

A slam poetry performativitása

0. A kanonizálódás útján

0.1. A dolgozat hipotézise és az elemzés stratégiái

A slam poetry mint jelenség leírására számos kísérlet született a műfaj harminc éves fennállása óta.¹ Elsőként az akadémikus élet körein kívül, a műfaj művelő külföldi és hazai előadók próbálták meg rendszerbe foglalni az irodalom- és színháztudományos diskurzus hatósugarán kívül, saját kritériumaik és szempontrendszereik alapján. Ami a tengerentúl végzett tudományos kutatásokat illeti, azok leggyakrabban a slam poetry hagyomány-történetére, politikusságára, a populáris és akadémikus költészet közti társadalmi feszültségekre, a faji és gender kérdésekre, továbbá a szerzői identitásbeli problémákra összpontosítottak. S bár a slam poetry mint aktivitás írásbeliséghez és orálisáshoz fűződő viszonyát több amerikai tanulmány boncolgatja,² arról, hogy a műfaj hogyan és miért él a teatralitás részét képező performatív aktus lehetőségeivel, csak elvétve esik szó. Az alapos, kifejezetten leíró jellegű definíciós törekvésekre pedig még ennél is kevesebb példát találani a külföldi szakirodalomban. Az eddigi tapasztalatok azt mutatják, hogy a slam kutatásának tengerentúli tendenciái nem erre helyezik a hangsúlyt, noha ezek a típusú meghatározások sokkal inkább az értelmezés kereteinek kitégítését és a műfaj kanonizációját szolgálják, mintsem az értelmetlen és rugalmatlan szabályok bevezetését.

Az elmúlt nyolc évben, amióta a slam poetry Magyarországon is megvetette a lábát,³ megjelentek ugyan a műfajjal kapcsolatos szöveges reflexi-

ók, de vagy nem szánták tudományos munkának őket (ilyenek például a különböző slam eseményekről írt kritikák és szubjektív élménybeszámolók), vagy ha mégis, akkor túlnyomó részt irodalomtudományos, líratörténeti szempontok alapján vizsgálták, és elsősorban a szövegek elemzésére koncentráltak. Jelen dolgozat tézise erre a hiányra reflektálva állítja, hogy a slam poetry tengerentúli és hazai recepciója eddig nem, vagy csak kivételes esetben törekedett a műfaji sajátosságok teatralitásának és performativitásának megragadására. Ahelyett, hogy színjátéktípusként elemezte volna, s a kortárs színháztudomány előfeltevései mentén járta volna körül, megelégedett a slam hagyomány-történetének bemutatásával és a szövegek líraelméleti vizsgálatával. Vagyis a téma színház-történeti és -elméleti feldolgozása eddig még nem történt meg.

Marno János sokat hivatkozott interjújában élesen bírálja a slam poetryt mint a fiatal líra egyik új és népszerű tendenciáját, ám lederongoló kritikája inkább pillanatnyi érzelmi benyomásnak, semmint tudományos meggyőződésnek tűnhet. „Esek túl előbb a kellemetlen: taszít a slam poetry. Értenei vélem a megjelenése okait, céljait, mindenekelőtt a piac mint territórium felkutatását vagy megteremtését, ez azonban nem teszi kevésbé ellen-szenvenessé a műfajból eredő fokozott exhibicionizmust, s a vele társuló tolakodást, hízelkedést, kérkedést, törleszkedést, szájhósködést. A slam poetry csak látszatra hasonlít az egykori beat költők performanszaira, azok nonkonformizmusára, lázadására, a slam, amennyit én megnéztem-hallgattam belőle, kivétel nélkül a saját komfortérzete fokozására tört”⁴ – fogalmaz Marno. Látjuk tehát, hogy a

¹ A slam poetry a műfaj történései szerint 1983-ban, Chicagóból indult útnak. Egy verskedvelő mérnök, Marc Smith a nyolcvanas évek közepén megunta Chicago költészeti rendezvényeinek levegőtlenységét, és úgy döntött, versengéssel dobja fel az álmatag felolvasóestek hangulatát.

² Ilyen amerikai szerzők tollából származó tanulmány Susan B.A. Somers-Willett: *The Cultural Politics of Slam Poetry – Race, Identity and the Performance of Popular Verse in America* című írása, vagy Dana Goia 1991-es *Can Poetry Matter* és 2004-es *Disappearing Ink* című dolgozata, Mark Mattren: *Doing democracy activist art and cultural politics* című esszéje, esetleg Tyler Hoffmantól a *Treacherous Laughter: The Poetry Slam, Slam Poetry, and the Politics of Resistance*. Érdemes megemlíteni továbbá HE Bruce és BD Davis: *Slam: hip-hop meets poetry – a strategy for violence intervention*, vagy H. Gregory: *The quiet revolution of poetry slam: The sustainability of cultural capital in the light of changing artistic conventions* című tanulmányát.

³ A hagyomány úgy tartja, hogy a legelső magyarországi slam poetry rendezvényt, a Budapest Slamet 2006 februárjában rendezték a Múcsarnok alagsorában.

⁴ Marno János, Hűen az anarchiához, *Jelenkor Online*, 2014. július 31.

slam poetry magyarországi recepcióját heves polémikák övezik. Azt minden túlzás nélkül kijelenthetjük, hogy a műfaj megjelenésének már a 2010-es évek elején komoly szakmai visszhangja volt, és a legkülönbözőbb reakciókat váltotta ki az irodalmi élet szereplőiből. A hazai slamnek az irodalmárok körében számtalan rajongója van, ám még ennél is több ellenzője akad. A közösségi oldalakon és az internetes irodalmi portálokon csak úgy sorjáznak a szkeptikus hangvételű cikkek és kritikák, melyek nem győzik a műfaj elmarasztalni sekélyességéért, a magyar líra színvonálára nézvést káros demokratikusága miatt, és azért, amiért újra meg újra szemérmetlenül megtalálja azt a piaci rést, amit a szórakoztató és az elit irodalom kínálata együttes erővel sem képes lefedni.

A slam poetryről tehát sokaknak van véleménye, azonban felkészült, releváns kérdéseket megfogalmazó kritikust még mindig keveset találunk.⁵ Hiszen a hagyományos művészetelméletek felől közelítő irodalmár nehezen tud mit kezdeni a műfaj intermedialitásával, a költészet programként meghirdetett demokratizálásával vagy a populáris kultúra paradigmáinak verses szövegekre is kiterjedő alkalmazásával. Tehát ha a slam poetrynek mint jelenségnek alapos és minden szegmensére kiterjedő definícióját szeretnénk megalkotni, először is végig kell gondolnunk az elemzés lehetséges stratégiáit. Ha elfogadjuk, hogy a slam textualitás és teatralitás permanens feszültségéből és feszültségében él, lényegi magját intermedialitása adja, akkor egyfelől definiálható (i) líratörténeti és líraelméleti szempontok alapján (ám ekkor csak a slamről mint írott, irodalmi szövegről tehetünk érvényes kijelentéseket), (ii) másfelől meghatározható a színház felől. Jelen dolgozatnak ez a célja, s ez indokolja, hogy a slamről mint színjátéktípusról beszélünk.

A slam poetry olyan tipikusan posztmodern kulturális jelenség, ami a maga teljességében nem ragadható meg egymástól hermetikusam elválasztott tudományos kategóriákkal. Így nem termékeny olyan meghatározásokat ráerőltetnünk, melyek kirekesztő jellegűknél vagy rugalmatlanságuknál fogva képtelenek erre. Ezért célszerű úgy tekintenünk a slamre, mint olyan kulturális aktivitásra, amely különböző tudományok kutatási területeinek metszéspontjában képződik meg, és épp komplexitásánál és médiumok közöttiségénél fogva válik az interdiszciplináris vizsgálat adekvát tárgyává.

A kulturális modellnek tekintett színház pedig ennek a vizsgálatnak tökéletes eszköze, mert „működése olyan prizmához hasonlítható, amely összegyűjti az adott társadalomban megjelenő problémákat, és az így keletkező problémamanyalóbot még élesebben veri vissza úgy, hogy közben interdiszciplináris dialógus markáns metszéspontjaként működjön”.⁶ A fischer-lichte-i tézis mentén artikulálódhatnak tehát az elemzés új stratégiái, melyek a színháztudomány, a teatralitáskonceptiók és a performativitás fogalma felől olvassák újra a slam poetry jelenségét.

A slam poetry szöveges jellegénél fogva csábít az irodalomelméleti tárgyú elemzésre, és ezek a textualitásra fókuszáló vizsgálatok jó szolgálatot tehetnek nekünk abban, hogy a slam mint műfaj szemiotikai dimenzióját alaposabban megértsük. Én a színháztudományos olvasatot a definíciós törekvés szolgálatába állítva mégis az alábbi munkahipotézisből indulok ki: a slam poetry pontos definíciójának megalkotása érdekében elkerülhetetlen, hogy figyelembe vegyünk a jelenség (írott, orális és performatív jellegéből fakadó) médiumok közöttiségét, továbbá ezt szem előtt tartva interdiszciplinárisan is alkalmazható módszerek segítségével kultúratudományos elemzés tárgyává tegyük. Ennek érdekében a slam poetryt a teatralitás fogalomkörén belül konstruálódó performatív aktusként értelmezem, s ily módon egyfelől színjátéktípusként, másfelől társadalmi jelenségként írom le.

0.2. Néhány eddigi megközelítés

A slam poetry általános meghatározása szerint olyan verseny, ahol költők adják elő vagy olvassák föl saját szerzeményeiket (ritkábban mások verseit), az előadást pedig a közönség soraiból előre kiválasztott zsűri egy tízes skálán értékeli. Azonban Marc Kelly Smith és Joe Kraynak: *Take the Mic – The Art of Performance Poetry, Slam and the Spoken Word* című 2009-ben megjelent könyvében a fenti definíciót mint negatív példát említik a slam meghatározására. Ez nem véletlen, hiszen a slam poetry estek szabályait, játékmódját és céljait először épp Marc Smith, a könyv szerzője és a műfaj alapítója határozta meg 1984 táján, chicagói klubbeszeteinek elindításakor. A könyv stílusát a száraz akadémikus hanggal szemben egyfajta szenvedélyes, intuitív beszédmód jellemzi. Smith szavaival élve „a slam olyan magával ragadó költészeti esemény, mely a közönség figyelmét kifejezetten a vers előadására irányítja. A slam költeményt pedig azért

⁵ Marno János nyilatkozatának tengerentúli tükörképe Harold Bloom megszólalása, melyben a költő a slamet egyenesen a költészet halálának titulálja.

⁶ Imre Zoltán: Színházak – történetek – alternatívák. A színház történet-írás és kutatás lehetőségei és problémái. In: Uő (szerk.): *Alternatív színház történetek. Alternatívok és alternatívák.* Bp., Balassi, 2008. 20.

írják, csiszolják és tanulják meg, hogy végül színpadon adják elő – leggyakrabban (de nem mindig!) egy verseny keretein belül. [...] A slam karnevál, látványosság, interaktív tanóra, tanácsulás, bohóctréfa, versebe szedett bokszmérkőzés, vallásos megtisztulás, ami felvillanyozza és élettel telíti mindazokat, akik nézik vagy hallgatják.”⁷ Smith és Kraynak későbbi definíciós kísérleteik során is ragaszkodnak az olyan vallásos-metafizikus fogalmak használatához, mint a „templom”, a „reveláció” vagy a „szócirkusz”. Az alapítóatyák könyvét olvasva azt érezhetjük tehát, hogy a mozgalom minden erejével ellenáll az irodalomelmélet vagy más tudományos diszciplínák normatív kategorizálásának.

A műfaj kialakulásának okait Smith az unalom fogalmával indokolja, és az olvasó szimpátiájára apellál, amikor olyan hagyományos versfelolvasások élményeit eleveníti föl, melyek alkalmával „ásítottunk és az óránkat néztük unalmunkban, a költő pedig olyan eleven volt, mint egy elgázolt állattem. Könyörögve kérlek benneteket, ne váljatok ti is ilyen vérszívó zombi-költőkké” – folytatja Smith a kritikai ítéletet, hogy aztán rögtön meg is fogalmazza krédóját, és mintegy tananyagszerűen írja elő a kezdő slam költőknek a helyes slammer-attitűdöt. „Nyúlj le magadban mélyre, tépd ki lüktető szíved és hordozd körbe a színpadon. Rázd fel a publikum érdeklődését. Ragadd meg őket a toroknál... persze csak képletesen. Használd a hangod, a szemed, a tested, a szíved, a lelked, az elméd, hogy lángra lobbantsd végre a papírra száműzött szenvedélyt! [...] Grimaszolj, dobogj a lábaddal, gesztikulálj, suttojj, üvöls! Legyél a bolond, a próféta, a hősszerelmes, a király, vagy a kenguru, ha a vers azt kívánja. Tégy meg mindent azért, hogy a közönség tekintete rád szegeződjön, hogy izgalmuk egy percig se lankadjon, és hogy a vers kifogástalan előadás útján juthasson el hozzájuk.”⁸

Smith a slam alappilléreiként a következőket jelöli ki:

- „1. A slam vers. Nem esszé, nem regény, vagy novella, noha olykor a történetmondást (storytelling) vagy szónoklatot is magába olvasztja.
2. A slam előadás. Ugyanolyan szakmai igényességgel űzik, mint bármely másik előadó művészeti formát.
3. A slam verseny. A rivalizálás nem lényege, de fontos összetevője.

4. A slam interaktív, visszajelzést vár a közönségtől, akit partnerként kezel.
5. A slam egy közösség, azoknak a népes családjá, akik a költészet örömmünepét ülik világszerte.
6. A slam egy olyan teátrális eszköz, ami felhívja a publikum figyelmét az előadott költészetre.”⁹

Ellenben támadja a papírra száműzött szöveg politikáját, a hagyományos versfelolvasások unalmasnak tekintett gyakorlatát és a verbális és fizikai reakciókat tekintve passzív hallgatói-befogadói magatartást. Végül kijelenti, hogy a slam nem olyan művészeti ág, melyben a versek irodalmi értékét illetően egy kiválasztott elit dönt, így céljai közt nem szerepel a „koszorús költő” megválasztása sem. Marc Kelly Smith és Joe Kraynak *Take the Mic – The Art of Performance Poetry, Slam and the Spoken Word* című slam tankönyvében szembehelyezkedik az akadémikus poétika kanonizált irányjaival, szereplőivel és intézményeivel. Külön fejezetben taglalja a performatív költészet előadásmódjának alapjait, hasznos példákkal szemlélteti, hogyan kell kezelni a lámpalázat vagy kiküszöbölni a rossz előadói szokásokat, részletes tanácsokat ad némely írói technikák, a próba, a gyakorlás és az emlékezet fejlesztésére, és kitér a közönséggel ápolat kapcsolatra is.

„A slam poetry elnevezés orális létmódú, figyelemért küzdő költői-előadói kulturális produktumot, továbbá ezeknek a performanszoknak helyet adó, alulról szerveződő, versenyszituációt teremtő speciális eseményt jelöl. A rendezvények három perc erejéig bárkinek lehetőséget biztosítanak egy saját szerzemény előadására, hallgatóit pedig a kritikus székébe helyezik, egyeseket szó szerint a zsűribe választva”¹⁰ – szól Susan B. A. Somers-Willett slam-poetry-definíciója Vigh Levente fordításában. A University Michigan Press gondozásában megjelent *The Cultural Politics of Slam Poetry – Race, Identity and the Performance of Popular Verse in America* című tanulmány első fejezetében Somers-Willett a slam poetry amerikai történetének legfontosabb momentumait veszi sorra. Felemlzeti a sorsfordító pillanatot, amikor „1988-ban Joseph Epstein *Who Killed Poetry* című vitaindító írásában számol be a kortárs egyesült államokbeli költészet exkluzivitásáról, kirekesztő akadémiai gyakorlatáról, ami a versek olvasóközönségének eltűnését és a költészet kulturális szerepének átértékelődését,

⁷ Marc Kelly Smith, Joe Kraynak: *Take the Mic – The Art of Performance Poetry, Slam and the Spoken Word*, Naperville, Illinois, Sourcebooks, Inc., 2009. 26.

⁸ Marc Kelly Smith, Joe Kraynak, i. m. 16.

⁹ Uo., 28.

¹⁰ Vigh Levente, *Slam Poetry: a költészet szabadsága, a szabadság költészete, Szkholon*, 2013/1. 96.

hanyatlását vonta maga után. [...] Az Epstein írásával kezdődő, több éven át tartó problémafelvetés és megoldáskeresés az alkotó-mű-befogadó viszonyának átgondolásán túl jelentős belátásokkal járult hozzá a költészet társadalmi szerepéről, alkalmazhatóságáról és szükségességéről kialakult képhez” – írja Vigh Levente *Slam Poetry: A költészet szabadsága, a szabadság költészete* című, Szkholionban megjelent elemzésében. Vigh Dana Goia *Can Poetry Matter* című 1991-es írásának összefoglalásával folytatja elemzését, melyben Goia hat pontban összegzi az irodalmi élet teendőit arra nézvést, hogy a költészet minél szélesebb közönséghez eljuthasson. Véleménye szerint „a költészet demokratiszálódásának elősegítése és megteremtése, kivétele az akadémiai elszigeteltségből jelentős mértékben a tömegtájékoztató médiumainak széles körű felhasználásán és az irodalomoktatás átalakításán, továbbá a kirekesztő költői magatartás felszámolásán nyugszik”.¹¹ Goia meglátása szerint az amerikai megosztott kultúra, melyben az irodalom egy szűk réteg magánügye, ahol nem beszél egymással költő és olvasó.

Somers-Willett szerint az amerikai kutatók és elméletírók eddig kizárólag a slam poetry oralitására, tehát az eredetileg írásban megszületett mű beszédben történő megjelenésre helyezték a hangsúlyt, példaként pedig Dana Goia 2004-es *Disappearing Ink* című írását említi, melyben a szerző a populáris költészet főtámadásaként aposztrofálja a rapet, a cowboy költészetet és a slam poetryt is, és orális jelenségként definiálja őket. Somers-Willett azonban vitatja, hogy kultúrtörténeti szempontból a slam poetry oralitása lenne legfontosabb jellegzetessége, és hogy az elemzés során csak beszéd és hallás kettősére kellene koncentrálnunk. Állítása szerint afölött, ami valóban vonzó a slamban, elsiklik a tekintetünk. A slam poetry ereje a szélesebb értelemben vett kulturális és politikai dinamikában rejlik, melyet az előadáson keresztül juttat érvényre. Az oralitás tehát csak a slam poetry előadások egyik komponense: a performatív aspektusok egész sora járul hozzá a komplex slam poetry-élményhez. Ilyen aspektusnak számít például az előadás vokális és fizikai dinamikája, a színpadi megjelenés, a helyszín, vagy a közönség interakciója, írja Somers-Willett, és ezzel a kijelentésével megidézi Georg Fuchs *A színház forradalma* című 1909-es esszéjét, ahol Fuchs „a teatralitást azon anyagok és jelrendszerek [...] összességéként értelmezi, melyek a dráma irodalmi szövegén kívül az

előadás részét képezik, és a maguk sajátoságos valójában járulnak hozzá a színházi előadás létrejöttéhez”.¹² A slam tehát Somers-Willett szerint is teatrális esemény, az orális és azon is túl, a performatív kultúra része.

A slam poetry oralitására koncentrálnó vizsgálatok figyelmen kívül hagyják a slam poetry és az írott szöveg viszonyát. A slam se nem írásbeliség előtti, se nem azon túli jelenség – állítja a szerző –, az ilyen kijelentések felszámolják a slam és a szöveg kapcsolatát, ami annak ellenére, hogy nem elsődleges fontosságú, mégsem hagyható figyelmen kívül. Az a tény, hogy a slam szöveg írásos formában születik, viszont előadásra szánják, egyfajta homályos és körvonalazhatatlan viszonyt feltételez a slam előadásszerűsége és szövegszerűsége között. Somers-Willett szerint a tény, hogy az USA-ban a slamerek CD-ket, DVD-ket jelentetnek meg, tv-ben és filmekben szerepelnek, valamint könyvben is kiadják a szövegeiket, azt bizonyítja, hogy primer igényeik között szerepel a különböző médiumok közötti mozgás, és hogy meghódítsák a költészet hagyományos tereit, így a nyomtatott papírt is. A szerző konklúziója tehát, hogy noha előadásra szánják, a slam poetry mint szöveg nyomtatásban is megállja a helyét, és ilyenformán elkülönül a színházi előadás szövegektől vagy forgatókönyvektől, amelyek csak az előadás közben töltik be a nekik szánt szerepet. Somers-Willett a népszerűség és minőség összefüggéseit is érinti a slam poetry kapcsán: meglátása szerint a kettő nem zárja ki egymást, ugyanakkor a pontozás és a demokratikusság sem garantálja a minőséget: a slam esteken gyakran a „legjobb” vers veszít – írja.

A könyv külön fejezetet szentel a szerzői identitás kérdésének is, melyre a szerző meglátása szerint a műfaj – antik elődeivel szemben, akik esetében a szerzőség a szövegek orális úton történő terjedésének köszönhetően nehezen volt visszakövethető – komoly hangsúlyt fektet. A National Poetry Slamek (az amerikai országos slam bajnokság) gyakori műfaja az „identitás vers”, melyben a költő öndefiníáló törekvéseiről ad számot. Az ilyen költemények gyakran a perifériára szorult, faji, szexuális vagy gender okokból kirekesztett, regionális, foglalkozásbeli, társadalmi osztály vagy érdeklődési kör alapján megkülönböztetett, hatalom nélküli csoportok tagjaitól származnak, és a marginalizáció erőteljes szerephez jut bennük.

A dolgozatban az amerikai populáris költészet körül kialakult kulturális feszültségekről is szó esik,

¹¹ Uo.

¹² Erika Fischer-Lichte: A színház mint kulturális modell. *Theatron*. 1999/3. 73.

és bepillantást nyerünk a „populáris költészet” kifejezés hosszú és hányatott amerikai történetébe. Eredetileg a rap verses beszédmódjára, a beatek „nomád” és „hip” stílusára, és a Black Arts költők militáns népszerűi szövegeinek leírására használták – írja Somers-Willett –, később azonban ezzel a terminológiával illeték a slam poetry népszerűsége törekvő gyakorlatát, sőt még a rádióállomások és tv-adók csilingelő szlogenjeit is ide sorolták. Amikor az irodalomkritika populáris költészeiről beszél tehát, olyan típusú lírára utal, ami „a vers hivatalos kultúrájának” nevezett kánonon kívül létezik.

Marc Kelly Smith és Joe Kraynak tankönyvében és Susan B.A. Somers-Willett tanulmányán kívül még számos említésre méltó írás született a slam poetry-ről. Ilyenek többek között Mark Mattern *Doing democracy activist art and cultural politics* vagy Tyler Hoffman *Treacherous Laughter: The Poetry Slam, Slam Poetry, and the Politics of Resistance* című munkája, de nem csekély figyelemre tarthat számot HE Bruce, BD Davis *Slam: hip-hop meets poetry – a strategy for violence intervention*, vagy H Gregory *The quiet revolution of poetry slam: The sustainability of cultural capital in the light of changing artistic conventions* című tanulmánya. Mégis úgy gondolom, hogy a két fentebb hivatkozott dolgozat emblematikusan példáz két egymással ellentétes elemzői stratégiát: egyfelől a tankönyv vagy kézikönyv jellegű, a slam poetry technikáira és praktikáira koncentrálnó képzési anyag, másfelől az akadémikus kutatás által képviselt irányokat.

Nem feledkezhetünk meg a magyar nyelven megjelent tanulmányokról sem, melyek közül érdemesnek tartom megemlíteni Vigh Levente *Slam poetry: a költészet szabadsága, a szabadság költészete* című 2013-as, Szkholonban megjelent írását, melyben a szerző a műfaj hagyománytörténeti áttekintését követően néhány népszerű slam szöveg pontos líraelméleti elemzését végzi el, továbbá Vass Norbert, szintén 2013-ban, a *Szépirodalmi Figyelő* „Slam Poetry” különszámában *Kis hazai slamtörténet* címmel publikált munkáját, mely nem csupán a slam amerikai és magyarországi kialakulásának fontosabb mozzanatait, de a játékhagyomány alakulásörténetét is sorra veszi. (Mindkét dolgozatra több helyütt hivatkozom.) De fontos munkának tartom Veszelszki Ágnes *A slam poetry mint sajátos szövegalkotó gyakorlat* című dolgozatát is, melyben a történeti bevezetón túl a slam poetry szövegek stilisztikai, költői trópusokra is kiterjedő vizsgálata jelent újdonságot.

Azt az eddigi elemzések is fölismerték, hogy a slamet minden ízében a pluralitás, az interdiszci-

linaritás és transzdiszciplináris hatja át, lényegi magját pedig paradox módon meghatározhatatlansága adja. A slam vérbeli posztmodern gesztusként dialógusba lépteti a líra, az epika és a dráma műnemeit, az ezen műnemek alá tartozó műfajokat, az írott és az orális kultúra jellemzőit, valamint a populáris és az elit kultúra paradigmáit. A slam poetry tehát egyszerre írott szöveg- és előadói műfaj, így párhuzamosan vizsgálható a líratörténeti és líraelméleti, illetve performatív jellegénél fogva a színháztörténeti és színházelméleti kutatások horizontjából.

I. Definíciós kísérletek

I.1. A slam poetry és a posztmodern

A posztmodern olyan művészeti stílus, amely felismerhető bizonyos jegyekből, és az egyik legfontosabb ilyen jellemző a jelen és a múlt együttélése oly módon, hogy egyikük sem fedi el a másikat. Sajátja továbbá az a gesztus, hogy bárhol és bármit hajlandó kölcsön venni, tehát szabadon használja az intertextualitás eszközeit, az átélések rekontextualizálásáért azonban nem vállal felelősséget. Egyező a posztmodern rendelkezik történelem és kultúra felett, meggyőződése, hogy a tradíció egy repertoár, melyből bizonyos elemek áthelyezhetők, ezáltal élénk kapcsolatot ápol az átöröklött hagyománnyal, és támogatja annak reflektált, szabad applikálását. Ebből következik, hogy a pluralitásban hisz, nem pedig az egységes értéktételek vagy normatív morális állásfoglalások érvényességében. A posztmodern továbbá önreflexív, tehát gondolkodik önmagáról, él a metatextualitás kínálta lehetőségekkel, gyakran ironikus, esetleg parodisztikus, és a termékenység égisze alatt egymásba omlasztja az elit és a tömegkultúra elemeit, hogy végül egy alapvetően pesszimista képet fessen a fogyasztói társadalom termékszemléletéről. Ahogy Kékesi Kun Árpád *A színház és a posztmodern* című tanulmányában írja: „a performansz-színház gyakran megköthetőnek és provokatívnak minősített előadásai interpretálhatóak az irodalmi és művészeti posztmodernség Jauss által kritériumokként megfogalmazott, de inkább (a »konstans jellemző« konnotációját nélkülöző szóval) tendenciák alapján”.¹³ Hans Robert Jauss szerint a színháznak ez a típusa „a modernizmus aszkézise helyett az érzéki tapasztalat és a megértő élvezet” (tehát a fenomenológiai és hermeneutikai nézőpont összekapcsolása), illetve a szatíra és a szubverzív komikum felé fordul, a szubjektum halála helyett pedig egy még mindig magányos, de már polifonikus én-te viszony élményét

¹³ Kékesi Kun Árpád: *A színház és a posztmodern*, Adalékok egy kapcsolat magyarázatához, *Theatron*, 1998/ ősz, 44.

kínálja. Az autonóm műalkotást és az önreferenciális poétikát fölládozza az industrializált világra történő reflexiók és a technikai médiumokra való nyitottság oltárán, továbbá szabadon rendelkezik minden elmúlt kultúra fölött (intertextualitás), esztétikai érdeklődését pedig áthelyezi a recepcióra és a hatásmechanizmusokra, és mint azt fentebb írtam, elfogulatlanul játssza át egymásra az elit és a populáris kultúrát, hogy valami újat hozzon létre. A posztmodern performansz-színház tehát a reprezentáció bezáródását hirdeti, a társadalomból való kivonulással szemben a teatralitást favorizálja, kiiktatja a konvenciókat, és önálló világot teremt (amennyiben számára csak az előadás tere és ideje létezik), miközben tudatosítja is ezt az illúziót, tehát beépíti eszköztárába a brechti elidegenítést és az artaud-i performanszot is.

Mi sem bizonyítja jobban, hogy a slam poetry ízigvérig posztmodern jelenség, mint az, hogy tetten érhető benne majd minden jauss-i tendencia. Ilyen a tradíció mint repertoár használata, tehát az élénk kapcsolat az átöröklött hagyománnyal, annak reflektált, szabad applikálása, a pluralitás elve, az egyéletes értéktételek vagy normatív morális állásfoglalások elutasítása, az önreflexió és a metatextualitás, az ironikus, esetleg parodisztikus beszédmód, a fogyasztói társadalom kritikája, illetve az elit és a tömegkultúra elemeinek egybeomlasztása.

1.1.1. A populáris és az elit kultúra viszonya a slamhez

Számos probléma merült fel az utóbbi évek során a slam poetry definícióját illetően. Az egyik ilyen definiálást hátráltató tényező merőben esztétikai jellegű, amennyiben a populáris, illetve elit kultúra problémás együttélésében gyökerezik. Almási Miklós *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában* című könyvét a következőképpen kezdi: „Lehet-e a huszadik század végén összefoglaló esztétikát írni? [...] Nem lehet, mert a hagyományos nagy esztétikák legfeljebb egy-egy művészeti ágat tudnak leírni, s ami igaz a képzőművészetre nézve, nem biztos, hogy érvényes a zenére is.”¹⁴ [...] „Ezért például a klasszikus modellre építő esztétika képtelennek bizonyult az avantgárd művek elemzésére és megfordítva. (Ez az eset a Lukács kontra Adorno vitában (1965) szolgált maradandó tanulságokkal.)”¹⁵ Almási szerint egyetlen kultúrkör fogalomrendszeréből kiindulva – az európai kultúrkör

esetében ezt nevezi Derrida „eurocentrizmusnak” – lehetetlen általános érvényű esztétikát írni. A „teoretikus szerénység” pedig annak a ténynek a belátása, hogy csak olyan ernyőfogalmak megalkotására érdemes vállalkozni, melyek a későbbiekben is alakíthatóak, és nem próbálják meg lezárni a művészetek fejlődését. „A szent művészet és a fogyasztható, nem szentesített kultúra kettéválasztásával s még inkább hierarchizálásával a posztmodern fogalmazta meg nyíltan a szakítást, írja Almási, hiszen ezek éppúgy a normatív gondolkodás hagyományába helyeződnek vissza, mint az ész univerzalizmusa, tehát az egyoldalú racionalizmusra építő modernség-paradigma. [...] Derrida szerint például szakítani kellett az eddigi esztétikák „mindent tudásával” és metafizikai doktrínáival.”¹⁶ Az elmélet nagyképűségét Adorno is kifogásolta, és a „tulajdonképpeniség zsargonja” ellen szállt síkra, ami szerinte nem csak a német filozófiai esztétikát jellemezte, hanem a strukturalizmussal és a dekonstrukcióval kialakult franciás „argót” is. „Mert ez a teória, fogalmainak öntörvényű homályaival oly messzire került a köznapi esztétikai tapasztalattól és élményvilágtól, hogy belterjességét már csak e madárnyelv révén tudja fenntartani. (Susan Sontag ironikus tanulmánya – *Against Interpretation* – ez ellen az interpretáció-tültengés ellen tiltakozott.)”¹⁷

Almási szerint nem volt még olyan korszaka az emberiségnek, amelyben ennyire egymás mellett és egymást átfedve léteztek volna a különböző művészeti paradigmák, mint a modern kor esztétikai környezetében. „A mai irodalom jelentős hányada követi a klasszikus regény és dráma nyomdokait, miközben versenyez az avantgárd színházzal és általában a populáris kultúrával. Mindhárom szféra más kódra működik, de a ma embere számára többé-kevésbé mindegyik familiáris, legfeljebb van olyan, amelyikkel nem él.” De ez az együttélés persze nem teljesen sűrűlődsmentes, hiszen a három művészeti szférában három egymástól radikálisan eltérő paradigmák működik: „a klasszikus művészeti embercentrizmusa, valóság-obszessziója, egyáltalán a mimetikus mánia összeférhetetlen a modernnek konstruktivitásával, ami tudatosan a klasszikus elvek lerombolására épít. A populáris művészeteket a tömeghatás elsődlegessége, néhány tucat alapmítosz variációja és az erőteljes effektek változtatják mindkét előlbitől különböző, önálló,

¹⁴ Almási Miklós: *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Bp., Helikon, 2003. 5.

¹⁵ Uo., 6.

¹⁶ Uo., 7.

¹⁷ Uo., 8.

sőt győzedelmes közegegé [...]”.¹⁸ Almási úgy véli, hogy azért paradox az esztétika helyzete, mert egyfelől „képtelenség egyetlen esztétikai paradigmába vagy rendszerbe foglalni a modern művészet univerzumát, másrészt lehetetlen akár az egyiket, akár a másikat a többi hatása [...] nélkül vizsgálni: valahogyan mindegyik belelóg a másik kettőbe”.¹⁹

1.1.2. A slam és a kultúratudomány

A slam poetry meghatározására nézvést komoly akadályt jelent továbbá az a kommunikációs szakadékok, ami a különböző művészeti ágak és az azokat kutató tudományterületek között tátong, és amelyet a kultúratudomány mint interdiszciplináris kutatási modell próbál áthidalni. A távolságtartás a közös axiómák hiányát eredményezi, ennek következtében pedig csak igen nehezen alakulhat ki termékeny tudományos dialógus egy olyan műfajilag és mediálisan is köztes pozíciót elfoglaló jelenséget illetően, mint amilyen a slam poetry.

Az idők során differenciálódó tudományágak a saját identitásuk legitimációjáért folytatott küzdelem során olyan leszűkítő jellegű gyakorlatokat alkalmaztak szakterületük körülhatárolására, melyek során alkalmatlanná váltak a különböző művészeti ágak és az ezeket vizsgáló tudományterületek közötti terekben megképződő jelenségek, így a slam poetry leírására is. A kultúratudományos megközelítés szerint a tudományterületek kialakítása nem olyan módszereknek köszönhető, melyek kizárólagosan egy bizonyos diszciplínára lennének érvényesek. Határaik az idők során többször is megváltoztak – állítja Erika Fischer-Lichte *A színház mint kulturális modell* című tanulmányában. A szűk körű kutatások az adott szakterületen kívül nem rendelkeznek semmilyen relevanciával, a posztmodern gondolkodás már a '60-as években interdiszciplináris és transzdiszciplináris együttműködések sűrűsödését sürgetett, melynek alapvető értéke a pluralitás, a különbözőség elismerése. A szakmai identitásra vonatkozó magatartásformák közül sem a lehatárolás, sem a kirekesztés, sem pedig a bekebelezés nem bizonyult járható útnak. Fischer-Lichte szerint a saját diszciplína identitásával kapcsolatos kérdések feleslegessé válnak, mikor olyan problémák kerülnek előtérbe, melyeket semelyik szakterület nem képes egyedül megoldani. „Ez az európai művészettörténet közelmúltját és jelenét meghatározó jelenség aligha ragadható meg a hagyományos művészetelméletek segítségével –

még akkor sem, ha azok egy része bizonyos szempontból továbbra is alkalmazhatónak és használhatónak bizonyul. A performatív fordulat döntő pillanatát (a mű eseményévé válása és az a változás, amely ennek hatására áll be a szubjektum és objektum, illetve anyagosság és jelszerűség közötti viszonyban) ugyanis nem képesek megragadni”²⁰ – írja a 60-as évek performatív fordulatáról Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikájában*, és azt látjuk, hogy épp ilyen problémákat vet föl a slam poetry definíciójának kérdése is.

A századelőn, a történelmi avantgárd idején Craig és Artaud erőfeszítései a művészetet és az életet elválasztó szakadék felszámolását tűzték ki célul. A század második felében az 1960-as és 70-es évek neo-avantgárdja, továbbá a történelmi avantgárd területén folytatott kutatások és az Európán kívüli színházi kultúrák iránti érdeklődés is a színházfogalom kibővült használatát eredményezték. Ennek következtében a fogalom kiterjedt a kultúra más területeire is: kiállításokra, demonstrációkra, egyszerűen mindenre, ami látványosság. Az 1970-es évektől újra divatba jött a színházi metafora használata a különböző kulturális területeken olyan központivá vált kérdésekkel kapcsolatban, mint az Én színrevitele, a média „megcsinálása”, vagy a köz- és magánélet teatralizálódása. Kantot követően elhittük, hogy a valóság számunkra nem hozzáférhető, írja Fischer-Lichte, így nem a lét, hanem a jelentés és a látszat került mindennapi érdeklődésünk középpontjába. A színház mint művészet, szól a tételmondat, „annak a kultúrának a megkettőződése, amiben játszódik, anyagát különböző kulturális rendszerekből meríti, és jelek jeleiként használja”.²¹

A színházban tehát különböző kulturális rendszerek találkoznak össze, a színház mint egy prizma összegyűjti a társadalmi problémákat és egy interdiszciplináris dialógus metszéspontjaként képes működni, mindez pedig annak köszönhető, hogy a mai kultúra és a színház egyaránt tranzitórius azaz átmeneti, esemény jellegű. A színházfogalom újragondolásában közrejátszottak azok az eredmények is, melyekre a kutatók a színház szó fogalomtörténeti vizsgálata során jutottak (a „theatrum” szó színhelyet jelent, egy olyan helyet, ahol valami megmutatásra szánt dolog történik), illetve az a tény is, hogy a valóság teatralizálódása a kortárs kultúrák egyik központi elemévé lépett elő.

Fischer-Lichte fentebb hivatkozott tanulmánya a színház fogalmát mint a kultúratudományok heu-

¹⁸ Uo., 11.

¹⁹ Uo., 12.

²⁰ Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája*, Budapest, Balassi, 2009. 25.

²¹ Erika Fischer-Lichte, *A színház mint kulturális modell*, i. m. 77.

risztikus eszköztárát jellemzi, olyan lehetséges kulturális modellként, mely a különböző kultúrátudományi diszciplínák közös alapjaként szolgálhat. Jelen dolgozatban a színház, a teatralitás és a performativitás fogalmait kísérlem meg alkalmazni egy olyan művészeti ágak, műnemek és médiumok közötti jelenség leírására, ami eddig minden diszciplína definíciós törekvéseit levetette magáról. Ám még mielőtt belekezdenénk a színháztudományos elemzésbe, tegyünk egy rövid kitérőt a kutatás elsőként felvázolt módszereinek segítségével, és vizsgáljuk meg a slam poetry és az irodalom viszonyát. Ezzel azt kívánom bizonyítani, hogy még abban az esetben is, ha a slamet irodalomtörténeti és -elméleti szempontból vizsgáljuk, a műfaj egyértelmű folytonosságot mutat bizonyos irodalomtörténeti stílusirányzatokkal és áramlatokkal.

1.2 Irodalom-e a slam?

„Az irodalom fogalma [...] a nyelvhez kötődik, de nem feltétlenül az íráshoz” – állítja Schein Gábor és Gintli Tibor *Az irodalom rövid története* című összegző munkájának első fejezetében. „Ha a szót a szépirodalom értelmében használjuk – folytatja a szerzőpáros –, akkor olyan írott vagy szóbeli szövegeket nevezhetünk irodalmiaknak, amelyek a művészi igazság értelmében vett szépség élményével ajándékoznak meg. Az irodalom fogalma döntően nem az írással, hanem a művészetekkel általában és az olvasással függ össze. Irodalminak nevezhetünk minden olyan szöveget, amelynek gyakorlati hasznától és saját, közvetlenül belátható gyakorlati érdekeinktől eltekintve jelentést tulajdonítunk.”²²

Noha a szépség mint a művészi igazság függvénye és az érdekek nélküli tetszés fogalma a kanti ítélőerő kritikájának mára túlságosan is rigidnek és normatívnak ható szempontrendszerét idézi, az világosan látszik, hogy az irodalom fogalmát Schein és Gintli sem csak az írott szöveggel hozza összefüggésbe. „Az irodalomként értelmezhető szövegek nem korlátozódnak az írott szövegre. [...] A szóbeliség irodalmi formái mindmáig jelen vannak a kultúránkban, és az irodalmi írásbeliség bizonyos megnyilvánulásai igen szoros kapcsolatot tartanak fenn a szóbeliséggel. Sőt annak feltételezésére is számos okunk van, hogy az írásbeliség történetileg későbbi jelenség a szájhagyományál.”²³

Az idézett sorok hivatkozási alapul szolgálhatnak egy olyan definíció megalkotására, amely a slam

poetryt mint a szóbeliség egy máig élő formáját próbálja meg visszahelyezni az irodalomtörténeti hagyományba, de jelen dolgozatban mégsem ezt az elemzési irányt követem. Bár szöveges jellege kétségtelven valamiféle folyamatoságot feltételez az orális irodalmi hagyománnyal, a slam poetry rendre kivonja magát az írott műfajokra érvényes szabályok és elvárások alól, mivel nem csak és kizárólag szöveggként olvastatja magát.

1.2.1. A slam poetry és a lírai hagyomány problémái

Az egyik olyan szakadék, melynek áthidalása a slam poetry definíciójának szempontjából a legnehezebbnek tűnik, az európai és az angolszász líratörténeti hagyomány között tátong, pontosabban azok bizonyos, egymástól eltérő módon alakuló paradigmái között. Az angol-amerikai lírai modernség kapcsán a legtöbb európai irodalomtörténet Ezra Pound és T.S. Eliot nevét emeli ki a kortársak közül, arra a tényre hivatkozva – írja Schein és Gintli –, hogy a fent említett szerzők poétikája „számos rokon vonást mutat a kontinens (Európa) avantgárd irányzatainak eljárásaival”.²⁴ Vagy ahogy a Pál József szerkesztette *Világirodalom* című összegző munkában olvashatjuk: „Az angol költészeti modernizmusban még a regénynél is feltűnőbb a külföldiek kezdeményező szerepe: két amerikai (Pound és Eliot) és egy ír költő (Yeats) maradt azóta is a modernista költészet három legnagyobb alakja...”²⁵

De az angolszász lírai modernség egy másik, az elioti és poundi törekvésekkel párhuzamosan jelentkező vonulatáról, William Carlos Williams poétikájáról a magyar irodalomoktatásban legtöbbször csak igen kevés szó esik, Williamsre és az elődjének tekintett Walt Whitmanre csak mint a beat-generáció közvetlen inspirációira szokás utalni. „A '60-as évek beatköltőinek legtöbbet hivatkozott példái W. C. Williams és Whitman lettek. [...] De míg Ginsberg és barátai főként Whitmanhez kapcsolódtak, addig a New York-iak a »másik« modernségnek nevezett tradíciót, Rimbaud-ot, a francia szürrealistákat, Wallace Stevenst, és főként a még élő mestert, William Carlos Williamst állították szembe Eliot és Pound klasszicizmusával...”²⁶

A 20. század első felének Amerikájában e két, alapvetően egymással szembehelyezkedő poétikai irányon (az elioti és a williamsi poétikán) kívül azonban egy olyan harmadik, párhuzamos törekvés is

²² Gintli Tibor – Schein Gábor, *Az irodalom rövid története*, Pécs, Jelenkor, 2003. 6.

²³ Uo., 7.

²⁴ Uo., 349.

²⁵ Pál József (szerk.), *Világirodalom. A modernizmus az angol irodalomban*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005. 811.

²⁶ Gintli–Schein, *i. m.* 504-505.

megjelent, ami az európai irodalom-történetekben máig vakfoltként szerepel. Ennek az alapvetően hangzó, előadói-költészeti vonalnak prominens alakja Vachel Lindsay, a modern singing poetry (ének-költészet) atyja, aki kijelölte az egyik lehetséges irányt, ami slam poetry kialakulásához vezetett. (A slam és a líratörténeti hagyomány kapcsolatáról a következő fejezetekben még bővebben írok.) Azt tapasztaljuk tehát, hogy már a whitmani és williams-i tradíciók sem élnek élénken tovább az európai irodalomtörténet emlékezetében, de a Lindsay (és később Langston Hughes-féle) orális hagyományt teljes egészében fölszámolja Eliot, Pound és Yeats az angol-amerikai lírai modernség vezéralakjaiként betöltött egyeduralma.

1.2.2. A slam visszahelyezése az előadói-költészeti tradícióba

Marc Smith költő, építőmunkás abban a reményben indította el rendezvénysorozatát 1984-ben, a chicagói Get Me High Lounge jazz-clubban, hogy életet lehel a kókadózó irodalmi estekbe. Ez a kezdeményezés fektette le a mai slam poetry mozgalm alapjait. Magától értetődő tehát, hogy a nyolcvanas évek közepén induló előadói-költészeti műfaj nem az írott, papír alapú költészettel, sokkal inkább a hangzó hagyománnyal keresi a folytonosságot.

A műfaj közvetlen elődeit tekintve érdemes kiszélesíteni látókörünket, hogy olyan könnyűzenei előadókat is észrevegyünk, mint James Brown, akit a 60-as években kibontakozó funk és blues úttörőjeként ismerünk, vagy Isaac Hayes, aki az 1971-es *Black Moses* című albumára készített *Ike's Rap I-II* című számaival a zenére való beszéd, azaz a rapelés addig járhatlan ösvényét taposta ki az utókor számára, hiszen ezek az előadók a dalszövegek formakanonbeli megújításával jelentősen hozzájárultak a slam alakulástörténetéhez. De ebbe a spoken word (hangzó- vagy előadói-költészeti) hagyományba illeszkedik Gill Scott-Heron munkássága, és ikonikus, 1970-es *The revolution will not be televised* című szövege is, melynek köszönhetően a spoken word először került föl az amerikai toplistákra. Az időben és a kontinens kultúrtörténetében visszafelé haladva azt tapasztaljuk, hogy a slam poetry alakulását tekintve legalább ilyen jelentős hatása volt a 60-as évek afroamerikai emberi jogi mozgalmainak – egy ilyen mozgalmából vált ki például a Last Poets nevű költői csoportosulás –, vagy az 1920-as években működő Harlem Renaissance nevű kulturális és emberi jogi mozgalom, ami a spoken word műfaj bölcsőjének tekinthető. „Az ere-

detileg a hagyományok, illetve a közösség mitikus hőstetteinek és szenvedéseinek átörökítését szolgáló – orális és leírt formában is létező – storytelling nagyjából a 19. és a 20. század fordulóján gazdagodott identitásjelölő, politikai-polgárjogi felhanggal”²⁷ – írja Vass Norbert.

„Már a századforduló komoly viták zajlottak a fekete öntudat körül, melyek aztán a húszas évek harlemi reneszánszának parázsló légkörében teljesedtek ki. [...] A harlemi reneszánsz prózájára és költészetére a radikális hangütés jellemző, de színházi tradíciója is roppant expresszív. [...] A korszak dzsessz-zenei egyre többször használták fel dalikban fekete költők verseit, ezeket pedig gyakran kompetitív jelleggel mutatták be, noha – a slam poetrytől eltérően – szerzeményeik ilyenkor elsődlegesen nem egymással versenyeztek. [...] Az afrikai-amerikai közösség sajátos művészeti egyenjóságú harca radikális, szocialista eszmékkel is telítődött a harmincas évekre, a harlemi reneszánsz pedig kétségkívül sikeres volt a fekete identitás amerikai eszmetörténetbe integrálása terén.”²⁸ Ennek a Harlem Renaissance-nak volt a tagja Langston Hughes afroamerikai költő, aki jazz-poetry műfajú, ritmikus, improvizatív hatást keltő verseivel szintén hozzájárult a slam poetry fejlődéséhez. A spoken word alakulástörténetnek ezen az ösvényén haladva eljutunk Hughes mesteréig, a már említett Vachel Lindsay-ig, akinek poétikája leginkább William Butler Yeats-ével rokonítható, amennyiben az antik görög lírai hagyományhoz kívánt visszatérni újra fölfedezve magának a versben rejlő ritmust és zeneiséget. Lindsay *The Congo* című 1912-es költeménye a modern ének költészet (singing poetry) ékes példája. A slam poetry afroamerikai előképeit vizsgálva azt tapasztaljuk, hogy a műfaj gyökerei a nyugat-afrikai kontinensre, a Mali területén élő énekmondó-történetmesélőig, a griotokig nyúlnak vissza, akik már a 14. századtól kezdve a törzsi dobok ritmusára skandálták el-beszélt költeményeiket. Ahogy Vass tanulmányában kifejti: „A beszélt nyelv uralása, a verbális virtuozitás ugyanis a fekete közösségek számára roppant fontos kompetencia. Richard Shusterman rapról szóló tanulmányában azt írja, a rapper szexuális vonzerejére, üzleti sikereire és a birtokában lévő vagyontárgyakra vonatkozó hengegése mögött érdemes meglátnunk, hogy mindeme státuszszimbólumok bírása csupán a következménye beszédbeli fölényének – másodlagos jellegű a szavak uralásához képest. [...] Shusterman azt állítja, mindez a nyugat-afrikai énekmondó, történetmesélő, ima-

²⁷ Vass Norbert, Kis hazai slamtörténet, avagy a text-tusák kontextusa, *Szépirodalmi Figyelő*, 2012/6. 41.

²⁸ Uo.

kántáló griotok tiszteletéig vezethető vissza, de a tradíció – ha valamelyest más kontextusban is – természetesen Észak-Amerikában is folytatódott.²⁹

Tudjuk, hogy a blues zene kialakulása is ebben az afrikai hagyományban, illetve a későbbi, már Amerikában létrejött vallásos spirituálékban és a rab-szolgák munkadalaiban gyökerezik. „A bendzsóval kísért blues-dalokat Gyukics Gábor éppúgy a slam poetry fontos előzményének tartja, mint a déli ültetvényesek gyermekeit dajkáló fekete asszonyok álomba ringató történeteit. Az 1890-es évekig – olvassuk Richard Ruland és Malcolm Bradley könyvében – a feketék legerőteljesebb alkotásai vagy rab-szolgatörténetek formájában jelentek meg, vagy az amerikai indián művészethez hasonlóan dalokba foglaltattak, netán szájhagyomány útján terjedő népmesékben öltöttek testet.”³⁰ Azt látjuk tehát, hogy mind a hangzóvers tradíciójának Lindsay-féle újraélesztése, mind pedig a népköltészeti (vagy populáris költészeti) hagyomány fontosságának föl- ismerése termékenyen hatott a századelő angol-szás lírai modernségére.

De egyre inkább úgy tűnik, hogy a slam poetry kialakulása a Walt Whitmantól induló, és William Carlos Williamsen át egészen a beatekig nyúló speciálisan amerikai poétikai hagyományhoz is szervesen kapcsolódik. Erről tanúskodik a Gintli-Schein-féle irodalomtörténet 1960-as évekről szóló fejezete is, melyben a szerzőpáros a következőket írja: „Miközben az új kritika Eliot és Pound modernségét intézményes konvencióvá tette, a 60-as évek elején egy sor olyan író jelentkezett, akik elutasították az irodalmi magaskultúra hierarchiáját, és az eisenhoweri korszak társadalmának normáit is – mert e két dolog számukra összetartozott. Mindent vissza akartak hozni a költészetbe, amit az új kritika a formai szigorra és a mű autonómiájára hivatkozva kiűzött onnan: a deklamáló, vagy akár a prófétáló beszéd lehetőségét, az én expresszív önmegfogalmazását, a tudat és a nyelv testiségét, túl a költői intellektus jólneveltségén.” A beatek tehát egy új költői önazonosságot kívántak kialakítani, szembeszegültek az akadémikus költészet szemléletével, ami a kész művet tartotta a legfontosabb esztétikai eseménynek, helyette magára az írás folyamatára fektették a hangsúlyt, jazz-zenét hallgattak, többek közt Charles Parkert és improvizatív be-bopot. „Verseikben a kreatív energiák, a virtuozitás, egyfajta közvetlenebb érzékenység és

agresszívebb szexualitás felszabadításának módját kutatták, és azt, hogy miként tudnak a mű részévé válni az amerikai élet mindennapjainak tapasztalatai. E költészet közönsége nem kis részben megegyezett a korabeli jazz és beatzene közönségével, és az érintkezés formái is közelítettek egymáshoz, a felolvasások happeningékké váltak.”³¹

Nyilvánvaló tehát, hogy a slam poetry a virtuozitás iránt érzett vonzódása, fokozott érzékenysége és személyessége, a szabad, improvizatív formák és a zene szeretete, rendszerkritikus, humanisztikus szemlélete, illetve performansz és happening kultúrája kapcsán is mind a beatek poétikai tradíciójába helyeződik vissza. „E megváltozott irodalmiság új elődöket talált magának” – írja Gintli és Schein –, „mindenekelőtt William Carlos Williamset, aki a 30-as években egészen más válaszokat adott a fragmentaritás és a teljesség avantgárd eredetű formaproblémáira, mint Eliot és Pound. Amíg ők a költői tevékenységet a nyelv működésére összpontosították, és a zárt értelmi egységgé már összeilleszthetetlen szövegvilág töredékeit ironikusan egymás mellé állították, hogy ezáltal a párbeszédnek és a vitának egyfajta polifonikus, széttartó mozgása indulhasson el közöttük, addig W. C. Williams – James Joyce példája nyomán – a teljesség vízióját romantikus eszközökkel, a közvetlen személyesség központba állításával és e személyesség mítikus szemléletével igyekezett újra felépíteni.”³² De az a kijelentés is a slam poetry és a beatek törekvései közötti szoros kapcsolatot támasztja alá, amit Vass elemzésében Székárosi Endrénére hivatkozva ír: „Az izmusok zajjal és zörejjel kevert deklamációi után a költészet orális találását a beatek vették újból birtokba, a közösségi tér és az emberi jelenlét ihlető voltával együtt, hiszen reading-jeiken nem ritkán improvizáció is előfordult. A szöveg egy része ilyenkor a helyszínen, a közönség füle hallatára vagy éppen aktív részvételével képződött, másképpen mondvá: az improvizáció lehetősége a költői kompozícióba emeltetett.”³³

De a slam poetry előképeit nem csak az angol-amerikai lírai modernség poétikai hagyományban érdemes keresnünk, hiszen a 20. század európai líratörténetének is éppúgy megvan a maga performatív, előadó-költészeti kánonja, mint az angolszásznak. Az 1910-es évek derekán Hugo Ball és Tristan Tzara által alapított zürichi Cabaret Voltaire fiatal művészeket és írókat tömörített magá-

²⁹ Vass, *i. m.* 40.

³⁰ Uo., 41.

³¹ Gintli-Schein, *i. m.* 503–504.

³² Uo., 503–504.

³³ Vass, *i. m.* 40.

ba, akiknek közös célja egy olyan helyszín létrehozása volt, ami a művészi kibontakozás teljes szabadságát szolgálja. A kabaréba vendégművészeket hívtak meg a legkülönbözőbb műfajokból és stílusirányzatokból, akik zenés előadásokat és felolvasásokat tartottak a rendszeres napi találkozó alkalmával. A műsorban előadó-költészeti performanszok, tánc és zene is szerepelt, de az esték gyakran az új performansz típusokkal való radikális kísérletezés, a hang- és szimultán költészeti akciók botrányos és kaotikus helyszínévé váltak. Noha a Cabaret Voltaire-t a dadaizmus szülőszobájaként tartjuk számon, az avantgárd más mozgalmainak képviselőit is befogadta. Olyan neves írók és előadóművészek léptek itt föl, mint Hugo Ball, Tristan Tzara, Wassily Kandinsky, Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp, Marinetti, Paul Klee és Max Ernst.

A századelő avantgárd törekvéseit a neoavantgárd performansz viszi tovább. „A közösségi tér egyébként a hatvanas évek művészi tendenciáiban is kiemelten fontossá vált a happening- és performanszkultúrától a fluxusig. A közösség ugyanis – mutatott rá fentebb említett előadásában Szkárosi – a művészet keletkezését és befogadását magába foglaló harmonikus forma. Amint pedig deklamáció, performansz és zene ugyanabban a térben, egyszerre fogan, máris megérkezünk a slam poetry-hez.”³⁴ A slam poetry előképeinek vizsgálatokor érdemes volna kitérni a 60-as évek majd minden művészeti ágában jelentkező performatív fordulatra, a nemzetközi neoavantgárd neves képviselőire, sőt a mozgalom magyar akció és performanszművészei is bővebb említést érdemelnének, nem beszélve a slam számára oly fontos elődnek számító hazai szavaltörténet kiemelkedő alakjairól.

A műfajt még ennél is tágabb kontextusba helyezve megállapíthatjuk, hogy a slam poetry az általában vett performatív vagy előadó-költészeti hagyományba írja vissza magát, ami hol aktívan, hol pedig kevésbé láthatóan, de végigkísérte az egész európai kultúrtörténet alakulását. Az ókori görög eposz-, himnusz- és dithürambosz költőktől kezdve, a középkori vágánsokon, minnesängereken és trubadúrokon át a klasszikus- és neoavantgárd performerekig mind a performativitás aktusával éltek. „Bár axiómának tűnik – írja Vass –, mégsem árt tisztáznunk, hogy az eredendően orális jellegű költői közlés a slam poetryvel a vokalizás közegébe talált vissza. Oda, ahol hosszú évszázadokon át eleve létezett.”³⁵ Amikor az aktuális líratörténeti konvenciók

épp nem favorizálták (ilyen időszak volt például a trubadúrok kihalását követően a reneszánsz, majd a könyvnyomtatás 15. századi felfedezésétől kezdve egészen a 19. század második feléig tartó időszak), a performatív költészet visszahúzódott a népköltészetbe. „Anélkül, hogy részletekbe bocsátkoznánk, könnyen beláthatjuk, hogy – az ókori görögök lírájától a krónikás énekesek lantjáig – Európában sokáig elválaszthatatlan volt egymástól az emberi és a mesterséges hang.” Ahogy Szkárosi Endre megjegyzi: „Ezen egymásmellettséget jól példázza a legősibb hangszer, a dob, amely mint az emberhez még természetesen kötődő instrumentum mintegy hidat képez a két minőség között. A költészet, ahogy ma gondolunk rá, akkor kezdődött, amikor a nyelvi közlés kibontakozott a hang érzéki egészének öleléséből. Az írásbeliség megjelenésével a lejegyzés, majd a sokszorosítás lehetősége felgyorsította a nyelvi közlés autonómizálódását, noha a zenei kísérlet igénye így is sokáig fennmaradt.”³⁶

I.3. Az elemzés hagyományos stratégiája: a slam poetry három dimenziója

Az elmúlt évek főként online irodalmi orgánumban zajló vitái arra hívják föl a figyelmünket, hogy ha a slam poetryt mint műfajt valamely művészeti ág vagy szakterület felől általánosító, a létjogosultságát megkérdőjelező kritika éri (ilyen támadások leggyakrabban az irodalom felől érkeznek), a műfaj önvédelemből arra kényszerül (egyfelől a kritika alaposabb megértésének céljából, másfelől a kérdéses területek egybemosását elkerülendő), hogy önmagát szegmenseire bontsa, és külön-külön vizsgálja a más-más médiumokhoz tartozó területeit, tehát egyenként kérdezzem rá a slam poetry írott, előadott és közösségi-társadalmi dimenziójában jelentkező problémákra. Az ilyesfajta válaszok jogosnak tűnhetnek egy olyan kritikai recepció esetében, amely egy komplett előadói és szövegműfajt marasztal el csak azért, mert a 2010-es évek Magyarországon kialakuló slam poetry szöveg- vagy játék-hagyománya valamilyen okból nem nyeri el esztétikai tetszését, esetleg taszítja társadalmi-politikai szerepvállalása vagy túlzott piaci népszerűsége.

Az elemzés hagyományosabb megközelítése tehát – ebbe tartoznak az olyan líratörténeti és líraelméleti megközelítések, melyekről fentebb már szóltam – a slam dimenzióinak szétválasztása mel-

³⁴ Uo., 40.

³⁵ Uo., 39.

³⁶ Uo.

lett dönt. Annak az alapvető distinkciónak a meg-
tétele mellett, melynek során megkülönböztetjük
a slam poetryt (i) mint írott szöveget, (ii) mint a
különböző performatív aktusokon és médiumokon
keresztül megjelenített és befogadott előadást, azaz
performatív aktust, illetve (iii) mint az irodalmi dis-
kurzus, a közélet, a politika és a piac tereinek határ-
mezsgyéjén megképződő kulturális jelenséget. Ez a
különbségtétel a hagyományos művészetelméletek
számára elengedhetetlen, annál is inkább, mert a
slam poetry különböző aspektusainak elemzéséhez
és rendszerezéséhez más-más tudományterületek
bevonására van szükség.³⁷

Susan B. A. Somers-Willett dolgozatában leszö-
gezi, hogy a slam poetry mint szöveg, noha elő-
adásra szánják, nyomtatásban is létrehozza saját
értelmezési horizontját, és ilyen formán elkülön-
bözik a színházi előadás szövegektől (vagy forga-
tókönyvektől), melyek csak a performatív aktus
közben töltik be a nekik szánt szerepet. A jelen dol-
gozatban mégsem választom külön a slam textua-
litását a performativitástól, hiszen annak a szöveg
is részét képezheti. Mikor a slam textualitását vizs-
gálom, leginkább úgy tekintek rá, mint a színházi
előadás szövegre: a rendező által az előadáshoz ido-
mított, az előadás során elhangzó textusra, ami a
színpadon nyeri el végső formáját, és csak ritkán
jelenik meg nyomtatásban – nem pedig mint olva-
sásra szánt dramatikusszövegre (könyvdrámára).
A dramatikusszöveg és az előadás szöveg közti
különbségekről Kékesi Kun Árpád a következőket
írja *Hist(ori)ográfia, A színházi emlékezet problé-
mája* című tanulmányában: „A színházi hagyomány
«Ilenben nem »kéznél lévő» szövegek halmaza,
hiszen az egykori előadások – időben behatárolt
folyamatjellegük okán – nem kínál(hat)ják magukat
az újranezésre, bár sok esetben tekintélyes recep-
ciótörténetet hagynak maguk után. Léteznek ugyan
“teátrális képződménynek” tekintett, s az irodalmi
hagyomány részét képező (játék)szövegek, ezek
azonban nem színházi előadások, hanem színdara-
bok szövegei. Azaz olyan dramatikusszövegek,
amelyekből adott (és néhány paraméterében szá-
munkra ismert) körülmények között színházi elő-
adások készültek. A színházi hagyomány azonban

nem egyenlő a drámatörténettel, noha évszázado-
kon keresztül sokan írtak színházról úgy, hogy iga-
zán drámát értettek alatta.”³⁸ A fenti idézetben a
dramatikusszöveg és az előadás szöveg közti
különbség hangsúlyozása kiválóan példázza az olva-
sásra szánt szövegek és slam poetry szövegek közti
eltérést. Míg egyiknél a permanencia és az újraol-
vashatóság, a másiknál az illékony, átmeneti jelleg
kerül előtérbe: az előadás „enyhén szólva instabil,
olyan tranziens tényezők alkotják (az emberi test-
től a proxemikán át a világitásig), amelyek lehetet-
lenné teszik a maradandóságot”.³⁹ Mint látjuk tehát,
a slam (minimum) három dimenziójának szétvá-
lasztása csupán az elemzés egyik, hagyományos
művészetelméleti paradigmák szerinti iránya.

Az elemzés másik, a definíciós törekvésekre
nézve termékenyebbnek bizonyuló stratégiája szer-
int a slam poetryről nem szükséges leválasztani a
szövegdimenzióját, hanem egy alapos és a műfaj
minden szegmensére kiterjedő definíció megalko-
tása érdekében a színháztudomány, azon belül pe-
dig a teatralitáskonceptiók fogalma felől érdemes
megközelítenünk. E hipotetikus definíció gyakor-
lati bizonyításaként a következő fejezetben arra tes-
zek kísérletet, hogy a slam poetryt a teatralitás
fogalomkörén belül performatív aktusként, s ily
módon színjátéktípusként elemezzem.

II.

Deszkripción innen, elméleten túl

„A jó slammer elgondolkodtat, megnevetett, meg-
hökkent; előadása nyomot hagy a közönségben. [...] Gyors elterjedése mutatja, hogy a slam poetry egy
jól érthető, szórakoztató, könnyen dekódolható és
szinte minden nyelvi környezetbe gond nélkül adap-
tálható struktúra.”⁴⁰ Noha a slam poetry költésze-
ti-előadói estek célja, kerete és szabályai ország-
ként és kultúránként eltérőek lehetnek, az utóbbi
évtizedekben kialakult egy olyan állandónak tekin-
thető játékhagyomány, mely alapján a slam poetry
események meghatározhatók színjátéktípusként.
Mielőtt azonban ennek részletes leírásába fognék,
elengedhetetlen, hogy megkülönböztessenek egy-
mástól két gyakran összetévesztett fogalmat. Az

³⁷ Ez a hármas tagolás természetesen nemcsak a slam poetry leírására alkalmas, hanem minden olyan performatív aktusra, melynek során valamiféle szöveg hangzik el közönség előtt. Vegyük például a dramatikusszöveget, melynek elsődleges megjelenési formája az írás (könyvdráma), lehetséges színpadi megvalósulása a színházi előadás, társadalmi vetülete pedig egy politikai előadás esetében például lehet a recepció politikai természete. Ugyanez vonatkozik a dalszövegre is, ami legtöbbször szintén papíron, írásban születik meg, noha elsődlegesen nem olvasás közben történő befogadásra szánják, nézői-hallgatói recepciója az eléneklés során történik meg, társadalmi vetülete pedig igen széles skálán mozoghat.

³⁸ Kékesi Kun Árpád: *Historiográfia. A színházi emlékezet problémája*. In Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Budapest, Balassi, 2008. 67.

³⁹ Uo., 63.

⁴⁰ Vass, i. m. 38.

egyik a „spoken word poetry”, ami olyan előadásra szánt költészet jelent, mely írásban születik, de kifejezetten azzal a céllal, hogy elmondják. Kihasználja a szöveg zeneiségét, belső ritmusát, esetenként zenével, táncsal kísérik, közvetlen előképei a blues és jazz-zene, a fekete spirituálék és baptista lelki pásztorok prédikációiban, illetve politikai aktivisták beszédeiben keresendők. A másik a „slam poetry”, ami a spoken word (gyakran) kompetitív válfaja. (Lévén a slam poetry eseményeken leggyakrabban spoken word szövegek hangzanak el.) A slam poetryt jelen esetben mint a teatralitás kategóriájába tartozó eseményt, továbbá mint színjátéktípust (vagyis speciális ismérvekkel rendelkező történeti jelenséget) vizsgálom.

II.1. A slam poetry mint színjátéktípus

A slam poetry a műfaj történései szerint, 1983-ban, Chicagóból indult útnak, hogy immár harminc éves pályafutása alatt az egész világot meghódítsa. „A slam-legendárium szerint egy verselés iránt érdeklődő mérnök, bizonyos Marc Smith a nyolcvanas évek közepén ráunt Chicago költészeti rendezvényeinek tepedségére. Arra gondolt hát: versengést visz a levegőtlen, álmos felolvasóterekbe. A Get Me High Lounge-ban útjára bocsátott, majd 1986-ban állandó lakhelyére, a Green Mill Jazz Clubba költöztetett slam poetry aztán – Bob Holman közvetítésével – a szele városból New Yorkba került. Ott elsőnek a Nuyorican Poets Café közönsége élhette át a slam-versenyek hangulatát, majd később Holman a manhattani Lower East Side-on megnyitotta saját helyét, a Bowery Poetry Clubot. Az elkötelezett slam-szervező a Poetry Spots című tévéműsorral a Bowery füstös falain túra is eljuttatta a mozgalmat...”⁴¹ – olvashatjuk Vass Norbert *Kis hazai slamtörténet* című munkájában. Az időszak tehát, amit a slam eddigi pályafutása felölel, a 20. század végétől kezdve egészen napjainkig tart.

A műfaj születése fölött bábáskodó társadalom a republikánus Ronald Reagan Amerikája, államformáját tekintve köztársaság, berendezkedésére nézvést liberális demokrácia. Nem meglepő tehát, hogy a slam poetry a költészet demokratizálását tűzte ki célul, egyenjogúságot hirdet a művészetekben is, és egy olyan piaci alapú művészetfelfogást vall magáénak, ahol az artefaktum maga is termékké válik. A slam lényegéből fakadóan politikus, és a szólás szabadságát hirdeti, értékhierarchiájában a népakarat mindenek fölött áll, és a protestáns erkölcs diktálta munka függvényében méri a megbecsülést és a sikert, így az anyagi javak központi szerephez jutnak. A származási, vallási és szexuá-

lis orientáció iránti tolerancia viszont társadalmilag és szociálisan is érzékenyítik mind a slam poetry művészt, mind pedig a közönséget, ennek köszönhetően a műfaj a véleménynyilvánításra alkalmas platformmá válik a nemzeti kisebbségek, a feministák, az LMBTQ és más hatalom nélküli, negatívan diszkriminált csoportok számára.

A slam poetry versenyek a tengerentúlon rendszeres, nyilvános, általában délutáni vagy esti előadások, melyek a hét bármely napján megrendezésre kerülhetnek. Gyakoriságuk közösségenként eltérő, de tipikusan heti, havi vagy kéthavi rendszerességgel szervezik őket.

A versenyek időtartama a nevezők számától függően 1,5–2 órától kezdve egészen 3–4 óráig is elhúzódhat. Az esteket legtöbbször maguk a költők szervezik, a munka nagy részét önkéntes alapon végzik, és a nevezési díjból befolyó összeget a következő rendezvény finanszírozására vagy más speciális projektekre fordítják – például a nemzetközi bajnokságokra utazó versenyzők útiköltséget fedezik belőle.

A hivatalos amerikai slam poetry ranglétra első foka a PSI (Poetry Slam Incorporated) nevű nonprofit szervezet által szervezett klub-eseményeken való részvétel és győzelem. A PSI 1997 óta Amerika ötven államában, valamint még hét Amerikán kívüli országban felel a nemzetközi slam poetry kooperáció zavartalan működéséért és az évente megrendezett országos slam poetry bajnokság (National Poetry Slam) lebonyolításáért. A PSI által hivatalosan szervezett helyi érdekű klub-eseményre bárki jelentkezhetsz, és innen juthat tovább az egyéni világbajnokságra.

A következő lépcsőfok az IWP (Individual World Poetry Slam, azaz egyéni slam poetry világbajnokság). Ez egy olyan több napig tartó előadói-költészeti torna, amelyre azért érkeznek költők a világ minden tájáról, hogy egy egyéni verseny keretén belül mérjék össze erejüket. Az IWP-n limitált a versenyzők száma: összesen hetvenketten nevezhetnek, ami a szervezők állítása szerint garantálja verseny exkluzivitását és magas szakmai színvonalát. A regisztráció első két hónapjában hatvan helyet tartanak fent olyan előadók számára, akik valamely hivatalosan bejegyzett PSI-helyszínt képviselik, a nevezés pedig beérkezési sorrendben történik. A maradék tizenkét helyre pedig olyan egyének nevezhetnek, akik vagy a hivatalos slam közösségektől távol élnek, vagy valamilyen okból nem tudnak nevezni a lakóhelyükön található PSI-helyszíneken – ebbe a kategóriába tartoznak például a külföldi indulók is.

⁴¹ Uo., 38.

Az NPS (National Poetry Slam, vagyis országos slam poetry verseny) a világ legnagyobb szabású „team-slam” (csapat-slam) bajnoksága, egy olyan rendszeres, éves slam poetry torna, melynek keretében három-öt fős csapatok nevezhetnek Észak-Amerikából és Európából, hogy versenybe szálljanak egymással az országos bajnoki címért. A gigászi méreteket öltő, öt napon át tartó eseményt minden évben más városban rendezik meg, és ennek köszönhetően az elmúlt évek során a legkomolyabb presztízsű „show-case” rendezvénné nőtte ki magát. Az első NPS-t 1990-ben szervezték San Francisco-ban, míg 2013-ban Boston, 2014-ben pedig Oakland adott otthont a nagyszabású eseménynek.

A játékkalkalmak tekintetében Magyarország mutat némi eltérést az amerikai slam poetry hagyományhoz képest. A havi SPB (Slam Poetry Budapest) klub-eseményt minden hónap utolsó csütörtökén rendezik. „Az Open Mic (erről a későbbiekben még szó lesz) és a verseny is nyitott, bárki nevezhet. A nevezés elektronikusan történik, minden hónap elsejétől addig, amíg be nem telik a lista. A férőhely limitált: összesen 25-en nevezhetnek a versenyre és 10-en az Open Micra. A bekerülés jelentkezési sorrendben történik, de vidékiek (kivéve Pest megyeiek) és külföldről érkezők elsőbbséget élveznek”⁴² – írják a szervezők a Slam Poetry Budapest honlapján. A magyar játékhagyomány szerint tehát a slammerek havonta egy SPB klub-eseményt szerveznek, ezen kívül pedig évente megrendezik az Slam Poetry OB-t (országos bajnokságot), melyet selejtezők előznek meg. Mi több, az utóbbi években amerikai mintára hazánkban is sor került az Országos Team Slam Bajnokságra (csapat-slam) – ez nagyjából a tengerentúli NPS-nek felel meg. Ezen kívül pedig szerveznek tematikus show-case slameket is, melyekre a műfaj kiemelkedő képviselőit hívják meg. Nyitott és demokratikus jellegűknél fogva a slam poetry események a legkülönbözőbb társadalmi rétegek, foglalkozási körök, vallási, származási vagy nemi identitású csoportok tagjait vonzzák. „A slam poetry sosem volt értelmiségi belügy. A költészet kávéházi Hyde Park sarkában bármikor mikrofont ragadhattak munkanélküliek, hajléktalanok, kétes egzisztenciák is.”⁴³ A slam figyelme tehát a nézőre összpontosul, így a szövegek és az estek dramaturgiája az előadásban aktívan részt vevő, tetszését és nemtetszését egyaránt kinyilvánító néző szokásrendjét erősíti. A chicagói Green Mill Tavernben megrendezett Uptown Slamen például – ez a klub volt a slam poetry böl-

csője – a porondmesterek (hostok) rendszeresen arra buzdítják a közönséget, hogy fejezzék ki véleményüket az adott költő előadásával kapcsolatban. Például csettintsenek az ujjukkal, ha jónak találták, huhogjanak, vagy doboljanak a lábukkal, ha nem tetszett nekik, amit láttak. A szabályok szerint, ha a közönség felháborodása eléri egy bizonyos szintet, a költő kénytelen elhagyni a színpadot akkor is, ha még nem ért az előadása végére. „A tengerentúlon, illetve egyéb érettebb slamkultúrákban elterjedt hagyománya van a „hackelésnek”, vagyis a csipkelődő megjegyzések közbevetésének is. A közönség ezzel megpróbálja a versenyzőt megakasztani, kizökkenteni a ritmusból, kibillenteni az egyensúlyból, vagy pedig szofisztikált, fifikás válaszra bírni. Az is a porondmester feladata, hogy kezelje az ennek nyomán kialakuló, nem ritkán lőporos hangulatot.”⁴⁴

A slam poetry versenyek célja alapvetően az egyén privát vagy a közösség társas szórakozása. Az előadás során elhangzó szövegeknek azonban – nem lévén rájuk vonatkozó témabeli megkötés – a legkülönbözőbb egyéni céljaik lehetnek, melyek összefüggésben állhatnak a szöveg műfaji vagy stílárius elemeivel. Ám versenyhelyzetben az előadás elsődleges célkitűzése mégis az, hogy a lehető legerősebb hatást váltsa ki, fölkeltsen a publikum figyelmét és tetszését bármi áron elnyerje, illetve, hogy ez által győzelemhez segítse az előadót. Legyen mégoly fontos is a játék, a slam szövegek kritikusságukkal és önreflexivitásukkal gyakran túlmutatnak a verseny keretein. Előszeretettel politizálnak, mutatnak be szociális problémákat, vagy szolgálnak egy társadalmi csoport önábrázolására. Síkra szállnak olyan demokratikus alapelvekért, mint a szólásszabadság vagy a tolerancia, és olykor vállalt céljuk a szociális értelemben vett érzékenyítés. A slam számára az egyenlőség elve mind az előadásban, mind pedig a bírálatban kiemelten fontos, így programként hirdeti meg a költészet demokratizálását, egy olyan irodalmi és előadói közösség életre hívását, melyben mindenkinek joga van a maga három percéhez a színpadon, és nem az akadémikus irodalom „fölszentelt papjai” döntenek az előadások művészi értékéről, hanem a közönségé a végső szó.

A slam poetry elutasítja a hagyományos, normatív esztétikákat, szembe száll többek között a szépség, hasznosság és jóság fogalmának kanti szétválasztásával. A slam esztétikája előnyben részesíti az olyan fogalmak használatát, melyek, ahogy Almási

⁴² <http://slampoetry.hu/szabalyok/> (2014.09.11.)

⁴³ Vass, i. m. 39.

⁴⁴ Uo., 50.

is írja, a későbbiekben is alakíthatók, és így nem zárják le a művészetek fejlődését. Ennek érdekében tehát célszerűbb a slam esztétikáját a színházi nézés esztétikája felől megközelíteni, és végiggondolni, amit Jákfalvi Magdolna *A nézés öröme. Avantgárd színházi paradigma* című írásában Robert Jauss elméletére hivatkozva állít. „A színházi esztétikai élvezet a másik nézéséből fakad. Jauss Augustinus *Vallomás*okját elemezve felhívja figyelmünket arra, hogy különbséget kell tenni »az érzékek használatában a gyönyörködtetés [*voluptas*] és a kíváncsiság [*curiositas*] között: az előbbi a szép, kellemes, ízes, zengő és bársonyos, tehát az öt érzéket érintő pozitív hatásokra vonatkozik, az utóbbi ezek ellentéteire is, mint a szétmarcangolt tetemek vagy akár csak a legyeket fogó gyík megigéző látványára«. A színházi tekintet is nyilvánvalóan gyönyörködik és kíváncsiszkodik, az elemzésnek leginkább azt kell körbekerítenie, mennyiben műfajspecifikus ennek mikéntje és hogyanja. [...] A *voluptas* és a *curiositas* kiváltása és főként egymáshoz viszonyított arányuk tradicionális szerkezeti szerepet tölt be az előadásokban. A színpadi *bienscéance* kódexe a 20. században is Boileau Arisztotelész-olvasatán alapul, mely szerint a voluptas örömet az éretnyes, nemes lélek szépsége, a *curiositas*-ét a bukásában, esetleg neveltségességében szánandó rossz megfigyelése válthatja ki.”⁴⁵ Annak ellenére, hogy a slam poetry probléma nélkül belesimul a pluralitás elvett valló posztmodern esztétikába, nem hagyja a befogadót morális állásfoglalás nélkül. Úgy tűnik, hogy az ember megjobbíthatatlanságának tudata helyett a német klasszika Schiller és Lessing által hirdetett *Bildung*-eszményének egyfajta 21. századi változatát propagálja: az ember tökéletesedésébe vetett hit jellemzi – így válik a slam esemény és tágabb kontextusban a slam közösség az embernevelés helyszínévé. Bár érdemes végiggondolni azt a paradoxont, hogy képes-e slam poetry mint verseny „hiteles” politikai vagy társadalmi diskurzust folytatni, miközben célja mindenekelőtt a tetszés, a többi előadó fölött aratott győzelem.

A slamre tehát jellemző egyfajta agora-struktúra is. Csak úgy, mint Kr. e. 600 körül Athén politikai, társadalmi és kereskedelmi életének központja – az ókori Athénban az agorán tartották a cserép-

szavazásokat, itt ítélték el és végezték ki Szókratészt is, de voltak itt színházak, iskolák és az oszlopcsarnokok árkádjai alatt üzletek is épültek – a slam esemény is a demokratikus szabadságjogok gyakorlásának helyszíne. Mivel Magyarországon, az amerikai hagyománnyal ellentétes módon, már a slam poetry születésénél is jelen voltak a fiatal értelmiség képviselői – rapperek és irodalmárok közösen fektették le a műfaj alapköveit – a hazai slam hamar égészére tűzte az irodalom népszerűsítését.⁴⁶ Az országban eddig megvalósult slam esemény jelentős hányada kapcsolódik tehát valamilyen módon irodalmi rendezvényekhez, könyvfesztiválokhoz, vagy más kulturális eseményekhez. Természetesen az ezzel kapcsolatos nézetek itthon is megoszlanak: vannak, akik egyenesen az irodalmi kánon részeként látnák szívesen a slam poetryt, és vannak, akik a tengerentúli elődök nyomdokait követve markáns határvonallal választják el egymástól a slam és az elit irodalom territóriumait.

A slam poetry estek céljai között fölmerül az anyagi haszonszerzés lehetősége is, ami hol kevésbé (az amerikai versenyeknek egy nonprofit szervezet a lebonyolítója), hol pedig jobban érvényesül. Magyarországon a slam poetry klub-események és az országos selejtezők, illetve a döntő is belépti díj ellenében tekinthetők meg, a versenyek pénzdíjsak, és a bajnokok illetve az első három helyezett általában extra jutalomban is részesül, amit szponzorok (gyakran könyvkiadók) finanszíroznak. A slam poetry estek szerves részét képezi az adott helyszín, támogató-befogadó szervezet, szponzor cég reklámozása: erre a célra molinókat, ajándékkönyveket, és más ajándéktárgyakat használnak.

A slam poetry események, csak úgy, mint a költői-előadói estek általában, a szabadtéri helyszínektől, utcákon, tereken, udvarokon, fesztiválokon felállított emelvényektől, sátraktól kezdve a klubok, romkocsmák, kávézók egyszerű deszkaszínpadain át a kisebb alternatív színházak doboz- vagy a hagyományos kőszínházak kulisszaszínpadáig bárhol helyet kaphatnak. A már nevükben is helyszínüket hirdető klubesteket a játékgyományhoz híven szórakozóhelyek fogadják be. A korábban már hivatkozott chicagói Get Me High Lounge, majd a műfaj 1986-tól működő állandó helyszíne, a Green Mill

⁴⁵ Jákfalvi Magdolna, *A nézés öröme. Avantgárd színházi paradigma* http://www.philinst.hu/recepcio/htm/4/406_belső.htm (2014. 12. 11.)

⁴⁶ „A Múcsarnok alagsorában 2006-ban megrendezett első magyar slam poetry bajnokságra így gondol vissza Petrányi Zsolt, az intézmény akkori igazgatója és az esemény főszervezője: »Különös volt – emlékszik vissza Petrányi – az esemény pszichológiája. A rapperek nagyon lelkesek voltak, mert úgy érezték: végre egy platform, ahol összeméretethetnek, s akár konfrontálódhatnak is az irodalmárokkal. A költők pedig – ez volt a benyomásom – úgy érkeztek oda, hogy a verseik majd úgyis magukért beszélnek.« Beszámolóját hallgatva, rögvest eszembe ötlött egy bicegő, de talán mégsem teljesen elvetendő áthalás. A honi slam poetry születése pillanatában eszerint a rapperek voltak a kihívók, vagyis a harlemi reneszánsz kontextusában értett feketék, míg a költők a fehérek.” Vass, *i. m.* 45.

Jazz Club, vagy a Bob Holman vezette New York-i Nuyorican Poets Café, de a manhattani Lower East Side-on található Bowery Poetry Club is, mind-mind a már említett kávéházi és kocsmakultúra tereit képviselik. „A hagyományos vélekedés szerint a legelső magyarországi slam poetry rendezvény a 2006 februárjában a Múcsarnok alagsorában megrendezett Budapest Slam volt...”,⁴⁷ látjuk tehát, hogy a chicagói vitorlabontással szemben itthon bő tizenkét évvel később, a hivatalos, kanonizált kultúra tereiben bontakozott ki a műfaj, ami előre meghatározta néhány hazai specifikumát. A Múcsarnok alagsora egy fehér gránitburkolatú büféből és a hozzá tartozó steril kiállítótérből áll, amely elég távol esik a New York-i kávéházak cigarettafüstös, alkoholgőzös hangulatától. A következő alkalommal, a 2007-es, második Budapest Slamet még szintén ugyanitt rendezték, de a 2008. január 27-én, vasárnap induló, első rendszeres magyarországi slam poetry klub a Kőlevesben már az amerikai játékhagyomány tereit idézte. A klub-események magyarországi helyszínei évről-évre változnak és bővülnek. A minden hónap utolsó csütörtökén megrendezett klub-est 2011-től a Mika Tivadar nevű hetedik kerületi szórakozóhelyen működött, majd két éves pályafutását követően a Király utcai Kolorba, később a Paulay Ede utcában található Ankertbe költözött.

A slam poetry klub-események egyik leggyakoribb helyszíne tehát a romkocsmák belső tereiben, pincéjében fölláított egyszerű, deszkaszínpad, melyet a nézők legtöbbször a földön ülve vagy állva vesznek körül, esetleg az előadás közben a helyüket szabadon változtatva járnak körbe. A tér jellegetől és a színpad alaprajzától függően helyet foglalhatnak a színpaddal szemben, a színpad mellett, sőt magasabb nézőszám esetén akár két oldalt, a színpad szélén is. Így a befogadói tekintet változtathatja perspektíváját, nincsen helyhez kötve, a néző több különböző szögből is rálát az eseményekre. Ellenben a nagyobb volumenű vagy országos méretű slam poetry eseményeket rendszerint professzionális színházi, kiállító- vagy koncerttermekben rendezik, nem utolsó sorban széles befogadóképességük miatt. Leggyakoribb helyszínük a dísztelen, feketére festett keret nélküli dobozzsínpad, melyre – mivel a színpad közös szimmetria tengelyen helyezkedik el a nézőtérrel – a néző csak egy síkban lát rá.⁴⁸

⁴⁷ Uo., 43.

⁴⁸ Ez a modern dobozzsínpad, annak a Guckkastenbühnének a 21. századi változata, amely a reneszánsz idején, a középpontos perspektíva kialakulását követően jött létre, majd a barokk kulisszaszínpadban tökéletesedett, és lényegét tekintve azóta változatlan formában létezik – noha a 19. század végétől kezdve megszűnik egyeduralma, és más, progresszívebb színpadi konvenciókkal párhuzamosan van jelen. Nyilvánvaló tehát, hogy a 21. század magyar kőszínházak – így a slam események – e típusa is a sötétben magára hagyott, színpaddal szembe fordított néző szokásrendjét konzerválja.

Ugyanakkor az ilyen koncertekre, előadásokra rendszeresített helyszínek között is lehetnek különbségek. A harmadik Budapest Slamre 2010-ben a Múcsarnok helyett már az A38 állóhajón került sor. A hajó gyomrában, mely bárpulittal felszerelt kocsmaként és nemzetközi színvonalú koncertteremként is funkcionál, a másfél méter magas, keret nélküli kulisszaszínpadot a nézők a patkó alakban elhelyezett asztalok és székek mellől figyelték. De a 2012. március 14-én, a WAM Design Centerben rendezett első Pilvaker színpadán zajló eseményeket a publikum már állva, sétálva, a helyét változtatva követte. Ezzel szemben a Trafó színházi tere – itt rendezték az II. Országos Slam Poetry Bajnokságot 2013-ban – egyszerű dobozzsínpad, homogén, feketére festett téglatest, melynek belsőjében a játékerter csak a képzeletbeli negyedik fal választja el a lelátóhoz hasonló, lépcsőzetesen süllyedő széksoroktól.

A Trafóban megrendezett országos bajnokság scenográfiai megoldása csak egy a lehetséges variációk közül, de remekül mutatja a slam poetry estek scenikai sokszínűségét. A Slam Poetry Budapest rendezvényeinek díszletezéséért általában a Kiégő Izzók vj-formáció felel, akik utaztatható, vetíthető, megvilágítható térelemekkel rendezik be a színpadot. 2013-ban, a Trafóban a slam előadók a proszkeniumon játszottak, kellékük csupán egy szál állványos mikrofon volt, míg a színpad hátsó harmadában a műsorszámok között játszó zenekar foglalt helyet. A sötét függönyökkel határolt teret a zsinórpadlásról lelógó fehér, kör alakú, égitesteket idéző vásznak tagolták, melyekre az előadás során végig villogó filmkockákat vetített a Kiégő Izzók csapata. A színpad rendezői bal oldalán felfüggesztve egy érzéki, szélesre tátott női száj volt látható, szájüregében pedig egy stopperóra digitális számlapja mutatta az időt.

Az ideális slammert, már ha létezik ilyen, az irodalmár-költő műveltsége és írói tehetsége jellemzi, ugyanakkor a színházi színészek előadói készségével, a stand-up comedyek humorával és a raperek keresetlenségével, talpraesettségével és lázadó, szókimondó természetével is rendelkezik. A slammer a színpadon előadott szöveg szerzője, rendezője és előadója is egy személyben, így igen komplex szakmai felelősség nehezedik rá. Leggyakrabban egyéni produkció keretében lép föl, de a team-slam (csapat-slam) előadások esetén alkal-

mi párosok, több fős csoportok is létrejöhetnek. A slam poetry hagyománytörténete nem számol be a szó szoros értelmében vett társulati létről, ám baráti, művészi csoportosulások és szakmai szervezetek egyaránt léteznek. A Slam Poetry Budapest csapata például mint egy budapesti székhelyű vándortársulat járja az országot, és fellépőit – az adott esemény arculatához alkalmazkodva – ugyanabból a tízen egynéhány személyből válogatja ki – amiért nem mellelleg kritikák is érik a szervezés antimokratikusságát nehezményezőkről részéről.

A hivatásos slammer elnevezés olyan előadóra alkalmazzuk, aki rendszeresen lép fel slam rendezvényeken, és produkciójáért pénzt vagy más fizetést kap, esetleg megélhetési forrást jelent neki. A slam előadók között nők és férfiak is előfordulnak, a nemi egyenjogúság miatt fontos mindkét nem lehetőleg azonos arányú reprezentációja. A játékosok társadalmi vagy szakmai háttere, hasonlóan a közönség összetételéhez, a legkülönbébb lehet. Gimnazista diákok, egyetemi tanulók és tanárok, szakmunkások, bürokráták, céges alkalmazottak, vállalkozók, hivatásos és amatőr színészek, zenészek és költők is részt vesznek a versenyeken. A sikeres slammer lelkesen ünnepeelt sztár, akit a rajongók részéről jelentős személyi kultusz övez.

A slammer jelmezzel, színházi sminkkel, maszkal nem operál, ha csak a különleges alakalom (jelmezes slam, slam-színház) meg nem kívánja. Öltözéke ennél fogva hétköznapi, utcai öltözet. A slammer játékmódjának nem ismerjük rögzített gesztuskódjait, noha a műfaj szubkulturális jellegénél fogva számtalan testi jelet átörökített a rap vagy hiphop-kultúra gesztustárából. A slam előadások színpadán a test mesterséges színházi jeleitől kezdve a természetes jeleik minden megtalálható. A szöveg ritmusát, dinamikáját aláhúzó és egyben elősegítő gesztikuláció például, mint a gőzmozdony kerekét mozgó hajtókar, megadja a taktust, szabályozza a légzést és nyomatékosítja a mondani valót. Ugyanakkor az előadások során megfigyelhetjük, hogy a rögzített kódoknál meghatározóbb az adott slammerre speciálisan jellemző játékmód, a színpadon megjelenített érzelmi állapot szokatlan, egyedi tolmácsolása, egyéniesítése. A slammer szerepkörön belüli váratlan megoldások, a nyelv, a gesztusok, a mimika kreatív használata újraértelmezik a szövegmondás színrevitelének normáit.

A slamnek mint színjátéktípusnak szubkulturális jellegénél fogva már Magyarországon is saját szakzsargonja, szlengje alakult ki. A hazai slam-szcéna számos kifejezést az amerikai elnevezésekből vett át. Ilyen kifejezések az „open mic”, a „team slam”, a „showcase”, vagy a „sacrificial goat”-ból magyarra fordított „áldozati bárány”. De ilyen a

„slam-szűz” kifejezés is, mellyel az életükben első alkalommal színpadra lépő slammereket illetik. A „mocskos” mint a szövegekre gyakran alkalmazott állandó jelző pejoratív felhangjával ellentétben pozitív jelentéstartalommal bír, azt jelenti, a szöveg erős, hatásos, az ember elevenébe vág.

A slam poetry klub-események alkalmával a hivatalos verseny előtt gyakran rendeznek „open mic” (szabad mikrofon) előadásokat. Az open mic egy olyan versenyen kívüli slam produkció, melyben bárki lehetőséget kap, hogy témabeli megkötés nélkül előadja szerzeményét. Egy ember vagy open micra vagy versenyre jelentkezhet. A hazai slam poetry szcéna nagyjából-egészéből adoptálta a tengerentúli játékgyagyományt és ezzel együtt a versenyek lebonyolítására vonatkozó szabályokat is, így a klub-események versenyei az alábbi szabályok szerint zajlanak: (i) A szövegekre vonatkozóan nincs előre megadott téma, viszont a versenyzőnek szigorúan saját szerzeményt kell előadni. A szöveget az illető mondhatja fejből, de olvashatja papírról vagy telefonból is. (ii) A szöveg időtartama maximum három perc lehet, ám az ezt megelőző, bemutatkozásra és főlkészülésre szánt tizenöt másodperc tiszteletidő mindenkit megillet. Az időmérés akkor indul, mikor az illető először beleszól a mikrofonba. Az időtűllépés pontlevonással jár: minden megkezdett fél perc mínusz egy pontot jelent. (iii) A versenyzők neveit papírcetlikre írják, melyeket egy kalapból húznak ki a porondmesterek (hostok) – így határozzák meg a sortrendet. (iv) A versenyek alkalmával zenei kíséret nincs, kelléket használni tilos. A papír vagy telefon, amelyről a felolvasás történik, nem számít kelléknek. (v) A zsűri öt főből áll, akiket a porondmester véletlenszerűen választ ki a közönség soraiból. (vi) A zsűritagok a produkciókat 1–10-ig terjedő pontszámokkal értékelik, a legmagasabb és a legalacsonyabb pontszám pedig kiesik. Holtverseny esetén a porondmester mondja meg, hogy közönségszavazással vagy egy újabb forduló során dőljön el az eredmény.

Az Országos Egyéni Slam Poetry Bajnokságra (Slam OB) csak úgy, mint a klub-eseményekre, nyílt nevezés során, online lehet jelentkezni, a továbbjutókat pedig selejtezők során rostálják ki. A Slam OB-selejtezők alkalmával a zsűri naponta két slam blokkot értékel, egy blokkban pedig huszonöt fő versenyez. A megmérettetés szabályai megegyeznek a klub-események szabályaival, azzal kiegészítve, hogy a selejtezőn elhangzott vers később, a döntő második körében is felhasználható, de a döntő első körében mindenképp új szerzeménnyel kell színpadra állni. Az OB-n „a produkciókat négyfős szakmai zsűri bírálja el, egy a közönség soraiból kiválasztott nézővel kiegészülve. A végeredmény

nem pontozással dől el. A döntőbe összesen négy versenyző jut tovább: három a zsűri szakmai véleménye alapján, és egy, aki a legtöbb közönségszavazatot kapja. A selejtezőkön a fellépők is szavaznak. Az eredményhirdetésre a selejtező végén, a zsűri rövid tanácskozása után kerül sor”.⁴⁹ A Slam OB döntője két körből áll, az első körben huszonhat fő vesz részt (huszonnégy fő a selejtezőkből kerül be, az összlétszámot pedig a tavalyi hazai, és az idei erdélyi bajnok adja).

Az open mic előadások és a hivatalos versenyek mellett egy harmadik típusú is megkülönböztetünk. Az olyan slam poetry versenyt nevezünk show-case-nek (bemutató), melyben a versenyzők hivatásos slammerek, vagy korábbi slam versenyek győztesei közül kerülnek ki, és bemutatójelleggel, gyakran előre meghatározott témára írnak és adnak elő szövegeket. A show-case-ek célja általában a közönség szórakoztatása a versenyzők által garantált szakmai színvonalon.⁵⁰ A fellépők mellett az események állandó szereplője a porondmester, más néven MC (ceremóniamester vagy host), akinek kiemelt szerepe van mind némely adminisztrációs tevékenységek lebonyolításában (nevezések regisztrálása), mind az est műsorvezetőjeként és eredményhirdetőjeként, mind pedig a versenyzők alkalmi mentoraként. „Ő az estek dinamikájáért felelős dramaturg, az előadók és a közönség közti kapocs. Fontos, hogy szintén slamköltő legyen, vagyis ne csak ismerője, de tagja is a közösségnek. [...] Ő a műfaj beavatkozója, a kultusz őre, aki maga is átélte már a színpad révületét, a ceremónia mestereként viszont inkább társainak engedni át a terepet. [...] A porondmester szerepköréhez ezen felül afféle pedagógiai kompetencia is tartozik. Gyukics Gábor szerint nem egy eseményen fordult már elő, hogy a konferenziának kellett megnyugtatnia egy-egy eksztatikus állapotba kerülő versenyzőt. Az MC-nek tisztában kell lennie tehát a fellépők vérmérsékletével, karakterével, tudnia kell, meddig mehet el a slammer, és hol van az a pont, ahol neki kell közbelépnie. Az Egyesült Államokban [...] a slam íratlan szabályai szerint a konferenzié abszolút hatalommal bír. Ha úgy látja jónak, akár a pontozókat felülbírálván dönthet az est győzteséről, de kétes esetekben is joga, sőt kötelessége közbeavatkozni.

⁴⁹ <http://slampoetry.hu/szabalyok/> (2014. 09. 11.)

⁵⁰ Vass Norbert tanulmányában a következő színjátéktípusként definiálható performatív aktusokat említi az első rendszeres, hazai klub-események kapcsán: „A Kőleves-estek hagyományosan három részből álltak. Az úgynevezett tematikus blokkban az előző alkalommal megbeszélte, a következő hónapra kvázi házi feladatként feladott témában vártak szövegeket, ezt az open mic-szekció követte, ahol témabeli megkötéstől függetlenül bárki elmondhatta a versét, majd az úgynevezett tiszavas versennyel értek véget a találkozók. Utóbbi feltehetően magyar sajátosság.” Vass, *i. m.* 47.

⁵¹ Uo., 50.

A konferenzié dolga az is, hogy az est folyamán aktivizálja, jó ütemben mozgassa a publikumot, valamint végig ébren tartsa annak érdeklődését. Marc Smith szerint – a maximális kiszolgálásra való törekvés jegyében – amint a közönség soraiban valaki unatkozni kezd, lábdobogással köteles azt az aktuális előadó tudtára adni. A játékszabályok értelmében az MC-nek ilyenkor le kell szólítania a slammert a pódiumról.⁵¹ A versenyek alkalmával elsőként színpadra lépő, az önfeláldozó mártír szerepét magára vállaló előadó az úgynevezett „áldozati bárány”. A zsűri, mint egy lögyakorlat alkalmával a céltáblán, rajta próbálja ki fegyverét, a pontozótáblát, rájuk záporoznak az első kíméletlen pontok.

A vj (video jockey) a slam poetry események látvány- és díszlettervezője, ő tölti be a műszak, a világszító és gyakran a hangosító szerepét is. Általában a színpad háttérében kifeszített (mozi)vásznakra, scenea frons-ként vagy akár portálként funkcionáló térelemekre, geometrikus kulisszákra, függőlegesen és vízszintesen is mozgatható paravánokra vetít egy projektor segítségével. Repertórájában ugyanúgy megtalálhatóak a statikus képek, mint a pergő ritmusú filmrészletek és videomontázsok, vagy az előre leprogramozott, sokszor pszichedelikus hatást keltő digitális látványelemek. Szerepük slam-kultúránként változó, de hazánkban igen gyakori résztvevői az esteknek.

A zenekar vagy dj (disc jockey) alkalmazása szintén opcionális: míg a kisebb klub-eseményeken általában dj-k játszanak lemezjátszóról a slam performanszokat elválasztó szünetekben, addig a nagyszabású, országos méretű rendezvényekre előszeretettel hívnak meg élő zenekart, akik dinamikus, gyakran a szövegekre reflektáló játékkal, humoros zenei motívumokkal, feszültségkeltő dobpergéssel vagy hangzatos zenekari tussal tovább emelik az est fényét.

II.2. A slam teatralitása

„A múlt század utolsó harmadának színháztudományában az egyik leggyakrabban idézett színház-meghatározás, amely a színházról aktivitásként, és nem épületeként értelmezte, Eric Bentley-től származott” – írja Imre Zoltán *Színházak – Történetek – Alternatívák* című tanulmányában. „Bentley minimaldefiníciója a következőképpen hangzott: »A megszemélyesíti B-t, C pedig figyeli.« De – teszi hozzá Imre – a szerző előszó az írott formában megjelenő drámával foglalkozott a dráma történetének, szereplőinek és jellegeinek, valamint dialógusainak és gondolatának elemzésén keresztül, majd ezt követően azt a drámát vizsgálta, amely – szerinte – az imént említett elemek színházban történő előadásából állt. [...] Bentley-nél tehát a dráma színpadi előadása alárendelődik a drámaíróinak, és az előadást a dialógusokat (felmondó színész (játéka), illetve az előre megírt karakterek megszemélyesítése uralja.”⁵² De Jákfalvi Magdolna szerint „a színházi előadás fogalma, észlelése és így definiálása éppen olyan fordulatokon ment át, mint a tudományos diskurzus egésze. [...] A színháztudomány kortárs diszpozíciói (talán az angolszász nyelvi dominancia okán) a színházi előadás, a performance, a mise en scène, a reprezentáció, a leistung kulturálisan és történelmileg és értett különbségei mellett belebonyolódnak a performance definícióiba.”⁵³

Az önmagát a történeti antropológia felől definiáló német színháztudomány a teatralitás fogalmát három alapvető szegmensre bontja: színházi előadásra, művészi performanszra és kulturális performanszra. Ezen felosztás szerint tehát a teatralitás színház keretein belül és azon túl is értelmezhető. Meglátásom szerint a slam poetry mint aktivitás ebben a hármas tagolásban sem hagyományos értelemben vett színházi előadásnak, sem pedig kulturális performansznak nem tekinthető. Előbbinek azért nem, mert az előadások során a dramatikus alakok megtestesítése helyett a saját test anyagisága jut központi szerephez, vagyis a reprezentáció rendjéről a jelenléti rendjére helyeződik a hangsúly, utóbbinak pedig azért nem, mert nem tagozódik be a mindennapi élet szimbolikusnak észlelt eseményei közé. Így tehát a slamet a művészi performansz kategóriájába sorolom.

Amennyiben viszont – és ez a kitétel befolyásolja a definiálás stratégiáit – a slam poetry meghatározását a színház keretein túl, a mindennapi élet

eseményire is kiterjesztjük, vagyis minden olyan aktivitást slam poetrynek tekintünk, ahol egy „közös térben” valaki (szerzői) szöveget mond, miközben mások figyelik, akkor a slam poetry a hármas tagolásban a művészi és kulturális performansz között foglal helyet. Felmerül azonban a kérdés, hogy mit kezdenek ezzel a köztes állapottal a teatralitás fogalmának különböző történeti variációi. Az alábbiakban a teljesség és az elméletek összebékítésének igénye nélkül tárgyalok néhány híres teatralitás koncepciót, hogy végül kiválasszam közülük azt, amelyet elemzésem során termékenynek gondolok.

A színházi előadás elválaszthatatlan a nézőtől és a befogadástól – erre Umberto Eco hívja föl a figyelmünket a „bekeretezés” fogalmának bevezetésével. „Egy eseményt színházként és mindennapi cselekvésként is felfoghatunk – hivatkozik Ecóra Imre Zoltán –, hiszen abban a pillanatban, amint a közönség elfogadja a »mise en scene« konvencióját, a világ azon részének minden eleme, amely bekereteződik (a pódiumra kerül), jelentéssé válik.”⁵⁴ Eco szerint tehát az adott esemény vagy jelenség megtapasztalása egyfelől attól a kerettől függ, amelyet a megfigyelő állít fel, másfelől pedig attól, hogy a megfigyelő hogyan alkalmazza az adott keretet. „Eszerint a hagyományos színházi keret olyan társadalmi konszenzuson alapul, amelyben mintegy előírás-ként szerepel, hogy a keret magába foglal egy csoport egyént, akik tudatában vannak előadói szerepüknek, részt vesznek egy előadott, fikcionális világot létrehozó eseményben (az előadásban), miközben (tudatosan ki vannak szolgáltatva egy másik csoport nézésének. Ez a másik csoport tudatában van nézői szerepkörének, mialatt a számukra lejátszott fikcionális világgal rendelkező eseményt, az előadást nézik. Ami ebben az esetben meghatározó, hogy mindkét csoport tudatában van: amit létrehoznak, és amiben részt vesznek, az maga a színháznak tekintett esemény.”⁵⁵ Ez azt jelenti, véli Imre Zoltán, hogy ha színháznak azt tekintjük, amit színházként keretezünk, akkor a keretezés elemei elméletben végtelen számúak lehetnek, így tehát a nyilvános és a magánélet mindennapi cselekvései is felfoghatóak a színházmodellen keresztül, és kulturális performansznak tekinthetőek. Eco koncepciója alapján tehát a slam felfogható teatralitásként, ha a néző által akként kereteződik. Míg egy a hagyományos színházi konvenciókat felvo-

⁵² Imre Zoltán, i. m. 16.

⁵³ Jákfalvi Magdolna, A színházi előadás fogalma a digitális média korában, http://mta.hu/data/cikk/13/33/80/cikk_133380/MTA_20131120_Jakfalvi.pdf (2014. 10. 09.)

⁵⁴ Imre, i. m. 17.

⁵⁵ Uo., 18.

nultató előadás során mindez nem eshet neheze a befogadónak, addig egy a nyilvános vagy magánélet tereiben észlelt slam-előadás kvázikulturális performanszként való keretezése már valamivel több elméleti reflexiót igényelhet.

Erika Fischer-Lichte a teatralitás fogalmának különböző történeti variációit sorakoztatja fel *A színház mint kulturális modell* című írásában. A slam poetry mint aktivitás definiálhatósága szempontjából kiemelten fontos Georg Fuchs *A színház forradalma* című 1909-es esszéje, melyre hivatkozik Fischer-Lichte a következőket írja: „A teatralitás fogalmának bevezetése olyan egyértelmű kritériumok megfogalmazására törekszik, melyek alapján a színház mint sajátos művészi forma minden más művészi formától elválasztható. A teatralitást azon anyagok és jelrendszerek (például testmozgás, a ritmus, beszéd, a hang, a zörej, a fény, a szín stb.) összességeként értelmezi, melyek a dráma irodalmi szövegén kívül az előadás részét képezik és a maguk sajátos voltában járulnak hozzá a színházi előadás létrejöttéhez.”⁵⁶ A fuchsi gondolatból kiindulva tehát a slamre azért alkalmazható a teatralitás fogalma, mert az irodalmi szövegen kívül még egy sor anyag és jelrendszer hozzájárul az előadások megvalósulásához.

Nyikolaj Jevreinov *A teatralitás apológiája* című 1908-as művében – amelyre ismét Fischer-Lichte hivatkozik – a szerző a színházfogalomnak egy tágabb meghatározását adja, és a teatralitást az „- autonóm művészetként vagy társadalmi intézményként felfogott – színház keretein kívül és hatótávolságán túl határozza meg”.⁵⁷ Ez pedig szoros összefüggésbe hozható, írja Fischer-Lichte, az avantgárdoknak azzal a törekvésével, mely szerint hidat kell verni a művészet és az élet között tátongó szakadék fölé, azaz a színházat a valóság részévé kell tenni. Tehát ahogy Imre Zoltán a fentebb már hivatkozott tanulmányban összegzi: „A teatralitás értelmezésében két eltérő megközelítéssel találkozhatunk. Az egyik szerint – ez Georg Fuchs verziója – a teatralitás a színház sajátos és specifikus jelenségeit foglalja magában, azaz a dramatikusszövegen kívül minden olyan anyag és jelrendszert, amely az előadás részét képezi. A teatralitás másik értelmezése a fogalmat a színház keretein kívül és hatótávolságán túl, a mindennapi élet látványosnak és szimbolikusnak tekintett eseményeiben határozza

meg.”⁵⁸ Meggyőződésem, hogy a slam poetry mint aktivitás a teatralitás fogalmának azon alfajához tartozik, ahol egy szöveg hangzik el a szerző előadásában, miközben a nézők figyelik. Vagyis a slam poetry, akárcsak a teatralitás, éppúgy értelmezhető a színház keretein belül, mint azon kívül. Így válik lehetségessé az is, hogy egy hétköznapi, otthoni versmondást is slamnek, azaz teatralitásnak tekintsünk.

Elizabeth Burns teatralitásdefiníciója, melyet 1972-es *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and Social Life* című munkájában fejt ki, arra figyelmeztet bennünket, hogy a „színházfogalom mindenkor történeti és kulturális tényezők függvénye”,⁵⁹ az észlelésnek egy olyan módja, ami attól a nézőponttól függ, hogy egy adott szituációt vagy magatartást teatralitásnak tekintünk-e vagy sem. De mindnyájunknál jobban kitágítja az értelmezés kereteit Peter Brook színházdefiníciója, aki, mint azt Jákfalvi írja, „1971-től a minimáldefiníciót, a színházhoz szükséges minimális eszköztárat faggatja, s híressé vált az *Üres tér*-ben leírt és téziszmondattá vált kijelentése, miszerint ha a színész belép az üres térbe, az már színházzá válik”.⁶⁰

Azonban a színházi előadás nem csak a szubjektum nézői bekeretezésétől, a történeti és kulturális tényezőktől, vagy a tértől elválaszthatatlan, hanem a játszóknak anyagi, testi mivoltától is, állítja Fischer-Lichte már az 1995-ös *A színház nyelve* című írásában is, melyben többek között a korábban már említett, Bentley-féle teatralitás-koncepciót gondolja tovább. Az ő minimáldefiníciója a következőképpen alakul: „A színész megtestesíti X szerepet, miközben S nézi”. Azaz a korábbi Bentley-féle modellel szemben, ami a jellemmel, döntésekkel felruházott dramatikuss alakok nyelviileg artikulált módon való megszemélyesítését tartotta a teatralitás lényegi mozzanatának – vagy, ahogy Jákfalvi fogalmaz: „a mimézisen alapuló, reprezentációt működtető, tradicionális szabályrendet követő stabil művészeti és társadalmi keretekben elképzelt, statikus színházat írja le”⁶¹ – Fischer-Lichte a cselekvés testiségére, anyagiságára helyezi a hangsúlyt.

A szerző 2000-ben megjelent *Theatralität und Inszenierung* című esszéjében már egy olyan teatralitásfogalomról beszél, ami egymás „függvényeként mutatja a színházi jelhasználat bizonyos módját (színrevitelét), az ábrázolás speciálisan testi vol-

⁵⁶ Fischer-Lichte, 1999, 73.

⁵⁷ Uo., 73.

⁵⁸ Imre, i. m. 21.

⁵⁹ Uo., 74.

⁶⁰ Jákfalvi, A színházi előadás fogalma, i. m.

⁶¹ Uo.

tát (a megtestesülést), a színészek és a nézők együttes testi jelenlétével együtt járó (performatív) folyamatokat és a nézői pozíciók, illetve perspektívák (az észlelés) szerkezetét”.⁶² 2001-es *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative* című munkájában pedig egy újabb teatralitáskonceptiót kínál föl, ami így szól: „Teatralitáson a test különböző médiumokban megvalósuló speciális és azzal a céllal történő színrevitelét értjük, hogy mások észlelhessék.”⁶³ E legutóbbi Fischer-Lichte-féle definíció is azt sugallja, hogy a slam teatralitás aktus, hiszen megtörténik benne a test színrevitele, melynek célja, hogy mások észlelhessék. Ha pedig az első Fischer-Lichte-féle minimáldefiníciót vesszük alapul – azaz elfogadjuk, hogy a megtestesítés szerepfelvétellel jár – és kiegészítjük a slam poetry előadások konstitutív eleméül szolgáló szöveg-komponnenssel, akkor a slam meghatározását mint a definíció egyik alesetét, a következőképpen írhatjuk föl: a (slam-előadó) megtestesíti X (a T szöveget előadó slammer) szerepet, miközben S (néző) figyeli.

Ebből világosan látszik, hogy jelen dolgozat szempontjából három korábban már hivatkozott minimáldefiníciót, a Bentley-féle és a két Fischer-Lichte-féle meghatározást tekintem pozitív elrugaszkodási pontnak. Elengedhetetlen megjegyezni azt is, hogy mindhárom definíció produktív lehet a Hans-Thies Lehmann *Az előadás elemzés problémái* című munkájában vizsgált három rendezési típus valamelyikében. Lehmann egy helyütt Schechnerre hivatkozva a következőt írja: „Az előadás-elemzésnek [...] összességében kell figyelembe vennie a megrendezett dolog keretét alkotó esemény valamennyi struktúráját.”⁶⁴ Itt Lehmann három különböző szint, a dramatikusszöveg, a rendezésszöveg és a performansz-szöveg szintjeinek összekapcsolódására és kölcsönös viszonyára utal.

II.2.1. Slam és performativitás

Erika Fischer-Lichte a játékosok és nézők együttes testi jelenlétén alapuló teatralitáskonceptiójának legkomplexebb reflexiója *A performativitás esztétikája* című 2004-es művében történik meg, amelyben 1995-ös, a megtestesítés fogalmát már használó, de a szerepszerű kategóriákat még definícióalkotó tényezőnek tekintő meghatározását gondolja

tovább, bevezetve a performativitás fogalmát. A szerző abban látja a 60-as években bekövetkező performatív fordulat lényegét, hogy „egyértelművé tette a különböző művészetek közötti határok képlékenyebbé válását és azt a tendenciát, hogy művek helyett olyan események jönnék létre, amelyek feltűnően gyakran valósultak meg előadások formájában”.⁶⁵ Ezt követően sorra veszi a képzőművészet illetve az akció- és performansz-művészet meghatározó alakjait, így a Joseph Beuys és Wolf Vostell nevéhez fűződő fluxus csoport működését, vagy a bécsi akcionista Hermann Nitsch nevét és a hírhedt bárányszéttépi akciókat is, majd pedig a zenében már az ötvenes években bekövetkező performatív fordulat kapcsán tárgyalja John Cage pieceseit és eventjeit is. Ám a jelen dolgozat szempontjából talán még érdekesebb, amit Fischer-Lichte az irodalomban bekövetkezett performatív fordulatról ír. Véleménye szerint a performativitás megjelenése „nem csak az irodalmisággal kapcsolatosan, például az úgynevezett labirintusregényekben figyelhető meg, amelyek tetszés szerint kombinálható anyagként kínálkoznak fel az olvasónak, és ezzel íróvá avatják”. Vannak más, a konkrét előadáshoz fűződő jelei is: „Erről tanúskodik az a hihetetlen mennyiségű felolvasás is, amelyek közönsége a költő vagy az író hangjára kíváncsi.”⁶⁶ Ebbeli igényeiket elégíthették ki azok a nézők, akik 1992-ben a hamburgi Thalia Theaterben végignézték, amint Günter Grass utós hangszereken kísérik *A hal* című regénye ily módon spektákulummá váló felolvasása közben. „A közönség körében viszont nem csak a kortárs, hanem klasszikus szerzők műveinek felolvasása is nagy népszerűségnek örvend. Különösen jó példa erre az Edit Clever által előadott *O. márkiné* (1989), a *Bernhard Minetti erzhalt Marchen* (Bernhard Minetti mesél) című Grimm-felolvasás (1990) [...], vagy Angelus Novus *Homer lessen* (Homéroszt olvasni) című huszonkét órás rendezvénye, amelyre 1986-ban került sor a Weiner Künstlerhausban.”⁶⁷ A slam poetry mozgalom nyolcvanas években történő elindulása számos ponton mutat egyezést a hatvanas évek performatív fordulatával, így szinte kiköveteli az összefüggések felkutatását.

A művészet autonómiáját a művészet intézménye garantálja — írja Fischer-Lichte –, azonban a

⁶² Vö. Erika Fischer-Lichte: *Theatralität und Inszenierung*. In E. F-L. – Isabel Pflug (szerk.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel, Francke, 2000. 11-27.

⁶³ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen, Basel, Francke, 2001.312.

⁶⁴ Hans-Thies Lehmann: *Az előadás elemzésének problémái, Theatron*, 1999 tél-2000 tavasz, 50.

⁶⁵ Fischer-Lichte, *A performativitás...*, i. m. 19.

⁶⁶ Uo., 21.

⁶⁷ Uo.

hatvanas évek óta számos művész ennek az autonómiának a felszámolására törekszik, „hiszen tevékenységük során a művészet a határátlépés művészeteként definiálódik. Ezt nem csak a színház és performansz művészet, hanem a (társ) művészetek más előadásai is, mindenekelőtt azok a kiállítások igazolják, melyek nem »kiállítják«, hanem inkább előadják a művészetet. [...] A performativitás esztétikája a határátlépésnek erre a művészetére irányul. Szünet nélkül arra törekszik, hogy átlépje azokat a (művészet és élet, elit és populáris kultúra, európai és más kultúrák között húzódó) határokat, amelyek a 18. század végén alakultak ki. S mivel ezeket a határokat mind a mai napig elmozdíthatatlannak, áthidalhatatlannak s ily módon mintegy természetből fogva létezőnek tekintjük, ez a törekvés a határ fogalmát is újradefiniálja. Míg eddig az elválasztás, a kirekesztés, a differenciálás elve számított a fogalom döntő aspektusának, addig a performativitás esztétikája, az átlépés és az átmenet aspektusára helyezi a hangsúlyt. Ez esetben a határ olyan küszöbvé válik, amely nem elválaszt, hanem összeköt...”⁶⁸

Fischer-Lichte *A performativitás esztétikájának* első fejezetében így ír Marina Abramović 1975-ös, az innsbrucki Galerie Krinzingerben bemutatott *Lips of Thomas* című performanszáról: „A performansz és a nézők által létrehozott kétórás esemény lefolyását a képzőművészet és az ábrázoló művészet hagyományai, illetve konvenciói és normái sem ki nem jelölték, sem pedig nem legitimálták. Az akció eredménye egyfelől nem egy, a művész személyétől függetleníthető, rögzíthető és másra átruházható mű – vagyis nem jött létre artefaktum. Másfelől a művészi cselekvés semmit nem ábrázolt. Abramović nem játszott szerepet, nem jelenített meg [...] dramatikusságot. Önveszélyes cselekedetei nem valaki másra vonatkoztak, hanem saját magára: valóban önmagát sebesítette meg. Szándékoltan semmibe vette saját testének korlátait, s így fizikailag bántalmazta önmagát.”⁶⁹ Fischer-Lichte szerint a performansz által létrehozott helyzetben két olyan viszony definiálódik újra, amely a hermeneutikai és szemiotikai esztétikák számára alapvető és meghatározó fontosságú: „a kapcsolat egyfelől szubjektum (a megfigyelő, a néző) és objektum (a megfigyelt, a színész), másfelől jelölő és jelölt (vagyis a perfor-

mansz résztvevői által észlelet elemek testisége és anyagisága, illetve jelentése) között”.⁷⁰

A művész (szubjektum) személyétől elválasztható, rögzített és másra átruházható artefaktum (műalkotás) tárgyi mivolta előfeltétele annak, hogy a befogadó saját észlelése szerint interpretálhassa a művet, hogy újra és újra foglalkozhasson vele, és újabb és újabb jelentést tulajdoníthasson neki. De abban az esetben, és ilyen Abramović performansza is, amikor a művész nem hoz létre artefaktumot, épp ez a folyamat válik lehetetlenné. A performer ilyenkor saját testével dolgozik, azt alakítja át, annak tulajdonít egyfajta transzformáló erőt, mely erő hatására mind magában a művészen, mind a befogadóban belső változás megy végbe, és ez a belső átalakulás, ahogy Fischer-Lichte fogalmaz, Rilke *Archaikus Apolló-torzójához* hasonlóan „arra inti szemlélőjét: »Változtasd meg élted!«”⁷¹ A nézőknek tehát egy olyan „hic et nunc” élményben van része, amelynek azonos térben és időben jelen lévő, „társ-szubjektumok” (Ko-Subjekt) egyforma részesei. Fischer-Lichte úgy véli tehát, hogy „a szubjektum és objektum közötti viszonyban bekövetkező változások szoros összefüggésben állnak az anyagiság és jelszerűség, a jelölő és a jelölt kapcsolatával. A művészettel foglalkozó hermeneutikában és szemiotikában a műalkotás minden mozzanata jellé válik. [...] Abramović performansza közben az észlelet a nézői testre közvetlenül hat, és így a cselekvés testisége, illetve anyagisága dominánsabbá válik a jelszerűségénél. A cselekvést kiváltó testi hatás elsőbbséget élvez, a folyamat anyagisága ellenáll a jellé válásnak.”⁷²

Ha azt vizsgáljuk tehát, hogy a slam poetry mint aktivitás mennyiben mutatja föl az imént bevezetett Fischer-Lichte-féle performativitás fogalom kritériumait, azt tapasztaljuk, hogy slam előadások alkalmával egyfelől (i) létrejön a művész személyétől függetleníthető, másra átruházható artefaktum – hiszen a megírt szöveg adott esetben (nem drámaként, hanem) versként kanonizálódva a slam praxisból átszivároghat az irodalom írott diskurzusaiba,⁷³ másfelől, akárcsak a színházi előadás szöveg, a slam szöveg is előadás közben tölti be a neki szánt funkciót. (ii) Az írott szöveg színpadi elmondását a reprezentáció rendje szervezi, míg a performatív aktus közben a szöveg mint artikulált hangok soro-

⁶⁸ Uo., 281–282.

⁶⁹ Uo., 10.

⁷⁰ Uo., 17.

⁷¹ Uo., 11.

⁷² Uo., 17.

⁷³ Vö. Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád, *A kortárs magyar dráma és színház, Alföld*, 1998/9. 25.

zata a slammer testi, anyagi mivolta, azaz a jelenlét rendjét juttatja érvényre – legyen a szöveg mégannyira értelmezhető is szemiotikai vagy hermeneutikai szempontból (nem kell feltétlenül annak lennie, például a hangköltészet esetében sem).

(iii) A művészi cselekvés semmit nem ábrázol, írja (vitathatóan) a *Lips of Thomas*-ról Fischer-Lichte, tehát a néző elsősorban nem értelmez, hanem tapasztal. Ám ez az állítás a slam poetry esetében csak részben állja meg a helyét, lévén nyelvi kifejezésről, egy eredendően szemiotikai természetű jelentésképzésről szó, ahol jelölő és jelölt egymással konstans kölcsönhatásban létezik. A műfaj szövegek általi determináltságából tehát következhetne, hogy a slam igenis alapoz a művészeti hermeneutika azon elméleti előfeltevéseire és céljaira, miszerint a műalkotást meg kell érteni. Ám az oralisan előadott szövegek terén épp olyan gyakran tapasztalunk az előbbtől eltérő olvasási stratégiákat, mint a teatralitás más területein. Ilyenek például a szintaktikailag vagy szemantikailag nem, vagy csak nehezen megragadható hangköltemények, melyek sokkalta inkább a hang nyelv előtti és értelem előtti jellegét érvényesítik, vagy a szürrealis poétika beszédmódjának bizonyos esetei, melyek a logikus ok-okozati összefüggések és a szemiotikus jelentésképzés helyett inkább a totális élmény befogadására csábítanak. Fischer-Lichte szavaival élve: „ebben az esetben nem annyira a művész cselekedeteinek megértéséről, mint inkább a benne és a nézőkben kiváltott tapasztalatokról, egyszerűen: a performanszban résztvevők transzformációjáról van szó. Ez persze nem azt jelenti, hogy a nézőnek nincs mit értelmeznie, hogy a használt tárgyak és a rajtuk, illetve velük végzett cselekedetek nem alakíthatnak jelként.”⁷⁴ A jelen dolgozatban ilyen használt tárgynak tekintem a nyelvet is.

(iv) Az, hogy a slammer szerepet játszik-e, ugyanúgy a teatralitás szemiotikai illetve performatív dimenziójának arányaitól függ, mint az Abramović- performansz esetében (erre a következő alponban részletesebben kitérek). Mert noha a slammer sem személyesít meg dramatikus alakot, és legföljebb saját, a játékhagyomány és a nézői szokásrend által előírt slammer-szerepét testesíti meg a színpadon, nem képes magát kivonni a szerepszerű kategóriák hatálya alól.⁷⁵ (v) A provokatív célzatú sokk, ha nem is a dadára vagy a fluxusra jellemző intenzi-

tással jelentkezik, de a színpadon történő szövegmondásnak lehetnek olykor meghökkenítő, váratlan elemei. Hasonló funkciót tölthet be egy előzmények nélküli tempó, dinamika, hangmagasság vagy hangerő-váltás, ének, artikulálatlan motyogás, sikítás, üvöltés, sírás vagy nevetés. (vi) A néző játékosává válása a slam poetry egyik lényegi jellemzője, a közönséget partnerként kezeli, aktív kommunikációt folytat vele és folyamatosan apellál a részvételére. (vii) A slammer csak különösen ritka esetben él a neoavantgárd Body Art performanszok önszembeszével: általában tiszteletben tartja testének korlátait, és nem jellemző, hogy bántalmazná magát. (viii) Viszont a művészen és a befogadóban egyaránt végbemehet olyan belső transzformáció, spirituális átváltozás, ami arra készteti, hogy megváltoztassa életét – a slam ereje gyakran politikusságában rejlik, a mindenkori társadalom állapotaira való kritikus reflexiójában, illetve abban az elemi erőben, amelynek köszönhetően újra és újra képes a fiatal generációk számára véleményformáló tényezővé válni.

II.2.2. Slam és szerep

Gerald Sigmund Fischer-Lichtéhez hasonlóan „reprezentáció” és „jelenlét”, „valós” és „szerep” bináris szembenállásaként látja a színházi aktivitást (noha a performanszra külön nem tér ki), melynek „lényege az emlékezet, a színész és néző közötti emlékező kapcsolat”⁷⁶. Az emlékezet problémája Sigmund szerint „a reprezentáció problémája, hogy mi kerül reprezentálásra színpadon”. Noha Freudra hivatkozva megjegyzi: „az emlékezet mindig újírja a tárgyát, tehát csak átíratokban létezik, a test színpadi jelenléte pedig sohasem fordítható le teljes egészében nyelvre”. Sigmund „kettős test elmélete” szerint a szerepet zárt testképpel rendelkezik, a valós testet pedig a formálhatóság, a fájdalom, a szexualitás, az egyéni történet és a saját sebek jellemzik. „A test csak akkor emlékezik, ha valamit beleégettek: ha jelekkel illetik, amelyek mindig az én alakulásának fájdalmára emlékeztetik.” A test emlékezte tehát saját alakíthatóságában gyökerezik. A színházban a test által kiváltott hatás abban rejlik, „hogy láthatóvá tudja tenni saját alakíthatóságát. Az erőszak egyik formája, ha jellé változtatjuk a testet. A színházi gyakorlatnak ez az alapvető folyamata rendszerint a kész szerep mögé rejtje erőszakosságát. Másrészt ez azt is jelenti, hogy a sze-

⁷⁴ Fischer-Lichte, *A performativitás...*, i. m. 16.

⁷⁵ Bár láthatunk néha olyan előadásokat is, melyekben a slammer a színészi játékot is segítségül hívva dramatikus alakot személyesít meg, vagy a lírai én maszkja mögé bújva egy drámai monológot ad elő: ezek az esetek automatikusan a szerepfelvétel kategóriájába esnek.

⁷⁶ Gerald Sigmund, *A színház mint emlékezet, Theatron*, 1999/3, 36–40.

repen keresztül a színész egyéni történelme, saját sebei éppúgy, mint korábban eljátszott szerepei játéka jönnek és emlékezetünkbe idéződnek.⁷⁷

Sem a reprezentáció rendje sem pedig a jelenlét rendje nem követelhet magának kizárólagos szerepet a nézői percepcióban, állítja Sigmundnak is ellentmondva Kérchy Vera. „A performativitás minden egyértelmű kommunikáció elbizonytalanítója, ugyanakkor ez az elbizonytalanítás, az állandó félreérthetőség, az ironia az egyetlen megnyilvánulási lehetősége.”⁷⁸ Kérchy vitatja Fischer-Lichte azon kijelentését, miszerint Abramovic a *Lips of Thomas* közben „nem játszott szerepet, nem jelenített meg [...] dramatikusan alakot”.⁷⁹ A Paul de Man-i dekonstrukciós iskola felől érkező Kérchy a következő ellentmondásokra figyelmeztet: „Fischer-Lichte a »szövegparadigma« »performativitás-paradigmával« való felváltásáról beszél [...], és a valóság-fikció oppozíció mentén alkotja előadás-elemzéseit, még annak ellenére is, hogy a művészet-élet, színész-néző binaritásának megszüntetését hirdeti. Ám rendre beleesik abba a hibába, hogy előadás-elemzése során helyreállítja a valóság-fikció, jelenlét-reprezentáció, test-nyelv metafizikus ellentétpárokat. Így épül például vaskosan a valóság-fikció, ábrázolás-megjelenítés bináris ellentétére Abramovic performanszának elemzése.”⁸⁰

Kérchy szerint Fischer-Lichte képes a performanszról egyfajta „megkésített és naiv avantgárd lelkesedéssel” beszélni még Derrida és a 90-es évek performatív fordulata után is, és fölveti annak a problematikáját, hogy „a jelenlét metafizikája (a »valós« test, a »valós« tér, a reprezentáció »teljes kiiktatása«, a »testi jelenlét«, a »múlékony és elhaló hang« komolyan vétele)” nemcsak elméleti síkon, de a konkrét (színházi) performanszok terén is korumpálhatóvá vált, lévén, ezek az előadások is egyre inkább az ironiára fektetik a hangsúlyt, például a test megsértésével előállítható hatást illetően. Kérchy úgy véli, azzal a döntéssel, hogy Fischer-Lichte a performativitás fogalmát Austin *Tetten ért szavak* című munkájából próbálja levezetni, „illetve az anyagság és az esemény fogalmainak és az oppozicionális gondolkodás felszámolásának kísérlete révén a szerző önszántából veti magára a performativitás dekonstrukciós diskurzusának árnyékát. [...]”

Amikor Fischer-Lichte performativitást mond, és performanszot ért rajta, éppen a performativitásnak azt az uralhatatlanságát, szándék és jelentés állandó elcsúszását demonstrálja, ami ellehetetleníti bármiféle a performativitást megragadni, megérteni, annak esztétikai jegyeit lokalizálni akaró törekvést.⁸¹ Austin fő tézisének lényege a fischer-lichte-i gondolattal szemben épp abban áll, írja Kérchy, hogy kimondja a „tett-szó dichotómia” fölszámolását. Tehát „a beszédaktusok elmélete a beszéd aktuálisairól, a nyelvben rejlő cselekvési potenciálról, a jelölő anyagi természetéről szól, vagyis a mozgás testi metaforáját viszi át a nyelvi működések területére. Ezek után furcsának tűnik az a gesztus, ami a nyelvészetből próbálja visszahúzni a testet, a cselekvést, az anyagságot etc. a fizikai test térfelére...”⁸² Kérchy meglátása szerint tehát Fischer-Lichte *A performativitás esztétikájában* elkerüli „a test jelszerűségének és a jel testszerűségének felismerését”.⁸³

A slam poetry definiálására is fontos kérdés tehát, hogy a játékosok esetében elkülöníthető-e egymástól a sigmundi valós és szereptest, hogy megkonstruálódnak-e a szerepszerű kategóriák annak ellenére (vagy azzal együtt), hogy a játékos nem teszi meg dramatikusan alakot, nem játszik el dramatikusan szituációt, hanem önmagát alakítja (vagy legfeljebb saját slammer énjét), aki egy szerzői szöveget ad elő. Kérchy válasza, hogy sem a reprezentáció, sem pedig a jelenlét rendje nem jöhet létre egymástól függetlenül a performativitás, elbizonytalanít minket az egyértelmű válaszokat illetően.

II.2.3 A slam és a színészi én-konstrukció

„Az én problémája kétségkívül központi jelentőségű a színházelméletben. Még olyannyira különböző elméletirők, mint Sztanyiszlavszkij, Brecht és Grotowski is hallgatólagosan a színész énjét állítják be az előadás logoszaként. Mind úgy vélik, hogy a színész énje előfeltételezi és megalapozza a játékát, s az én játékban való jelenléte szabad érintkezést biztosít a nézők számára az emberi igazságokkal”⁸⁴ – írja Philip Auslander *„Csak magadat add!”* című 1997-es tanulmányában.

Sztanyiszlavszkij úgy tekint a színészre és szerepére mint önálló entitásokra, melyek saját lélekkel rendelkeznek, ám az ént részesíti előnyben a sze-

⁷⁷ Uo.

⁷⁸ Kérchy Vera, SZ/V: A „performansz esztétikájának” performatív „mellélvése, *Alföld*, 2010/6. 125.

⁷⁹ Fischer-Lichte, *A performativitás...*, 10.

⁸⁰ Kérchy, *i. m.* 126.

⁸¹ Uo., 123.

⁸² Uo., 124.

⁸³ Uo.

⁸⁴ Philip Auslander, *„Csak önmagad add!” Logocentrizmus és el-különböződés a színházelméletben, *Theatron*, 2004/2–3, 18.*

reppel szemben. A jó színészi játék, meglátása szerint, a színész saját tapasztalatain, érzelmein alapszik, és a színész énjének jelenlétére mint játékának előfeltételére, az igazság forrására utal. Színésznek és szerepnek egyé kell olvadnia a játék során, hiszen a színész sosem képes önmagán kívül más játszani, képtelen megszabadulni saját lelkétől, így egyetlen esélye, hogy magában olyan érzésekre lel, amelyek azonosak a szerep érzéseivel.

Brecht megközelítése, noha szintén a színészi ént tartja az előadás mozgatórugójának, szembe megy a sztanyiszlavszkiji előfeltevésszenderrel. Úgy tartja, hogy „az álcának külön kell válnia a színész személyiségétől és reflektálnia kell a szociális tapasztalataira”. Brecht tehát a tudattalannal szemben a tudatosságot favorizálja, annak ellenére is, hogy a pszichének ez a szintje is rég megfertőződött a társadalom által sulykolt eszméktől. „Elvárja, hogy a színészek mutassák meg tudásukat, az emberi viszonylatokra vonatkozót, az emberi magatartásokra vonatkozót, az emberi erőkire vonatkozót, továbbá ne engedjék, hogy az általuk játszott szerep »erőszakot« kövessen el rajtuk, hanem tartsák el maguktól és mutassák meg a közönségnek. [...] Ahhoz, hogy a színésznek a szerepről alkotott véleménye világossá váljék a néző számára, egyszerre kell jelen lennie úgy, mint önmaga, s úgy is, mint megformált alak, de saját személyének nagyobb hangsúlyt kell kapnia, mint a szerepének.”⁸⁵ A személy tehát teljes egészében a darab jelentésének szolgálatában áll, ez pedig, mint látni fogjuk, a derridai értelemben vett logocentrizmus alapvető formája.

Grotowskit a hétköznapi életben viselt hazugságok maszkja érdekli, és az, ami a maszk mögött rejtőzik. „Az én mély gyökereivel és rejtett motivációival való szembesüléstől igazságtöbbletet vár.” Meggyőződése, „hogy a színésznek arra kell felhasználnia a szerepe kínálta álcát, hogy megszabaduljon a szocializáció során rákényszerített álarcától, s feltárja énje és lelke legmélyebb rétegeit. Grotowski úgy privilegizálja az ént a szereppel szemben, hogy a szerepet elsődlegesen az önvizsgálat eszközévé teszi: olyan »paravánna«, amely mögött e folyamat nyugodtan beindulhat. A szegény színház nem pusztán az énen alapszik, hanem az énért van – célja, hogy terápiaként funkcionáljon mind a színész mind a néző számára. [...] Grotowski színháza nem függ a verbális nyelvtől, [...] a jelek és hangok elementáris nyelvét propagálja, amely a szó szemantikai értékén túl is érthető...”⁸⁶

Sztanyiszlavszkij, Brecht és Grotowski dichotómiákon alapuló kategóriái azonban, melyek olyan

egymásnak feszülő fogalompárokkal operálnak, mint „álca” és „személyiség” vagy „szerep” és „valóság”, érthető módon könnyű célpontnak bizonyultak a dekonstrukció számára. A fenti elméletek deridai kritikája rávilágít arra az alapvető problémára, „hogy amire színészi énként hivatkozunk, az korántsem bír a játékát előfeltételezni képes, megalapozó jelenléttel, hanem a színházi beszédmódot konstituáló elkülönböződés működésének eredménye”. Így tehát Derrida a korábban már említett sigmundi „kettős test” bináris oppozícióit is aláássa, mikor kimondja, hogy magát a testet is a differencia konstituálja, hiszen az által, hogy szervekből épül föl, önmaga is tagolttá válik, tehát „éppoly kevésbé jelenvaló önmaga számára, mint a szellem, nem jelent biztosabb alapot a kommunikáció számára, mint a verbális nyelv”. Derrida a logocentrizmus és az elkülönbözés (difference) fogalmainak bevezetésével a nyugati filozófiát, a „jelenlét metafizikáját” bírálja. Tagadja a logosz, azaz a jelentés rendjének uralmát: „a gondolat, az igazság, az értelem, a logika, a Szó” önmagában való létezését, melyet alapként fogunk fel. Rámutat, hogy minden mentális vagy fenomenális történés elkülönbözés eredménye: „nem saját lényegisége határozza meg, hanem ahhoz való viszonya, ami nem ő maga. Ha semmi sem tarthat joggal igényt stabil, önálló identitásra, akkor semmit sem ruházhatunk fel a logosz hatalmával”. Mindezt Saussure kettős hipotézisére alapozza, melynek lényege, „hogy mivel a jelölő és jelölt viszonya önkényes, a jelentés a nyelvi egységek kölcsönhatása, nem pedig a szavak által tartalmazott jelentésdarabkák összekapcsolása révén áll elő.” Tehát a nyelvi egységek ilyen kölcsönhatása az a differencia is, mely megteremti és hallhatóvá teszi a fonémákat, ellenben önmagában nem válik hallhatóvá. „A jelentést ennél fogva a nem-jelenvaló, azaz egyfajta hiány hozza létre: ezt nevezi Derrida elkülönböződésnek. A jelentés tehát a jelölés folyamata során képződik, nem létezik transzcendens logosz, „nincs a jelentsek olyan rendje, amely megalapozza a jelölés folyamatát”.⁸⁷

De Auslander még tovább szövi a gondolatmenetet, és Derrida nyomán kimondja, hogy a nézői percepció során megképződő színészi ént is a differenciák játéka határozza meg. Ennek eredményeképpen pedig nem tudjuk kiolvasni a színész játékából „valós” énjét, hiszen ilyen a priori konstruktum nem létezik. „Az én a nyelvbe van beírva, a nyelv (langue) funkciója, az én elválaszthatatlan attól a nyelvtől, amelyen keresztül kifejezi magát — funkciója nem

⁸⁵ Uo., 20.

⁸⁶ Uo., 21.

⁸⁷ Uo., 17.

pedig előfeltétele a nyelvnek. [...] Sok minden befolyásolja, hogyan érzékeljük a színész játékát: azzal, hogy kimondatlanul is összehasonlítjuk szerepe más értelmezéseivel (vagy azzal, ahogy szerintünk kellene játszania), ahogy emlékszünk rá más szerepekben, amit tudunk az életéről vagy arról a stílusirányzatról, amelyhez játéka sorolható.”⁸⁸

A slam poetryvel kapcsolatos kutatások során gyakran fölmerül a szerzői identitás autentikusságának kérdése is, hiszen a slam poetry előadó egyszerre szerzője is a szövegeknek. Az autentikusság a társadalom szemében egy olyan minőség, „melyben a szubjektivitás és az identitás külső kényszer nélkül jön létre”⁸⁹ – írja Susan B. A. Somers-Willett. Az én autentikus megnyilvánulását gyakran az eredetinek, egyedinek, igaznak vélt belső tartalmak kifejezéséhez kötik, ez viszont azt jelenti, hogy feltételezzük egy egyedi, eredeti, esszenciális én létezését – fűzi tovább a gondolatfonalat a szerző, és ez az állítás ismét visszavezet a Derrida-féle elkülönböztetés és a stabil, önálló identitás dekonstrukciójához. Az autentikus én koncepcióját kezdik ki azok a színháztudományos, antropológiai és filozófiai teóriák, írja, melyek szerint az identitás egy olyan szociokulturális képződmény, mely tudatos és tudattalan folyamatok révén konstruálódik meg a mindennapi életben. Ezzel Somers-Willett Derridán túl megidézi Goffmann kulturális performansz tézisének is, az „én színrevitelének” jelenségét a hétköznapiakban, tehát a színház mint metafora használatát az élet mindennapos teatralizálódására. „A nyilvános felolvasások annak a dramatikus illúzióját keltik, mintha a szavak egyenesen a forrásokból buzognának föl, és így magát a szerzőséget változtatják performanszá. A slam esetében pedig ez többszörösen is igaz.”⁹⁰

A slam és a színészi én-konstrukció viszonyát tovább árnyalhatja azoknak a rendezési típusoknak a vizsgálata, melyeket Hans-Thies Lehmann *Az előadás: elemzésének problémái* című esszéjében vázol. Lehmann három rendezéstípust különböztet meg: a metaforikus, a scenografikus és a szituatív vagy performansz-jellegű rendezést. „Az első példában a színháznak a szöveghez fűződő, ténylegesen értelmezésre szoruló viszonya áll az előtérben. [...] Ebben az esetben az irodalmi szöveg a színház autonómiajára ellenére is megtartja súlyát. [...] A második példában [...] a színházi eszközök nem egy középpontot alkotó, előzetes jelentés köré rendez-

ődnek: a szintézis esetleges lehetőségeként funkcionáló jelentés teljes egészében a megfigyelőre van bízva [...], a harmadik típus radikálisabban jut el a konvencionális értelemben vett színház határára [...] olyan szituációt ábrázol, amelyet a produkció és recepció, a játszó és a befogadó szükséges együtt-jelen-léte (Ko-Präsenz) tüntet ki.”⁹¹ Ha megvizsgáljuk Lehmann felosztását, azt látjuk, hogy mindhárom típus operál szerepszerű kategóriákkal, azaz a szemiotikai dimenzió meglétével, noha a performansz, azaz a harmadik típus esetében a reprezentáció és jelenlét bináris ellentétpárjának felbomlása a szerepszerű kategóriák megképződésének igen bonyolult alakulását eredményezi – mint arra a Kérchy-féle dekonstrukciós olvasat is rávilágít. Mindent egybevetve tehát arra a következtetésre juthatunk, hogy a teatralitásnak mindkét dimenziójában: a szemiotikai és a performatív dimenzióban (az utóbbira Fischer-Lichte „együttes testi jelenlétként” hivatkozik) is megkonstruálódnak szerepszerű kategóriák, és attól függően, hogy ezek az előadás során mennyire azonosíthatóak, válik egyre dominánsabbá az egyik vagy a másik dimenzió. Abramovics valóban a saját testével dolgozik, hiszen nem testesít meg beazonosítható dramatikus alakot, de könnyelműség volna azt állítani, hogy performanszai során teljességgel megszűnne a befogadás szemiotikai dimenziója.

Így tehát az elemzés konklúziójaként megállapíthatjuk, hogy a slam poetry olyan, a teatralitás kritériumait kimerítő előadó-költészeti performansz típus, melynek során a (dramatikus szövegnek megfelelő) slam szövegen kívül olyan anyagok és jelrendszerek összessége is hozzájárul az előadások létrejöttéhez, mint a mozgás, a ritmus, a beszéd, a hang, a zörej, a fény vagy a szín, ám paradox módon mint speciális performansz mégis a logocentrikus-teologikus színpadot valósítja meg. Hiszen lényegét nem csak, hogy a szerző-teremtő szövegének színpadi reprezentációja adja, hanem maga a szerző adja elő a saját szövegét, és ezáltal rendezővé és színész-performerré is avasznál személyben. A szerepszerűség kategóriája a slam performansz esetében kétféleképpen alakulhat: elsőként megnyilvánulhat abban, hogy szert tesz egyfajta rituális jellegre, és így beleszól a performer önképének, identitásának, státuszának alakulásába – ebben az esetben a teatralitás egy olyan speciális kulturális performansz, melyet az „átme-

⁸⁸ Uo., 18–21.

⁸⁹ Susan B. A. Somers-Willett *The Cultural Politics of Slam Poetry – Race, Identity and the Performance of Popular Verse in America*, Michigan, University Michigan Press, 2009.73.

⁹⁰ Uo., 32.

⁹¹ Lehmann, *i. m.* 50.

net rítusának” nevezünk, és amelynek során a szerepszerű kategória egymásba játszódik az színészi- (vagy slammer-) énnel – noha egy ilyen stabil, önálló identitásról a derridai értelemben nem beszélhetünk. A másik lehetőség, hogy a szerepszerű kategória a megteremtődése pillanatában azonnal dekonstruálódó szemiotikai képződménnyé válik, ami értelemszerűen nem arra kérdez rá, hogy az adott jelölő mit jelöl, hanem arra, hogy hogyan nem jelenti azt, amit elvárnánk tőle, ergo a reprezentáció mindenkorai rendjét, konvencióit felborító energiára, vektorra, mechanizmusra irányítja a figyelmet.

Azt látjuk tehát, hogy a slam poetry előadások során mind a reprezentáció, mind a jelenlét rendje érvényre jut – noha csak úgy, mint az Abramović-performansznál, a szerep megkonstruálódása igen bonyolulttá válik, hiszen a slammer sem személyesít meg egy adott dramatikus alakot. Ez viszont nem szükségszerűen jelenti azt, hogy ne jöjjön létre valamiféle szerep, hogy ne indulna el önkényesen is a szemiotikus és hermeneutikus jelentésképzés. Noha a slammernek a slam poetry performansz során nem kell dramatikus alakot megtestesítenie, a hermeneutikai olvasat szerint nem tudja kiküszöbölni a nézői befogadás során létrejövő slammer-szerep megkonstruálódását. A slam szöveg nem ritkán a metatextualitás eszközeivel élve reflektál a slammer én-konstrukciójára. Ugyanakkor Sztanyiszlavszkij, Brecht és Grotowski teóriáinak dekonstrukciós kritikáját követve megállapíthatjuk, hogy a slam poetry előadások során megképződő slammer-én – hasonlóképpen a színházi előadások során megkonstruálódó színészi énnel – a Derrida által bevezetett el-különbözőződés eredményeként jön létre, így fenntartásokkal kell kezelniük az előadó valós énjéről való leválaszthatóságát, hiszen a slam előadások során is átjátszódik egymásra a „valós” és a „szerepszemélyiség”.

III. A slam-előadás elemzése

„A slam poetry elsődleges befogadói közege [...] a közösség, egyik legfontosabb ismérve pedig a közvetlenség. [...] A stiláris sokszínűsége és a kompetitív lebonyolításán túl a műfaj fő jellemzője, hogy a jelenlét varázsát kínálja. A slam poetry a pillanat művésze.”⁹² Legalább is így tartja az általános meggyőződés. Azonban ezt az állítást egy hazai és egy német színházteoretikus kijelentésével is megkísérlem kétségbe vonni.

⁹² Vass, i. m. 37.

⁹³ Kékesi Kun, *Historiográfia...*, i. m., 63.

⁹⁴ Uo., 64.

III.1. A slam jelenideje

Kékesi Kun Árpád *Hist(o)riográfia, A színházi emlékezet problémája* című írásában azt állítja, hogy a színházi aktivitás – ami az előadáson túl minden olyan eseményre is kiterjed, ami a színház mint társadalmi konszenzus alapján meghatározott intézmény keretein belül történik – rögzíthetetlen, így „»nincs« a rá irányuló vizsgálódásnak »tárgya«.” Ahogy azt már korábban is idéztem, Kékesi Kun szerint: „Az esztétikai tapasztalat alapját jelentő szöveg (ez esetben viszont már az előadás ’szövegről’ van szó) finoman fogalmazva instabil: olyan tranzienstényezők alkotják (az emberi testtől a proxemikán át a világításig), amelyek lehetetlenné teszik a maradandóságot. [...] Jóllehet az előadás végtelenül ismétli önmagát, mégsem teljesen végtelenül, s a (mindenható) jelölt, amelyre az értelmezés jelölő folyamata vonatkozik (vagy inkább vonatkozna) végső soron nem létezik.”⁹³

Azt állítom tehát, hogy a slam poetry előadás mint eredeti, „elsődleges forrás” konstruktumát könnyedén aláássa a történelem mint „felidézett és elfelejtett emlékek mindig át-meg átrendeződő formájú, nem lineáris folyamatként” való fölfogása. Tehát én mint a slam előadást elemző szándékozó befogadó nem tudom visszakeresni emlékezetemben az elsődleges forrást, hiszen a slam poetry is, mint minden színpadi előadás, magán hordozza az emlékezet konstans transzformációjának jeleit. „A forrás nem lehet állandó (elsődleges), csakis posztulált (másodlagos): konstrukcióban létezik, ilyen formán pedig felkereshetetlen. Nietzsche Ursprung-fogalmát interpretálva Foucault megállapítja: Az [...] eredet kutatása feltételezi, hogy amit meg akarunk találni, az már ‘létezett’, valamit keresünk, ami önmaga képével tökéletesen ‘azonos’, ami annyit tesz, hogy jelentéktelennek ítélünk minden időközben előforduló eseményt [...]”⁹⁴

Gerald Sigmund állítása is alapjaiban bizonytalánítja el azt, amit a slam poetryvel kapcsolatosan a „pillanat művészetéről”, azaz az elsődleges befogadói élményről gondolunk. Sigmund szerint „a színház specifikus ideje a tiszta jelen”. Csak a közönség jelenlétében létezik mindaz, ami a színpadon zajlik. „Az előadás befejeztével a rendezés (Inszenierung) épp oly gyorsan szétesik, mint ahogy létrejött. Esztétikai szöveg lévén, nem tárolható, és csak a közönség, illetve az alkotók emlékezetében él”. Sigmund azt hangsúlyozza tehát, hogy az észlelés ideje, a jelen pillanat üres marad, hiszen akkor, amikor az adott pillanatot érzékeljük, csak már mint elmúlt

jelenre gondolunk rá, tehát felidézünk, és már maga ez a felidézés is reprezentáció (Derrida egyébként Artaud-kritikájában épp ezt a jelenséget nevezi a „reprezentáció bezáródásának”). „A pillanat autentikussága és egyértelműsége, amelyből a színház él, valójában (saját) lehetetlenség(e)”⁹⁵ – írja Sigmund kimondatlanul is Derridára utalva.

A slam poetry előadások elemzésekor írott szövegek, hangfelvételek, videó és dvd-felvételek lehetnek segítségünkre az előadás kontextusának rekonstruálásakor. Noha az egyik elemezni kívánt előadásról (Saaid 2013-as, az Országos Slam Poetry Bajnokságon elhangzott performanszáról) történetesen van személyes tapasztalatom, az elemzés alkalmával mégis az előadásról készült videóra támaszkodom, hiszen mint az bebizonyosodott, többszörösen is képtelen vagyok a maga teljességében felidézni a látottakat. Ha már az élő befogadás sem tekinthető elsődleges forrásnak (csak másodlagosnak), akkor bizonytalan visszaemlékezésem csak a felidézés felidézése, azaz harmadlagos forrás lehetne, „ha e szövszövetet nem viselné magán egy illúzió nyomát, nevezetesen annak az illúzióját, hogy »elsődleges forrás« egyáltalán létezik”⁹⁶

Ebből kifolyólag tehát elemzésemhez a helyszínen készült videót használom, amellyel kapcsolatban abba a hiú ábrándba ringathatnám magam, hogy legalább a másodlagos nézői befogadás élményét képes visszaadni, tehát annak a közvetlen tapasztalatát, mintha jelen lennék a helyszínen. De a videofelvétel szintén sajátos és esetleges bekeregetéssel él, ami a befogadást tekintve leszűkítő eljárás, nem képes azzal az élménnyel szolgálni, amit saját nézői perspektívám nyújtott az előadás „nem létező jelenidejében”. Így tehát a videó szintén csak „harmadlagos forrás” lehet, még ha valamivel biztosabb forrás is, mint a puszta emlékezet.

III.2. A slam poetry és a jelentésképzés

Hans-Thies Lehmann *Az előadás: elemzésének problémái* című munkájában három különböző rendezési modellen demonstrálja az elemzés eltérő módszereit. Első példája a metaforikus rendezés típusa, melyben „a színháznak a szöveghez fűződő, ténylegesen értelmezésre szoruló viszonya” áll az előtérben, ami a nézőt a szöveg és az előadás közötti

viszony reflexiójára készíti. A második a scenografikus rendezés. Ebben „a színházi eszközök nem egy középpontot alkotó, előzetes jelentés köré rendeződnek. A szintézis esetleges lehetőségeként funkcionáló jelentés teljes egészében a megfigyelőre van bízva.” A harmadik típusú rendezés pedig egy olyan szituációt ábrázol, amelyet „a produkció és a recepció, a játszók és a befogadók szükséges együtt-jelen-léte tüntet ki.”⁹⁷ Lehmann írásában felmutatja, hogy egy előadáson belül a három típus szimultán is alkalmazható – mint azt írja: „Ha az első esetben a dramatikusság és a színházi szöveg közötti viszonyon volt a hangsúly, a másodikban pedig a szcenikai folyamat autonóm voltán, akkor a scenografikus színházstípus elemzése visszatekintve gyengíti hitünket, amelyet az irodalmi színházban előforduló, metaforikus hozzárendelések tarthatóságába vetettünk. A scenográfia relativizálja az irodalmi szöveg hermeneutikáját, miközben tudatosítja a nem-verbális jelölők eminens többértelműségét.”⁹⁸ Ha nem is ugyanúgy, egyfajta objektív válnó szemiotikával kell mindkét szintet, a dramatikusszöveget és a rendezés-szöveget is értelmeznünk, a két különböző típusú értelmezés kölcsönösen erősítheti egymást. Lehmann a következő kérdést teszi föl fent említett tanulmányában: „A rendezést alkotó jelölők különböző szintjei szükségyszerűen rendeződnek-e egy totális struktúrába, vagy pedig nem törekedhetnek-e ugyanilyen joggal éppen a jelek közötti inkoherenciára?”⁹⁹ Néhány oldallal később a saját kérdését válaszolja meg, miszerint: „A jelentésképződés (procés de signification) lyukakat üt a jelentésalkotás sematikus rendszerén, és az értelmet olyan ritmusban skandálja, amely az értelem előtt jár és amelyet folyvást elvét az értelem.”¹⁰⁰

Kékesi Kun Árpád *Színházelmélet és történetiség* című munkájában a színház-szemiotika értelmezésével kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy: „A hazai kritikai gyakorlatban erősen él az az előfeltevés, hogy a színházi jelölők mögött konkrét jelöltek állnak, amelyek felderítése a színikritikus feladata.”¹⁰¹ A kérdés tehát nem is az, hogy képesek vagyunk-e, hanem hogy egyáltalán szükséges-e egy színházi előadás esetében eldöntenünk, mit jelölnek a jelölők, és ha igen, meg tudjuk-e egyértelműen határozni,

⁹⁵ Sigmund, *i. m.* 37.

⁹⁶ Kékesi Kun, *Historiográfia...*, 63.

⁹⁷ Lehmann, *i. m.* 50.

⁹⁸ Uo., 54.

⁹⁹ Uo., 56.

¹⁰⁰ Uo., 60.

¹⁰¹ Kékesi Kun Árpád: *Színházelmélet és történetiség*. In: K. K. Á., *Tükörképek lázadása. A dráma és a színház retorikája az ezredvégen*. Budapest, József Attila Kör – Kijárat, 1998. 23–24.

mit tekinthetünk színpadi jelnek. A válasz Lehmann és Kékesi szerint is egy egyértelmű: nem, véleményük szerint a nézőnek nem feladata egy totális szemiotikai struktúra leleplezése a rendezés-szövegben, lévén teljes egészükben nem, vagy csak ritkán ragadhatóak meg a jelentésképződés ambivalens esztétikai folyamatai. Max Bense meghatározása szerint például minden jel, amit jelnek nyilvánítunk, mely definíciót Lehmann azzal egészít ki, hogy és az, ami integrálva van a rendezés keretébe.

III.3. Két slam-előadás elemzése Patrice Pavis előadáselemzési kérdőíve alapján

Az alábbi két slam-előadás elemzéséhez Patrice Pavis *Előadáselemzés* című kötetében megjelent kérdőívét használom fel, illetve Vigh Levente 2013-as *Slam Poetry: a költészet szabadsága, a szabadság költésze* című írására támaszkodom. Első elemzésem tárgya Süveg Márk, művésznéven Saiid slam produkciója, melyet az Országos Slam Poetry bajnokság (Slam OB) alkalmával 2013. október 26-án láthatott a közönség, a Trafó színpadán. Másodikként pedig Simon Márton 2012. június 7-én, a Margo Slam keretében elhangzott szövegét vizsgálom.

Saiid előadásának esetét – ha színrevitelnek tekintjük a slammer önrende(ke)zését: hiszen a slammer egy személyben író, rendező és színész – a mise en scène elemeit egy slam poetry versenyen elhangzó performansz tartotta össze, melyre a szabályoknak megfelelően háromperces időkeret állt rendelkezésre. Célja a közönség tetszésének elnyerése, a győzelem volt. Elemzésemben a scenográfia, a világítás, a színészi játék, a mise en scène történetolvasása, a szöveg, és a nézők szerepének vizsgálata mellett arra is megkísérlek választ adni, hogy minek köszönhető, hogy Saiid szóban forgó performansza a zsűri döntése alapján a verseny fődíját, az országos slam poetry bajnok címet érdemelte ki.

A Trafó színházi tere dísztelen, keret nélküli dobozszínpad, melyre a néző csak egy síkban lát rá. A homogén, feketére festett téglatestet itt is csak a képzeletbeli negyedik fal választja el a széksoroktól – a nézői pozíció tehát itt is rögzített. Az esemény szcenikai megoldásáért – ahogy a Slam Poetry Budapest rendezvényeinek díszletezéséért általában – a Kiégő Izzók vj-formáció felett, akik ezúttal is utaztatható, előadásról-előadásra föllálítható térelemekkel rendezték be a színpadot.

A Trafóban a slam előadók szokás szerint a proscéniumon játszottak, míg a színpad hátsó harmadában a műsorszámok között játszó zenekar foglalt helyet. Az oldalt és hátul sötét függönyökkel határolt teret a zsinórpadról lelógó fehér, korong alakú, égitesteket idéző vásznak tagolták, melyekre az előadás során végig fotókat és villogó film-

kockákat vetített a Kiégő Izzók. A színpad rendezői bal oldalán felfüggesztve egy érzéki, szélesre tátott női száj volt látható, szájüregében pedig egy stopperóra digitális számlapja mutatta az előadások idejét. A térbe lógatott száj hátterét képező ovális paravánt egy vízszintes, téglalap alakú vászon kötötte össze egy harmadik koronggal – erre a téglalapra írták ki a versenyző nevét. A három térelem együtt egy stilizált péniszt formált, melynek köszönhetően a színpad akarva-akaratlanul a maskulin hegemonia gyakorlata által dominált térré változott.

Az előadás során az elsötétített nézőtér és a fénylámpákból érkező rivaldafény hagyományos eljárásai mellett megfigyelhető volt a fényelés színészperformerhez kötött természete is. A vj-k az égitesteket idéző korong-paravánokra és a téglalap alakú vászonra a szöveg hangulatához illő képeket, fényhatásokat, digitális fényrajzokat vetítettek. A rekvizitumok használata a slam versenyek során tiltott, a slammer egyetlen kelléke a színpad közepén álló mikrofonállvány és rajta a mikrofon. Noha a slammereknek tetszés szerint lehetőségük van mozogni a játéktérben, Magyarországon a leggyakrabban az előszínpadon állva, a közönség felé fordulva, deklamálva adják elő szövegüket.

Mielőtt Saiid színpadra lépett volna, a porondmesterek feladata volt, hogy felkonferálják őt mint tavalyi bajnokot. Saiid entreé-ját a közönség részéről egybehangzó taps fogadta, és a porondmester Mc Zeek is baráti öleléssel üdvözölte a színpadra lépő slammert. Saiid performansza során nem használt jelmezt – a slamben a jelmez, amint a kellék is, csak kivételes esetben (slamszínház) engedélyezett. Ugyanakkor a hiphop és rap szubkultúra öltözködési stílusának állandó attribútumai, a védjegyek számító basebalsapka és a laza, bő szabású nadrág ezúttal is markáns szociokulturális kontextusba helyezték az előadó személyét és így magát az előadást is. Még Saiid pólójának felirata is az alkotói intenciókról árulkodott mintegy rejtett utalásként mozgásba hozva egy sor korábban említett kérdést. A pólón ez állt: „Attack on literacy”, ami magyarul annyit tesz: „Támadás az írásbeliség (írni-olvasni tudás)”, illetve a „műveltség ellen”. Ez egy olyan, az angol nyelv sajátosságaiból fakadó poliszémia, mely három releváns problémát is felvet, miközben nem riad vissza az ironia eszköztől sem. Egyrészt megidézi annak az elit-irodalmi paradigmának a működését, ami a műveltséget mint az írásbeliség magától értetődő konzekvenciáját látatja, de tovább árnyalva a hatást rákérdez a slam poetry jelenkori irodalmi kánonban elfoglalt helyére is. Végezetül pedig reflektál arra a kérdésre is, hogy a slam textualitása vajon önmagában hordoz-e irodalmi értéket, azaz „megáll-e egymagában a papíron”.

Saiid szikár testalkata, beesett, csontos arca egyfajta remeteszerű, aszketikus jelleget kölcsönöz megjelenésének, ami oppozícióba állítható vállaltan márkatudatos, divatmagazinokba illő öltözködésével. Ám Saiid színpadra lépésekor olyan az intimitás illúzióját megteremtő légkör jött létre, ami a befogadóban a több száz néző ellenére is a személyesség érzetét keltette.

Saiid performanszát teatralitás és textualitás termékeny feszültsége jellemzi, noha a performanszban a testi jelenlét anyagisága dominánsabb a szöveg értelemképző funkcióinál. Előadását a zsidó hagyomány rítusainak stilizált megjelenítésével kezdi, ezzel máris megteremtve a produkció metafizikus síkját. Az előszínpadon, a rivalda fénykörében áll, és a sabbát ünnepi előírásait követve gyűjtja a két maga elé képzelt gyertyát. Ezt követően kezével három kört ír le a lángok fölött, hogy magához vonzza fényüket. Majd, ahogy azt a vallásos szokásrend előírja, tenyerével eltakarja szemét, és belekezd a szombati gyertyagyújtáskor esedékes imába: „Boruch A-toh Ado-noi” – kántálja, melynek hatására egyértelműen megemelődik a pillanat. De a ritmusváltás nem várat magára sokáig: az áldás rituális áhitatát Saiid két váratlan dobbantással töri meg. Lábával úgy dobol a színpad deszkáin, mint ha valaki az ajtón dörömbölné. Mi több, a dobbantások a vonatvagonok zakatolásának hangjait is megidéznek.

„Itt vagyok... Nem! Megyek. Itt vagyok! Nem megyek!” – szól a szöveg első magyar nyelvű sora, melyben a fizikai ébredés képeivel párhuzamosan az elbeszélő én/lírai én is mintegy önmagára eszmél, és ebben a zaklatott ébredésben máris a szubjektum válsága artikulálódik: a szöveg a holokauszt kollektív élményének emlékményagait hozza felszínre. A nyitányban az elbeszélő én pozíciója is azonnal megszilárdul: egy olyan egyes szám, első személyű, jelen idejű beszéd formájában, ami a monológyszerű szöveg végéig változatlanul érvényben marad. A következő két sorban már tetten érhető a poétika repetícióra és a mondatok töredékes szerkesztésére hagyatkozó stratégiája is, és kiolvasható az az alkotói intenció, ami visszavágyik a deszmotivált nyelv, a jelentés előtti jelentés, a beszéd előtti beszéd retorikai és stiláris hagyományába. „Fiam? Fiam! Megyek, megyek! Szomszéd, szomszéd, Szomszéd! Szomszéd?” – ismétlik az ezt követő sorok, melyek segítségével egyszerre teremtődnek meg az intimitás terei, és tágul ki az én horizontja: a szubjektum figyelmének fókuszát lassan áthelyezi önmagáról a külvilágra, érdeklődése egyre inkább rányílik az őt körülvevő tárgyakra.

„Ho-va visz-nek, Ho-va visz-nek” – folytatja Saiid, a szótaghatároknál a mondatot erősen tagolva, miközben a lábával üti hozzá a taktust. A szöveg sebességének növelése, dinamikájának fölerősítése, illetve az, hogy a szótagok artikulációja mind inkább a légzés zaklatott, ziháló ritmusához illeszkedik, együttes erővel hozzák létre a szöveg egybeolvashatóságát a holokauszt filmes tradíciójával, az állomásról kigördülő marhavagonok képeivel. Időközben az egyik szemet takaró kéz leereszkedik a törzs mellé, és mintha egy nála alacsonyabb személy, talán egy gyerek szemét próbálná eltakarni. A „visznek-víznek, szívem-szíved, szappan-kattan, vakon-vagon” páros asszonáncái a szöveg szintaktikai és szemantikai dimenziót egyszerre hozzák játékba, és olyan esetenként banálisnak tetsző jelentés-tartalombeli asszociációkat hívnak életre, mint az emberi szív dobogása és a vonat zakatolása közti hasonlóság, vagy a vagonok sötétje és a vakság párhuzamai. „De mér’ de mér’?! Nem én, nem én! Ne félj, ne félj! Remélj, remélj!” – recitálja a következő verze, melyben az önmagára reflektáló szubjektum ismét számot vet az ontológia alapvető kérdéseivel, sorsának kilátástalanságával, szenvedésének ok- és célnélküliségével, végezetül azonban mégis felmutatódik a remény mint az egyetlen lehetséges választás.

Az ezt követő versszakban a személyes létbizonytalanság érzetén ismét a másokért érzett felelősség kerekedik felül: az elbeszélő a marhavagonban maga mellé képzelt gyermeket próbálja álomba ringatni. Az „álom, álom” főnév és az „alom-alom”¹⁰² cigányfolklorból ismerős dúdolás látszólagos homonímiaja ismét az intertextualitás jelentésképző erejét hozza működésbe: egymásba játssza az álomba, vagy a halálba menekülés romantikus vágyát és a cigány folklor kesergő, bánatos érzelmvilágát. A következő sor komplex poétikai eljárása a szóhatárok elmosásával és a hangzásbeli azonosalakúsággal (homonímia) állítja párbeszédbe a „más(h)állomás” szókapcsolat és a „shalom” héber kifejezés jelentésrétegeit. A szavak szemantikai dimenziójának összefonódása hozza létre a termékeny feszültségét a héber szó jelentése (békesség) és a porajmos (cigány holokauszt) deportálásai között.

Az előadás csúcspontján a szubjektum krízise az elviselhetetlenségig fokozódik, a lét megjobbíthatatlanságának személyes tapasztalata immár egyetemessé bomlik. Saiid az öklével kezdi el ütni a mikrofon kosarát a már korábban is megidézett vonatvagonok zakatolásának ritmusában, amelynek következtében az egész nézőtér a kihangosí-

¹⁰² „Álom álom álom elhagyott a párom” vagy „Álom-álom-álom, megállott a malom.”

tott ökölcsapásoktól visszahangzik. A performansz gyakran a textus fonológiai karakterét állítja párbeszédbe a mondatok szemantikai síkon megképződő jelentésével. Az előadás textuális és performatív síkja között tehát dialogicitás figyelhető meg. A poétika ál-etimologizáló törekvései figyelhetőek meg például akkor, amikor Saiid a „koporsó” szót morfémáira bontja, és a „kopás”, a „kopogás” valamint az „orsó” szavakra vezeti vissza. „Isten, Isten! Isten intsen! Isten nincsen! Isten nincsen...Nincs tenni sem... Nincs semmi sem.” – szól a lemondó hangú kinyilatkoztatás, melynek során a létezésbe vetettség érzete az önmagára reflektáló szubjektum teljes elbizonytalanodásával és végül az én felszámolásával fenyeget.

Anélkül, hogy mélyebben elmerülnénk a slam textuálisánál kérdésében, kijelenthetjük, hogy ahhoz, hogy a slam szöveg műfaját a mise en scène szempontjából meg tudjuk határozni, először tisztáznunk kell, hogy definiálható-e szövegtipológiai külön kategóriaként a slam – megteremti-e a saját szövegműfaját. Gyakran hangzik el az az állítás, hogy slam-szöveg bármilyen műnemű és műfajú szöveg lehet, ami belefér három percbé: a hangosan felolvasott BKK-csektől kezdve a közönség előtt előadott filozófiai traktátusig. De vajon vannak-e a slamnek olyan szövegtipológiai jellemzői, ami alapján mégis meghatározható, hogy melyik műnembe sorolható? Bebizonyítható-e, hogy nem csak egy slam rendezvény apropóján összegyűlt szövegkorpuszt nevezünk slam szövegnek?

Ha a slam szövegek általános nyelvi jellemzői felől közelítjük meg a kérdést, megállapíthatjuk, hogy kiemelten fontos a rím és ritmus szerepe, a szintaxis töredezettsége, a konotációk (mondat- és szóösszevonások), az anafóra (sor elejei ismétlések), a refrének és a poentírozás (humoros csattanók). A slam stílusosan majd minden nyelvi regisztert mozgásba hoz: a szlengtől és tolvajnyelvtől kezdve a kollokvialis stíluson át egészen az irodalmi beszédmódig. A poétikai eszközöknek és trópusoknak is igen széles tárházát fölvonultatja, míg az intertextuális eljárások alkalmazásakor az utalások közé mind a popkulturális, mind pedig a klasszikus kulturális tartalmakat beemeli. A slam szövegek előszeretettel használják az ironia és a szarkazmus eszközét, és a kritikus, társadalmilag, szociálisan reflektált elfogadás, sőt a vállaltan politikai beszédmód is elfogadott.

Ám ha közelebbről megvizsgáljuk a fenti kritériumokat, azt látjuk, hogy ezek jellemezhetik mind a dramatikust, mind az epikus, mind a lírai szövegeket. Tehát ha a slam poetryt a műnemek jellemzői felől közelítjük meg, megállapíthatjuk, hogy érvényre juthat benne az epika elbeszélő jellege, cselekményessége, élhet, sőt gyakran él a líra erős szubjektivitásával, és alkalomadtán ábrázolhat eseménysort is párbeszéd formában, mint a dráma.¹⁰³

Saiid előadásának esetében tisztán megfigyelhető a „valós én” és a „szerep én” bináris opozíciójának dekonstruálódása.¹⁰⁴ Amint – a Fischer-Lichte-i definíció kiterjesztését alkalmazva – „Süveg Márk előadó megtestesítené Saiid slammer szerepét, hogy elmondja T szöveget, miközben S figyeli”, Süveg Márk derridai értelemben autonóm identitással nem rendelkező „valós” énye egybeomlik a szerep-személyiséggel avagy perszonázzsal, és az úgynevezett átmenet rítusa közben egyé válik vele.

Ha Saiid performanszát színrevitelnek tekintjük (és miért ne tekintenénk annak), kijelenthetjük, hogy a mise en scène történetolvasása viszonylag koherensnek tekinthető. Az előadás textusa és a rendezés-szöveg többé-kevésbé ugyanazt a traumatikus víziót közvetíti a befogadó felé: egy felnőtt, esetleg idősödő zsidó férfi deportálásának személyes tapasztalatát és ennek következtében artikulálódó tragikus létösszegzését. Tehát az előadás a textuális és a performatív síkján is a 20. század egyik legsúlyosabb kollektív tragédiája és annak társadalmi-kulturális recepciója felől olvastatja magát. A hermeneuta kemény fába vágja a fejszét, ha az előadásban a különböző olvasatok lehetőségét keresi. A rendezés-szöveg, ha szolgál is többértelműségekkel, azok leginkább a szöveg (grammatika) szintjén képződnek meg, a *mise en scène* olvasási stratégiái, szemiotikai és hermeneutikai értelmezései viszonylag korlátozott lehetőségeket kínálnak. A rendezésszöveg a téma specifikusan terhelt jellegéből fakadóan teljességében nélkülözi az önreflexiót és az ironiát, így hatásmechanizmusát tekintve könnyen válik keresetté vagy mesterkéltté, észrevétlenül csúszik át olykor a tragikum oldaláról a pátosz térfelére, és így lezárja a szövegekkel folytatott dialógus lehetőségét.

Az előadás közben a közönség soraiban végig síri csönd honolt, a zenekar természetesen nem játszott, sőt még tust sem húzott, csak az szöveg befeljeztével szakadt ki a nézőkből az ováció és egybe-

¹⁰³ Hasznos volna megvizsgálni, hogy a slam poetry mint szövegtípus lírko-epikus jellegénél fogva szert tehet-e olyan, a műnemek között kitüntetett pozícióra, mint a ballada.

¹⁰⁴ Süveg Márk „Saiid” mint az Akkezdet Phiai alternatív rap és spoken word csapat alapító tagja komoly előadói műltra tekint vissza: tizennyolc évvel ezelőtti pályakezdése óta számtalan hazai és külföldi fellépést tudhat maga mögött, és immár kétszer is sikerült elnyernie az országos slam poetry bajnoki címet.

hangzó taps. A pontok is a performansz egyöntetű sikeréről tanúskodtak: a zsűri majd minden tagja maximális pontszámmal honorálta a slammer erőfeszítéseit. Az előadás kétség kívül hatásos volt, sőt mi több elemi erővel hatott, témaválasztását tekintve bátor volt, és a jelen társadalmi problémáira és a szélsőséges politikai klímára is releváns kérdésekkel reflektált. Szövegét és előadását tekintve is professzionális kivitelezésű volt. Ugyanakkor a szigorú kritikus joggal hiányolhatja a javasolt olvasat többszólalmúságát, és talán fölmerül benne annak a kérdése is, hogy etikus-e mások, vagy akár saját családjuk sorstragédiáját egy hivatalos versenyen – melynek célja a közönség tetszésének elnyerése – előadni, továbbá hogy milyen szerepe van a néző lelkiismeretének vagy politikai korrektségének a jelentésképződésben, és miképp manipulálja a mise en scène a néző figyelmét.

A kontrasztállítás céljából másodikként Simon Márton slam előadását elemezem,¹⁰⁵ mely 2012. június 7-én a Corvin-tetőn, a Margó Slam döntőjében hangzott el, és amellyel a slammer a versenyben 2. helyezést ért el. Az oppozíció Saiid és Simon előadása között szembetűnő: Simont a poétikai módszerek és az előadói játékmód tendenciáit tekintve is Saiid ellenpólusaként határozhatjuk meg. Míg Saiidnál a testi jelenlét paradigmája dominál, addig Simon esetében a reprezentáció rendje az uralkodó: inkább a textualitás eljárásaira, a szövegek nyelvi megformáltságára fekteti a hangsúlyt, mintsem az előadás mikéntjére. A derridai értelemben vett logoszra (az értelemre, a szövegre, a jelentésre) koncentrálni, ami az előadás során a befogadóban egyértelműen az irodalmi élmény érzetét erősíti.

A Margó Slam előadói estje a *Kedvencek Temetője* címet viselte, egyszerre utalva Stephen King közismert horrorfilmjére és az irodalmi kánon híres halottaira. A felhívás szerint a slam-előadók feladata az volt, hogy átírják kedvenc holt költőjük egy versét. Simon Márton választása Nemes Nagy Ágnesre esett, és az így született parafrázis akár a kortárs magyar slam poetry szövegek állatorvosi lova is lehetne: magán hordozza a posztmodern poétikai hagyomány és a poszt-posztmodern előadói-költészeti formák számos ismertetőjelét. Az intertextuális eljárások sűrű applikációja közben szóragoztató módon omlasztja egybe az elit és a popu-

láris kultúra példáit, az életvilág referenciális, metonimikus elemeit pedig sajátos módon hozza összefüggésbe a poétika metaforikus jelentésszintjeivel.

Az előadás címe *Ballaszton*, ami már önmagában is áthallás: arról az alkotói döntésről árulkodik, hogy Simon legfrissebb slam-szövegében Nemes Nagy Ágnes *Balaton*-ciklusának motívumait sorakoztatja föl és helyezi új kontextusba. A ballaszt, mint a vízi járműveken az egyensúly, a stabilitás megtartása céljából elhelyezett holt súly, számtalan asszociációra ad lehetőséget. Gondolhatunk rá a Simon-poétika ön-referenciális gesztusaként, mely a nyelvi regiszterek és kulturális paradigmák közötti egyensúly megtalálásának vágyát artikulálja, de tekinthetünk rá úgy is, mint a Nemes Nagy-életmű kivételes arányérzékére tett utalásra.

Simon nyitánya – „Élt itt egy nő, azt mesélik róla, hideg volt, mint ki két fokos vízben alszik el” – a *Balaton*-ciklus képeit idézi, azonnal megsteremtve a referenciális utalások és a versben megjelenő motívumrendszer egybeolvasásának lehetőségét. Nemes Nagy itt egyszerre jelenik meg úgy, mint a hideg, kíméletlen szépségű költőnő ideálja – amilyenek az anekdoták látatják – és mint a versben elbeszélt Oféliához hasonló, élettelen lányalak.¹⁰⁶ Simon itt a költőnő megközelíthetetlen, szobor-szerű szépségét és a Nemes Nagy-szövegben felbukkanó irodalmi alak élettelen báját állítja párhuzamba. „Lelke helyén egy madárhatározó” – mondja ki az elbeszélő én/lírai én, és ezzel a gesztussal a madár mint óskép konnotációit hozza mozgásba, utalva a nyugthatatlanság és a szabadságvágy pszichés állapotaira, valamint a nemes nagy poétika tűpontos, már-már tudományos igényességű figyelmére, amit nem kerülhet el se növény, se állat, se más természeti jelenség. „Ha szeretett is, ki tudja mivel, mert szíve helyén száraztet gyúzálek – ezt mesélik – bár szemében tűz volt” – szól a szöveg következő sora, melyben a szubjektum még mindig a költőnő külső és belső értékeit méltatja, miközben kiolvasható a szerző abbeli szándéka is, hogy ismét felmutassa az oppozíciót a fizikai test esztétikusságára és a lélek hajthatatlan aszkézise között. Simon folytatja az arc és a szemek leírását a klasszikus szerelmi költészet jól működő kliséit alkalmazva: „márvány homloka mögött egy alpok, zöld szeme kimoshatatlan fűfolt”, viszont az ezt követő sor komplex trópusa – „Partokat gyűjtött,

¹⁰⁵ Simon Márton „hagyományos” költőként kezdte pályafutását a 2000-es évek derekán. Első kötete 2010-ben jelent meg *Dalok a magasföldszintről* címmel a L' Harmattan gondozásában, második kötetét, a *Polaroidokat* azonban már a Libri adta ki 2014-ben. A könyv – többek között a szerző slam poetry sikereinek köszönhetően – közel 10 000 példányban kelt el.

¹⁰⁶ „de gyöngye melle, mint a hablány/ melle a sás közt, úgy ragyog,/ sötét fejét a torzsba fúrta” Nemes Nagy Ágnes, *Balaton In Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei* (szerk. Lengyel Balázs), Budapest, Osiris, 2003, 64.

mint más a lepkét, felszúrta a tekintetére mind, csendesen” – üdítően hat a szerelmi poétikai ismerős képei után. A part motívuma a *Szobrok* című Nemes Nagy-vers kontextusába helyezi vissza a szöveget,¹⁰⁷ és ez a gesztus újfent értelmezhető a költő szoborszerű szépségére tett referenciális utalásként. A tú mint a szúrós tekintet megfelelője jelenik meg a metaforában, a lepkék pedig a tekintet számára szárnyként kitarulóló látványt testesítik meg – színes emlékanysággá válnak, így gyűjthetőek. A következő sorhoz – „kimondom, mielőtt elsüllyed velem” – ez által utólagos jelentés társul: ismét a vízpart motívumrendszerre jön játékba, miközben az elbeszélhetetlenség tragédiájának személyes tapasztalata mutatódik fel, a nyelvi kifejezés alkalmatlansága arra nézvést, hogy leírja a körülötte levő világot.

A sor zárata viszont már egy igen bátor kijelentés: „Ágnes, én szeretem magat!” Az én ebben a sorban tehát szint vall a költőnő iránt táplált szerelméről, ami leginkább egy túlzó, szarkasztikus gesztusként értelmezhető. „Én építék magából egy szobrot” – folytatódik a szöveg, ami ismét a *Szobor*; a *Szobrokat vittem*, az *Ekhnáton jegyzeteiből* és a *Mikor* című versek motívumait olvastatja egybe:¹⁰⁸ egyszerre utal a szoborszerű szépségre, a lélek állhatatos szigorára és a személyes istenkép megkonstruálásának igényére.¹⁰⁹ Viszont a „de keljen életre cserébe végre” ajánlata már Ovidius *Pygmalionját* evokálja – ezzel is szorosabbra fűzve a köteleket az ókori Egyiptom és görögség kulturális hagyománya között. Az „Én tudom, hogy a kitakart részeken csak szél, geológia és meztelesség” – kijelentése ismét a *Balaton* motívumait visszhangozza,¹¹⁰ míg a verze folytatása: „de maga forró kavicsokat izzad, Ágnes, erre egy tökéletes életmű se lehetne mentség” a Nemes Nagy-életmű kikezdetlenségét, vélt vagy valós elitizmusát firtatja.

Azonban a szöveg ezen a ponton éles stiláris fordulatot vesz, és az elit kulturális utalásokat minden átmenet nélkül fölváltják az intertextualitás populáris elemei. „Én értem, hogy maga pszichológus helyett terápiára asztrofizikushoz kellett volna járjon, de szeretném, hogy ne csak a sziklás macedóniába, néha a csicsás calzedoniába vágjon!”

– írja Simon, és ezzel makacsul kitart abbéli törekvése mellett, hogy a köztudatban megszilárdult szoborszerű Nemes Nagy-képet a hús-vér, érző ember képévé szelídítse, és ezáltal egyszer és mindenkorra visszavonja az elitista költői attitűd érvényességét. „A szenvedély, ami a szende mély szemekben ég” alliteráló asszonáncainak köszönhetően a szöveg már határozottan a slam poetry orális és performatív költészeti hagyományába helyeződik vissza: ritmusa és prozódiaja egy olyan poétikai döntés következménye, ami maximálisan szem előtt tartja az előadhatóság kritériumait. „Mert maga azóta is tökéletes jambusban hallgat, és ütemhangsúlyosan nyújt kezét, egy adonisz soron merengve keveri a kávé, míg szívében egy a-moll nyila rezeg” – folytatódik a slam, és azt látjuk, hogy a prozódia és a szöveg zeneiségének kérdését érintő utalások már egy újfajta, előadás-tudatos beszédmód irányait jelölik ki. A korokon és kánonokon átívelő posztmodern gesztus azonban, mellyel Simon szüntelenül közelíteni igyekszik az elit- és a pop-kulturális paradigmát, öniróniától sem mentes. „Ágnes, én tudni akarom, miről nem beszélt, megkérdezném, amit senki nem mert, pedig tudom, ha itt lenne, már rég hazazavarta volna szonettet írni az összes slammert.” – halljuk Simon utalásait, melyekben a slam poetry előadók feltételezett líraelméleti hiányosságaira reflektál. „Talán Akkezdetéknek dobna egy puszit, de tuti, hogy egy versstankönyvvel fenekelnél el Dopemant...” – zárja Simon a következő sorokat, és itt már konkrét utalásokat tesz a magyar populáris és underground zene ismert előadóira. A „Mert Ágnes, a habléány nem halvérű” – kezdetű sor ismét az elit irodalmi attitűd és szexualitás kapcsolatát feszegeti, miközben folytatja a *Balaton*- utalások sorát.¹¹¹ De helyet kap benne egy parafrázis is – „a szűk idő nekem mutatja hátát”¹¹² –, melyben Simon a szöveg-fragmentumok szabad applikációjának módszerével él. A záró versszak egyik képe ismét Nemes Nagy kikezdetetlen szigorát tematizálja, melyben az elbeszélő én/lírai én ironikus hangnemből azt ajánlja neki – újfent a Balaton képeit idézve –, hogy: „cserélje mosolyra golyóálló fürdőruháját. Nem elég elbírnai a véget”,¹¹³ szól az újabb idézet, majd a szubjektum ismét a költőnő iránt

¹⁰⁷ „Aztán kigurultam a partra. /és szobrok voltak ott” (Nemes Nagy Ágnes: *Szobrok*, Napforduló, i. m. 81.)

¹⁰⁸ „Egy istent kellene csinálnom/ ki üljön fent és látva lásson.” (Nemes Nagy Ágnes: *Ekhnáton*, *Ekhnáton jegyzeteiből*, Napforduló, i. m. 105.)

¹⁰⁹ „Amikor én istent faragtam/, kemény kövekből válogattam.” (Nemes Nagy Ágnes: *Amikor*, *Ekhnáton*, Napforduló i. m. 108.)

¹¹⁰ „Levendula-mezők között látni a geológiát” (Nemes Nagy Ágnes, *Balaton*, i. m. 64.)

¹¹¹ „de gyöngye melle, mint a habléány/ melle a sás közt, úgy ragyog,/ sötét fejét a torzsba fúrta” (Nemes Nagy Ágnes, *Balaton*, i. m. 64.)

¹¹² „de szűk a víz, emeli hátát”

¹¹³ „ki bírja el, hogy vége lesz”

érett szerelem kinyilatkoztatásának gesztusával zárja a szöveget, ám továbbra sem mellőzi a humort: „Ágnes, maga a tagadás. Én csak egy kérdés. Legyünk egy feltételes mód, ami valóra vált. És most nem fogom bekapcsolni Whitney Houstont, de higgye el Ágnes, örökre szeretem magát.” A szerző a szarkasztikus beszédmód megteremtéséhez ismét egy pop-kulturális utalást hív segítségül.

Mint látjuk, Simon gyakran él az egymásmellettiség eszközével, melynek meghökkentő, humoros hatása a konstitutív elemek stiláris heterogenitására alapszik. Szövegének zárlatában a Whitney Houston-szám eléneklésének banális, hétköznapi aktusa mintegy idegen testként ível ki a pszeudo-patetikusnak szánt vallomás stilárisan homogén nyelvi közegéből.

IV. Mellékletek

Süveg „Saiid” Márk
Kattog

Baruch atah Adonai
Kopp-kopp, kopp-kopp
Kopp-kopp! Kopp-kopp!
Itt vagyok... Nem! Megyek.
Itt vagyok! Nem megyek!
Fiam? Fiam! Megyek, megyek!
Szomszéd, szomszéd
Szomszéd!?! Szomszéd...?
Ho-va visz-nek Ho-va visz-nek
Ho-va visz-nek Ho-va visz-nek
Ho-va visz-nek Ho-va visz-nek
Ho-va visz-nek Ho-va visz-nek
Visznek, visznek,
visznek víznek,
Víznek szappan,
Visznek, kattan,
Kattog, kattog,
Szívem, szíved,
Szívem-szíved

Vagon vagon,
Vagon-vakon
Marha, marha-
vagon, vagon.
Vagon vakon,
Vagyon, vagyon
Vajon vagyon?
Marha, marha...

De mér' de mér'?!
Nem én, nem én!
Ne félj, ne félj!
Remélj, remélj!
Ne még, ne még!
Nem ég, nem ég!

Álom, álom...
„Alom-alome”
Más állomás,
Kopp-kopp,
Kopp-kopp,
Kopp koporsó

Hova visznek?!
Az utolsó?
Az út olcsó.
Isten, Isten!
Isten intsen!
Isten nincsen!
Isten nincsen...
Nincs tenni sem...
Nincs semmi sem
Megáll, megáll,
Szívem szíved

Ma ma. ma-ma,
ma-ma, Mama!
Ma Szombat van.
Itt vagyok...
Nem megyek.

Simon Márton
Ballaszton/ Nemes Nagy Ágnes: Balaton

Élt itt egy nő, azt mesélik róla, hideg volt, mint ki kétfokos vízben alszik el. Hogy lelke helyén egy madárhatározó, és ha szeretett is, ki tudja, mivel, mert szíve helyén szárazjég zúzalék – ezt mesélik –, bár szemében tűz volt, hogy márvány homloka mögött egy Alpok, zöld szeme kimoshatatlan fűfolt. Partokat gyűjtött, mint más a lepkét, felszúrta a tekintetére mind, csendesen. Párja nem akad többé. Tán sosem akadt még. És most kimondom, mielőtt elsüllyed velem:

Ágnes, én szeretem magát. De nem úgy, persze, ne értse félre. Én építke magából egy szobrot, csak keljen életre cserébe végre. Ágnes, én tudom, hogy maga nagyon is él, hogy ott bent tusakodik, mint az alkonyat, de fogyó hold mosolya fényei beárnyékolják az arcomat. Én tudom, hogy a kitakart részeken csak szél, geológia és meztelenség – de maga forró kavicsokat izzad, Ágnes, erre egy tökéletes életmű se lehetne mentség.

És értem én, hogy maga terápiára pszichológus helyett asztrofizikushoz kellett volna járjon, de azt szeretném, hogy ne a sziklás Macedóniába, inkább a csicsás Calzedoniába vágyjon. És tudom, hogy maga angyalok közt volt szervdonor, és zseniktől tanulta a rendet, de ez a szenvedély, ami a szende mély szemekben ég, egy erdőt is két vállra fektet –

mert maga azóta is tökéletes jambusban hallgat, és ütemhangsúlyosan nyújt kezét, egy adoniszori soron merengve keveri a kávé, míg szívében egy a-moll nyila rezeg; és nem hiszi el, bárhogy is mondom, hogy romló hús a test, de megér egy misét, ha izzadságcseppektől ragyog a homlok, mint egy éjszakai Balaton-felvidék –

Ágnes, én tudni akarom, miről nem beszélt. Megkérdezném, amit senki nem mert. Pedig tudom, ha itt lenne, már rég hazavarta volna szonettet írni az összes slammert. Hogy a szeme elé nem kerülhetnének, épp csak lenézne, ha minden jól ment, és talán Akkezdet Phiainak dobna egy puszit, de tuti, hogy egy vers-tankönyvvel fenekelné el Dope-mant...

Ágnes, én annyi sötét éjszakát kaptam már szívtelen, hideg nőktől, én fényszennyezésnek szeretném magát, ami arcomba hull a délkörökről – mert Ágnes, a hableány nem halvérű, a szűk idő nekem mutatja hátát, maga talpig jég, mert torkig van a tűzzel. Cserélje mosolyra golyóálló fürdőruháját. Nem elég elbírnai a véget, én azt cipelem: élni is kell, amíg lehet. Bár a szív az egy tropikárium, aminek a közepén halas szendvicset eszik egy szipogó gyerek. Ágnes, maga a tagadás. Én egy kérdés. Legyünk egy feltételes mód, ami valóra vált. És most nem fogom bekapcsolni Whitney Hustont, de higgye el: Ágnes, én örökre szeretem magát.

Irodalom

- Almási, Miklós (2003) *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Budapest, Helikon Kiadó.
- Auslander, Philip (2004) „Csak önmagad add!” Logocentrizmus és el-különböződés a színházelméletben, *Theatron*, 2004/2-3, 17-24. ford. Kékesi Kun Árpád.
- Austin, John L. (1990) *Tetten ért szavak*, Budapest, Akadémiai Kiadó, ford. Pléh Csaba.
- Bruce, H.E. és Davis, B.D (2000, Május) Slam: hip-hop meets poetry – a strategy for violence interventio, *English Journal*, 2000/5. 119-127.
- Burns, Elizabeth (1972) *Theatricality: A study of Convention in the Theatre and Social Life*, London, Harper & Row.
- Epstein, Joseph (1998) *Who Killed Poetry*, <https://antville.org/static/buoy/files/epstien.pdf> (2014.02.13.)
- Fischer-Lichte, Erika (1999) A színház mint kulturális modell, *Theatron*, 1999/3. 67-80.ford. Meszlényi Gyöngyi.
- Fischer-Lichte, Erika (2009) *A performativitás esztétikája*, Budapest, Balassi, ford. Kiss Gabriella.
- Fischer-Lichte, Erika (1995) *A színház nyelve* PRO PHILosophia, 1. kötet 25-45. ford. Kiss Gabriella.
- Fischer-Lichte, Erika (2000) Theatralität und Inszenierung. In. E. F-L., Isabel Pflug (szerk.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel, Francke, 11-27.
- Fischer-Lichte, Erika (2001) *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen, Basel, Francke.
- Gintli, Tibor, Schein, Gábor (2003) *Az irodalom rövid története*, Pécs, Jelenkor.
- Gregory, H. (2008) *The quiet revolution of poetry slam: The sustainability of cultural capital in the light of changing artistic conventions*, *Ethnography and Education*, 2008/3. 63-80.
- Goia, Dana (1992) *Can Poetry Matter; Essays on Poetry an American Culture*, <http://www.theatlantic.com/past/unbound/poetry/goia/goia.htm> (2014.04.11.)
- Goia, Dana (2004) *Disappearing Ink, Poetry at the End of Print Culture*, St. Paul, Minn: Greywolf.
- Hoffman, Tyler (2001) Treacherous Laughter: The Poetry Slam, Slam Poetry, and the Politics of Resistance. *Studies in American Humor*, 2001/8. 17-49.
- Imre, Zoltán (2008) Színházak – történetek – alternatívák. A színház-történet-írás és kutatás lehetőségei és problémái. In: I.Z. (szerk.): *Alternatív színház-történetek. Alternatívok és alternatívák*. Budapest, Balassi Kiadó, 15-45.

- Jákfalvi, Magdolna, *A nézés öröme. Avantgárd színházi paradigma*. http://www.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/406_belső.htm (2014.12.11.)
- Jákfalvi, Magdolna, A színházi előadás fogalma a digitális média korában, http://mta.hu/data/cikk/13/33/80/cikk_133380/MTA_20131120_Jakfalvi.pdf (2014.10.09.)
- Jákfalvi, Magdolna, Kékesi Kun, Árpád: A kortárs magyar dráma és színház. *Alföld*, 1998/9. 21-31.
- Jevreinov, Nikolaj (2006) A teatralitás dicsérete In: Tompa Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*. Budapest, OSZMI, 2006. 141-147.
- Kelly Smith, Mark, Kraynak, Joe (2009) *Take the Mic – The Art of Performance Poetry, Slam and the Spoken Word*, Naperville, Illinois, Sourcebooks, Inc.
- Kékesi Kun, Árpád (1998) A színház és a posztmodern. Adalékok egy kapcsolat magyarázatához, *Theatron*, 1998/1. 40-51.
- Kékesi Kun, Árpád (1998) Színházelmélet és történetiség. In: K.K.Á.: *Tükörképek lázadása. A dráma és a színház retorikája az ezredvégen*. Budapest, József Attila Kör – Kijarat, 15-36.
- Kékesi Kun, Árpád (2008) Historiográfia. A színházi emlékezet problémája. In: Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színház történetek. Alternatívok és alternatívák*. i. m. 63-73.
- Kérchy, Vera, SZ/V: A „performansZ esztétikájának” performatív mellélövése, *Alföld*, 2010/6. 124-127.
- Lehmann, Hans-Thies (2000) Az előadás elemzésének problémái, *Theatron*, 2000/1. 46-60. ford. Kiss Gabriella.
- Marno, János (2014) Hűen az anarchiához, *Jelenkor Online* <http://www.jelenkor.net/interju/281/huen-az-anarchiahoz> (2014.11.01.)
- Mattern, Mark (2013) *Doing democracy activist art and cultural politics*, Albany, State University of New York Press
- Nemes Nagy, Ágnes, *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, (szerk. Lengyel Balázs), Osiris, 2003.
- Pál, József (szerk.) (2005) *Világirodalom. A modernizmus az angol irodalomban*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Pavis, Patrice (2003) *Előadáselemzés*, Budapest, Balassi Kiadó, ford. Jákfalvi Magdolna.
- Siegmund, Gerald (1999) A színház mint emlékezet, *Theatron*, 1999/3, 36-40, ford. Kékesi Kun Árpád.
- Somers-Willett, Susan B.A. (2009) *The Cultural Politics of Slam Poetry – Race, Identity and the Performance of Popular Verse in America*, Michigan, University Michigan Press
- Vass, Norbert (2012) Kis hazai slamtörténet, avagy a text-tusák kontextusa, *Szépirodalmi Figyelő*, 2012/6. 40-42.
- Veszelszki, Ágnes *A slam poetry mint sajátos szövegalkotó gyakorlat* <http://www.veszelszki.hu/a-slam-poetry-mint-sajatos-szovegalkoto-gyakorlat.html> (2014.10.12.)
- Vígh, Levente (2013) Slam Poetry: a költészet szabadsága, a szabadság költészete, *Szkholion*, 2013/1. 93-98. <http://slampoetry.hu/szabalyok/> (2014.09.11.)