikus írott formában – vagyis már akkor sem, amikor a szövegíró először papírra veti. Így ha visszanyúlunk a korábbiakban megállapítottakhoz, akkor azt mondhatjuk, hogy a rap olyan „versformaként” értelmezhető, amely kizárólag élőszóban valósulhat meg. De mivel implicit és explicit módon egyaránt érzékelhető az írásbeliség közbejötté, ezért a másodlagos szóbeliséggel való kapcsolata külön megemlítendő, sőt kiemelendő. Ez a másodlagos szóbeliség jó néhány olyan jellemzővel rendelkezik, amely alapján rokonítható az elsődleges szóbeliséggel,⁸² s így talán érdemes lenne valamikor – amennyiben még nem történt meg – összehasonlítani a rap műfaját a tisztán szóbeli művészet különböző formáival – méghozzá oly módon, hogy a kutatás eredménye elhelyezhető legyen egy amerikai kultúrtörténeti kontextusban.

* * *

Talán már az eddig idézett példáink alapján is kijelenthető, hogy számos olyan rapszöveg regisztrálható, amely nem egyszerűen a vers, de a költészet hagyománya felől is számot tarthat az érdeklődésünkre. Itt elsősorban egy szöveg retorikai „teljesítményét” tekintjük

⁸¹ KULCSÁR-SZABÓ, *i. m.*, 22-23.

⁸² Bővebben lásd: ONG, *i. m.*, 119 skk.

mérvadónak, habár elfogadjuk azt a Nietzsche óta jól ismert „tényt”, miszerint „egyáltalán nem létezik a nyelv nem-retorikus »természetessége«, amelyre apellálhatnánk: a nyelv maga szintisztán retorikai fogások eredménye”.⁸³ Mint az ismeretes, a német filozófus ezzel a nyelvi tapasztalattal hozza összefüggésbe azon megfigyelését, mely szerint az igazság „[m]etaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege, azaz röviden: emberi viszonylatok összessége, melyeket valaha poetikusan és retorikusan felfokoztak, felékesítettek és átvitt értelemmel ruháztak föl, s amelyek utóbb a hosszú használat folytán szilárdnak, kanonikusnak és kötelezőnek tűntek föl egy-egy nép előtt: az igazságok illúziók, amelyekről elfelejtettük, hogy illúziók, metaforák, amelyek megkopván elveszítették érzéki erejüket, képüket veszített pénzérmék, amelyek immár egyszerű fémek csupán, s nem csengő pénzdarabok.”⁸⁴ Ha eltekintünk most attól, amit Paul de Man úgy foglal össze, hogy Nietzsche célja is még az volt, hogy *visszanyerje a diskurzus feletti ellenőrzést*,⁸⁵ akkor látszólag kérdésessé válik, hogy miként is lehetne egy szöveg retorikai teljesítményét megragadni, amennyiben a nyelv eredendően retorikus „természetű”. Ám az idézetben szerepel még az is, hogy a nyelv e „természete” elfelejtődhet a hosszú használat során, s így az ember az „átvitt értelmet” idővel a „tulajdonképpen értelemmel” azonosítja, vagyis az eredendően figuratív nyelvet figurátlanított nyelvként kezdi érzékelni és kezelni. Ezáltal, ha végtelenül egyszerűsíteni akarjuk a problémát, számunkra akkor kezd érdekessé válni egy szöveg, amikor ezt a figurátlanított nyelvet átrendezi, amikor a nyelv konvencionálisan értelmezett elemei, szavai új kontextusba kerülnek, s így a figurátlanított nyelv figurális jellege ismételten látható, érzékelhető lesz. Erre bőven akad példa a rapben, habár talán inkább az a jellemző, hogy egy-egy szöveghelyre érvényes az aktuális retorikai alakzat, és ritkább az, amikor a szöveg egészét meghatározná például egy metafora. H. Samy Alim ez utóbbira hozza példaként Pharoahe Monch egy számát,⁸⁶ amelyben az előadó a szexuális erőszaktevés kontextusából vesz át kifejezéseket, hogy beszéljen arról a hozzáállásról, ahogyan „millió semmitmondó MC”⁸⁷ viszonyul a raphez.

⁸³ Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, ford. FARKAS Zsolt = *Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 21.

⁸⁴ Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum, 1992, I/3, 7.

⁸⁵ Paul DE MAN, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Bp., Osiris, 2002, 369-370.

⁸⁶ ALIM, *i. m.*, 78.

⁸⁷ „A million emcees and they ain't sayin nuttin” (Pharoahe Monch, *Rape*)

„I’m obsessed
with multiple nude photographs of the beat in my room on the wall
Pondering the verses, fondling my balls
Witness a nigga who will take rap and chase it
Through unoccupied dimly lit staircases and rape it”

(Pharoahe Monch, *Rape*)

Ennek ellenére – hogy az ilyen és ehhez hasonló szövegekben láthatóan vannak figuratív mozzanatok – „hajlamos a kultúránk úgy tekinteni a rapre, mintha transzparens, átlátszó lenne, mintha a benne lévő költészet nem lenne más, mint egy »szó szerinti« jelentés egyszerűen celofánba csomagolva” – írja Adam Bradley.⁸⁸ Ugyanakkor ezzel a kijelentésével is önellentmondásba kerül, amikor a metafora és a hasonlat közötti különbség tárgyalása során azzal magyarázza utóbbi hangsúlyosabb jelenlétét a rapben, hogy „az utolsó dolog, amit egy MC el akar érni a szójátékkal, az az, hogy összezavarja a közönségét”.⁸⁹ De amennyiben egy hasonlat vagy metafora nem jelent valamiféle zavart, és nem akasztja meg ideiglenesen az értelmezést, akkor talán joggal merülhet fel a kérdés, hogy nem olyan „képüket vesztett pénzérmékkel” van-e dolgunk, amilyenekről Nietzsche beszélt. Így valószínűleg Bradley magyarázata nem igazán szerencsés, s ez igaz még abban az esetben is, hogy a könyv tágabb szöveggörnyezetéből kiderül, hogy vélekedésében a „metafora mint összevont hasonlat”-elmélet dominál,⁹⁰ s a hasonlat kifejtettségében a jobb érthetőség alapját látja. Csakhogy mindezzel – hogy nem tagadja a metafora értelmezhetőségét, ám komplexitása okán úgy gondolja, zavart kelthet a hallgatóban, miközben a párhuzamosságot nyíltan „vállaló” hasonlat sokkal kevésbé – arra enged következtetni – még ha ez nem is állt szándékában –, hogy a rap közönsége nem elég érett ahhoz, hogy a metaforát megértse. Mi a következőkben Újonc *Budepesmód* című számának szövegét kívánjuk elemezni a retorikai alakzatok, s azok közül is elsősorban a tropikus (például a metaforikus) kifejezések mentén, s a célunk inkább egy átfogó, nem pedig egy szisztematikus, sorról sorra haladó értelmezés. Választásunkat többek között az indokolta, hogy a *Budepesmódnak* lehet valamiféle „kanonikus” előzményt tulajdonítani „tematikailag” a rap történetében, s így nemcsak maga az elemzés lehet érdekes, hanem az is, hogy a rap egy hagyományos témáját és annak megközelítését mennyiben újítja meg Újonc.

⁸⁸ BRADLEY, *i. m.*, 89.

⁸⁹ *Uo.*, 94.

⁹⁰ *Uo.*

Ha csak felületesen tekintünk át a rap néhány évtizedes történetén, akkor sem fogja elkerülni a figyelmünket az a tény, hogy megszámlálhatatlanul sok szöveg foglalkozik a várossal és a városi élet körülményeivel. Scott Crossley *Metaphorical Conceptions in Hip-Hop Music* című tanulmányában ezt a jelenséget azzal magyarázza, hogy „a legelső tapasztalat, amellyel a hip-hop generáció [jellemzően a nagyvárosi gettókban élő afroamerikai lakosság] tagjai először szembesülnek, az a saját környékük”.⁹¹ (Tehát szociokulturálisan meghatározott a szövegíró – s ugyanakkor a közönsége is.) Nem meglepő, sőt talán egyértelmű következménye egy ilyen tapasztalatnak, hogy olyan új kifejezéseket szül, amelyekről a használói úgy vélik, hogy adekvát kifejezői az életkörülményeiknek,⁹² s az ilyen új kifejezések tropologikusan születtek a legtöbb esetben. Olyan szavakra gondolhatunk itt, mint például a *block* (eredeti jelentésében többek között ’háztömb’; szintagmában a *block of flats* jelentése ’lakóház, bérház’; városi szlengben módosult, metaforikus jelentése ’környék, szomszédság’), a *brick* (eredeti jelentésében ’tégla’, városi szlengben ’kemény kőanyagból épített háztömb’) vagy a *hood* (a ’szomszédság’ jelentésű *neighborhood* köznyelvi kifejezésből az első két szótag elvonásával jött létre, és kimondottan egy ’városi környék, negyed’ jelölésére szolgál a városi szlengben). Ugyanakkor nehéz elképzelni, hogy a városi szlenget ismerő és beszélő a felsorolt szavak bármelyikében is érzékelné még a figurális mozzanatot, olyannyira a mindennapi használatban „megkopott” kifejezésekről van szó, s így számunkra sem különösebben érdekesek a továbbiakban. Talán csak annyit érdemes még megjegyezni, hogy Crossley megfigyelései szerint az említett metaforák mind úgy konceptualizálják afroamerikai szemszögből a városi környéket, mint ami sokkal inkább korlátozó / megszorító / szűkítő [*restrictive*], mintsem védelmező [*protective*],⁹³ hiszen egy városrész például az eredetileg ’háztömb’ jelentésű *block* szóval történő megnevezése egyértelműen egyfajta negatív zsúfoltságot és szűk életteret sugall.

Valamelyest más a helyzet az olyan kifejezésekkel, mint például a „város egy pokol” vagy a „város egy betondzsungel”, amelyekről úgy gondoljuk, hogy gyakori előfordulásuk ellenére még érzékelhető tropologikus eredetük, mivel a képzetkör, amelyből e két kifejezés merít, egyáltalán nem a város „objektumait” „hasznosítja újra” egyfajta expanzióval (s így talán érdemes újragondolni, hogy például a *block* valóban mint metafora értelmezendő-e, ahogy Crossley mondja, vagy inkább mint szinekdoché), hanem egy egészen más kontextusból hozza „megfeleléseit”. A rapnyelv.freeblog.hu szerint az ilyen trópusokat akár

⁹¹ Scott CROSSLEY, *Metaphorical Conceptions in Hip-Hop Music*, *African American Review*, 2005/4, 504-505.

⁹² Vö. BRADLEY, *i. m.*, 87.

⁹³ CROSSLEY, *i. m.*, 505.

rapmetaforáknak is nevezhetjük,⁹⁴ éppen a viszonylag gyakori, visszatérő voltuk miatt, és ha visszatekintünk Crossley fentebb ismertetett következtetésére, akkor a pokol- és a dzsungel-metaforikáról is elmondható, hogy a városi életet egyfajta negatív tapasztalatként képezteti le, képzelteni el. Ahogy a blog is írja, a pokol általában nem a túlvilági büntetést akarja felidézni egy rapszövegben, hanem a földi lét szenvedéseit, a nyomor tapasztalatát, s ilyen értelemben kapcsolódik szinte mindig a városi környezethez, s azon belül is a gettóhoz, amint azt a következő példa is mutatja.⁹⁵

„Starin’ at a skyscraper reachin’ into heaven
When over in the ghetto I’m livin’ in hell”

(Grandmaster Flash & The Furious Five, *New York, New York*)

Ugyanígy a dzsungel-metafora is általában a gettóra vonatkoztatható, s ebben az esetben egy civilizáción belül egy civilizáció-nélküliséget, egy civilizáción belüli vadont idéz fel, ahol nem annyira a jog érvényesül, hanem „kegyetlen harc folyik az életbenmaradásért (*struggle for survival*), csak a legkeményebbek maradnak talpon (*survival of the fittest*), és az együttműködő individuumok (*zoon politikonok*) közössége helyett ember embernek farkasa (*homo homini lupus*); ragadozók és áldozatok élnek együtt egy olyan *erőszakkal és nyomorúsággal teli szubkultúrában*, amelyben sajátos módon *az áldozatok hősei épp az őket kizsákmányoló ragadozók*” – ahogy a rapnyelv.freeblog.hu írja és idézi az alábbiakban olvasható példákat.⁹⁶

„Breathin’ in deep city breaths, sittin on shitty steps
We stoop to new lows, hell froze the night the city slept
The beast crept through concrete jungles communicatin with one another
And ghetto birds where waters fall from the hydrants to the gutters”

(Black Star feat. Common, *Respiration*)

⁹⁴ A blog szerint a rapben tipikusan rapmetaforának tekinthető még a *kábítószer-metafora*, az *erőszak-metafora*, a *gyógyítás-metafora*, a „murder the beat”-metafora és a *szerencsejáték-metafora*. (<http://rapnyelv.freeblog.hu/categories/rapmetafora/>) – Ugyanakkor megfontolandó, hogy a *dzsungel-metafora* talán metonimiaként inkább értelmezhető.

⁹⁵ A pokol- és a dzsungel-metaforikával kapcsolatos ismereteink és most következő példáink forrása az előző lábjegyzetben megadott hivatkozásokon érhető el.

⁹⁶ *Uo.*

„I got these crack dealers chasing me through the cement jungle
Cuz they gave me shit to sell and, yo, I smoked the whole bundle”

(Necro, *I Need Drugs*)

„ott nyomom kinn a padon, otthonom beton vadon,
monoton, vakon száguldó vonatvagon”

(Akkezdet Phiai, *Van gond*)

Ezekben az esetekben még a városi szlenget beszélő számára is érzékelhető lehet a kifejezések metaforikussága, mégis, amiért ezeket a blog rapmetaforának nevezi – tehát a gyakori, klisészerű előfordulásuk miatt –, igen valószínű, hogy semmiféle problémát nem jelentenek az értelmezés során a hallgató számára. Így bár a „város egy pokol” és a „város egy dzsungel” metaforákban még érzékelhető a tropologikus eredet, de a teljesítményükben már közel sem annyira.⁹⁷ Újonc *Budepesmód* című szövegét viszont nem egyetlen egy „megkopott”, hanem egyből húsznál is több újszerű, és sokszor első hallásra „zavarba ejtő” metafora alkotja, és lényegében e folyamatos metaforizáció köré szerveződik a szám. Ily módon lesz például Budapest *füstös nappali*, vagy *mélydekoltázs*, vagy *borsósüket fal* vagy egy *gruppen* (s így tovább) – és ha egyenként értelmezni kívánjuk e metaforákat, mindig más és más tapasztalattal szembesülünk a kontextusok át- meg átrendeződésével, miközben olyan „tipikus” budapesti élethelyzeteket is felismerhetünk bennük, mint például a fővárosi tömegközlekedés mindennapos élménye.

„Pest, hogy késni megszokol,
Pest, hogy nem is méred,
Pest egy lusta metronóm
nyelvén az eltérésed.”

Ám e részletből a tömegközlekedés hétköznapi tapasztalata mellett kiolvasható az is, hogy a szövegben miért „szerved el” annyi metaforizációt Budapest. Folyamatosan késni azt jelenti, hogy nem teljesül egy adott, az embertől függetlenül meghatározott időrendhez való igazodás. Ilyen meghatározott időrendet diktál a zenében a metronóm, amelyhez képest valamilyen folyamatos eltérés valósul meg a szöveg szerint. Amennyiben ezt a metronómot a rap azon

⁹⁷ Itt, e rövid áttekintés végén jegyeznénk meg, hogy az irodalomban is akad bőven példa a „város egy dzsungel”-típusú metaforákra (például Ady Endre *Páris, az én Bakonyom* vagy Baudelaire *A hét öreg* című költeményében).

állandó, négynegyedes zenei ütemezéseként értelmezzük, amelyen a *Budepesmód* is megszólal, akkor azt mondhatjuk, hogy a „nyelvén” megvalósuló „eltérés” maga a *Budepesmód* szövege, s itt az „eltérés” a metaforák között szükségszerűen fellépő jelentésbeli különbségként értelmezendő. Más szóval: ahogyan a város tömegközlekedése bizonytalanságot teremt, mert nem tartja magát a rá kiszabott „ütemtervhez”, úgy a „beat”-en megszólaló szöveg sem állítja – mert e bizonytalanság tapasztalata után hitelesen nem is állíthatja –, hogy a város kiszámítható, azaz egyetlen metaforával leírható lenne. Tehát már most kijelenthető, hogy a szöveg minden egyes új metaforával újraírja az őt megelőző metaforát, és minden egyes pillanatban a konvencionálisan európai városként, Magyarország fővárosaként értett Budapestről szolgáltat valamilyen új, sokszor ellentétes, azaz egyetlen egységes arculattal nem rendelkező képet. (Ilyen ellentétet fejez ki például az, hogy Budapest egyszer „a dús szád, a Duna a mosolyod”, máskor viszont „pánik” és „kis szájszéli komplexus”, azaz egyszer egy kellemes hangulatot idéz fel, máskor viszont a szorongás érzését asszociálja.) Az egységes arculat hiánya miatt a szöveg a töredékesség érzését keltheti, s ezt az érzést erősítheti még, hogy a szövegben megszólaló hang sem egységes, ugyanis egyes szám első (pl. „Budapest füstös nappalim”), második (pl. „Budapest a dús szád”) és harmadik (pl. „Budapest izzadt, sós ing”), valamint többes szám első személyben is megszólal (pl. „Pest, hogy elbeszédülünk folyton egymás mellett”). Számunkra éppen ezért nem az a fontos elsősorban, hogy minden egyes metaforát megpróbáljunk elemezni, hanem sokkal inkább az, hogy leírjuk a koncepcióban rejlő értelmezési lehetőséget, valamint az ezt igazoló önreflexív metaforákat.

Sokat segíthet ebben a megközelítésben Parti Nagy Lajos *Rókatárgy alkonyatkor* című versének eddigi recepciója, ugyanis Újonc szövege és e vers nagyon hasonló szerveződést mutat. Parti Nagy költeménye is – amelyet általában posztmodern „halálversként” szokás meghatározni – metaforák, motívumok sorozatából áll,⁹⁸ a címben foglalt „rókatárgy” hol *frakkzakó*, hol *sonkanadrág*, hol *apró kacsók csontroppanása muffban*, hol a szintén a címben foglalt *alkonyat* stb. Így feltételezhető, hogy amennyiben ilyen koncepcionális hasonlóság van a két szöveg között, akkor a Parti Nagy Lajos-vers néhány tapasztalata igaz lehet a *Budepesmódra* is. Ilyen például Margócsy István következő megfigyelése: „Parti Nagy verseinek beszélője bármiről beszéljen is, mindig több oldalról közelít éppen adott tárgyához

⁹⁸ Keresztesi József erről a következőt írja: „A Parti Nagy-versek [...] olyan motívumokat bontanak ki és kötnek össze, amelyek egyszerre teszik gazdaggá és egységessé a vers világát. Ilyen például a *Rókatárgy alkonyatkor* motívumrendszere, ahol a magyar vidék nagy, a tizenkilencedik századtól Mészöly Miklósig ívelő mítoszának kellékei alkotnak valamiféle egységes, szürreális rendet.” (KERESZTESI József, *Precíz tükördara (Parti Nagy Lajos: Grafítnesz)*, Jelenkor, 2003/10, 994)

– verseiben vagy versei mögött nincsen olyan rögzített centrum, melyben mint fantasztikus enyészpontban minden »versegyenes« találkozna. Több oldalról közelíteni – mit is jelent ez aztán a vers szempontjából? Talán csak ennyit: egy tárgyról (ha már feltesszük, hogy van egy tárgy) több, többféle, sokféle, sokféle eredetű mondat, mondatfoslány, mondattöredék mondható, állítható vagy szedhető össze – azaz sokféle ihletű, sokféle stílusú, sokféle hagyományra támaszkodó vagy sokféle hagyománytól elrugaszkodó, hol eredeti invenciójú, hol idézett vagy torzított versdarabok sodorhatók egymás mellé.”⁹⁹ De sokkal fontosabb lehet Margócsy azon – részben az idézetekből származó – következtetése, hogy „talán ez az egyetlen mód: a teljességhez való viszonyt a töredékesség biztosítja”.¹⁰⁰

Újonc szövegében találhatunk az „egymás mellé sodort versdarabokból” épülő szöveg érvényességére, valamint az ebből fakadó teljesség visszanyerésére vonatkozó önreflexív mozzanatok. Ilyen a viszonylag explicit „Budapest [...] egy elmemélyi néma hang, egy arc nélküli arc”-metafora. Ebben a hang egyfelől nincsen jelen (*elmemélyi*), s ezáltal nem szolgálhat magáról semmilyen lényegi, abszolút leírással; másfelől pedig még *néma* is, következésképpen a szövegben metaforizált Budapest valójában nemcsak hogy nem szolgálhat, de nem is rendelkezik önmagáról semmilyen lényegi, abszolút meghatározással – s ezzel tulajdonképpen azt a fentebb idézett nietzschei állítást visszhangozza, mely szerint az igazság nem más, mint „[trópusok] át- meg átrendeződő serege”. Budapest tehát a szövegben nem egy jel, hanem sokkal inkább egy jelölő, amelyhez ugyan lehet társítani egy konvencionális jelentést (Budapest egy európai város, Magyarország fővárosa), ám még ez is csupán egyetlen a végtelen számú azonosítás közül, s ekképpen a metaforában szereplő „néma hang” bármikor behelyettesíthető bármilyen hang által. Ezt erősíti meg az „arc nélküli arc” felsor is, amely elég nyilvánvalóan utal a metaforasorozatból következő egyetlen arculat elmosódására; ugyanakkor a metaforasorozat megléte, amelyből a szöveg épül, éppen azt hangsúlyozza, hogy a szövegbeli Budapest mozzanatról mozzanatra valamiféle – de sohasem egy állandó vagy önazonos! – arcot nyer. Ezzel együtt a szöveg beszélője is folyamatosan cserélni kénytelen az „arcát”, vagyis ő sem lehet egységes a szövegben (lásd a fentebb írottakat a beszélő – szám és személy – pozíciójának váltakozásáról). Így a prosopopeia alakzata – amely egy szövegben a szereplőket hanggal és arccal ruházza fel¹⁰¹ – bizonytalanná, töredékessé, s ebből következően azonosíthatatlanná válik.

⁹⁹ MARGÓCSY István, *Parti Nagy Lajos: Esti kréta = Tükördara. Írások Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról és drámáiról*, vál. és szerk. NÉMETH Zoltán, Bp., Kijarat, 2008, 21.

¹⁰⁰ *Uo.*, 24.

¹⁰¹ Bettine MENKE, *Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében*, ford. TÖRÖK Ervin = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Bp.-Szeged, Gondolat-Pompeji, 2004, 92.

A „[Budapest] pánik és *malter egó* / *malteregó*, kis szájszéli komplexus”-sorból – amelynek egy részletét már említettük – ugyancsak kiolvasható, hogy Budapest egyetlen módon történő leírása nem lehetséges. Itt elsősorban a „malter egó” vagy „malteregó” az, ami különösen érdekes, mivel itt egy paronomáziáról is lehet szó, és mint ilyen „szómozaik”, anagrammatikus szétbontása nemcsak kézenfekvő, de számos tanulsággal is szolgálhat. Tehát legalább kétféleképpen értelmezhető Újonc nyelvi leleménye: egyfelől hagyományos jelzős szerkezetként (*malter egó*), másfelől pedig paronomázikus szóösszetételként (*malter* + *alteregó*). Hagományos jelzős szerkezetként a kifejezés felfogható úgy, mint egy olyan *én*, egy olyan *egyéniség*, amelyet *kötőanyag*, *malter* tölt ki, azaz az *egó* olyasvalamiből áll, amit ez a kötőanyag tart össze, az foglal egységbe. Ha pedig paronomázikus szóösszetételként is megpróbáljuk magyarázni e szójátékot, akkor egy megoldás az lehet, hogy a kötőanyag *alternatív éneket*, *alternatív egyéniségeket* tart össze egyetlen *egón* belül. Következésképpen a kettő egymásra olvasásával egyetlen kifejezésben tapasztaljuk meg az *én* látszólagos egységét és valóságos széttartását, hiszen jelzős szerkezetként még sugalmazhatja azt, hogy a *malter* által összetartott *egó* koherens, összeillő „panelekből” épül – mivel önmagában az *egó* nem sugall semmilyen megosztottságot –, viszont a paronomázikus szóösszetétel *alternatívái* már nagy valószínűséggel kizárják ezt a lehetőséget. Budapestről tehát ebben a metaforában sem rajzolódik ki egy egységes város képe, s a szövegkörnyezet ehhez az állapothoz a – korábban már említett – szorongás érzését csatolja, amikor is a metaforán belüli felsorolásban a „malter egó” vagy „malteregó” mellett a „pánik” és a „kis szájszéli komplexus” jelenik meg, vagyis a felismert állapothoz egy negatív élmény társul. Ez a negatív élmény nemcsak visszatér még a szövegben, de az utolsó metaforában különösen fontossá is válik.

A *Budepeszmód* talán egyik legtalányosabb mozzanata és metaforája is az eddigiekhez hasonló módon értelmezhető leginkább.

„Pest, hogy az ív inspirál,
 ha körhintál a rím, a stíl,
 Pest egy teleírt spirál-
 lapon a rotringlispíl.”

Ebben a szövegrészben a tematizált térbeli körmozgás, a körhintázás tapasztalata döntő fontosságú: a körhinta sebessége befolyásolja, milyen „íven”, s ebből adódóan a földhöz képest milyen magasan is kering az ember, s e körmozgás, valamint a magasság folyamatos változásával – vagyis lényegében egy szabálytalan térbeli spirálmozgás során – a világra való

rálátása, azaz a nézőpontja is folyamatos változásban van. A kiemelt részletben egy ilyen körmozgás résztvevője a rím és a stílus, s e kettő képezi az inspiráció (és talán az ihlet?) ívét, amelyről más és más rálátás nyílhat – esetünkben például – Budapestre; s az egész szöveg esetében ez annyit jelent, hogy például egy új rím hatására szükségszerűen egy más, az előzőtől különböző perspektívából jön létre Budapest új „leírása”. Tehát az idézett részletben a „Pest rotringlispíl”-metafora azt az eddigi tapasztalatot írja tovább, hogy a főváros számtalan módon azonosítható, sőt ebben az esetben már azt is lehet mondani, hogy palimpszesztálható, hiszen a „rotringlispíl” (ahogy a fentebb elemzett „malteregő” *malter* és *alteregő* bontásban) paronomázikus szójáték: első tagja a könnyen törölhető rotring, s innen a palimpszesztálhatóság; második tagja pedig a ringlispíl, a körhinta szinonimája, s ennyiben a kifejezés újból megidézheti a kiindulási alapul vett körhinta körmozgását. Mi több, a körhinta körmozgását idézi még a „teleírt spirállap” is, amelyen a „rotringlispíl” történik, mivel a spirálkötésű füzet jellemzője éppen az, hogy a lapokat a spirál mentén körbe lehet hajtani, és ha ezt mozgásban képzeljük el, akkor lényegében a teleírt lapon minden egyes írás egy más ívet fog bejárni, mert például egy laptetei és egy lapalji írás ívének síkja nem eshet egybe. Ugyanúgy nem eshet egybe, ahogy a „körmozgást végző”, „újra- meg újakezdődő” *Budepesmód* két tetszőleges metaforája sem. De a körmozgásban a „kör” motívuma még tovább árnyalja az előbbieket, hiszen a „kör” mint a tökéletesség szimbóluma egyértelművé teszi, hogy a különböző „íven és magasságon lendülő” nézőpontok, metaforák, „leírások” „igazsága” közötti viszony nem alá-, hanem mellérendelő jellegű.¹⁰² Végül ezt a tapasztalatot „tökéletesíti” a szöveg az utolsó metaforában.

„[. . .]

Pest kő az epében:

szép gömbölyű fájdalom
szép, gömbölyű
az ország közepében.”

Újjonc a kör térbeliesítésével, a gömbformával megteremti a geometriailag legtökéletesebb alakzatot a szöveg metaforái közötti mellérendelő viszony leírására, s ezzel egy időben a lehető legjobban elbizonytalanítja az egy nézőpont állandóságába vetett hitet. Tudniillik egy tökéletes gömbforma esetében a gömbfelület minden pontja ugyanolyannak tűnik, s így nem

¹⁰² Amennyiben a metaforák közötti viszony alárendelő jellegű lenne, a nietzschei felfogás olyan nonszensz módon rendeződne át, hogy: nincsen abszolút igazság, de van olyan igazság, amely igazabb.

feltétlenül érzékelhető, ha elforog valamilyen irányba, ezért olyan illúziónk támadhat, hogy továbbra is a korábbi részletet látjuk a gömbfelületen. Tehát a nézőpont folyamatos bizonytalanságával még abban az esetben is számolni kell, ha látszólag semmi sem változott. Ebből a bizonytalanságból és a számtalan metaforával leírható Budapest lehetőségéből már a cím értelmezésére is esélyünk van. A „Budepesmód” ugyancsak egy paronomázikus szójáték, s anagrammatikusan a „Budapest” városnévre és a „dépêche mode” francia kifejezésre bontható. A *dépêche* jelentései ’levél; távirat, sürgöny’, míg a *mode*-é többek között ’mód; forma; létmód’. Így a „dépêche mode” egyik lehetséges jelentése az, hogy „távirati forma” vagy „távirati stílus”.¹⁰³ Ilyen felfogásban a „Budepesmód” úgy értelmezhető, hogy Budapest egy távirat formájával rendelkezik, vagyis jellegtelenségében jellegzetes: ahogyan egy pár mondatos, tömör táviratközlés számtalan hangsúlyozással felolvasható, úgy metaforizálható Budapest is több különböző módon.

Am a szövegbeli gömbforma további érdekességgel szolgálhat, mert amint látható, az a *fájdalom* jelzőjeként szerepel az idézett részletben, ami által újra benyomul a kontextusba egy negatív élmény – csak hogy a mondattagolás bizonytalansága miatt nem derül ki, pontosan hogy is kell értékelni a biztos nézőpont elvesztésének tapasztalatát. Ha az első tagolás szerint értelmezzük a sort, akkor a *szép* a *gömbölyű* jelzője, s ennyiben beszélhetünk egyszerűen *gömbölyű fájdalom*ról (szinesztézia!), ami alapján e tapasztalat inkább kényszerű, mintsem ideális. Ha viszont a második tagolást vesszük, akkor a *fájdalom* nem csupán *gömbölyű*, de *szép* is (egyfajta oximoron!), azaz a tapasztalat fájdalmas ugyan, ám egyfajta vonzalom idealizálja, s ez kiegyenlíti a negatív élményt. De bármelyik értelmezést is válasszuk, nem múlik el a „fájdalom az ország közepében”, „Pest kő [marad] az epében”, vagyis Budapest azáltal, hogy pusztán különböző azonosításaira, metaforizációira van lehetőség, egyetlen illuzórikus meghatározására nem,¹⁰⁴ egy hamis, ámde nyugalmas élettérként való elképzelésének lehetőségétől esik el. Nietzsche az emberrel kapcsolatban valami hasonlót fogalmaz meg: „Csak ama primitív metaforavilágról való megfélemlítés révén, csak az emberi fantázia öserejéből forrongó folyamként feltörő eredendő képáradat megmerevedése és megkövülése, csak ama kikezddhetetlen hit által, mely szerint *ez* a Nap, *ez* az ablak, *ez* az asztal magábanvaló igazság [Wahrheit an sich], vagyis röviden csak az önmagáról, mint szubjektumról, mégpedig mint *művészi módon alkotó* szubjektumról való

¹⁰³ Nincsen lehetőségünk kitérni rá, így csak megemlítenénk, hogy egy részletesebb elemzés során azt is érdemes lenne megvizsgálni, hogy a Depeche Mode nevű zenekar bevonása a vizsgálatba hogyan módosítja a cím és a szöveg értelmezését.

¹⁰⁴ Amilyen illuzórikus meghatározás például az, hogy Párizs a fény, Milánó a divat, Velence a szerelem vagy Bécs a zene városa.

elfeledkezésnek köszönhetően élhet az ember valamilyes nyugalomban, biztonságérzetben és következetességgel; amint egy pillanatra kiszabadulhatna e hiedelem börtönfalai közül, rögvest odalenne az »öntudata«.”¹⁰⁵ Mégis, az „öntudatvesztés” által az „igazság” nietzschei felfogása tapasztalható meg – legyen bármilyen fájdalmas is a *trópusok folyamatosan átrendeződő serege* –, és következésképpen ez biztosítja a *Budepesmód*ban, hogy még töredékességében is helyreálljon a teljességhez való viszony.

* * *

Végezetül talán elmondhatjuk, hogy a rap valóban sokkal egyértelműebben határozható meg egy kizárólag az előszóban megvalósuló „versformaként”, mint egy jellegzetes nyelvi regisztert működtető műfajként, mert ez utóbbi megközelítés alapján problematikus volna rapszöveggént definiálni a *Budepesmódot* – miközben nem valószínű, hogy bárki is azt állítaná a szám meghallgatása után, hogy az egyáltalán nem rap. Tehát sokkal átfogóbban írható le a műfaj, amennyiben a négynegyedes „beat” üteme függvényében, a forma felől értelmezzük, mert ebből nemcsak az következik, hogy kvázi versként – de még nem költészetként! – érthetjük az egész műfajt, hanem az is, hogy elkülöníthető a „hagyományos”, énekelt dalszövegektől, amelyek esetében a körülményesen vizsgálható zenei minőséggel is számolni kell. Tapasztalatink szerint egyetlen rapszöveg elemzését sem befolyásolja ilyesmi, s így valóban elegendő azt figyelembe venni, hogy maga a szöveg milyen „teljesítményt nyújt”.

¹⁰⁵ NIETZSCHE, *A nem-morális...*, i. m., 9-10.

IRODALOMJEGYZÉK

- ALIM, H. Samy, *On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh: Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and Internal Rhymes of the Internal Affairs*, Journal of English Linguistics, 2003, 31.
- BARTHES, Roland, *A műtől a szöveg felé*, ford. KOVÁCS Sándor = Uő., *A szöveg öröme, Irodalomelméleti írások*, Bp., Osiris, 1996.
- BENCZIK Vilmos, *Nyelv, írás, irodalom – kommunikációelméleti megközelítésben*, Bp., Trezor, 2001.
- BENN, Gottfried, *Líraproblémák*, ford. KURDI Imre, Holmi, 1991/8.
- BRADLEY, Adam, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, New York, Basic Civitas Books, 2009.
- CROSSLEY, Scott, *Metaphorical Conceptions in Hip-Hop Music*, African American Review, 2005/4.
- DE MAN, Paul, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. Fogarasi György, Bp., Magvető, 2006.
- DE MAN, Paul, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Bp., Osiris, 2002.
- EDWARDS, Paul, *How to Rap: The Art and Science of the Hip-Hop MC*, Chicago, Chicago Review Press, 2009.
- FÓNAGY Iván, *A költői nyelv hangtanából*, Bp., Akadémiai, 1959.
- GADAMER, Hans-Georg, *Szöveg és interpretáció*, ford. HÉVIZI Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Cserépfalvi, 1991.
- GÓSY Mária, *A szegmentálás működése a szófelismerésben = Beszédkutatás – Tanulmányok az elméleti és az alkalmazott fonetika köréből*, szerk. GÓSY Mária, Bp., Az MTA Nyelvtudományi Intézete, 1994.
- GÓSY Mária, *Fonetika, a beszéd tudománya*, Bp., Osiris, 2004.
- JAKOBSON, Roman, *Nyelvészet és poétika* = Uő., *Hang – jel – vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, Bp., Gondolat, 1972.
- JAKOBSON, Roman, *Zenetudomány és nyelvészet* = Uő., *Hang – jel – vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, Bp., Gondolat, 1972.
- KASSAI Ilona, *Fonetika*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998.
- KECSKÉS András, *A magyar vers hangzásszerkezete*, Bp., Akadémiai, 1984.
- KERÉNYI Miklós György, *Az éneklés művészete és pedagógiája*, Bp., Zeneműkiadó, 1985.

- KERESZTESI József, *Precíz tükördara (Parti Nagy Lajos: Grafitnész)*, Jelenkor, 2003/10.
- KOVÁCS Béla Lóránt, *Ritmika és metrika. Ponori Thewrewk Emil a költészet medialitásáról*, Alföld, 2006/11.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika: Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2007.
- MARGÓCSY István, *Parti Nagy Lajos: Esti kréta = Tükördara. Írások Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról és drámáiról*, vál. és szerk. NÉMETH Zoltán, Bp., Kijárat, 2008.
- MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw–Hill Book Company, 1964.
- MENKE, Bettine, *Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében*, ford. TÖRÖK Ervin = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Bp.-Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004.
- MÉSZÁROS Márton, *Az olvashatóság – hallhatóság – láthatóság határesetei Kovács András Ferenc költészetében = Alszik a fény: Kosztolányi Dezső és Csáth Géza művészete*, Bp., Fiatal Írók Szövetsége–Ráció, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum, 1992, I/3.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Retorika*, ford. FARKAS Zsolt = *Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor, 1997.
- ONG, Walter J., *Szóbeliség és írásbeliség: A szó technologizálása*, ford. KOZÁK Dániel Bp., Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet–Gondolat, 2010.
- PONORI THEWREWK Emil, *A hang mint műanyag: Válogatott zenészet, költészeti és nyelvészeti tanulmányok*, szerk. KOVÁCS Béla Lóránt A Szépirodalmi Figyelő Kiadása, Budapest, 2008.
- Rapnyelv Blog, <http://rapnyelv.freeblog.hu/>
- SZEPES Erika—SZERDAHELYI István, *Verstan*, Bp., Tárogató Kiadás (reprint), 1998.
- SZERDAHELYI István, *Hangsúlyos verselésünk vitatott vonásai*, ItK, 1986/1-2.
- VARGYAS Lajos, *A magyar vers ritmusa*, Bp., Akadémiai, 1952.

MELLÉKLET

Újenc (Akkezdet Phiai): *Budepesmód*¹⁰⁶

Budapest füstös nappalim,
 ahova talpig fáradtan
érek haza aznap is,
 ha éppen otthon maradtam.

Budapest a dús szád,
 a Duna a mosolyod,
ha fürdéskor a duschbad
 épp az ajkadon csorog.

Budapest az önmarcang,
 a hídvám és a sarc,
egy elmemélyi néma hang,
 egy arc nélküli arc.

Ha szélesebb lenne,
 lehetne gyúrópad.
Rajta tricepszezne
 egész Európa.

Budapest az éjszaka:
 egy lehordott zsúrnadrág.
Épphogy egy kissé szakadt,
 épphogy túl nagy rád.

¹⁰⁶ A leirat a szöveg egy lehetséges változata, amelyhez felhasználtuk a zeneszoveg.hu oldalon található verziót. Szándékos a négysoros a tördelés, hogy ezzel is látványosabb legyen a „keresztím”, azaz ahogyan a második ütem a hatodikkal, a negyedik pedig a nyolcadikkal rimel.

Tömény szoknyaköltemény,
klasszikus, de kortárs.
A konformizmus kosztümén
Pest a mélydekoltázs.

Budapest izzadt, sós ing
csak úgy behányva
Európa shopping-
papírzacskójába.

Pánik és malteregő,
kis szájszéli komplexus.
Egy kifosztott Tesco
polcán hagyott konzervhús.

Pest: erkélyen disznót vágni,
lakótelep, terasz, kiskád,
hogyan tavasszal a Kosztolányin
virágzanak a rasszisták.

Pest a füst, az alkohol,
adatok a vérben.
Pest, hogy feszt italozol
akkor is, ha épp nem.

Pest, hogy késni megszokol.
Pest, hogy nem is méred.
Pest egy lusta metronóm
nyelvén az eltérésed.

Pest egy kimustrált szokol
porlasztotta éter –
szemcsés hanghullámokon
megszakadó vétel.

Budapest borsósüket
fal, mi befogja fülét.
Féli megértésüket.
Pest rossz hallókészülék.

Pest gyors lakóházak,
lerakat és outlet,
az elme alagsorában
egy kiadó ötlet.

Pest a lakáskultúra,
s hogy realestate kívánok.
Pest a jólét kontúrja:
dívák és díványok.

Város túl a városon.
Ahol várom, ott van.
Pest egy távoli rokon
épp látogatóban.

Talán én is Pest vagyok.
Pest a pestiségem.
Pest, hogy rég Pesten lakok,
s nem lettem pesti mégsem.

Egy rag, mi rossz helyen csüng,
egy képző, miből jel lett.
Pest, hogy elbeszédülünk
folyton egymás mellett.

Pest, hogy az ív inspirál,
ha körhintál a rím, a stíl.
Pest egy tele írt spirál-
lapon a rotringlispíl.

A szókötés, a kézimunka.

Egy kényszerből felvett
póz, hogy egyre csak magunkra,
hogya öltünk nyelvet.

Pest az etvasz és a kunszt,
hogy mersz még bravúrozni.
Pest, hogy végül megtanulsz
bilincsben aszúrozni.

Budapest egy gruppen,
mi egyszer tán elszinglisül,
de most tág, s ez így gutten –
dugjuk dajcsul s inglisül.

Elégia és pátosz.
Pest, hogy már csak körben,
hajón belül lapátolsz
egy felmosóvödörben.

Hogy a halált vállalom.
Pest: kő az epében.
Szép, gömbölyű fájdalom
az ország közepében.