

HANNOS GÁBOR

ALVILÁGI ANZIX

Az Én megteremtése és legitimálása Siska Finucci *Út a pokolba* című hiphopzeneszámban. Egy metafora (trópus) esztétikai-antropológiai vizsgálata

A pokolról

■ „A pokol gondolata messze túlnő a keresztény tanítás keretein. Jóval a kereszténység előtt jelent meg, s annak visszaszorulása után is tovább él. Az egész emberiség tulajdona, hívőké és hitetlenké egyaránt. [...] A poklok különféle változatai a társadalmak kollektív szorongásait tükrözik, miközben választ keresnek az erkölcsi rossz alapvető kérdéseire. [...] A pokol szégyeneink, lelkifurdalásaink, a mindenütt jelen lévő rossz tükré”¹ – írja Georges Minois eredetileg 1991-ben megjelent, *A pokol története* című mentalitástörténeti munkájában. E robusztus, többnyire a keresztény civilizációt vizsgáló mű egyik központi tézise – ahogy az a fentebbi idézetből is kitűnik –, hogy a pokol nem csupán egy transzcendens-teológiai jelentésmezőben értelmezhető entitás homályosan megragadható térbeli kivetülése, hanem egy absztrakt kép, amely összefogja azokat a félelmeket, frusztrációkat vagy gyötrelmeket, amelyek a mindenkori embert zaklatják. A poklot jelen dolgozat keretei közt metaforaként kezelem, mely segíti az egyént a félelmek átvitt értelmű kommunikálásában. Abban, hogy a pokol a világ immanens nyelvi részévé válhatott, Minois jelentős szerepet tulajdonít a 14–16. századnak, amikor az euroatlanti világot sújtó politikai és természeti válságoknak vallási színezetet adott a megújulásra kényszerült keresztény teológia; azaz a „pokol feltolult a földre”.² Ettől kezdve a pokol fogalmi alakzata aktuális társadalmi viszonyokat (is) jelöl. Mindez Minois vizsgálódásai szerint már odáig jutott – Jean Guittoutra hivatkozva –, hogy az ateisták harsányabban emlegetik, és írják körül a poklot, mint a híthű keresztények;³ de előszeretettel idézi Camus poklát is, mely az esetlegességek abszurdításában tobzódó ember kínjainak banalitását hivatott megjeleníteni.⁴ Camus esetében már a „pokol” kifejezés szó szerinti leiratozása sem szükséges, hiszen e kínokból az ember magára és a pokolra, a pokolból pedig magára és e kínokra ismer; azaz a pokol konvencionálizálódott,⁵ mélyen beleépült az emberi tudat megismerési struktúráiba, magától értetődővé vált. Ez annyit jelent, hogyha valaki például pokoliként azonosít egy helyzetet, nem kell spekulálnunk azon, hogy a „pokol” mit jelöl az adott kontextusban, ugyanis az napjainkra a kollektív szótár része lett. Éppen ezért adott a kérdés: miért szükséges foglalkoznunk ma, a 21. században a pokollal mint metaforával.

Egyfelől a pokolmetafora, ahogy imént is említettem, ernyő alá vonja mindazokat a fonák jelenségeket, melyekhez az adott kor embere negatívan, leginkább félelemmel vagy aggodalommal viszonyul. Amikor tehát a poklról állít valamit az ember, akkor egyúttal önmagát is elbeszéli, narratívája ívét ilyenkor rendszerint azok a frusztrációk és félelmek rajzolják meg, melyek saját vágyainak elérését potenciálisan akadályozzák. Véleményem szerint ezért kell vizsgálat tárgyává tennünk korunk pokollal foglalkozó műalkotásait, hogy ráébredjünk, ezek a félelmek *hogyan*⁶ találják formát a pokolmetaforában. Jelen tanulmány is ezt a célt tűzi maga elé, és az önteremtés konstitutív folyamatán keresztül vizsgálja a poklot. A pokol nyelvi kifejezését tehát elégségesnek vélem arra, hogy a konvencionalizálódott metaforák kreatív újrafelhasználását vizsgáljuk, illetve az embert is, aki a pokol képzetének tükrében önmagát pillantja meg. Mindenekelőtt azonban bemutatom azt a négy elméleti tételt a metaforáról, melyek segítségemre lesznek az elemzés során.

A metafora

- 1. A metaforák szükségszerűen hamisak vagy triviálisak, amennyiben a szó szerinti jelentésük felől közelítünk hozzájuk.
 - 2. A metafora működésének szükségszerű feltételei
 - a) az analogikus elgondolás,
 - b) a támogató kontextus és
 - c) az a háttértudás, mely a metaforát és a sémát összekapcsolja.
 - 3. A konvencionális metafora működése eltér a nem konvencionális metaforától; vizsgálatuk esetén ezért az első lépés meghatározni, hogy az adott metaforát konvencionálisnak vagy nem konvencionálisnak tekintjük.
 - 4. Az Én létrehozásának és a világ leképzésének autentikus eljárás-módja a metaforikus elbeszélés.

1. Először is nyilvánvalónak kell lennie, hogy a metaforakezelésem az egész szövegre kiterjed.⁷ Mint Davidson⁸ és Grice⁹ megjegyzi, a metaforák hamis (Davidson) vagy kategóriahibás (Grice) állítások, ha a szó szerinti jelentés felől közelítünk feléjük (pl. „te vagy a hab a kávémon”¹⁰). A másik lehetőség, ha valamilyen negatív állítással szembesülünk, melynek szó szerinti jelentése bár igaz, de triviális (pl. „nem te vagy a világ közepe”). Ha tehát a szó szerinti jelentés felől közelítünk a metaforához, azt vagy hamisnak vagy triviálisnak véljük.

2. Egyetértek ugyanakkor Grice-szal abban, hogy a metafora olyasfajta „tulajdonságnyalábot”¹¹ rendel az érzékeltetni kívánt tárgyhoz, mely szó szerinti jelentésében és az áttételes jelentésben érzékeltetett tárgyban közös.¹² A metafora tehát a) analógián alapul,¹³ mert a metafora szó szerinti és figuratív (áttételes) jelentése eltér egymástól, mégis valamilyen alaki vagy tartalmi hasonlóság áll fenn a kettő között. A metafora működési módja így egyfelől a szó szerinti jelentés / figuratív jelentés differenciálásának irányából közelíthető meg, másfelől a séma és a kontextus irányából. A c) séma abban segít, hogy az adott – szó szerinti – fogalmat és annak reprezentációját összekapcsolja. A sémát a megnyilatkozás – amennyiben az ember a megfelelő szótár birtokában van – automatikusan aktiválja, a szükséges alkotóelemeket kiválogatja, és az elbeszélni kívánt

tárgyhoz illeszti.¹⁴ Ha például egy dolgozó azt mondja az egyik kollégájának, hogy „olyan vagy nekem, mint Ádámnak az alma”, akkor a kolléga fejében felidéződik az a kulturális háttértudás, melyet a bibliai teremtéstörténettel kapcsolatban őriz, és lefejt a felesleges rétegeket (pl. alma, piros, tudás, kiűzetés, kígyó, Éva stb.), és megmarad az, aminek a (b.) kontextus értelmet ad, azaz a vágyakozás tiltott tárgya, hiszen románcuk kiteljesedését a munkahelyi előírások gátolják. Az ilyesfajta, „erős” támogató kontextus esetén az sem szükséges, hogy a szó szerinti jelentés működésbe lépjen, megelőzve a figuratívát.¹⁵

3. Ugyanakkor e következtetésre akkor is eljuthat a sémát működésbe hozó befogadó, amennyiben nem tud arról, hogy a munkatársak közti romantikus kapcsolatot tiltja a szabályzat, és arra csak a séma és a metafora összekapcsolása után jön rá. Ilyen esetekben beszélhetünk konvencionális metaforáról.¹⁶ Janus és Bever¹⁷ tanácsát, miszerint a konvencionális és a nem konvencionális metafora megkülönböztetése kikerülhetetlen lépése a figuratív nyelv elemzésének, komolyan kell venni. Egy metafora akkor tekinthető konvencionálisnak, ha korábbi figuratív jelentése az elsődleges jelentés rangjára emelkedik, és az értelmezéséhez szükséges háttértudás valamilyen módon a mentális kelléktár része.¹⁸ Avagy a konvencionális metaforának nincsen szüksége erős támogató kontextusra, egy olyan kollektív végső szótár¹⁹ része, amely rögzítve van az adott csoport közös tudástárában. Ha például azt mondom, hogy „az időjárás pokoli”, a pokol konvencionális jelentése nem a keresztényi, dantei poklot jelöli, hanem olyan stilisztikai alakzatként tűnik fel, mely hatékonyan érzékelteti,²⁰ hogy olyan kínokat élek át, mint azok, akik a pokol kénköves katlanjában szenvednek. A kontextus itt is megszabja a metafora konvencionális jelentését; az, hogy előbb aktiválódik a figuratív jelentés, mint a szó szerinti, avagy a figuratív ebben a kontextusban szó szerintivé válik, a trópus konvencionális mivoltát sugallja.

4. El kell fogadnunk továbbá Rorty tételét, miszerint az egyéni önteremtés egyik útja az Én metaforák általi (újra)feltalálása.²¹ Ehhez vagy új metaforák megalkotása révén vagy – mint azt Stockwell és az ún. „kognitív poétika” hangsúlyozza²² – konvencionalizálódott metaforák kreatív felhasználásával juthatunk el. A kreatív metaforahasználat segíti az embert abban, hogy a benne rejlő lehetőségek tárházát autonóm²³ és autentikus²⁴ módon valósítsa meg, s ez által Énjét létrehozza. S bár Strawson szerint a narratívák nem képesek arra, hogy azt az élményt, amit az Én jelent, hatékonyan megjelenítsék²⁵ – hiszen ilyenkor az ember E/3-ban képes csak lát(tat)ni önmagát –, a metaforák azért mégiscsak alkalmasak erre a reprezentációra, mert végső soron az elbeszélhetetlen érzékeltetését stiláris módon közvetítik.²⁶ Ezzel összhangban van Rorty elképzelése a metaforáról, mely szerinte a „használat” terepében mozog, célja és funkciója így nem az „ért(et)és” vagy a „jelentés”. A nyelv így túllép azokon az (elméleti) kereteken, melyek a „valóság” hiteles reprezentációjának²⁷ kötelezettségét rendelik hozzá, s egy olyan figuratív tartományt biztosítanak számára, ahol az irodalmi kreativitás át- és felülírja a „valóság” vagy az „igazság” koncepciójának érvényességét. A hangsúly a tényszerű leírásról átkerül az ön- és világteremtésre. Ebben jelentős szerepe van továbbá a

metafora azon sajátosságának, mellyel implikaturákat termel ki,²⁸ amelyek értelmezése²⁹ érzelmi és kognitív eljárás mód is egyben.

„Autentikus Látvány A Pokolból”

■ Hogy a metaforák Én-konstituáló jellegét megvilágítsam, Siska Finuccsi (továbbiakban: Siska) *Út a pokolba*³⁰ című hiphopzenesámát fogom vizsgálni. E zenesám a Komander Kruscifix művésznéven alkotó producer *ALAP – Autentikus Látvány A Pokolból* (továbbiakban: *ALAP*) című albumán jelent meg 2013-ban a Vicc Beatz hiphoplemez-kiadónál. Komanderről kevés háttérinformációval rendelkezünk, azonban a hazai szcénán belül mind a Vicc Beatz, mind az albumon közreműködő rapperek (el)ismertek. Siska például az itthon 1998-tól működő Bloose Broavaz Produkció kötelékében jelenteti meg – szóló- és együttesi – albumait (összesen: 13 db) 2000 óta;³¹ leghallgatottabb szerzeménye *Jön a tré*³² címmel látta meg a napvilágot a 2010-es esztendő végén, a belőle készült videóklip több mint 10 ezer megtekintést számlál a YouTube-on.

Az *ALAP* albumon szereplő zenesámok címlistáját áttekintve könnyedén feltűnik, hogy bár Komander betekintést ígér a pokolba, a 11 tételből csupán Siska művének címében szerepel a „pokol” kifejezés. Ezt azzal magyarázhatjuk, hogy a pokol, ahogy a bevezetőben utaltam rá, konvencionális metafora, s a korpusz egészének címében bevezetett trópus úgy is képes átfogni a tematikus egységeket, hogy azok címében és szövegében direkt módon nem szerepel. A zenesámok ugyanis olyan témákat ölelnek fel, mint a nukleáris apokalipszis, a kábítószer-fogyasztás, a politikai önkény, a lélek problémája vagy utóbbival összefüggésben a materializmus; azaz olyan kérdéseket, melyek a kor emberét foglalkoztatják, és többségében frusztrálják. E szempontból is különlegesnek tekintem Siska alkotását, hiszen úgy beszél kollektív-közösségi félelmekről, hogy élettörténetének absztrakt tükrében tekint azokra. Ezeket a mozzanatokat formázza pokollá, s magát e pokolnak mintegy az uraként (azt kezelni képes egyénként) látja; azaz egyfajta vitalitás mellett érvel saját maga példáján keresztül.³³

Az Én rekonstrukciója az élettörténet metaforikus elbeszélésében

■ Az előadó négy jelentős, egymással összefüggő motívumát emeli ki élettörténetének: *Tatabányát*, a *lakótelepet*, a *szegénységet* és az *apát*. E négy kifejezés mint markáns szerzői jegy jelenik meg Siska egész pályáívében. Az anyátlanságot és édesapja jelenlétét hangsúlyozza például a *Szerencsekerék*³⁴ című közreműködésében, míg a „csoróság” és a lakótelep olyan sarkalatos pontjai az életműnek, hogy annak – többedmagával – külön zenesámot is szentelt³⁵ (de ettől függetlenül is rendre felbukkannak).

E sajátos metaforák egymás implikaturáinak tekinthetőek, és még akkor is azok lennének, ha nem a zenesám szövegezése biztosítaná számukra a kontextust, mint e szerzemény részei között pedig különösen erős a köztük lévő kapcsolódás. A *Tatabánya* városnév egyszer képviselheti magát a szövegben, akkor is szorosan összefonódva a „tré” kifejezéssel, melynek jelentése: rossz minőségű.³⁶ Siskától eleve nem idegen e két szó rokonítása, korábban a „Trébánya” metaforával is jelölte már szülővárosát.³⁷ Ez az összefonódás eleve azt jelzi, hogy Siska ideáltipikus Tatabánya-

képe magában hordoz valamit mindabból, ami „rossz”, ami „negatív”. A szóban forgó metaforikus implikációt körülvevő szöveg támogatja ezeknek a minőségeknek a finomhangolását: „Míg ez Tatabánya tré, elfut, aki megretten / Ha rászakad a valóság, mint az elmém, úgy megreccsen” – hangzik a két sor, melyekből tisztán látható, hogy Tatabánya Siska elbeszélésében egy olyan radikálisan *más* környezet, mely a tapasztalás számára kimerítő, megrökönyítő, hiszen „rászakad” az emberre. Siska mégis ezt az áldatlan állapotot jellemzi „valóságként”, mely megterheli, alkalomadtán pedig meg is töri az emberi elmét, és kirekesztettségre kárhoztatja mindazt, ami „konform”. Az ő elbeszélésében tehát Tatabánya egy olyan valóság közvetítője, amely kívül áll az érzelmek és a psziché által feldolgozható dolgok körén, de minthogy a „valóság” címkéjét aggatja rá, mégis ezt véli az általánosnak. Tatabánya tehát a mindenhol jelen lévő életminőségbeli elégtelenség metaforájává válik, s ez az elégtelenség az élettörténet révén adott az elbeszélő számára.

A rossznak a tapasztalatát, sőt mint az életalakító elvét nem csupán azáltal formálja identitássá, hogy Tatabányát jelöli meg otthonaként, ez csupán az élettörténet eredetpontja. Tatabánya implikatívái azonban indukálják a többi érzékeltető aspektus működésbe lépését is, így a lakótelep és a szegénység konkrét felbukkanási formái egyfelől Tatabányát az elbeszélőhöz tapasztják, másfelől elkezdik felvázolni egy olyan identitás körvonalait, amely a „rossz”-hoz tartozónak láttatja Siskát. Vegyük a következő, az imént felsoroltak szempontjából központi jelentőséggel bíró sort: „én már a csórókkal vagyok, minden telep velem”. Elsőként Siska egyenlőségelet tesz a „csórók” és a lakótelepeken élők közé, ezzel finomítva a korábban emlegetett „szegénység” fogalmát, valamint a társadalmi aktorokhoz rendelve azt. Nem minden szegénységben élő tartozik a csórók közé, csupán azok, akik egyúttal lakótelepen is élnek. Emellett – s ezért fontos az értelmezés szempontjából, hogy megkülönböztessük a szegényeket a csóróktól – önmagát is besorolja e két kategóriába. Elsőként a nem csórókkal szembeni határvonalat húzza meg, betagozva magát a csórók közé. Ezzel összhangban pedig utóbbiak központi alakjaként tűnik fel, hiszen önmagát kiemeli e csoport „arctalan masszájából”, kihangsúlyozva, hogy ő velük van, ők pedig vele vannak. A közös sors vállalása tehát összekapcsolódik az Én kitüntetésével is. Azt, hogy ez a csoportosulás és életstílus („lakótelepi csórók”) kéz a kézben jár olyasfajta fonákságokkal, amelyek ellehetetlenítik a normakonform cselekvést, megjelenik a következő sorban: „Elátkozott lettem, mint a k...a lakótelep.” Az átok szó eleve olyan negatív konnotációkkal jár, mint a rontás vagy a bűnhődés, ugyanakkor katalizálja a természetfeletti elgondolását is.³⁸ A lakótelep mintha valamilyen beazonosíthatatlan és nem e világi gonosz jármában szenvedne; minthogy azonban az átoknak sem a következményeit, sem a eredőjét nem azonosítja, s nyilvánvalóvá válik, hogy az átok metaforikus képzettársítás része, a következtetés sem lehet más, mint hogy Siska a lakótelepi lét ontológiájában véli felfedezni a „csóróságot”, az anyagi hiánnyal való küzdelmet, a lehetőségektől való megfosztottságot. Ezekre olyan strukturális állandóként tekint, amelyeken az ott élők egyéni és társas cselekvése nem tud változtatni, míg más strukturális tényezőknek – mint pl. a politika – a látókörén kívül esnek. Elbeszélésében a lakótelep kegyetlen, szélsősége-

sen eltérő értékekkel rendelkező peremvidéknek tűnik, ahol az ott élőket (csórókat) közösségé kovácsolja a „rossz életre” való elrendeltség.

Emellett tovább mélyíti a (sors)közösségiség dinamikáját és tragédiáját, amikor a „csórók” és a „lakótelep” átfogó kategóriáit a „spanom”-mal helyettesíti: „A te barátod ruhában, az én spanom tagbaszakadt.” Azzal, hogy Siska bevezeti a „span”, azaz a „jó barát”³⁹ absztrakcióját, személyesebbé teszi az elbeszélést, hiszen olyan alak jelenik meg, akivel aktív személyközi viszonyt ápol, így a depriváltság képzetét nemcsak úgy fokozza, hogy egyre radikálisabb jelzőkkel festi körbe, hanem érzelmileg mélyíti el a szöveget. Ugyanakkor kétségtelen, a „tagbaszakadt span” képével új színezetet ad ennek a szűrkeségben tobzódó miliónek, melynek hatásfokát a ruhát viselő barát oppozíciója idézi elő. A tagbaszakadt/ruha szembenállás már csak azért is érzékletes, mert átvitt értelemben a lakótelepiek nem ruhát hordanak, azaz nem olyan ruhadarabokat viselnek, melyeket egy formális közeg ruhaként fogadna el. Ráadásul a konvencionális „barát” kifejezés a szleng „span”-jával ütköztetve kielezi a konformitás bel- és külterületei közti feszültséget is. Tehát a szerző emberi formába sűríti a kilátástalanságot, és becsatornázza az érzelmi viszonyrendszert (barátság) saját retorikájába. S minthogy hangneme és szótára érzelemterhesebb lesz, a hallgatóság bevonására tett kísérlet is egyre intenzívebbé válik.

Ezt tetézi édesapja emlékének a felhasználásával is – „Hiányzik az apám és haza akarok menni / Én ki akarok törni, de visszahúz a csatorna, / A vesztes címet a teremtő az aktámhoz csatolta” – hangzik a szerzemény érzelmi, egyben retorikai csúcspontja. Az eddig kilátástalannak címkézett társadalmi és kulturális környezet ellenpontjaként az „apa” és a „haza” olyan metaforikus beszédmód és szándék eredményei, melyek képesek lehetnének kiegyenlíteni az örökölt problémákat. Azáltal, hogy érzelmileg stabil, biztonságos támasztékot teremt a szenvedő alanynak, megteremti a nyomor hátrahagyásának lehetőségeit, feltételeit, segíti a „kitörést”. Viszont e kitörés csupán az akarat dimenzióiban ölthet alakot, mert az apához való fiktív visszatérés idillinek tetsző mozzanatában a „csatorna” az a közeg, mely a bűn és a reménytelenség melegágyaként tetszik vissza. Ezt az elsődleges érvényesülési közeget⁴⁰ jelenti számára, s leginkább azért, mert egyedülként ebben képes magát kiismerni. A „csatorna” kézenfekvő (ellen-)ellenpontozása a reményteli képeknek, hiszen a vertikálitás közkeletű szimbólumrendszerével a minőségi-morális alá-fölé rendeltség pozícióit a térben is megszervezi. Mindemellett vesztesnek bélyegzi magát, azaz olyasvalakinek, akinek az élettörténete kudarcok láncolataként rekonstruálható; ám újfent rögzíti, hogy életének ebbéli minősége nem az ő cselekvésképtelenségén múlik, hanem éppen a közeg az, amely erre rendel, már-már transzcendentális törvényszerűséget („teremtő”) kapcsolva ehhez a minőséghez.

Isten becsatornázása pedig végképp stabilizálja a szöveg szervezőelvéként funkcionáló metaforát, a poklot. Tatabánya, a lakótelep, a csóróság és az apa képei olyan szavak, amelyek az elbeszélés felszínén szó szerinti, avagy konvencionális mivoltukban mutatkoznak meg. Például, amikor Siska azt mondja, hogy hiányzik az apja, akkor szó szerint hiányzik neki.⁴¹ Amint azonban a szöveg narratív ívét szemléljük, megváltozik a helyzet. Ezt az ívet ugyanis a pokolmetafora indukálja, amivel kontextusba helye-

zi, így a konvencionális metaforák kreatív újrafelhasználása történik azáltal, hogy ezek a metaforák strukturális kapcsolódást létesítenek a pokol szintén konvencionális metaforájával. Nem beszélhetünk azonban hierarchiáról a vizsgált metaforák viszonyrendszerében, hiszen nemcsak arról van szó, hogy a pokol segíti azt, hogy például a lakótelep és a Tatabánya szavak metaforikus hatásmechanizmusa működésbe lépjen. Ezek egymásra mért hatásai éppen annyira szükségszerűek az átvitt értelem katalizálásához, ahogy az is, hogy a lakótelep és Tatabánya érvényt szerezzenek a pokolnak. Egészen egyszerűen arról van szó, hogy bár a pokolmetafora konvencionális, nem lenne „értelme”, ha ezek a további metaforák nem nyújtanának neki támaszt. Más szóval az öt vizsgált metafora kölcsönösen kontextualizálja egymást, egyszerre kontextusként, a kontextus megteremtőiként és a kontextus végeredményeiként tűnnek fel – vagyis egymás implikaturái – attól függően, hogy éppen mit akarunk elbeszélni, és hogyan akarunk értelmezni.

A cselekvő Én konstitúciójának figuratív keretei

■ Az eddigi gondolatmenetben azt igyekeztem érzékeltetni, hogy miként festi meg Siska a pokla körvonalait, hogy hogyan válik a szociokulturális környezet az élettörténet kimerevített gócpontjainak tükrében ontogenetikusan pokollá – legalábbis metaforikus értelemben. Azonban, ha az elemzés megállna ennél a pontnál, a pokol nem lenne több egy konvencionális metaforánál, illetve az önteremtés törekvései is kifulladásra, Siska saját magát élettörténete elszenvedőjeként, nem pedig résztvevőjeként, hovatovább alakítójaként kereteznék.

Nem tud elszakadni a pokol nyújtotta feltételektől – mint azt az előző fejezetben kimutattam –, annak integratív ereje ugyanis túlságosan erős. Az „Én ki akarok törni, de visszahúz a csatorna” azt sugallja, hogy minden elszakadási kísérletet a központi „csatornától” – azaz a lakótelepi nyomortól/csóróságtól – egy olyan centripetális erő kísér, amelynek a vektora visszamatat e középpont felé. Az elszakadás így lehetetlenné válik Siska szerint, ezért a megoldás nem a „csóró lét” hátrahagyása, hanem igába hajtása.

„Máról holnapra egy vasam sincs, de holnapután kiöntöm a szívem, / Dől a lé a rappem után, nektek falat kenyér, / Másnak véres tenyér, / Életfogytig föld alatt ez minden szinttel felér” – hangzik a csalódottságból a tettekeszségbe ívelő átmenetet rögzítő versszak. Az első sor első fele újfent kiemeli a „csóróságot”, amely emlékeztet minket arra, hogy a gazdasági és szociokulturális körülmények továbbra sem teszik lehetővé a konform életet, ugyanakkor ellenpontozásul „kiönti a szívét”. Utóbbi az elszenvedett sérelmek szublimált formájára, magára a szöveg és a zene „csinálására” hívja fel a figyelmet. Ezek segítségével Siska szert tett valami olyasmire, amivel legyőzheti a környezet indukálta balszerencsés sorsot. A „dől a lé a rappem után” ironikus kiszólás konvencionális jelentése⁴² nehezen lenne értelmezhető az eddig elmondottak alapján, ugyanakkor az öt körülvevő (kon)textus megvilágítja az áttételes értelmezés lehetőségét. Eszerint ugyanis a rap – amely, mint említettem, a múlt sajátos feldolgozása narratív formában – Siska számára hivatás, s mint olyan, egyben kenyérkereset is. Ami egyeseknek csak kemény munka árán (véres tenyér)

megvalósítható, az másoknak elengedhetetlen (kultúra)fogyasztási cikk (falat kenyér). A „lé” ezért nem kizárólag a pénzt⁴³ jelöli, hanem a sikert, melyet ő „ösztönös”⁴⁴ cselekvése révén, mások irigysége, valamint csodálata által keresztezve ér el. Ennek eklatáns példája lehet a koncertfellépések sűrűsége, melyre csakugyan utalhat a „lé” metafora, hiszen ezek után nyilvánvalóan pénzt is kap. Arról azonban, hogy a „lé” nem a pénzt jelöli elsősorban, a versszak utolsó sora is tanúskodik („Életfogytig föld alatt, ez minden szinttel felér”). A „föld alatt” kifejezés az angol „underground”-ból ered, és lényegében olyan – gyakran titkos vagy illegális – tevékenységeket, csoportosulásokat és életmódot jelöl, melyek jelentősen eltérnek a normakonform fősodortól.⁴⁵ Az „underground rap” tehát eltérést jelent a hiphop és általában a zene fősodrától, az azzal összefüggésben lévő életstílustól. A vertikális dimenziójának beemelése által pedig a „pokollal” egyfajta érintkezésbe kerül, hiszen az a tradicionális elképzelés szerint szintén a föld alatt helyezkedik el.⁴⁶ E létmóddal való kapcsolatára életfogytiglani kötődésként gondol, ami – mint mondja – „minden szinttel felér”. Azaz a tény, hogy Siska a lakótelepi miliőben nőtt fel, és abból nem tudott kiszakadni, átszellemíti, és úgy beszél róla, mint kedvező helyzetről, amely lényegileg hozzá tartozik.

Siska pokla és benne a rapper pozíciója gyökeres változáson kezd átesni a szövegben. Olyan cselekvő lesz belőle, aki meg tudja zabolázni azt a poklot, mely számtalan módon igyekszik elgáncsolni az egyéni életutakat; a vitalitás révén kikerülhet az életben való megrekedés. Ebben a kontextusban nyer értelmet a mű első versszaka,⁴⁷ mely megágyaz a vitális és tettere kész viszonyulásnak: „Ez ösztönből megy (hallod a hangom?), / Engem nem törtök meg (ez lenne az élet?), / Engem nem győztök meg (Siska Finuccsi), / Engem nem törtök meg”. Ezek a sorok készítik elő a pokol és az Én egymáshoz való viszonyát.⁴⁸ Az „ösztön” kifejezi, hogy a hiphopot, a zenecsinálását mindenfajta görcstől és erőlködéstől mentesen műveli. A zenén át csatornát találó „hang” pedig felemeli őt annak a közegnek a tetejére, amely körülveszi, és amelynek korrozív ereje megfosztaná őt ettől az Éntől, melyet már a felvezetésben is egészen konkrét bélyeggel, a saját nevével (Siska Finuccsi) jelöl. A környezete – melyet azonosít az étellel⁴⁹ – tehát, ahogy mondja, meg akarja törni,⁵⁰ és meg akarja győzni, azonban ő ennek határozottan ellenáll. A megtörés/ellenállás összezsapásának a téje ugyanis az, hogy enged-e a „pokol hatalmának”, és szenvedni fog-e, vagy felhasználja ezt a messzemenően radikális és negatívan megélt tapasztalatot önmaga megteremtésére, amire az elbeszélés egésze szerint törekszik. Olyan embernek véli magát, aki már meghatározó eredményeket ért el, melyek arra predesztinálják, hogy sikeres és autentikus ellenálló legyen mind a pokollal, mind a normakonform fősodorral szemben, ami egyúttal az Én kategóriáját is keretezi: „Nem kell bizonyítanom, csak rezgetnem a lécet, / amit a csúcsig kitoltam, a sok fake lelécelt”. Énjét már valamelyest stabilnak látja, hiszen ahogy mondja, nem kell már bizonyítania. Ellenben az önteremtésre irányuló cselekvést továbbra is szükségszerűnek véli, hiszen ezt az Ént folyamatosan finomhangolni kell („csak rezgetnem a lécet / amit a csúcsig kitoltam”). A rapszöveg így válik az Én megújításává, ugyanakkor reprezentációjává is, amiben benne van minden, amiről Siska úgy véli, hogy őt Siskává teszi. Ezt láthattuk a ko-

rábbi metaforák esetében is, s most ezt nyomatékosítja is a szív és a vér szavakkal: „A szívem teszem bele, hogy a lelketekig jusson, / A vérem adom hozzá, hogy a sok gyáva elfusson”, amelyek az érzelmi és fizikai erőfeszítésekre utalnak.

Ráadásul a pokol kreatív újrafelhasználása nemcsak azt segíti elő, hogy sikerrel vegye az akadályokat, vagy hogy bizonyítsa: ez a közeg számára otthoni terep, hanem annak vezéregyéniségeként pozicionálja magát: „Csak a jóistenben bízom, a jóisten meg bennem / Felvágta a nyelvem, így az ő ostora lettem, / Az én utam a pokolba vezet, minden felekezet / tőlem tanul vallást, kulcsold imára a kezed.” A vallási szótár újbóli beemelésével többszörösen aláhúzza lényegi kapcsolatát a lakótelepi környezettel, és már-már prófétai magasságokba helyezi magát, hiszen Isten legfőbb bizalmasaként tűnik fel. Úgy vázolja a vele való kapcsolatot, mint akik egymás iránt feltétel nélküli, kölcsönös tisztelettel viszonyulnak.⁵¹ Isten ostoraként pedig egész hiphopkarrierje is transzcendens síkra kerül, hiszen ezáltal feladata is az, hogy úgymond büntesse (kritizálja) azokat, akik a nyomor társadalmá ellenében állnak, hogy beszéljen a lakótelepi mikro-társadalom nevében, hogy azok problémáit, panaszait, életképeit megvilágítsa egy nagyobb publikumnak. S hogy ez a terep valóban az övé, a pokol nyílt említésével húzza alá. Az Isten által ráruházott feladat előfeltétele nem is lehetett más, mint hogy az útja a lakótelepi „nyomorba” vezessen, hogy ott találja meg azt a közösséget, melynek segítségével önmagát is képes lesz feltalálni. Meg van győződve arról is, hogy ennek a feladatnak eleget tesz, amiről az utóbbi idézet utolsó másfél sora árulkodik. Eszerint minden csoportosulás (felekezet) a lakótelepi környezeten belül tőle tanulja meg elbeszélni a saját transzcendens hitét, e nyomornak a szépségét és átformálásának szükségességét – azaz egyfajta nevelő funkcióban is látja magát. Így pedig mind vallási, mind közösségi síkon legitimálja saját nevelői és vezetői státuszát. A pokol tehát olyan nyomorral teli létállapot, aminek megvan a maga szépsége, amit felhasználva meg is lehet változtatni. Ennek a gondolatnak a metaforikus rekonstrukciója fedezhető fel a következő sorban, ami ugyanakkor tartalmaz egy lényeges trópuszt is: „Bennem az eredet, felvágom az eredet, / Bejárom a terepet, ahol lerágom a verebeket”. Siska lényegében ugyanarról beszél, mint az ezelőtt idézet sorokban, azonban két lényeges különbség mégis akad. Az egyik az „eredet” kifejezés alkalmazása, mely már nemcsak arra utal, hogy Isten által megbízott nevelő, hanem arra is, hogy ő az origója annak a lakótelepi ethosznak, aminek a problémás, elnyomó, nyomorúságos pontjai az általa való megváltásra szorulnak. Így nemcsak hogy „tőle tanulják a vallást”, de ő kell legyen a referenciapontja annak az elsajátítandó technikának és tudásnak is,⁵² amely e létforma megváltoztatásának alapja lesz. A másik új tényező pedig a „verebek” megemlítése, akik valószínűleg azok az egyébként lakótelepi cselekvők, akik defektálják Siska prófétai tevékenységét, vagy szemben állnak vele.⁵³

Végezetül, a záróakkordok összekapcsolják az élettörténet egyes mozzanatait, a poklot és az előadó harcra kész, az élet viszontagságaival a végletekig dacoló Énje képét: „A féregjártat a poklomban csak egy előszoba, / (Ez Kruscifix feat.) Itt a többinek nincs nyoma / A féregjártat a poklomban csak egy előszoba, / (Ez Kruscifix feat. Siska Finuccsi) Ut a pokolba”. Élet-

történet ez, hiszen a „féregjárat” feltehetően Siska első szólóalbumának (*Dühkór*) *Féregjárat*⁵⁴ című zeneszáma utal. Ez a „járat” térbeli képzetével – amely ráadásul a mozgás, a haladás motívumát is implikálja – alkalmas arra, hogy „előszobaként” jelenjen meg ebben a pokolban, mely a címmel összejátszva keretezi a zenét, és amelynek a felépítése a zeneszám egészen átvonul. Kietlen, barbár milióként írja le környezetét, amelyben felnőtt, és amelyben ma is él, amelyet azonban meg lehet zabolázni, ha kreatívan cselekszünk, ha az abból eredő frusztrációkat átszellemítjük, és arra törekszünk, hogy a sérelmek ne az önteremtés gátjai legyenek, hanem inkább inspirációs forrásul szolgáljanak. A pokol éppen ezért olyan kreatív tér, melyben lehetséges a mozgás, és az Én kifejezésének is ideális terepe lehet. Még akkor is, ha a kezdetek (*Féregjárat*) kiforratlanok, és csupán csak sejtetik azt, hogy ki ő, és mit csinál – azaz előszobája volt annak, ami Siska életét az *Út a pokolba* idején jellemezte. Az önteremtés egyéni cselekvéshez kötött mivoltát erősíti a szöveg: „itt a többinek nincs nyoma”. A pokol mint kreatív mező jelenik meg. Azt állítja, hogy az Én felfedezésének terepe magányos tér, ahová a Más már nem furakodhat be. Ez utóbbinak nincsen dolga az előbbivel, hiszen annak egyedül kell megbirkóznia az áttételes pokollal.

Összegzés. Saját pokol. A négy metaforatétel és a pokol trópus

■ Az előző két fejezetben áttekintettem, hogy egy konkrét esetben hogyan működnek a metaforák, milyen konstitúciós mezőt hozhat létre a pokolmetafora, és hogyan segíti egy erre a metaforára támaszkodó figuratív elbeszélés az Én narratív megeremtését. Már csak vissza kell csatolnom arra a négy elméleti tételre, melyet a tanulmány elején állítottam fel.

Láthattuk, hogy 1. a pokolmetafora szó szerinti jelentése hamis, ugyanis minden olyan mozzanat, amikor Siska saját miliójét a pokolként festette le, nem úgy értette, hogy szó szerint a pokolban van, vagy ott nőtt fel, hanem csupán a pokolhoz tapadó 2. tudások és képzetek teszik lehetővé, hogy ezt a környezetet pokolként mutassa be, azaz a metafora működik. Működik, mert a) a metafora, valamint a leírt valóság motívum- és implikátúra-készlete (pl. kínlódás, nyomor, átok) lehetővé teszi az analogikus elgondolást; mert b) közege olyan támogató kontextust hoz létre az élmények és tapasztalatok narratív formába öntése során, amely segít aktiválni az áttételes jelentést; mert c) a pokolról való háttértudás az emberiséggel, kultúránk esetében a biblikus hagyománnyal egyidős, így mélyen beivódott szótárainkba, ami elősegíti hatékony figuratív alkalmazását. Mindezek miatt azonban azt is elmondhatjuk, hogy 3) a pokolmetafora mára már konvencionalizálódott. Bár a kontextus megszabja, hogy a poklot vallási értelemben vagy a szociokulturális körülmények leírására használom, vannak olyan kontextusok, amelyek úgy aktiválják az utóbbi értelmezést, hogy kivonják az eredeti, szó szerinti jelentést (vallási, biblikus) a jelentéshorizontból, jelen dalszöveg esetében már annál a fohásznál is („Krucifix, segítened kell, nem tudok szabadulni az életemtől!”), mely a prológu előtti áll, és amely egyértelművé teszi, hogy valamilyen e világi determinizmusról van szó, melyről ideális esetben leválna, azaz minőségében „rossz”. Az azonban, hogy a „pokol” konvencionalizálódott metafora, nem jelenti azt, hogy használata csak közhelyes lehet. Láthattuk, hogy

4. a konvencionális metafora kreatív újrafelhasználása ön- és világteremtő aktus, amely autonóm és autentikus Ént hoz létre abban az értelemben, hogy olyannak mutatja az Ént, amilyennek az látni akarja magát, és mint amely összhangban van az egyén cselekvésével és akaratával.⁵⁵ Azaz a pokolmetafora felhasználásával Siska olyan Énnek mutatja magát, mely nyomorban, egy telepi miliőben teremtődött meg, amit úgy munkált meg, hogy annak hangadó-jává válhasson. Ez a világ kínokkal és fájdalmakkal teli hely, amit hátrahagyni nem, csupán „átlényegíteni” és kordában tartani lehet. Siska pokla így olyan hely, ahol csak az életrevalók érvényesülhetnek, és ahol sokkal inkább aszimmetrikus viszonyok rögzültek, ami annak köszönhető, hogy az egyenlőtlen ségek elszenvédőinek perspektíváiból mutatja be a minket körülvevő világot. Éppen ezért a pokolmetafora alkalmas arra, hogy érzékeltesse Siska eddigi életének benyomásait.

Összességében bemutattam, hogy a pokolmetafora milyen formában tűnik fel Siska *Út a pokolba* című dalszövegében, és hogy milyen frusztrációkat, visszásságokat, sőt viszonyokat rögzít. Emellett azt is bemutattam – ugyancsak a dalszövegen keresztül –, hogy a pokol (konvencionális) metaforáját, ha kreatívan újra felhasználják, milyen szerepet tölthet be az önteremtésben. Emellett olyan elméleti problémákkal is szembesültem, amelyeket a valamikor a későbbiekben részletes és mély vizsgálat alá kell vetnem. Így például nem vagyok benne biztos, hogy a metaforákhoz a szó szerinti jelentés, a kontextus viszonya felől kell közelítenünk, ugyanis a pokol egy olyan metanyelvi entitásnak tűnik, amelynek a szó szerinti jelentését nehéz lenne meghatározni. Azt ugyanis már Georges Minois is bemutatta, hogy ugyanabban a korban is mennyire sokszínű jelentésskálán mozgott a szó értelmezése,⁵⁶ még ha ezekben a narratívákban volt is valami közös (lásd a tanulmányt nyitó idézetet). Másfelől arról sem vagyok meggyőződve, hogy a szó szerinti jelentés kifejezést nem kell-e magunk mögött hagyni, és helyette például az „érzékeltetést” használni, ugyanis a metaforák tulajdonképpen ezt teszik, s nem jelentést generálnak. A metaforakutatások jövőbeni feladatának azt látom, hogy új szótárt kellene kidolgozni a metaforák megragadhatóságát illetően, mellyel magunk mögött hagyhatjuk a „szó szerinti jelentés”⁵⁷ koncepcióját, és így a „kontextus” mellett más lényegi összetevők is segíthetnek rávilágítani a metaforák természetére.

■ JEGYZETEK

1. Georges Minois: *A pokol története*. Atlantisz, Bp., 2012. 15–16.
2. Uo. 313–355.
3. Uo. 376.
4. Uo. 580.
5. H. Paul Grice: *A társalgás logikája*. In: Pléh Csaba – Siklaki István – Terestyéni Tamás (szerk.): *Nyelv, kommunikáció, cselekvés*. Osiris, Bp., 1997. 213–227.; *Studies in the way of words*. Harvard University Press, Cambridge, 1989.
6. Annak ellenére is érdemesnek találom a metaforák *hogyanjáról* beszélni, hogy Richard Rorty szerint kiismerhetetlen az, hogy a metaforák *hogyan* működnek.
7. Kelemen János: *Bevezető előadás a Metafora, trópusok, jelentés c. konferenciához*. Világosság 2006. 8–9–10. 5–8.
8. David Davidson: *What Metaphors Mean*. In: Uő: *Inquiries into Truth and Interpretation*. Clarendon Press, Oxford, 2000.; Pápay György: *Metafora és morális haladás*. Világosság 2006. 8–9–10. 67–74.

9. Zvolenszky Zsófia: *Grice metaforaelméletének védelmében*. Világosság 2006. 8–9–10. 9–20.
10. Uo. 10–11.
11. Uo.
12. H. Paul Grice: *A társalgás logikája*.
13. Nemesi Attila László: *Szó szerinti jelentés, konvencionális jelentés, vezérjelentés*. Világosság 2006. 8–9–10. 31–44.
14. David E. Rumelhart: *Some problems with the notion of literal meanings*. In: Andrew Ortony (ed.): *Metaphor and thought*. Cambridge University Press, Cambridge, 1979. 78–90.
15. Raymond W. Gibbs, Jr.: *A new look at literal meaning in understanding what is said and implicated*. Journal of Pragmatics 2002. 34. 457–486.
16. H. Paul Grice: *Studies in the way of words*. Nyilvánvalóan a kontextus sosem nélkülözhető igazán a konvencionális metaforák értelmezésénél. Ha ugyanis a „pokol(i)” metaforát egy alapvetően kellemes helyzet leírására használok, s a beszédközeg minden szereplője tisztában is van ezzel, akkor valószínűleg nevetéssel/mosollyal nyugtatja azt, mert szatirikus megnyilatkozásként értelmezik.
17. Raizi A. Janus – Thomas G. Bever: *Processing of metaphoric language: An investigation of the threestage model of metaphor comprehension*. Journal of Psycholinguistic Research 1985. 14. 473–487.
18. Rachel Giora: *On our mind: Salience, context, and figurative language*. Oxford University Press, Oxford, 2003.
19. Richard Rorty: *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*. (Ford. Boros János – Csordás Gábor) Jelenkor, Pécs, 1994.
20. Benyovszky Krisztián: *Az elbeszélt metafora*. Világosság 2006. 8–9–10. 137–144.
21. Richard Rorty: *Heideggerről és másokról*. (Ford. Barabás András – Beck András – Bujalos István – Kelemen István – Vitézy Zsófia) Jelenkor, Pécs, 2007.; George Lakoff – Mark Johnson: *Metaphors we live by*. University of Chicago Press, Chicago, 1980.
22. Peter Stockwell: *Cognitive Poetics: An Introduction*. Routledge, London–New York, 2020.
23. Orosz Magdolna: *Fantasztiikus metaforák – metaforikus fantasztiikum*. Világosság 2006. 8–9–10. 145–155.
24. Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*. (Ford. Sajó Sándor) Enciklopédia Kiadó, Bp., 2003.
25. Galen Strawson: *Real Materialism and Other Essays*. Oxford University Press, Oxford, 2008.
26. Kollár Dávid – Kollár József: *A narratív magyarázatok védelmében*. Replika 2023. 127. 7–17.
27. Vö. Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Osiris, Bp., 2000.
28. H. Paul Grice: *A társalgás logikája*.
29. Vö. Kollár József: *Exaptív abdukción mint a re-ontologizáció lehetséges eszköze*. Kultúratudományi Szemle 2019. 2–3. 56–72.
30. Siska Finuccsi: *Út a pokolba*. <https://www.youtube.com/watch?v=ELLkzInwSdo>
31. <https://www.bloosebroadavaz.hu/portfolio-view/siska-finuccsi>
32. Siska Finuccsi: *Jön a tré*. <https://www.youtube.com/watch?v=AkKKW6-Z75E>
33. Az albumon tematikailag hasonló zeneszám az *Ez kinyír* című, ugyanakkor az hangulatában vidámabb, argumentatív, továbbá stílári eszközzeiben gyökeresen eltér Siska szerzeményétől, és Vas István kiváló életigenlő művével, a *Veii Apollóval* keretezi mondanóját a kimerevített élettörténet helyett.
34. Phat: *Szerencsekerék* (közr.: Siska Finuccsi). <https://www.youtube.com/watch?v=4U-3fexcDLg>
35. DSP: *Lakótelep* (közr.: Siska Finuccsi, Phat). <https://www.youtube.com/watch?v=LKL1Gr3QK4s>
36. Feltehetően a jiddis *tréfli* szóból származik. <https://e-nyelv.hu/2018-01-13/tré>
37. Lásd Bigmek: *Rossz társaság* (közr.: Siska Finuccsi, DSP, Frog). <https://www.youtube.com/watch?v=97S-gWh2YYk>
38. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/a-a-71E01/atok-71F9E>
39. <https://mnytud.arts.klte.hu/szleng/egyeb/szlszot.htm>
40. Amivel és akikkel sorsközösséget is vállalt, mint arra korábban kitértünk.
41. Ezt támasztja alá a korábban már hivatkozott *Szerencsekerék*, valamint a *Jön a tré* című zeneszáma is, amelyben nyíltan beszél édesapja haláláról.
42. Az idézet konvencionális jelentés a következő lenne: a rappelessel rengeteg pénzt keres.
43. <https://mek.oszk.hu/adatbazis/lexikon/phplex/lexikon/d/szleng/sz142.html>

44. Erre a szám felvezetésében történik utalás.
45. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/underground>
46. Georges Minois: i. m.
47. Bár hozzá kell tenni, hogy a versszak inkább egyfajta prológus, Siska a szöveget még nem annyira rappeli, mint inkább ritmikusan, fennhangon felmondja, a zárójelben lévő mondatok pedig úgy vannak keverve, mintha a háttérből kiabálná be őket.
48. Az értelmezés a későbbiekben, a dramaturgiai ív és az életrajzi elemek számbavételével válik érthetővé, ám a cím valamelyest segíti az interpretációt az első hallgatásnál is, azaz eleve támogató kontextust nyújt. Ez az oka annak, hogy az elemzés során nem sorban haladtam végig a szövegen, hanem az egyes motívumokat tematikus egységekbe rendeztem.
49. Így az élet depresszív, kilátástalan. Ebből következik, hogy számára egyenlő a pokollal.
50. Ezt ismétléssel nyomatékosítja is.
51. Itt rendkívül érdekes ellentmondásra tapinthatunk rá, hiszen míg ezt a bizalmi kapcsolatot explicit módon tárja a hallgatók elé, addig korábban éppen arról beszélt, hogy ő maga és a lakótelep is elátkozott, egy transzcendens erő által marginalizált. Anélkül, hogy ennek feloldására kísérletet tennék, megelégszem azzal, hogy mindkét állítássorozat megerősíti a teremttség s így a pokolretorika érvényességét is.
52. Ennek pontos körvonalait nem bontja ki, de számunkra nem is fontos.
53. Ugyanakkor ezzel kapcsolatos fogódzókat alig biztosít, csak a szövegkörnyezet van segítségünkre az értelmezésnél, valamint a „terep”, amiről – szintén az eddigi térmetaforák kontextualizáló hatása miatt – joggal feltételezhetjük, hogy a lakótelepi milióval azonosítja.
54. Siska Finuccsi: *Féregjárat* (közr. DJ Nice). <https://www.youtube.com/watch?v=E6vqT29167o>
55. Vö. Kollár Dávid – Kollár József: i. m.
56. Georges Minois: i. m.
57. Bár pragmatikailag egyelőre indokolható a használata. Jövőbeni kutatásaimban arra törekszem majd, hogy a szó szerinti jelentés (némi talán posztesszencialista) képzetét felválthassuk.

