

míg a prozódia gyakorlati vonatkozásaival szövegalkotóként szembesül.⁵ Az egyetemi címet – azon túl, hogy hatékonyan volt képes a művészek jogainak védelme érdekében föllépni a kiadók és a mögöttük álló befektető csoportokkal szemben – épp azért kapta, mert írott szöveg, fölcsendülő ének, illetve zenei ritmus és dal- lam viszonyának alakításában igen sikeres éveket tudhat maga mögött. A szónoklat műfaji jellegéből adódóan, vagyis abból, hogy az egyetemet épp maguk mögött hagyó, a felnőtt élet új szakaszát kezdő fiatal emberekhez szól, Swift a saját karrier- jének alakulástörténetét idézte föl példázattá téve annak némely mozzanatát, s így a 'lélegez'-hez kapcsolódó igekötők és határozósók („we will breathe in, breathe through, breathe deep, breathe out”) a nehézségeken való átjutás fázisaival is kap- csolatba hozhatók. S ezt a jelentésvonatkozást erősíti az is, hogy a nyelvi szerkezet afféle praktikus tanácsként is olvasható, mely a légzés, tágabb értelemben a testi és a lelki folyamatok fölötti ellenőrzés visszaszerzésére irányul. Mindebből talán látha- tóvá vált, hogy a lélegzés olyan poliszémikus fogalomként működik ebben a be- szédben, melyet a literális és a metaforikus jelentések közötti váltások dinamizálnak.

1. Hangoltság és modularitás

Az ünnepi beszéd szónoklattani fölépíttségének részletes elemzése nem ké- pezi tárgyát írásunknak, így csupán arra az egyébként Swift hasonló műfajú meg- szólalásait jellemző tulajdonságára utalunk, hogy az egyszerre bővelkedett saját, a közönség egy jelentős része számára föltehetően jól ismert dalszövegeiből vett idézetekben, és tartalmazott olyan előreutalásokat is, amelyek csak később váltak ci- tátumként fölismerhetővé. Ez utóbbiak közé tartozott a már említett „we will breathe in, breathe through, breathe deep, breathe out” variatív predikáció-sorozat, mely föl- és önmegszólító változatban először öt hónap múltán, az előadó tizedik sorle- mezésének (*Midnights*) *Labyrinth* című dalában vált dalszöveggé hallhatóvá. Ahhoz, hogy körülírható legyen, miképp hangolta át a *Labyrinth* a New York-i beszédben a lélegzéshez társított értelemtartományokat és kijelentésmodalitásokat, előbb, ha nem is a teljesség igényével és ha csupán vázlatosan is, de mégiscsak föl kell tér- képeznünk azt a szemantikai mezőt, amelyet a Taylor Swift-életmű némely korábbi darabja a 'breath' [lélegzet], 'breathe' [lélegez] szavak révén bejárt. Mindeközben persze nem csupán jelentéstani összefüggéseket kell szóba hozni, amennyiben a popzenei kultúra multimedialitása olyan effektusok „olvasását” is elvárja, melyek nem nyelvi természetűek – vagyis a lélegzés mediális [zenei, vizuális] transzpozíció- óira is ki kell terjesztenünk figyelmünket. Egy énekhangra írt szerzemény nemcsak az önkifejezés, a másokkal a zenében feloldódó azonosulás vagy a történetmesélés lehetőségét kínálja fel: a nyelv önreferencialitása, a szóképzés esetlegességeire irá- nyított figyelem, a hangzás jelentéstől független mintázatainak hatása vagy a vélet- lenszerű megfelelések az interpretáció további útjait nyitják meg előttünk. Egy dalt hallgatni és a szövegét elolvasni két különböző tapasztalathoz vezet. Utóbbi – attól

5 Vö. „Akár mértékként, akár szünetként van jelen, a lélegzet metrumot ad, szüneteket diktál, jelentést szabályoz vagy rámutat a szemantika hatáira. A színész, a zenész, a művész egy adott pillanatban, egy adott helyen jeleníti meg.” Arthur Rose, *Introduction: Reading Breath in Literature = Reading Breath in Literature*, szerk. Uő et al, Palgrave MacMillan, Cham, 2018.

függetlenül, hogy a zeneszám ismeretében vagy a többi dalkomponens hiányában történik – végső soron a művészeti alkotás egy töredékében való részesülést jelent. A szöveg, amely szépirodalmi tulajdonságokkal is rendelkezhet és megalkotottságában esztétikai értéket hordozhat, a zeneiséggel, populáris kulturális termék esetében pedig további vizuális alkotóelemekkel (videóklip, színpadkép, de ide tartozik az előadó megjelenése, a lemezborító stb.) kiegészülve bontakoztathatja ki a benne rejlő lehetőségeket.⁶ Dalszövegekhez tehát poétikai elemző szempontok segítségével is közelíthetünk, ugyanakkor a jelentéslétesülést befolyásoló egyéb tényezőkre is érdemes lehet figyelemmel lenni.

Erre inthet rögvest az a tény, hogy az első Swift-dal, amelyben felbukkan a lélegzés témája, egyszerismind az egyik első olyan, melyhez készült videóklip. A *Teardrops on My Guitar* és a szintén az előadó nevét címként kapó debütáló lemezen (2006) hallható *Stay Beautiful* a lélegzés elakadására utaló részletet tartalmaz.⁷ Tekintve, hogy egy 16 éves előadó műveiről van szó, aki a country műfajában ezzel az albumával többek között éppen azáltal kezdett közönséget verbuválni magának, hogy az Észak-Amerikában rendkívül népszerű zenei stílust olyan témákkal, nevezetesen a feminin tinédzserkor élményeivel-dilemmáival vegyítette, melyek a leginkább középkorú és idősebb férfiak által dominált szcénában az újdonság erejével hatottak,⁸ nem meglepő, hogy ezekben a korai dalokban az önkéntelenül és uralhatatlanul végbemenő testi-fiziológiai történést a másik jelenléte váltja ki, voltaképpen az „eláll valakitől a lélegzete[m]” értelmében. Abból következően, hogy mindkét dal jelen idejű eseményként tanúskodik a lélegzés elakadásáról, fölmerülhet a kérdés: miként lehetséges erről dalban vallani? Mivel az előadó énekhangja vagy inkább

6 Nem beszélve a multimediális tartalomgyártásról [amely a piacközpontú és teljesítménymaximalizáló hozzáállás által is szorgalmazott ütemű], a különböző platformokon közzétett kiegészítő, gyakran nem originális forrásból származó [Taylor Swift hivatalos, saját csapata által koordinált rajongói oldala a *Taylor's Nation*], hanem felhasználók által létrehozott „kommentárokról”, „továbbgondolásokról” [pl. a dalok feldolgozásait megosztó, azokról véleményt közlő vagy elemző videókról, a zenék inspirálta egyéb alkotásokról, rajzokról, tánc Koreográfiákról, sminkekről, kosztümökről stb.]. Az online térben zajló, a Taylor Swift mitológiáját kívülről építő és a „multiverzumot” éltető jelenségek külön vizsgálatot érdemelnek. A „Swiftie” [az énekesnő rajongója] megjelenéséről és hatásáról a TikTok-on Lengyel Zsanettel írt közös tanulmányunkban részletesebben is szólunk. Ld. Fodor Péter – Lengyel Zsanett – Urbán Andrea, *Kölcsönzés, átszabás, reklamáció. Adalékok az újrajátszás kortárs popzenei változataihoz*, *Studia Litteraria* 2024/3-4., 177–201, főleg 197–200. Ahhoz, hogy a személyességnek és az életrajziságnak a Swift-szövegekben és az előadó egyéb nyilvános megnyilatkozásaiban eltéveszthetetlen dominanciája [„az én rekonstrukciója”] mennyiben hozott újat az inkább a reflektált szerepjátékot előtérbe állító, „az ént dekonstruáló” posztmodern popzenéhez [Madonnához és Lady Gagához] képest, lásd: Brendan Canavan – Claire McCamley, *The passing of the postmodern in pop? Epochal consumption and marketing from Madonna, through Gaga, to Taylor*, *Journal of Business Research* 2020/2, 222–230.

7 Az írásunkban emlegetett Swift-dalok közül több társszerzővel készült, de a névsor feltüntetésétől eltekintünk.

8 Az egyetemi beszédében így emlékezett vissza erre az időszakra: „Mivel a szülővárosomban nem hívtak meg bulikba és pizsamapartikba, reménytelenül magányosnak éreztem magam, de mert egyedül éreztem magam, jellemzően a szobámban ültem és dalokat írtam, amelyek révén eljuthattam valahová máshová. Amikor a nashville-i lemezkiadók vezetői azt mondták nekem, hogy csak 35 éves háziasszonyok hallgatnak country zenét, és hogy egy 13 évesnek nincs hely az ő csapatukban, hazafelé sírva fakadtam a kocsiban. De aztán feltettem a dalaimat a MySpace-re, bizony, a MySpace-re, és üzeneteket váltottam hozzám hasonló tinédzserekkel, akik szerették a country zenét, de nem volt senki, aki az ő szemszögükből énekelt volna.” Dailey, *I. m.*

annak elnémulása révén nem kívánja mimetikusan megjeleníteni a testi történést, az „I can't breathe” kijelentésnek inkább az érzéki-érzelmi (metaforikus) vonatkozása erősödik föl, s nem az élettani (literális). Az is igaz másfelől, hogy a *Teardrops on My Guitar*-hoz készült videó ez utóbbiról sem feledkezik el – még ha kerülőúton emlékeztet is rá. A klip egy olyan dialógussal kezdődik, mely mintegy magyarázattal szolgál én és ő szövegbeli viszonyára: a bő tíz másodpercnyi jelenetben a gimnázium folyosóján a dalban Drew-ként emlegetett fiú (Tyler Hilton) arról vall az énekesnő által alakított bizalmasának, hogy találkozott egy lánnyal, akinek a rá gyakorolt hatását egy nagy levegővétellel érzékelteti – ha tetszik azzal, hogy eláll tőle a lélegzete. Az ominózus szöveghely [„drew walks by me / can he tell that i can't breathe? / and there he goes, so perfectly / the kind of flawless i wish i could be”;⁹ „drew elsétál mellettem / vajon észreveszi-e, hogy nem kapok levegőt? / és ott megy, olyan tökéletesen / bárcsak hibátlan lennék, mint ő”] elhangzásakor egy helyettesítő testi effektus látható a videóban: a kémialaborban tevékenykedő Taylor Swift összpontosítása a feladatára villámcsapásszerű gyorsasággal tűnik el, amikor Drew feltűnik mellette – a 'megérintettség' szó szerinti (testi) és átvitt (érzéki-érzelmi) jelentésének kettősségét referálja az, hogy a fiú egy pillanatra valóban megérinti a vállát.

A lélegzés nehezzé vagy lehetetlenné válása mint az én és a másik közötti viszony természetéről, a viszonyban lévő, azon kívüli vagy legtöbbször az utáni én lelki diszpozíciójáról valló, döntően metaforikusan értendő történésekre utalás a Swift-életmű gyakori nyelvi eleme. Ismerjük olyan változatát, melyben a lélegzés az élet, a túlélés szinekdochéjaként működik [„And I can't breathe without you, but I have to, / Breathe without you, but I have to”; „És nem tudok lélegezni nélküled, de muszáj / Lélegezni nélküled, de muszáj” – *Breathe*; „Can't breathe whenever you're gone”; „Nem kapok levegőt, mikor nem vagy itt” – *Haunted*], máskor – némileg szokatlanabb képként – az emlékezés önkéntelensége [„Now every breath of air I breathe reminds me of then”; „Most minden lélegzetvétel az akkori időkre emlékeztet” – *You All Over Me*] vagy a felejtés bizonyossága [„And I feel you forget me like I used to feel you breathe”, „És érzem, hogy elfelejtesz engem, ahogy egykor éreztem, hogy lélegzel” – *Last Kiss*] társul hozzá. Ez utóbbiak közül az első példa a levegőt anyagsággal bíró ágenciaként állítja eléink [csak ekként lehet az emlékezés kiváltója, a múlt valamiféle nyoma – s ha nyom, akkor jel, s így materiális aspektusa is van], míg a második esetében a hasonlított és a hasonló azért nem konvencionálisan kapcsolódik össze, mert a másik [a te] kognitív folyamatáról épp nem olyféleképpen lehet megbizonyosodni, mint a lélegzetvételéről, miközben voltaképpen mindkettő láthatatlan történést¹⁰ – ráadásul a kép összetettségét növeli, hogy abban az egykori [intim] község és az elválás utáni távolság egyként a 'feel' igéhez rendelődik.¹¹

9 A dalszövegeket az egész tanulmányban a CD-lemezek mellékleteként megjelent szövegekönyvekből idézzük a lehetőségekhez mérten betűhíven csakúgy, mint a lemez- és dalcímeket (ügyelve a kis- és nagybetűs írásmód szándékolt különbségeire).

10 Stefani Heine monográfiája bevezetőjében ezt írja: „A lélegzés általában elkerüli az érzékelést és gyakran észrevétlen marad; a belélegzett levegő többnyire láthatatlan. A művészi ábrázolásokon is ritkán látható első pillantásra a lélegzetvétel.” Stefani Heine, *Poetics of Breathing. Modern Literature's Syncope*, Suny, Albany, 2021, 1.

11 A két dal között egyéb motívikus kapcsolatok is vannak: pl. mindkettő felütése az eső áztatta járda képét használja: „Once the last drop of rain has dried off the pavement”; „Amint az utolsó

Az életműben ugyanakkor vannak jóval egyszerűbb nyelvi szerkezetben élénk álló előfordulásai is a lélegzés témájának, olyanok, melyek nem a szóképek által összekapcsolt szemantikai területek interakciója révén vál[hat]nak emlékezetessé, inkább azáltal a cselekvés által, amit beszédaktusként véghez visznek. Ez utóbbiak azért érdemelhetnek figyelmet, mert annak a számos médiaműfajban zajló folyamatnak a részesei, mely révén Taylor Swift hallgatóival és hallgatóiból közösséget teremt, olyat, melyben az előadó sokrétű teljesítményére való fölnevezés heroizáló-admiratív mozzanata kéz a kézben jár a szövegek által nyújtott identifikációs lehetőségek kiaknázásával. A New York-i ünnepi beszéd felütésében a 2022-ben végzett egyetemistákkal saját 22 című dalának földidézése révén teremtett közösséget, majd a hibázás mint szükségképpen megtörténő (éppen ezért nagyon is emberi) esemény elemzésével készítette elő annak lehetőségét, hogy a zárlatban már az 'én' és az 'Önök/ti' kettőse helyére a 'mi' kerüljön. A szónoklat ekképpen kirajzolódó pragmatikai ívének fölépítéséhez az akkor még a közönség által nem ismert *Midnights* című album egy másik dalát is idézte, nevezetesen azt a *You're on Your Own, Kid* címűt, melyben az önmegszólítás aktuusa olyan nyitott referenciális „térben” történik meg, mely bőven ad módot arra, hogy a hallgató megszólításként, illetve saját önmegszólításaként alkossa újra a befogadás során.¹²

A Swift 2008-ban megjelent, *Fearless* című lemezén hallható *Fifteen* a „You take a deep breath and you walk through the doors” [„Veszél egy mély lélegzetet és besétálsz az ajtón”] sorral kezdődik, s így végződik: „Take a deep breath as you walk through the doors” [„Végy egy mély lélegzetet, amint besétálsz az ajtón”]. A dalszöveg a zárlatig az önmegszólító verstípus kétpólusú szerkezetéhez illeszkedik: a megszólított te olvasható a beszélő én egykori önmagaként, kettejük között hierarchia van (mivel a megszólító már birtokában van annak a tapasztalatnak-tudásnak, aminek egykor nem volt: „But I've found time can heal most anything / And you just might find who you're supposed to be / I didn't know who I was supposed to be / At fifteen” [„De rájöttem, hogy az idő szinte mindent meggyógyít / És megtalálhatod azt, akinek lenned kellene / Nem tudtam, kinek kellene lennem / tizenöt évesen”]); viszont a zárlat felszólítása a szöveg időszerkezete révén, vagyis azáltal, hogy a múlt nem megváltoztatható, inkább a hallgatóhoz való odafordulásként hat. Ez utóbbi effektust erősíti föl a dalhoz készült videóklip, melynek záróképein az addig Swift által alakított elsőéves gimnazista szerepét egy iskolai uniformist viselő tinédzser lány veszi át, akihez a [kamaszlány-karakterhez passzoló nyári ruha helyett immár felnőtt nőhöz illő elegáns kabátot és kontúrosabb sminket viselő] énekesnő a bátorító-intő záró mondatot intézi. Ugyanez az állandósult szó szerkezet („take a deep breath”) egy új életszakasz elindulása/elindítása előtti pillanatnak a metonimikus jelölőjeként, szintén vocativusi szerkezetben, a *Fearless*-album egy másik dalában is felbukkan [„Take a deep breath and jump then fall into me”; „Végy egy mély levegőt és ugorj, majd ess belém”]: a *Jump Than Fall* egyfelől aligha tekinthető többnek popszövegek

esőcsepp is felszáradt a járdán” [*You All Over Me*]; „I do recall now, the smell of the rain / Fresh on the pavement”; „Most már emlékszem a járdára hullott / Friss eső illatára” [*Last Kiss*].

12 „You're on your own, kid / Yeah, you can face this / You're on your own, kid / You always have been”; „Egyedül vagy, kölyök / Igen, szembe tudsz nézni ezzel / Egyedül vagy, kölyök / Mindig is így voltál”.

nyelvi kliséinek halmozásánál, másfelől a *Fifteennel* együtt arról árulkodik, hogy Swift már pályája elején, a saját nyelvi világ építésének korai fázisában is előszeretettel élt a moduláris szövegalkotás, a frazémák vándoroltatásának technikájával.¹³

Erre találhatunk példát ötödik sorlemezeének (1989) két dalszövegét összevetve: míg a *Blank Space*-ben – mely a szerzői önértelmezés szerint a bulvársajtó által ráragasztott „férfifaló” címkére írt ironikus válaszreakcióként született oly módon, hogy szerzőként behelyezkedett ebbe a szerepbe¹⁴ – a légszomj állapota a te-t fenyegeti az én környékeltelensége miatt („Cause we’re young, and we’re reckless / We’ll take this way too far / It’ll leave you breathless, / Or with a nasty scar”; „Mivel fiatalok vagyunk és vakmerők / Túl messzire megyünk / Lélegzet nélkül maradsz / vagy szerzel egy csúnya sebet”), addig a *Bad Blood*-ban én és te szerepe fölcserélődik, itt már az én vall arról, hogy nem kapott levegőt („Did you have to hit me / Where I’m weak? Baby, I couldn’t breathe”; „Muszáj volt ott megütnöd engem / Ahol gyenge vagyok? / Szivi, levegőt sem tudtam venni.”). A két szöveg között olyan szoros motivikus kapcsolat van, hogy utóbbit lehetséges úgy érteni, mint amely egy szintén nem hétköznapi kapcsolatról („mad love”) a másik szemszögéből nyilatkozik, vagyis itt már az lesz a beszélő, aki elszenvedte a kínzást („Boys only want love if it’s torture”; „A fiúk csak akkor akarnak szerelmet, ha az kínzás [számukra]” – *Blank Space*), aki magán viseli annak nyomait („Still got scars on my back from your knife”; „Hátamon még mindig ott vannak a késed okozta sebek” – *Bad Blood*). Ehhez hozzá kell tenni, hogy a *Bad Blood* parodisztikusan túlhajtott erőszakos jelenetekkel telített videóklipje én és te viszonyát nem szerelmi kapcsolatként teszi elgondolhatóvá (szemben a *Blank Space*-videóval), sokkal inkább női sztárok (popénekesek, topmodellek és színészek) rivalizálásaként¹⁵ – ez ugyanakkor a dalszövegeknek a szerepcsere és a nézőpontváltás technikája révén artikulálódó, egymásra felelő relációját nem neglálja, inkább csak egy másik kontextushoz való odarendelését is lehetővé teszi.

Nem csupán a keletkezési idejük szerint közeli szövegek esetében bukkanhatunk efféle variatív ismétlődésekre. A szintén a 1989 című albumon megjelent *Clean* a már emlegetett és jóval korábban született *You All Over Me* újrírásának vagy folytatásának is tekinthető, amennyiben ennek zárósort („[I have] still got you all over me”; „Még mindig ott vagy körülöttem mindenütt”) visszhangozza rögvest az első strófájában („You’re still all over me”), hogy aztán eljusson a másik múltni

13 A 2023–2024-es *The Eras Tour* című világkörüli hangversenysorozat minden állomása tartalmaz egy akusztikus részt, amikor Swift önmagát előbb akusztikus gitárral, majd zongorán kísérve ad elő dalokat – általában nem egyet-egyet elejétől a végéig, hanem több részletet összefűzve (úgynevezett egyedi 'mash up'-okat létrehozva), ezekben az esetekben a szövegrészek vándorlása, interakciója új jelentés-összefüggéseket teremthet.

14 Amikor 2015. szeptember 30-án Taylor Swift a Grammy Múzeum Clive Davies Színháztermében egy bensőséges hangulatú mini-koncert keretében többek között előadta a *Blank Space*-t, a dal fölcsendülése előtt vallott annak létrejöttéről. Nyelvteremtő képessége ebben a rövid exopozében is megcsillan, amikor a média által róla „festett” imidzset a „psycho serial dater girl” („kattant sorozatrandizó lány”) fogalmával adta vissza. Vö. *Taylor performs „Blank Space” at The GRAMMY Museum*, YouTube 2016. január 7. <https://www.youtube.com/watch?v=plZt47V3pPw>

15 Az élettörténeti olvasásmód a *Bad Blood* szövegét Swift és Katy Perry konfliktusából eredezteti, melynek eredetpontja az volt, hogy Perry stábjja igyekezett Swift három táncosát leigazolni, ezzel mintegy „szabotálni” a rivális énekes *Red* című turnéját. Vö. Michael Francis Taylor, *Taylor Swift. The Brightest Star: The Life, Loves and Music of a Global Sensation*, New Haven Publishing, h. n., 2021, 178.

nem akaró emlékéitől mint valamiféle függőségtől való megszabadulás feltételezéséhez a dal refrénjében („I think I am finally clean”; „Úgy vélem, végre tiszta vagyok”). A dalszöveg szövevényes trópusláncot épít ki, melyben míg a józanság (sober) és a tisztaság (clean) hasonlósági viszonyban van egymással, addig a fuldoklás (drowning) és a zuhogó eső között van, ahol (ahogy várható) ok-okozati („The water filled my lungs”; „A víz megtöltötte a tüdőmet”), máskor viszont épp ellentétes a viszony: az eső révén képes az én föllélegezni („The rain came pouring down / When I was drowning / That’s when I could finally breathe”; „Az eső zuhogott / Amikor fuldokoltam / Akkor tudtam végre föllélegezni”). Ezt a sajátos ellentmondást oldhatja némileg az, hogy egyfelől a dal felütésében az aszály, a növényi létforma és a szomjúság hármasa jelenik meg („The drought was the very worst / When the flowers that we’d grown / Together died of thirst”; „Az aszály volt a legrosszabb / Amikor a közösen gondozott virágok / Szomjan haltak”), később pedig annak kép[zet]e, hogy az eső tudja a múlt, a másik nyomait elmosni („And by morning / Gone was any trace of you, / I think I am finally clean”; „És reggelre / Eltűnt minden nyomod / Úgy vélem, végre tiszta vagyok.”). Mindezek révén a szerelmi kapcsolaton való túljutás „lélektanát” összetett módon képes megsejditeni a szöveg, azt a folyamatot, melyben az akarát, a vágyódás, a kiszolgáltatottság, a törekvés, a reflexió egyaránt szerepet kap, hogy aztán a megoldás egyszerre legyen az énen túlmutató történésnek (az eső elérésének) következménye, míg a kísértésnek való ellenállás az én teljesítménye („Ten months sober / I must admit / Just because you’re clean / Don’t mean you don’t miss it / Ten months older / I won’t give in / Now that I’m clean / I’m never gonna risk it”; „Tíz hónap józanság / Be kell vallanom / Csak mert tiszta vagy / Nem jelenti, hogy nem hiányolod / Tíz hónap múltán / Nem engedek / Most hogy tiszta vagyok / Soha nem fogok kockáztatni”).

2. Balladisztikusság és (test)technika

A 2019-es év végén elindult koronavírus-járvány a zeneipar működésére is radikális hatással bírt. Az élő fellépések ellehetetlenülésére adható többféle válaszreakció közül Taylor Swift az alkotómunkához való visszatérést választotta: a pandémia időszakában két új lemeze jelent meg [*folklore* [2020], *evermore* [2020]], amelyek mind a dalszövegek, mind a zene szempontjából váltást jelentettek az életműben. A 2019-es electropop *Lover* után erre a két albumra döntően indie-folk stílusú szerzemények kerültek, melyek szövegei a korábban domináns biografikus-naplószerű felépítettségől¹⁶ a „szerepdal” és a fikcionalizált történetmesélés irányába mozdultak.¹⁷ S mindez arra is alkalmat adott számára, hogy a pandémia okozta megpróbáltatásokra, többek között a fertőzöttek jelentős részét érintő légzési nehézségekre

16 A *Lover*-album deluxe-kiadásainak promóciójában Swift a naplóra olyan metaforaként hivatkozott, mint amellyel leírható munkamódszere és a rajongókkal való viszonya. Életének és dalainak komponálása a magánszférában zajlik, de aztán az előbbinek az utóbbiakban megformált változatát megosztja (mint afféle titkot) a közönségével. Erről bővebben lásd Margaret Rossman, *Taylor Swift, Remediating the Self, and Nostalgic Girlhood in Tween Music Fandom*, *Transformative Works and Cultures* 38 [2022], <https://doi.org/10.3983/twc.2022.2287>

17 Swift így nyilatkozott a *folklore*-ról: „Ez volt az első lemez, amelynél elengedtem, hogy teljes mértékben önéletrajzi legyen.” Liam Hess, *5 Things We Learned Watching Taylor Swift’s Surprise New Folklore Documentary*, *Vogue* 2020. november 26. <https://www.vogue.com/article/taylor-swift-folklore-documentary-5-things-we-learned>.

reflektáljon, így bővítte azt a jelentésmezőt, melyet – ahogy az eddigiekben láttuk – már az első lemezétől kezdődően a lélegzés jelenségéhez kapcsolt.

A továbbiakban az *epiphany* és a *Labyrinth* című dalokra, továbbá a 2024-es *The Tortured Poets Department* album néhány szerzeményére összpontosítunk, igyekszünk vázolni, miként mutatkozik meg bennük a lélegzés manifesztációja, e biológiai folyamat tematizálása és transzponált leképeződése, *beindulása* és önműködése. Többek között az ismétlés poétikai alakzatainak működtetésével, a ritmus és a szójelentés összehangolásával, a be- és kiáramlás szavakon keresztüli megjelenítésével közvetítenek e dalok az élet vitális folyamatáról. Az énekes hangja [és a dalszöveget olvasó belső hangja] elválaszthatatlan az éneklés során kontrollált fiziológiai folyamatától, a testtechnikától, valamint a ritmus, a tempó kritériumaitól. Az is igaz, hogy a dalokat a stúdióban olykor úgy szerkesztik, hogy az énekes levegővétele alig hallható, sőt, *el is tűnik*.¹⁸

A lélegzésről mint természetes, az élet velejárójának tekintett, ennyiben különösebb figyelmet nem kapó jelenségről formált képünket jelentősen átalakította a koronavírus-világjárvány. A betegség lefolyása a lélegzétvétel nehézségével, kritikus állapot esetén akár ellehetetlenülésével járt. Az élet veszélyeztetettsége, a test feletti kontrollvesztés, a kiszolgáltatottság tapasztalata számos művészt is reflexióra és alkotásra késztetett. Taylor Swift *folklore* című albumának 13. dala, az *epiphany*¹⁹ felütése a test sérülékenységének témáját egy háborús frontjelenet keretei között zajló, többféleképpen érthető beszédaktusok révén szólaltatja meg. Egy interjúból tudható, hogy a dalszerző a saját családtörténetét is inspirációs forrásként használta a szöveg megírásakor: apai nagyapja, Dean Swift, második világháborús veterán sosem volt képes a fronton szerzett élményeiről beszélni, s ez a hallgatás gondolkodtatta el Swiftet arról, hogy milyen történések vezethettek ehhez az elnémuláshoz.²⁰ A dal első strófájának vocativusa érthető úgy, hogy azt egy sebesült katonához címzi a felettese [„Keep your helmet, keep your life, son / Just a flesh wound, here’s your rifle”; „Tartsd a sisakod, tartsd meg az életed, fiam / Nem vészes a seb, itt a puskád”], de az sem kizárható, hogy önmegszólításként halljuk. Emellett a negyedik sorban egy másik hanghoz köthető szereplői megnyilatkozás tűnik fel [„Sir, I think he’s bleeding out”; „»Uram, azt hiszem, elvérzik«”], mely azonnal kétségessé teszi az (ön)megszólításban foglaltak végrehajtását. A párrím által ehhez kapcsolt zárósor [„And some things you just can’t speak about”; „És néhány dolog, amiről nem lehet beszélni”] a testi sérülés olyan következményeire utal, beleértve az életből való kilépést, amelyeknek a leírását elbeszélhetetlenségük okán maga ez a sor helyettesíti.

18 Eklatáns példa erre Billie Eilish *The 30th* című dala, amelynek csúcspontján a nyolc, egyenként is hosszú sorból álló strófát [„What if it happened to you on a different day?...”] megszakítás nélkül ívették: sok ütemen keresztül nem hallani, ahogy az énekes levegőt vesz. Egy baleset lehetséges forgatókönyveit soroló, feltételes módú szakasz végén feloldást kapunk mind a szöveg [„you’re alive”; „életben vagy”], mind a zene szempontjából (pillanatnyi csend lesz a sűrűsödő ritmus és a crescendo után, amit levegővétel követ).

19 Az album deluxe-változata, amely 2020. augusztus 18-án vált elérhetővé, egy további dalt tartalmaz [the lakes]. Swift 2020. december 11-én tette közzé a sokszor páralbumként [„sister album”] hivatkozott *evermore*-t, amely a következő év januárjában szintén bővült, ezúttal két trackkel [right where you left me; it’s time to go].

20 Hess, I. M.

A rögtön az első strófára következő refrén a megszólított mellett a lírai ént is fölépteti: kettejük viszonyát egyfelől rendkívül szorosnak, testi értelemben is közelinek mutatva, másfelől viszont a kapcsolat természete homályban marad. Ez az enigmatikusság készíti elő a következő strófát, melynek térbeli kereteként már nem a front, inkább egy kórházi kezelőhelyiség képzelhető oda. A refrén átkötő szerepét az által tudja betölteni, hogy a sebesült vagy beteg test helyzetéről és az arról gondoskodni igyekvők erőfeszítéseiről olyan kifejezéseket használva szól, melyek mindkét odaérhető helyszínhez kapcsolhatóak. „With you I serve, with you I fall down, down” („Veled szolgálok, veled zuhanok le, le”) – szól a refrén nyitánya, így utalva vissza a katonák közötti bajtársiasságra és kölcsönös egymásrautaltságra. „Watch you breathe in, watch you breathing out, out” („Figyelem, ahogy lélegzel be, ahogy lélegzel ki, ki”) – folytatódik a refrén. A be- és kilélegzés közeli interperszonális helyzetet feltételező figyelésének aktusa azonban az „out” szó megismétlésével végponthoz érkezik: a levegő távozását nem követi oxigénfelvétel. A „breathe in” [‘belélegezni’] szó egyszerű jelen ideje újra és újra történő cselekvést ír le, míg a „breathing out” [‘kilélegezni’] folyamatos alakja az egyszerűséget, a végső kifújást, a távozás pillanatát érzékelteti.

A második verzében egyrészt az egészségügyi terminusok („med-school”, „Doc”, „plastic”, „crashing out”), másrészt a strófaszerkesztés, a rímtechnika és az ismétlődő szavak („now”, „I think”, „out”) úgy építik tovább a dal struktúráját és szemantikai terét, hogy mindeközben a férfira utaló főnév és személyes névmás helyére itt már a női változatok kerülnek. A sebesült katona helyett itt valakinek a lánya/anyja az („Someone’s daughter, someone’s mother”), akinek a testi összeomlása prognosztizált („Doc, I think she’s crashing out”). A megjelenített szituáció, a beteg és az ápoló egymást fogó kezét elválasztó műanyag védőfelszerelés („plastic”), mely a dal megjelenésének idején társadalmi szinten alkalmazott óvintézkedéseket is referálhatja, a koronavírus-járványt mint értelmező kontextus bevonását teheti indokolttá. Amennyiben így járunk el, arra lehetünk figyelmesek, hogy a szöveg által elképzelhetővé tett két „jelenet” interakciója révén a vírus elleni küzdelem, az egészségügyi dolgozók erőfeszítései és az azokkal járó lelki terhek a frontkatonák szélsőséges helyzetét idézik föl, amiről sem ők, sem a dalszöveg nem tud beszélni. A „Something med school did not cover / Someone’s daughter, someone’s mother” („Valami, amit az orvosi képzés sem tárgyalt / Valakinek a lánya, valakinek az anyja”) sorpár úgy hangsúlyozza azt, hogy a lelki megterhelésre nem lehetséges előzetesen fölkészülni, hogy közben a „cover” szó jelentése egyaránt lehet ‘magába foglal’ [az orvosi tananyag vonatkozásában], illetve ‘lefed’ [a halott szemét és testét] és ‘fedez’ [valakit ütközet során a hadászatban]. Történik mindez úgy, hogy a Swift-dalokban egyébként előszeretettel használt személynevek [vonatkozzanak azok valós vagy kitalált alakokra]²¹ helyett itt olyan általános hatókörű köznevek állnak, amelyek nem lokális eseményként kívánják elélni állítani a szöveg történéseit. A záróstrófa-ként megismétlődő bridge pedig érzékelés („what you’ve seen”) és [hermeneuti-

21 A *fölklore*-album tartalmazza egy szerelmi háromszög történetét Betty, Augustine és James karaktere között, akiknek a személyes nézőpontját különböző dalokból ismerhetjük meg (például *cardigan*, *betty* és *august*). Swift legújabb lemeze (*The Tortured Poets Department*) folytatja a névadás jellegzetessé nőtt eljárását olyan címekkel, mint *Clara Bow*, *Chloe or Sam or Sophia or Marcus*, *thank you aiMee*, *Cassandra*, *Peter* és *Robin*.

kai értelemben vett) tapasztalat („make sense”) elválasztását végzi el,²² s ez utóbbi sajátos módon az alváshoz és az álmhoz rendeli, ami szintén kétségessé teszi a tapasztalathoz való hozzáférést (vagyis az átéltek elrendező megértését) és annak közölhetőségét: „Only 20 minutes to sleep / But you dream of some epiphany / Just one single glimpse of relief / To make some sense of what you've seen” („Csupán 20 percnyi alvás / De te valamiféle megvilágosodásról álmodsz / A megkönnyebbülés egyetlen pillanata / Hogy értelmet tulajdoníts annak, amit láttál”).

A producerként Aaron Dessner által jegyzett *epiphany* fokozatosan erősödő (sejthetően nem valódi) orgonahangokkal kezdődik, így alapozva meg a himnikus jellegnek, melyet a belépő magas énekhangok tovább erősítenek. Az ekként megképződő ünnepélyes hangzás, a lassú tempó, a hangsúlyosan tagolt, ugyanakkor effektekkal és néhol háttérvokállal visszhangossá tett, levegős-lebegő ének illeszkedik a dalcím vallásos konnotációihoz, ugyanakkor ellenpontját képezi a dalszöveg által elképzeltetett krízis[jelenetek]nek és a hozzá[juk] társított megnyilatkozásoknak, a mimetikusan odaérthető hanghatásoknak. Swift énekét fátyolosnak érzékeljük, ami az akkordokat ritmikai megszakítás nélkül váltó zenei kísérettel akár azt a benyomást is keltheti, hogy a befogadó a szövegben megjelenített, korlátozott percepciójú szereplő érzékelésmódjához kerül közel. A dal hangkarakterében apró, de nem jelentéktelen változás a „Something med school did not cover” sor alatt kezdődik el, amennyiben egy új, staccatószerű, gépies szólam lép be, mely akkor válik a hangképben dominánssá, amikor a dal végéhez közeledve az énekhangtól elbúcsúznak – ennek eredményeképpen a levegőt és a levegővételt nem nélkülözhető emberi hangot a technikai váltja fel, s e megoldás révén a kórházi eszközök zaja is földéződik.

Míg az *epiphany* szövegében a lírai én figyelme a te lélegzésére és annak diszfunkciójára irányul, addig a 2022-es *Midnights* album *Labyrinth* című dalának első strófája noha egy én-te viszonyba helyezi a megszólalót, a „breathe” ige az énhez kapcsolódik. A főtebb emlegetett egyetemi beszédből ismerős, az ismétlés alakzatára épülő szerkezet („Breath in, breathe through, breathe deep, breathe out”), melyhez ott a közösségteremtés retorikai hatáseffektusa társult, itt már egy szerelmi viszony lezárulása okozta állapotban elhangzó, önmegszólító belső énbeszéd részeként tűnik föl. A sor ebben a kontextusban illeszkedik az albumnak ahhoz a koncepciójához, hogy a rajta hallható dalszövegekben úgy erősödik föl a vallomásos megszólalásmód, hogy közben eltávolodik a *folklore*-ra és az *evermore*-ra jellemző szerephelyzetek indexáltságától. A „breathe” mellett lévő, irányt kifejező határozószavak a térbeliség képzeteit írják bele a szövegbe, mely egyébként az időbeliség fogalmaival indul („right now”, „whole time”). A lélegző test fiziológias mozgása, a has és a mellkas emelkedése és süllyedése azért is jelenhet meg a szöveg képzetterében, mert olyan technikai eszközökre való utalások építik tovább ezt a térbeli szerkezetet, mint a lift és repülő. Az így megképződő párhuzam a szöveg középpontjában lévő érzelmi hullámmást kifejezni hivatott képi asszociációs láncot erősíti. Ehhez azt is érdemes hozzátenni, hogy az énekadallam a magas és mély han-

22 „[A] filozófiai hagyományok a *tapasztalat* fogalmát általában az értelmezéssel, vagyis a jelentéstudajdonítás aktusával társítják.” Hans Ulrich Gumbrecht, *A jelenlé előállítás. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. Palkó Gábor, Ráció, Budapest, 2010, 83–84.

gokból úgy áll össze, ahogy azt a szemantikai aspektus megkívánja. Például a „You know how scared I am / of elevators / Never trust it if it rises fast / It can't last” („Tudod, mennyire félek / a liftektől / Sose bízz benne, ha gyorsan emelkedik, / Nem tarthat sokáig”) sorok esetében ereszkedő dallamot hallunk, mely épp a „rises fast” résznél válik emelkedővé. Ének és szöveg ekképpen affirmatív összekapcsolásához sajátosan járul hozzá a zenei kíséret, mely nem hangszeres akkordmenettel kívánja támogatni az énekdallamot, hanem a maga számítógép generálta, hangsúlyosan művi jellegével egyfelől ellenpontja az emberi hang légzéssel összekapcsolódó természetességének, másfelől viszont nem idegen a szöveg képeiben megjelenő mechanikai eszközöktől. A *Labyrinth* az *epiphany*-hoz hasonlóan a zárlatban a gépi effektusokat erősíti fel, olyannyira, hogy előbbi esetében az énekes hangját is felülírja a technikai torzítás és szegmentálás eljárása.²³

Ez idő szerint a lélegzés-motívum legfrissebb változatai a Taylor Swift-életműben a *The Tortured Poets Department* című dupla albumon találhatóak. Összesen nyolc dalban szerepel a „breath” vagy a „breathing” szó, ezek némelyike a Swift-oeuvre tekintetében új jelentésirányokat nyit meg. A *So Long, London*ban a lírai én szorongását hivatott kifejezni a lélegzés korlátozottságára történő reflexió („Every breath feels like rarest air / When you're not sure if / he wants to be there”; „Minden lélegzetvétel olyan, mint a legritkább levegő / Amikor nem vagy biztos abban, / hogy ott akar-e lenni”), amely újfent egy, de a korábbi változatokhoz képest másként nem harmonikus én-ő viszony természetéről és az én ezáltal hangoltságáról mond valamit. A *Guilty as Sin?* az erotikus fantáziálás keltette testi jelek egyikeként hivatkozik a nehézlélegzésre („labored breath”), mely a dalszöveg kontextusában metonimikusan a szexuális örömszerzés aktusához kötődik, így a vallomásos-intim beszédmódnak egy olyan, a lemezborító által is támogatott regiszterét megnyitva, mely korábban nem volt jellemző Swift műveire. Mint ahogy a nyilvános imázs és a magánemberi lelki kondíció olyan reflektált szétválasztása sem, mint ami az *I Can Do It With A Broken Heart* című dalban megtörténik. Ez utóbbi éneke azt állítja, hogy a saját lélegzés feletti kontroll („I can hold my breath / I've been doing it since he left”; „Vissza tudom tartani a lélegzetem / Ezt csinálom, amióta elment”), vagyis az érzelmi represszió képessége a biztosítéka annak, hogy az én sérülékenysége-sérültsége ellenére előadóként tud teljesíteni – így mintegy újabb adalékkal szolgálva ahhoz, hogy miért hivatkozhatott az egyetemi beszédében (nem kevés öniróniával) magára úgy, mint aki a lélegzés „doktora”.

A szintén ezen a lemezen hallható *I Look in People's Windows* nyitánya („I had died the tiniest death / I spied the catch in your breath”; „A legkisebb halált éltem át / Figyeltem a csapdát a lélegzetedben”) eltéveszthetetlenül az *evermore*-album címadó dalának felütését variálja, mely így szól: „And I was catching my breath / Staring out an open window / catching my death” („És levegőhöz jutottam / Egy nyitott ablakon át bámulva / meghűlve”).²⁴ Míg ez utóbbi citáltban a lélegzet helyre-

23 Naturális és technikai együttműködésének egy másik típusú változatát jelentik azok a dalok, melyek Swift samplerezett szívhangját is beépítik a zenei kíséretbe. Ezek közül a *You're Losing Me* a szívdobogás mellett egy nagy lélegzetvétellel indul, így előkészítve a dalszövegben artikulált veszteség felismerésének testi tüneteket produkáló hatását, test és érzelmek elválaszthatatlanságát ének és nem vokális testhangok interakciójával is megérezkítve.

24 Az *evermore* és az *I Look in People's Windows* a hangszerelést illetően abban a tekintetben hasonlít egymásra, hogy mindkettőben klasszikus akusztikus hangszereket hallunk: míg előbbi zongorakíséretet kapott, addig az utóbbi énekszólama alatt húros hangszerek (cselló és akusztikus

állítására utaló és a megfázásra figyelmeztető frázisok kapcsolódnak össze, a 2024-es dalban azon túl, hogy a rímhelyzetben lévő főnevek sorrendje fölcserélődik, a „death” szóhoz a betegség helyett a szerelmi gyönyör (a „tiniest death” a francia „la petite mort” angol megfelelőjének tekinthető) képzelet társul, s a te beíródása révén a légzés módja lesz az a testi jel, amelyet az én olvasni próbál. Mindemellett olyan fráziskontamináció áll elő, amely egyfelől őrzí a „catch my/your breath” szólás emlékezetét, másfelől a lelepleződés lehetőségére is utal („catch a spy”; „lefülelni egy kémet”). A hétköznapiak korántsem mondható nyelvi szerkezet („I spied the catch in your breath”), mely a lélegzést én és te relációjába írja bele, újabb bizonyítéka annak, hogy Taylor Swift dalszövegeiben a levegővétel módja mindig személyközi viszonyok révén alakított, s ennyiben szemiotikai értelemben vett indexe azok alakulástörténetének. Jelek, melyek árulkodóak lehetnek, de közvettségük miatt nem föltétlenül egyértelműek az önmagát és a másikat érteni igyekvő én számára.

A Swift-életműben a lélegzés köré immár közel két évtizede íródó és bővülő, nem kizárólagosan nyelvi korpusz bár nem mentes az önisméltéstől, a képalkotás módjában, a dalszövegek szókincsbővülésében, a szerepversben rejlő modális lehetőségek kiaknázásában tetten érhető poétikai gazdagodással együtt hozzájárul test és érzélem, önműködés és kitettség, szándék és történés bonyodalmas relációinak színreviteléhez. A lélegzés megfigyelése révén a megszólaló és hallgató között sajátos közelség jön létre, hiszen a légzés diszfunkcióira való reflexió olyan érzelmi vagy testi folyamatokról ad hírt, amelyek az én személyes, intim szférájához tartoznak (legyen szó szerelmi megérintettségéről, erotikus vágymegélésről vagy épp a test sérülékenységéről, betegségéről). Másfelől viszont annyiban nem specifikusak, hogy nem kell ahhoz a popzenei világ trónján ülni, hogy átélhetőek vagy legalább átérezhetőek legyenek. Ugyanakkor az előadó helyzete mégsem esik egybe a hallgatóéval: miközben a dalszövegek beszélője újra és újra olyan szituációkról vall, amelyekben időlegesen elveszíti a normál lélegzés képességét, aközben szövegíróként, majd a dalok óriási tömegek előtt sem elbizonytalanodó előadójaként „visszatér önmagához, a saját lélegzete, a saját szavai, a saját mozdulatai által meg-elevenítve újjászületik”, így szereve vissza a „lélegzést, amely valójában az emberi lény első autonóm gesztusának felel meg”.²⁵

gitár] csendülnek fel. Az *I Look in People's Windows* esetében a húrok megpendülése légies hatást kelt [akárcsak az *epiphany* esetében az orgonasípszerű hangok], ezzel naturalisabb hangkaraktert hozva létre. Ez a zenei környezet kontrasztív módon kiemeli, hogy a nyelvi repetitív szerkezet („I spied the catch in your breath / Out, out, out, out, out, out”) épp nem a kilégzés biológiai folyamatát kívánja leképezni, hanem én és te térbeli eltávolodását előlegezi meg, amely aztán be is igazolódik az egymással szembeforduló térbeli kifejezések révén („North bound I got carried away / As you boarded your train / South, south, south, south, south, south”; „Észak felé sodródtam / Amint a vonatod elindult / Délre...”). Az *I Look in People's Windows* másik előzményének a *Lover*-albumon hallható *Death by a Thousand Cuts* című dal tekinthető: a bevezetőben visszhangeffekttekkel módosított énekhang ismételt egyetlen szótagot („my”), továbbá a szakítás-utazás motívumkapcsolat szervezte dalszövegben felbukkan egy sor („I look through the windows of this love”, „Keresztül nézek e szerelem ablakain;”) hasonló mondat szerkesztéssel és dallamívvel, mint amelyet a 2024-es dal refrénjének vonatkozó sora („I look in people's windows”, „Benézek az emberek ablakain”) kapott.

25 Luce Irigaray fönt idézett fordulatai természetesen nem Taylor Swift munkásságáról szólnak, hanem arról, hogy milyen szerepet kaphat a női egyenjogúság kiharcolásában a lélegzés specifikusan női vonatkozásainak vizsgálata. Vö. Luce Irigaray, *The Age of the Breath* = Uő, *Key Writings*, Continuum, London – New York, 2004, 165–166.