

BALÁZS IMRE JÓZSEF

A KÖLTÉSZET HATÁRTERÜLETEI



A költő gesztusai, kézmozdulatai, hangja és ezekből átsugárzó lényé hozzátartozhatnak valamiképpen a vershez – ezt akár fennmaradt Pilinszky János-filmfelvételek is közvetíteni képesek, vagy, valamelyest más-ként, olyan 21. századi költők felbukkanása a képernyőkön, mint Amanda Gormané, amint éppen a versét mondja Joe Biden elnöki beiktatásán.

Tíz mondat arról, amiért érdemes

■ Alapokra csupaszított léthelyzetekben, a világlárványok bezártságtapasztalatainak birtokában másképp hangzanak a kérdések is: mire jó a költészet, és egyáltalán – micsoda a költészet?

Az a jó Bernard O'Donoghue bevezetésében, hogy élesen kérdez: el tudjuk-e különíteni a költészet beszédmódját minden másféle beszédétől, vagy vannak-e olyan területek, ahol úgy érezzük, a költészet valamiféle kitüntetett lehetőséggel, „szakértelemmel” rendelkezik?

A költészet fikció (és így a vágyaknak, nem létező, de elképzelhető dolgoknak fontos terepe), a költészet egy speciális nyelvi viselkedésmód (lehet, hogy *más* hangsúllyal mondjuk, ebben persze a szójátékra is emlékeztet), a költészet azt mondja: „*a grief ago*”, egy fájdalommal ezelőtt, és hirtelen ráismerünk az idő megélésének számunkra adódó lehetőségeire. A halál, a természet, a szerelem viszonyok kérdése, ebben – történetileg így tartjuk számon – tud olyasmit a költészet, amit sűrítettségben, a tapasztalás rögzítésében másfajta beszédmódok nem. Pontosabb talán így mondani: olyan helyekről van szó, ahová más, rivális beszédformáknak nem sikerült úgy betörniük, hogy irrelevánssá tegyék a költészet megközelítésmódjait.

De mellékes-e a költészet valójában az élet más területeiről beszélve? Nyilván nem alaptól az, csupán azért, mert más nyelvek is forgalomban vannak e közegekben; inkább arról van szó, hogy magának a kérdésnek a megválaszolása is

két, történetileg is ütköző költészetkoncepció felől indítható el: imitatívna vagy transzcendensnek akarjuk látni inkább a költészetet, a leírás/megragadás vagy a meghaladás érdekkel inkább bennünket – és van-e esetleg kompromisszumos is-is megoldás?

Nem kerülhető ki a probléma: a költészet sokféle – ne feledjük, eredetileg az epikai, a drámai és a lírai műnemen belül egyaránt a költészet alakulását figyelhettük, s így szükségszerű, hogy a mai költészet, amelyre elsődlegesen líraként vagyunk hajlamosak gondolni, mennyire természetesen telhet fel egyéb, nem lírai vonatkozásokkal. A hangzás, a terekbe íródás, a helyzetek és a nyelv előtti megragadása inkább csak példái annak a sokféleségnek, ahogy a vers működik, és nem a lényege.

A végső választ a vers mibenlétéről a könyv következtetései közül írom ki, de persze azt az utat, ahogyan a szerző eljut eddig, érdemes lépésről lépésre bejárni: „Soha nem a nyilvánvaló kimondása. Normasértőnek tűnhet nyelvében, a megfogalmazott álláspontját vagy szervezettségét tekintve. De nem a normasértés kedvéért ilyen; nem perverz, mert a törekvése az, hogy az igazságot hozza felszínre valamilyen váratlan vonatkozásában. Működése a valóság érdekében történik.”

(Bernard O'Donoghue: Poetry: A Very Short Introduction. Oxford University Press, Oxford, 2019.)

Tíz mondat egy lekottázott beszélgetésről

■ Képzeljünk el egy olyan miniantológiát, amelyik összesen tíz verset tartalmaz, Arany János válogatta saját és mások verseiből, rostálási-gyűjtögetési szempontjai pedig kifejezetten zeneiek: ez lenne nagyjából a Nana Vortex *Aranylémezének* kiindulópontja. Tehetnék úgy, mintha egy CD belső füzetmellékletét könyvnek tekinteném, de inkább legyen ez mégis egy olyan CD ismertetése, ahol zene és szöveg egyben van.

Azokban az években, amikor az *Őszikék* születtek, Arany János dalokat, dalmokat is írt saját és mások versei alapján, gitárját pengetve pedig némi unszolás után elő-előadta őket családjának és barátainak – a kottákat Bartalus István zenetörténész lejegyzésében ismerjük, most pedig a Nana Vortex és vendégei hangján meg is hallgathatjuk őket. Tegyük egy pillanatra zárójelbe, hogy maguk az énekdallamok mennyi és milyen zenei kreativitásról tanúskodnak, hiszen a Nana Vortex nagy ötlete éppen az eredeti dallamok újrakontextualizálása világzenei, jazz- és hiphop-elemek bevitelével, ami sokszor az Arany-dalok struktúrájának megváltoztatását is jelenti.

Arany aligha gondolta, hogy Zách Klára balladája dark hiphopként is működhet, de Horváth Kristóf „Színész Bob” előadásában meggyőző, ahogy a ballada és a rap epikus világai összekapcsolódnak, az énekdallam pedig afféle refrénné válik inkább, földöntúli szellemhangokat is megidézni képes módon.

A komikus dallamok komponálásakor más irányban keresgélte Arany János – *A tudós macskája*, illetve a Petőfi-szövegekre írt *Csokonai* és *A tintásüveg* hangvételben nyilvánvalóan egymás rokonai, ezt Bartalus István, a dallamokat lejegyző barát a következőképpen dokumentálta, Arany előadói technikáját is felvillantva: „Mintául a kávéházakban s efféle nyilvános helyeken működő zugdál-

nokokat vette, s hogy egykor ezek előadásait jól megfigyelte, bizonyítja három dalának könnyűd elbeszélő népies hangja, mely a közönséges népdaloktól különbözik a nélkül, hogy magyar jellegét elvesztené. [...] A kálomista pap s Csokonai Vitéz Mihály mulatságos históriája eszembe juttatja azt a rövid másodpercet, midőn Arany előadása közben az első versszak végén levette kezét a gitárról, s felém fordult, félhangosan ismételvén az utolsó sort: »Csokonai Vitéz Mihály! S ezt arcának egy pillanatnyi derűlsége követte, oly pillanat, melyben a régi Aranyt véltem látni.»

Arany életművének alkalmi költészetéhez, társasági együttlétekhez kapcsolódó rétegeről egyre több szó esik (főleg Szilágyi Márton vagy Hász-Fehér Katalin újabb kutatásai révén), a humoros dalok mellett ide kapcsolódhatnak *A hegedű száraz fája*, *A toronyban*, illetve a *Kondorosi csárda mellett* kezdetű dalok, ezek akár közös nótázásokkor is megszólalhatnak – a Nana Vortex hangszereinek elszállásai, improvizációi, tudatos diszsonanciái ugyanakkor ki is tudják mozdítani őket bármiféle bezárulásból.

A Nana Vortex YouTube-csatornáján még az album megjelenése előtt hallani lehetett két zúzósbab/táncolósabb dalt, az Arany-szövegre írt *Igyunk bíz* kezdetűt, illetve az Amadé László-féle *Toborzót*, mindkettőben figyelhető az a zenei-szöveges párbeszéd, amelyben Arany mellett valaki/valami más is megszólal, mindegy is, hogy kortárs rapimprovizáció vagy tradicionális népdalszöveg. Arany beszélget velünk, és nem monológokat mond – erre az alapötletre épül minden ezen a lemezen, a beszélgetés pedig hol évődő, hol meghitt, hol elgondolkodtató.

Az album két bonus trackje (Arany János – *Óhajtanék*, illetve József Attila – *Arany*) nem próbál rálicitálni zeneileg Aranyra, hommage-szerűen illeszkedik a többi dalhoz, melankolikussá görbítve a hangulati ívet, ami nem baj, mert a korábbi dalokban egy teljes érzetpalettát lakhattunk be Arany János társaságában.

(Nana Vortex: Aranylemez. Gryllus Kiadó, Budapest, 2017.)

Tíz mondat a hangkutakról

■ Képzeljük el, ahogy az ember lefelé ereszkedik egy kútban, amelyikben méterenként más-más, egyre régebbi évtized zenéje szól, a kötélhossz nagyjából 1945-ig ér le, lentebbről operettfoszlányokat küldenek fel a légáramlatok: nagyjából eddig mehetünk vissza a *Populáris zene és államhatalom* című kötetben. A felszerelésben legyen nálunk levéltári kutatókártya és YouTube-csatornák nézésére alkalmas eszköz, némi idegennyelv-tudás sem árt a támpontok keresgéléséhez.

Pop- és rockzenét, „táncdalt”, beatmisét, new wave-et, operettet, musicalt, rockoperát, funkot és nemzeti rockot fognak át a kötet tanulmányai, jobb híján a „populáris zene” gyűjtőfogalmával, és az alapkutatásokat mindannyiszor az általam szervek jegyzőkönyvei, határozatai, jelentései kísérik a hivatkozásokban: a zenében való feloldódás másik oldalát, az extázisból újra és újra kizökkentő elemeket megmutató történet ez. Hammer Ferenc megállapítását érdemes végiggondolni: „az 1989 előtti popzene politikai, illetve kultúrpolitikai státusa erősen összefügg e zenék, illetve audiovizuális anyagok felvételeinek technikai szintjével” – vajon van-e lehetőség egyáltalán az egykori rangsorok felülírására, vagy

egyszerűen a hozzáférésre azokhoz a zenékhez, amelyek a korszakban alternatívát jelenthettek?

Ez persze nem jelenti azt, hogy akinek jó minőségű felvételei maradtak fenn, eleve gyanús: a hatalomnak a kelet-európai diktatúrák felpuhultabb szakaszában legalább annyira fontos volt fürdeni népszerű trendek fényében (s így nem teljesen elfojtani azt, amit amúgy is nehéz lett volna), mint az alkotóknak megmutatkozni.

Hogy a „szocialista realista tánczenét” egészen komolyan gondolta eredetileg a hatalom, azt Ignác Ádám tanulmánya meggyőzően mutatja ki a kötetben – ennek a kísérletnek a kudarca vezethetett aztán arra, hogy a befogadás, a közízlés, az esztétikai nevelés felé fordult a figyelem nagyobb része, innen pedig logikus lépés az ifjúsági klubélet felfutása, amelyik aztán a hetvenes-nyolcvanas évek magyarországi zenéjének talán legfontosabb innovációs terepévé vált. A dilemmák ebből (a korabeli közönség számára nem feltétlenül átlátható) hatalmi nézőpontból utólag is érdekesek mindenestre: legyen-e exportcikk az operett külföldön, jó-e ez az országimázsznak; mit engedni bejátszani a rádióban, és mit ne; mi legyen a viszonyulás a keresztény rockhoz/beathez.

Ebből a kötetből is nyilvánvaló, hogy az 1945 utáni magyar popzenének van néhány nagy, megkerülhetetlen története: ilyenek a táncdalfesztiválok hatvanas évekbeli Illés–Metro–Omega szereplései (Kappanyos András ír erről); a *Képzelt riport...* Vígyszínház-beli bemutatója (1973, Jákfalvi Magdolna elemzi); a nyolcvanas évek new wave zenekarai (Zombori Mónika foglalja ezt össze); vagy a Rock Színház története (Ring Orsolya vázolja fel). Meglepőbb, mert kevésbé közismert témákat tárgyal a keresztény könnyűzene kádári Magyarországon való jelenlétét jellemző szöveg (Povedák Kinga) vagy a nem politizáló jellege miatt kevésbé emlegetett, de sajátos életérzéseket felszínre hozó funkvérvonalat végigkövető írás (Havasréti József).

Néhány, az írásokba itt-ott beszivárgó elfogultság ellenére komoly, színvonalas, megkerülhetetlen munka született – nem zenehallgatás helyett, hanem annak kiegészítésére olvasandó.

(Ignác Ádám (szerk.): Populáris zene és államhatalom. Szerk. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2017.)

Tíz mondat ötven évről

■ Újratanulni azokat a helyzeteket, amikor köznapi szenvedélyeknek is tétje van: hogy valaki zenélni akar, hogy valaki valahogyan öltözködik, hogy valaki valamit gondol – jó támpont ehhez Józsa Erika új, bővített kiadásban megjelent könyve.

A kötet előző, 2003-as kiadására az interneten találtam rá néhány éve, Józsa Erika *Kettőspont* című honlapján: az újabb kiadás az azóta eltelt 15 év krónikájával és a CD-mellékleten egyes dalok újabb felvételeivel is bővült. Mint minden rendes zenekartörténet, a könyv bőven épít interjúkra, zenekari tagok visszaemlékezéseire – a korabeli romániai nyilvánosság jellege ezt teljesen indokolja, és szükségszerűvé is teszi: a beatzene és rockzene a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas években igazi undergroundnak számított, kivételes és szerencsés esetekben vált csak a sajtón keresztül dokumentálhatóvá.

A magyarországi, rendszerváltás utáni új generációs producer, Kovács László, aki az újabb Metropol-albumok kiadójává vált később, első hallásra az 1978-as *Égig érhetne az ének* dalait a műfaj magyarországi élvonalának társaságába hallja bele: „Nálam egyből a győztesek közé került a Metropol, úgy éreztem, hogy a Piramis és a P. Mobil mellett a magyar hard rock harmadik, mintegy titkos csúcsegüttesére találtam rá.” (173.) Ha ehhez hozzávesszük a *Hajnali dal* egyes zenei elemeit vagy a *Rum blues* és a *Hideg hajnal* korabeli felvételeit, megtapasztalhatjuk akár az Omega progresszív korszakának vagy a Fonográf szájharmonikás-többszólamú dalainak hozzáépíthetőségét is ehhez a zenei világhoz.

A Metropol Group sikertörténetének és a hard rock irányba történő elmozdulásának kulcsa nyilván Ráduly Béla kivételes hangorgánumban is keresendő: noha nélküle is volt és 1994-es elhunytá után is van Metropol, a korabeli tévéfelvételek, lemezek leginkább azt a korszakot örökítették meg, amikor ő ült a dobok mögött, és a legtöbb dalban énekelt is.

Józsa Erika könyve-dokumentumgyűjteménye a kortársi résztvevők-tanúkenézstársak szemszögéből emeli ki a beatzenei élet néhány kulcselemét: a művelődési házakat, a Román Televízió bukaresti magyar adását, a székelyudvarhelyi, 1970–1973 között megszervezett Siculus Fesztivált vagy olyan színházi felkéréseket, mint a nagyváradi színháznál dolgozó Szabó József Ódzsáé (*Az ifjú W. újabb szenvedései* című „beatoratórium” megírása, 1973), amelynek szintén szerepe lehetett a zenekar fennmaradásában. A könyv új kiadásában Virányi Attila, a zenekar alapító tagja egy másik lehetséges történeti forráscsoportot is felvillant: a CNSAS-tól származó dossziékét, amelyből az ügynökjelentések mellett a hetvenes években kézbesítetlenül maradt külföldi levelek is elő-előkerülnek, de akár apokrif, titkosrendőrség által készített zenekari fotók is a váradi utcákról.

A romániai ellenzéki mozgalmak történetében a könyv dokumentumai nyomán számolni kell a beatkultúra elemeivel, a hatóságok szemében a Metropol tagjai külföldön „feltételezhetően államellenes tevékenységet folytathatnának”, turnéjuk ezért nem engedélyezhető, „viselkedésük magyar érzelmű”, „illegálisan birtokolnak valutát” a csak külföldről beszerezhető hangszerek és hangtechnika beszerzése érdekében, és „bűneik” még hosszan sorolhatók.

Egy legendás zenekar ötven évét mutatja fel a könyv, emlékezetes váradi, udvarhelyi, sepsiszentgyörgyi, bukaresti pillanatokkal, figyelve a lokalitásra, mégis kitágult térben és időben.

(Józsa Erika: Beat nemzedék. A Metropol-sztori. Egy tegnapi rockbanda a Holnap városából. ARTPrinter, Sepsiszentgyörgy, 2018.)

Tíz mondat egy életézésről

■ Amikor a kortárs emlékezetkutatók munkába lendülnek, jó esetben formává is tud válni az, amiről szó esik – és ez most jó eset. A magyarországi rendszerváltás közvetlen előzményeiről, mindennapjairól való beszédhez kellenek a támpontok – és az ifjúsági kultúra, illetve ennek korabeli intézményesülése kifejezetten releváns összefüggések megtalálásához vezethet el.

Kilenc szerző mond el egy-egy történetet a leginkább emblematisz koncerthelyszínként és szocializációs terepként ismert budapesti Petőfi Csarnok műkö-

déséről, kiemelten az 1985–1993 közti időszakról, mindegyik más részkérdést ragad meg (a szocialista ifjúságpolitikáét, a plakátokét, a Csillagfény diszkóban csúcsra járatott diszkókultúráét stb.) – s ezekhez a történetekhez kisebb szöveg-törmelékek, képdokumentumok, a célirányosabb történetmesélést oldó és meg-törő elemek illeszkednek. Statikus formai keretben dinamikát is kínál a kötet: ha végigpörgetjük a lapokat, a páratlan oldalakon futó tényközlő, kronologikusan szerkesztett hasáb bemozdul, és végigvezet a lázadásokkal, izgalmas underground kulturális kísérletekkel teli korszakon.

Az egyik történet a magántulajdon újrafeltalálásának késő kádári logikáját tárja fel: ennek a nyomait az ifjúsági kultúra megszervezésén keresztül követhet-jük – a bevételcentrikus ifjúsági intézmény bizonyos értelemben a korszak tipikus képződménye. Egy másik elem a Kelet–Nyugat-átjárásokról szól: mi az, ami átjuthat a vasfüggönyön, mi az átjárás tétje mindkét irányra figyelve, milyen megnevezéseken, milyen barkácsolt változatokon lemérhető adaptáció és újraér-telmezés zajlik a kelet-európai színtereken, amilyen maga a Petőfi Csarnok is.

Míndezzel összefüggésben a tárgyi kultúra változásai is jelentések, Frazon Zsófia bolhapiac-elemzése meggyőzően ágyazza bele a tárgyakhoz való viszonyulás, a tárgyak használatában tetten érhető érzelmi interakciók jellegét a rendszerváltás környéki társadalmi kontextusba. De maguk a testek is beszédesek: Oltai Kata a kötet Petőfi Csarnokhoz talán legkevésbé kapcsolódó írásában a korabeli öltözködés, hajviseletek, nemzetközi trendek lokális változatainak ismer-tetését végzi el, a budapesti csövesek, punkok és egyéb korabeli szubkultúrák résztvevőinek énstilizálásait figyelve.

A kötet a maga sokféleségében jelöl ki módszert egy komplex intézmény és jelenség leírásához: a részt vevő megfigyelés, az oral history, a médiaelemzés, a levéltári források használata, az elméleti szakirodalom kritikai ismertetése egy-aránt megjelennek a könyv írásában. Ritkán látjuk a kötetben a színpadot, sok-szor vagyunk a kulisszák mögött: a menedzserek, roadok, dizájnerek, hivatalnokok – és persze és főleg a közönség könyve ez.

(K. Horváth Zsolt – Ignác Ádám (szerk.): *A Petőfi Csarnok. Ifjúsági kultúra és szabadidő-politika, 1985–1993. Rózsavölgyi és Társa, Bp., 2019.*)

Tíz mondat a félalulnézetről

■ Honnan mesélhetők a legjobb történetek a Kádár-korszak populáris zenei kultúráiról – a kulisszák mögé belátó, azokat rendezgető programszervezők, vagy a színpadon levők szemszögéből, akiket olykor elvakít a reflektor; vagy netán mégis a közönség soraiból? *A Mindenki!* válasza, nem először a témával foglalkozó könyvek sorában, az, hogy mindegyik történettípusra szükség van – főleg, ha a kötet azt a célt tűzi ki maga elé, hogy találkozások történeteként tekintsen erre a zenei kultúrára, nem függetlenül a találkozásoktól való kényszerű meg-fosztottság 2020–2022 között széles körben megélt állapotától.

A *Volt egyszer egy beatkorszak* blog koncertélmény-pályázatára beérkezett anyagok adják a kötet gerincét, és ezeket egészítik ki a blogban már megszokott komplexitásban, azok a szövegek, amelyek összefűzik a történeteket. Laza kronológia az 1960-as évek első felétől a rendszerváltás utáni első évekig, térbeli lefedettség a budapesti centrumtól és külvárosoktól a balatoni koncerthelyszíne-

kig, vidéki városok fesztiváljaiig és művelődési házaiig, rövid kitekintéssel a határon túlra (ezúttal Kárpátaljára): kifejezetten bő merítés az, amit ebben a formában sikerül megmutatni.

Kétféle párbeszéd is érzékelhető a kötetben, ami pontosan rámutat arra a funkcióra, amit egy ilyen könyv betölthet: az egyik egy generációközi párbeszéd, amit az egyik pályázó írása konkrétan meg is jelenít, hiszen egy „apával egy üveg bor társaságában a teraszon” helyzetéhez rendeli az LGT-búcsúkoncetról szóló történetet. A másik az, amiből a könyv „félalulnézetes” perspektívája is fakad: hogy egyaránt megszólalnak benne maguk a zenészek, egy-egy jellemző háttértörténettel világítva rá a korabeli fellépési viszonyokra és klubéletre, illetve a rajongók, akik a zenészekkel való köznapis találkozásokról mesélnek (Bergendykocsikerekek felpumpálása, focimeccs a Hobo Blues Band tagjaival, Benkó László jófej gesztusai a belépő nélkül maradottak koncerthelyszínekre való becsempészése kapcsán stb.). Az összhatás tehát itt nem a „sztárság” státusának építésére, a kivételesség bizonyítékaira épül, hanem az élményre és életérzésre, az ifjúsági kultúra jellegzetességeire, amelyek a generációközi kommunikációnak is alapjai lehetnek.

Az olyan jellegű vonatkozások, amelyeket egy-egy emblemikus koncerthelyszín (Petőfi Csarnok, Ifipark stb.) kapcsán már mélyfúrászerűen körüljárt a szakma, ebben a kötetben szórta formában jelennek meg, de kirajzolódnak a lokálisnak, az alkorszakoknak, az öltözködéskultúrának, a médiakultúrának olyan mozzanatai, amelyek újabb tanulmányokhoz, kutatásokhoz adhatnak ötleteket. A találkozások univerzális elve ezúttal kiterjed a *Pajtás* című úttörőlapra, a fiúk első füllukasztásélményeire, amelyeket otthonkás háziasszonyok végeznek maszk formában lakótelepi lakásokban, a spontán koncertre utazásokra, amelyek gyakran hajnali gyaloglásokba és földön alvásokba torkollanak, és persze arra a különös intézményhálózatra, amelyet a Kádár-kori klubok, művelődési házak, koncerttermek, Balaton-parti éttermek szűrkezőnője jelentett.

A dokumentálhatatlan határát súroló dolgok dokumentálása: a megéltség, a gesztusok, a performativitás története ilyen közös élményanyagon keresztül kísérelhető meg – emiatt a *Mindenki!* bizonyára hivatkozási alappá válik hosszabb távon is.

(Vass Norbert: Mindenki! Koncertek, történetek a beat és a rock aranykorából. Cser Kiadó, Bp., 2022.)

Tíz mondat a román hiphop útkereséseiről

■ Vers a rap is, A rap: vers, A rap nem más, mint vers – próbálgatom magyarul minél mondatszerűbben visszaadni azt az állítást-kinyilatkoztatást, amelyet G. P. Volceanov 2022-es, román hiphoptörténeti szempontból úttörő könyvének (*Rapul este poezie*) címévé emel. Minden ilyen kijelentés mögött valamiféle érvrendszernek kell kirajzolódnia, és Volceanov leginkább az egyre szofisztikáltabbá válás útvonaltát, illetve a korszak költészetében egyébként is fontos technikáknak, például az intertextualitásnak a jelenlétét követi értekezésében.

Sok szempontból a könyv mégis a rap különbözőségéről szól, hiszen a téma nemzetközi szakirodalmát követve Volceanov a sajátos zenei kultúra felvázolásával kezdi a téma megközelítését – ebben magán a rappelésen (vagyis a nem

énekelt, rímes-ritmusos előadásmódon) kívül további három elem is meghatározó: a *Djing* (vagyis a rappelés zenei alapját adó, gyakran mixelt technika), a *b-boying* vagy *b-girling* (vagyis az akrobatikus, utcai tánc- és mozgáskultúra, amelyik az irányzathoz tartozik), illetve a graffitikultúra, amelyik mindehhez térbeli és vizuális háttérrel képez. Ezekből a gyökerekből levezetve nyilván a kelet-közép-európai hiphop is bizonyos prediszpozíciók felé mutatna – csakhogy a könyv részben épp azt mutatja meg a román példán, hogy ez a kultúra a legkülönbözőbb, gyakran egymásnak ellentmondó gondolati-eszmei-szociális tartalmakkal kapcsolódik össze a hosszabb távlatokat nézve. A román hiphop történészének azokkal az ellentmondásokkal kell megküzdenie, amelyik szinte minden, kezdetben underground zenei kultúrára jellemző (a hard rock, a punk, az alternatív zene történetére stb.), amelyeket előbb-utóbb a kommercializálódás alakít át és alakít tovább; a politikai lázadás és a politikai konformizálódás vagy fanatizálódás irányaival; a diverzitás kultúrájának és az agresszivitás, jelen esetben a *diss track*ek maszkulin verbális leszámolástörténeteinek széttartó jellegével. Mivel a szerző a zenei szcéna kitűnő ismerője két-három évtizedre visszamenően, szükségszerűen a diverzitást hangsúlyozza, a hiphop kultúrájának szinte minden jellegzetességére fel tud hozni egy kontrasztív ellenpéldát is – erre a könyv egyfajta apologetikus jellege miatt is szüksége van –, ez viszont arrafelé vezet, hogy az apológia egyszerre terjed ki a román hiphop korrupcióellenességére, cenzúraellenességére, remixtechnikájára, valamint a verbális agressziójára, egyes vezető figurák ortodox vallásosságára, idegengyűlölő és kisebbségellenes szövegeire, mindezt pedig a 2001-es *Hip Hop Declaration of Peace* mindenekelőttiségével kísérli meg feloldani, kétséges azonban, hogy ez teljességgel meggyőző érvelésmód-e.

A könyvnek azok a vonatkozásai, amelyek a román rapszövegek versekhez való viszonyát, struktúráját és logikáját tárgyalják, a kulturális-politikai beágyazódásokra, utalástechnikákra is kitérve, természetesen meggyőzőek, és figyelembe veszik a román verskultúra korábbi korszakait is támpontként, George Bacovia és Geo Bogza vagy az *Alge* folyóirat költőinek tevékenységét. Megkerülhetetlen a téma kapcsán az obszcenitás poétikáiról, az argó szövegműködéséről, az utcáról mint művészeti szcénáról és ennek következményeiről beszélni – az értekezés második része, az alapok felvázolását követően, ezeket az elemeket tárgyalja, dialógushelyzetben mutatva fel a rapperek és a kortárs költészet teljesítményeit.

Volceanov könyve bölcsészeti háttérű – inkább csak a fogalmak pontosabb használata érdekében és az általános keret felvázolása érdekében folyamodik a *cultural studies* vagy az antropológia egyik-másik szempontjához. Egy intézményesülési folyamat korai állomásának, egy reprezentatív szövegkorpusz felvázolásának, egy műfaj emancipálási kísérletének tekinthető – amelyet bizonyára a jelenség komplexebb, egy-egy vonatkozást analitikusabban tárgyaló értekezések követnek majd.

(G. P. Volceanov: *Rapul este poezie. O incursiune în cultura hip-hop românească*. Tracus Arte, Buc., 2022.)

Tíz mondat a dalkreatívokról

■ Van három perced, hogy elmondj egy sztorit, felépíts egy helyzetet, hangulatot: innen indul a dalszövegíró, és ez nem is különbözik olyan sokban mondjuk egy slammer vagy egy szonettköltő kötöttségeitől.

Egy olyan könyvsorozat darabja a *Writing Song Lyrics*, amelyben a tévés műfajok, a versírás, drámaírás, prózaírás kulisszáiról külön kötetek szólnak – a koncepció lényege pedig, hogy a témáról való beszéd és a műfaj gyakorlatias, írás felőli megközelítése ugyanabban a keretben, ugyanazon borítólapok közt zajlik. A kreatívírás-könyvek főleg arról szoktak beszélni, mi történik az írás előtt, illetve az írást követő újírás-javítgatós fázisban, és ez itt sincs másképp: az írás során a szabad társításoknak kell működniük – ez még az a rész, amikor Paul McCartney „Scrambled Eggs” szöveggel énekl a majdani *Yesterdayt*, mert tudja, hogy egy három szótagos szóra van szüksége. Voltaképp az, amikor a könyv nézőpontokról, rímekről, *storyline*-okról beszél, nem tesz mást, mint hogy összehasonlítási támpontokat ad ahhoz, ahogy ugyanazt az alapötletet vagy alaptörténetet különbözőképp alakítjuk az önszerkesztési fázisban.

Szép paradoxon, hogy a műértelmezések hozzászoktatnak bennünket az évek során ahhoz, hogy a narrátor vagy a beszélői hang nem azonos a szerzővel, aztán amikor egy énekes felmegy a színpadra, a közönség mégis hajlamos hozzákötni a tartalmakat-érzelmeket – ez egyszerre bonyolítja és egyszerűsíti a dalszerző dolgát. Egy dalszöveg eleve kontextusba képzelendő, hiszen valakinek a hangján, valamilyen helyzetben (és a versolvasáshoz/-hallgatáshoz képest sokkal szórtaabb lehetőségek közt), valamilyen zenei-kulturális szintéren találkozzunk vele – nem önmagát jelenti tehát, nem csupán szavakat. A nyitottság, kihagyásosság sokszor észlelt jellegzetessége a „háromperces sztori” megközelítésből ugyanúgy adódik, mint a „sokféle kontextus” tudatosításából.

A könyv belemegy a játékba, hogy kategóriákat állítson fel a jobb érthetőség és a gyakorlatiasság kedvéért: persze, hogy négyféle szerelmes dal van (*I want you, I got you, I miss you, It's over*), de az fontos, hogy mindig konkrét szövegpéldákat látunk, ami egyben meg is nyitja, elrugaszkodópontnak tekinti ezeket a helyzeteket, típusokat. Perspektíva, utalásos technika, meggyőzősi retorikák, címek, történettípusok, társszerzős együttműködések – sokféle lehetőség körvonalázódik, mindezek figyelembe vehetők, miközben továbbmozdulunk.

A zene és a hangzás az, hogy beleszerettem, a dalszöveg az, hogy sokadszor is találkozni akarok vele – mondják valahol majdnem így a könyv szerzői.

(Glenn Fosbraey – Andrew Melrose: *Writing Song Lyrics*. Macmillan International, London, 2019.)

Tíz mondat a fejben szóló hangokról

■ Bérczesi Róbert 2019-ben egy teljes kötetnyi életút-beszélgetésben nyílt meg Kiss László kérdései kapcsán – és egy emlékezetes kötet született, az *Én meg az Ének*. Akkor így összegeztem azt, amit Bérczesi a dalszövegírás kapcsán írt: „Megtudjuk, hogy miképpen születnek a Hiperkarma-dalszövegek: életdarabokból és konkrétumokból, amelyek azokba a végeérhetetlen monológokba épülnek bele, amelyeket Bérczesi akkor is mond, amikor éppen nem dalszövegeket ír.”

2021 óta Bérczesi Róbert teljes, kiadott dalszöveganyagán ellenőrizhetjük a kérdést – megszületett a Hiperkarma-dalok könyves foglalata. Ha versként nézem a kötet szövegeit, akkor az első feltűnő dolog a szövegek hossza: Bérczesi kifejezetten hosszú szövegeket ír – már a terjedelem önmagában is hozzájárul ahhoz, hogy monológként vagy sajátos dialógusokként olvassuk őket. Hogy a könyv a dalszerkezetektől függetlenül ezt a monológszerűséget egységesíti, az a refrénes Hiperkarma-daloktól kezdődően, leginkább *A napsütötte rész* (2019) szövegeitől kezdve válik nyilvánvalóvá: a refrének ugyanis mindannyiszor folytatólagosan, a verzéktől elkülönítetlenül és az elhangzás függvényében megsokszorozva jelennek meg.

Milyen költő Bérczesi?

Először is asszociatív: a dalokat gyakran improvizált hangzásbeli asszociációk, szójátékok viszik tovább (néhány példa csupán: „tetemed tetemet temet”; „az élet nem élet míg át nem éled”; „ezt is megérted / az egészet érted / érted az egész / egy”), de ez a technikát magyarázza csupán valamelyest, a szövegek lényegesebb része az, amiről szólnak egy rejtett visszahangesztétika, egy belső, monológformát öltő dialógus formájában.

Aztán még önelemző is: a könyv szerkezeti sajátossága, hogy a szerző mind-egyik fejezet (album) elé, a 2000-es *hiperkarmától* a 2020-as *KaRaNTéNLeMeZig* és további töredékekig összefoglaló kommentárt iktat be, amelyek valamelyest kontextualizálják a szövegeket, és visszakötik azokat az előadott változatukhoz.

A szerzői, szubjektív toplistát a Hiperkarma-albumok kapcsán nem kell követnünk feltétlenül – mindegy is voltaképpen, hogy a számomra legizgalmasabbnak tűnő első fejezethez/albumhoz képest a szerző magasabb szintűként értékeli a másodikat, és abban is ki tudunk egyezni nagyjából, hogy *A napsütötte rész*nél villan fel újra legegyszerűsebben egy másikkal Hiperkarma az első két album csúcsaihoz képest.

Ezekhez a szövegekhez néha hadarást kell képzelni, néha egyfajta kreatív gondolati dadogást, így nyerik el teljesebb értelmüket: a kötetváltozat ebből veszít valamennyit, de nyer az elidőzés lehetősége által: Bérczesi Róbert többszöri elolvasásra/meghallgatásra alkalmas szövegeket hozott létre.

(*Bérczesi Róbert dalszövegek könyve. Scolar, Bp., 2021.*)

Tíz mondat a performansz sokrétűségéről

■ A költő gesztusai, kézmozdulatai, hangja és ezekből átsugárzó lényegéhez hozzátartozhatnak valamiképpen a vershez – ezt akár fennmaradt Pilinszky János-filmfelvételek is közvetíteni képesek, vagy, valamelyest másként, olyan 21. századi költők felbukkanása a képernyőkön, mint Amanda Gormané, amint éppen a versét mondja Joe Biden elnöki beiktatásán.

A költészet performativitása jelentheti ezt a mozzanatot: ahogy egy-egy szöveg elhangzási pillanata mint esemény beleíródik a befogadó által érzékelt jelentésbe, és az utólagos találkozások a szöveggel újra és újra visszaidézik a korábbi kiemelt pillanatot is. Amanda Gorman jó előadója saját versének, a *The Hill We Climb*nak (*A domb, amit megmászunk*), az összekapcsolódás kétségtelenül megtörtént.

A *Ne kérdezd, kik vagyunk* című kötet és annak története több szinten is folytatja gesztusok hozzákapcsol(ód)ását a Gorman-versekhez. És itt nem csupán ar-

ra gondolok, hogy a könyv ajánlásai között Lin-Manuel Miranda neve is felbukkan, aki a kortárs amerikai kultúrában az előadott-énekelt szövegek egyik emblematikus figurája, neve említésével tehát a kötet ezt a szövegműködés-módot is eleve felidézi, hanem arra is, hogy a szövegek létrehozása maga is a szokottnál hangsúlyosabban épít a gesztusjellegre.

Az avantgárd irodalomban és képzőművészetben vált egyre komplexebben kidolgozott gyakorlattá, hogy a műhöz magához az azt létrehozó mozzulatokat is hozzáképzeljük: Tristan Tzara ollóját például, amint újságpapírokat vagdos vagy a fluxusművészek, absztrakt expresszionisták ecsetmozgását, nyomhagyását, ahol maga a mű gyakran e mozzulatok nyoma csupán, amiből visszakövetkeztethetünk az eredetükre. Amanda Gorman identitásköltészetében a kiindulópontként használt szövegforrások, és a kiválasztás mozzanata-eseménye maga válik gyakran jelentéssé a könyvben: korábbi járványaplókhöz való beavatkozó kapcsolódás, a „radírozott versszövegek” konstruktív, egyszerre sűrítő és töredékesítő eljárásai hozzátartoznak a versek anyagához.

Ritka pillanat az irodalom történetében, ahogy a könyvnek a fordítása is eseményé, gesztussá tudott válni – a fordítók kiválasztásával kapcsolatos globális viták ennek szokatlanságát joggal vették észre, miközben magához a Gorman-jelenséghez és a könyv eseménypoétikájához képest voltaképpen következetesen történt minden: ha ebben a kötetben minden a performativitás felé mozdul, akkor az, hogy a magyar fordítást a Van Helyed Alapítvány rendszerében mentorált roma fiatalok készítették, Bódis Kriszta és Dányi Dani szakmai közreműködésével, mintegy megismétli és adaptálja azt, amit a könyv annak „eredeti” közegében jelent, magukon a szövegeken túlmutatva.

Gorman kötete a mások nevében való beszélés, a *mi*-hang korszerű megszólaltatásával kísérletezik, ilyen irányú aktualitása leginkább a vizuális elrendezésekben, kurrens kommunikációs eszközeink és technikáink színrevitelében, a gyakran szinte élőközvetítés-szerűen működő szövegekben érhető tetten. A kötet mi-tudata jellegzetesen generációs tapasztalat is emiatt – de a mi-határok kiterjesztéséhez sokat hozzátesz a könyv visszatérően reflektált alaphelyzete: a pandémia körülményei közti elzártság, ahol az egymáshoz való, élőszóbeli vagy testi kapcsolódás lehetőségei korlátozottak, és ahol a könyv performativitása összességében ennek markerévé, az elválasztottság átlépésének kísérletévé is alakul.

(Amanda Gorman: Ne kérdezd, kik vagyunk. Ford. Barna Noel, Galambica Péter, Galambica Rozália, Kala Noémi, Macsinga Géza, Penni Éva. Open Books, Bp., 2022.)