

SZEMES BOTOND

Önmegszólító dalszöveg. A fiktív beszédhelyzet és a mediális-kommunikációs kontextus összefüggései a zeneszámokban

Kivonat

A dolgozat abból a felismerésből indul ki, hogy a dalszövegekben és a versekben kidolgozott beszédhelyzetek különbségei visszavezethetők a kétféle kommunikációs mód (előadás, illetve írott szöveg) különbségeire. Ez az oka annak is, hogy a prototipikus könnyűzenei dalszövegek között alig találhatók a 20. századi költészeti hagyományban viszont központi helyet betöltő önmegszólítások. A dolgozat olyan műveket elemez, amelyek e prototípustól eltérnek, és „önmegszólító dalszöveggént” jellemezhetők. Már csak azért is, mert az önmegszólítások reflektivitása legtöbbször magának a megszólalásnak és az azt megalapozó kommunikációs helyzetnek a lehetőségfeltételeire is vonatkozik, így alapot teremt ezek vizsgálatára. Sőt ez adja az önmegszólító dalszövegek egyediségét: egyszerre érvényesítik a könnyűzene erős hatásmechanizmusát, és problematizálják az ezt előfeltételező befogadói pozíció magától értetődöttségét.

Kulcsszavak: dalszöveg, önmegszólítás, beszédhelyzet, mediális kontextus, alternatív zene

1. Az önmegszólító dalszöveg líraelméleti kontextusa

Az alábbiakban a dalszövegek, és azon belül az önmegszólító dalszövegek vizsgálatára vonatkozó elmélet első vázlatát kívánom kidolgozni. El kell ismernem: ezt a vázlatot helyenként túlzott általánosítás jellemzi. Ugyanakkor talán ez az általánosság segíthet a központi tézisek világos megfogalmazásában, amelyek teherbírást rövid elemzések során teszem próbára a dolgozat második felében. A későbbiekben még részletesebb elemzésekre és példaanyagra lesz szükség ahhoz, hogy a most körvonalat nyelő keretrendszer árnyaltabbá és kidolgozottabbá

válhasson. Érdeemesnek tűnik továbbá ezeket az első lépéseket a líraelmélet felől megtenni, és már létező megglátások háttere előtt vizsgálnunk a dalszövegek működését.

A líra műnemének megkülönböztető sajátossága, hogy nem események (gyakran utólagos) leírásán alapszik, mint a narratív alkotások, hanem egy megszólítás következtében létesülő beszédhelyzet jelen idejű eseményszerűségén. (Culler 2017) Ez a jelen idejűség a befogadói tapasztalathoz kötött: a befogadó az „én”-nek a „te”-re irányuló beszédét nem egyszerűen kihallgatja, hanem aktualizálja; a megszólítás újbóli kimondásával, vagyis a megszólító helyébe lépve hozza létre a szereplők közötti dialogikus kapcsolatot.¹ Ez a dialektikus pozíció nem kizárólagos, de jelen dolgozatban prototipikusnak tekintett modellje a lírai szubjektivitásnak. Fontos továbbá különbséget tennünk lírai beszédhelyzet (vagy beágyazott figyelemirányítási jelenet) és a lírai művek befogadásának kommunikációs helyzete között: az előbbi a szövegen belül képződik meg és a szöveg által felkínált szerepek szerint alakul, míg utóbbi a szöveg befogadásának külső kontextusát jelöli. A kétféle jelenet azonban nem válik el szigorúan egymástól: azon túl, mint azt később részletesebben is szemléltetem, hogy a kommunikációs helyzet hatással van a lírai beszédhelyzetre, ez utóbbi is korábbi vagy potenciális beszédhelyzetekre mint külső kontextusokra utalva jön létre. Eminens példája ennek az ima, amely e kettős perspektívátság miatt is sorolható a lírai műfajok közé, hiszen imádkozás közben – legyen bár az imaszöveg hosszú idő óta állandó – mindig a megszólítás kimondásának köszönhetően, és ezért mindig másként jön létre a szereplők közötti konkrét viszony; azonban ezt az aktualizációt a bevett közösségi gyakorlatok prefigurálják, amely közösséghez éppen az imádság révén tartozik az egyén. Hasonló mozzanat érhető tetten a dalok és a könnyűzenei dalszövegek² esetében is; sőt ezzel magyarázható a könnyűzene erős hatásmechanizmusa, amennyiben az előadóval együtt éneklő tömeg tagjai a kollektív tapasztalat mellett egyenként élnek át egyéni élményt, hiszen a zene és az énekdallam által dramatizált megszólításokat sajátjukként ismétlik meg. Ez a modell akkor is érvényes, ha fizikailag nem egy helyen, nem koncert keretein belül hallgatjuk a zeneszámokat: az énekszólam megismétlése nem kizárólag (bár az olvasáshoz képest jelentősen gyakrabban) a hangos éneklés vagy dúdolás

¹ Vö.: „a vers grammatikai alanyának az olvasói beszéd (az »utána mondás«) ad identitást, azaz, ha az olvasó mintegy saját hangját kölcsönzi a költeménynek. Éspedig még azokban az esetekben is, ahol a lírai aposztrophé az »önmegszólítás« vagy az alany nélküli beszéd alakzata.” (Kulcsár Szabó 1997: 260)

² Dal alatt a dolgozat a személyes megszólaláson alapuló költészeti műfajt érti, míg a (zene)szám megjelölés a könnyűzenei alkotásokra vonatkozik, amelyek szöveges összetevője a dalszöveg.

során történik meg – ahogyan a versolvasás konvenciói is a belül kihangosított beszéd gyakorlatán alapulnak –, miközben ezek a pillanatok ugyanúgy fontos szerepet játszanak a közösségi identitás kialakításában.

A zeneszámok esetében ez az aposztrofikus struktúra erősen konvencionalizálódott és verseknél kevesebb szabadságot enged meg a beszédhelyzet kidolgozásakor: általában szerelmi témára vonatkozik.³ Legalábbis a mainstream popzene kapcsán ez figyelhető meg – habár nehezen definiálható a „mainstream” és az „alternatív”, magyarázóerejéből a 2010-es évektől sokat veszítő fogalom párrja; talán a zenei és prózai különbségek mellett éppen ebben, a prototipikusnak tekinthető beszédhelyzettől való eltérésben jelölhető ki az „alternatív” megszólalásmód jellegzetessége. Az alábbiakban ilyen eltérésekről lesz részletesebben szó, nem árt azonban először a viszonyítási pontként tételezett tipikus megvalósulásokat szemügyre venni. Simon Gábor és Tátrai Szilárd szerint az egyes lírai műfajok abban térnek el egymástól, hogy a megszólítás során a tudás, a cselekvés és az érzelmek hármasszámjában hova helyezik a hangsúlyt:⁴ a daloknál és a dalszövegeknél rendszerint a megnyilatkozásban résztvevők emocionális beállítottsága kerül az előtérbe.⁵ Gyakran még azok a szövegek is párkapcsolati-szerelmi tematika felől nyerneket értelmet, amelyek értelmezhetőek volnának más keretben is (például a Quimby együttes *Most múlik pontosan* című számát kezdetben a kábítószerhasználat felől referencializálta a közönség, ám az a Csík zenekar feldolgozása és elsöprő sikere óta megváltoztathatatlanul szerelmezszám lett⁶). Erre játszik rá a már zenekar nevében is megszólítást tartalmazó Csaknekedkislány együttes, amelynek első két lemezén lévő számok

³ Vö.: „slágerszövegek általános jellemzője az állandó tematikus és formai újratermelés, amit nyilván a célközönség igényei és az eladhatóság szabályoz. Ennek eredményeként a dalok nagyon áttetsző, formai tekintetben (szótagszám, rímkényszer) jól bejáratott nyelven, meglehetősen szűk tárgykörben (ált.: szerelem) mozgó világot jelenítenek meg” (Pap-S. Lackzó 2006: 13) „A populáris kultúra – többnyire reflektálatlan – énközpontúságát és döntően érzelmi alapú tematizáltságát figyelembe véve nem meglepő, hogy viszonylag sok, a »könnyzene« köréből származó művet találhatnánk, melyeknek tárgya az énekelt szöveg alanyának sorsa – múltban, jelenben s a vizionált jövőben.” (Halmi 2006: 39)

⁴ „Az egyes specifikus lírai műfajok sajátossága lehet azonban, hogy az aposztrofé keretében milyen módon aknázza ki bennük a megnyilatkozó a diskurzus lehetőségeit. A figyelem interszubjektív működése ugyanis a tapasztalatok, a tudás megosztásával együtt a közös emberi cselekvések összehangolását is lehetővé teszi, sőt a világ dolgaihoz és eseményeihez, illetve a beszédpartnerhez fűződő érzelmek megjelenítésének is teret ad” (Simon-Tátrai 2021: 138)

⁵ Mindez a pop-rock alkotásokra igaz, és nem érvényes a rap műfajára, ahol bonyolultabb az én-ti és én-te viszonyokat egyaránt játékba hozó megszólítások rendszere.

⁶ A zeneszám értelmezéséhez és hatástörténetéhez lásd Lévai Balázs Engedem, hadd menjen című 2015-ös dokumentumfilmjét.

többsége valóban egy férfi megszólaló és egy női megszólított beszédhelyzetére épít – kivételt képez ez alól a zenekar saját magáról szóló Zenekar című száma, amelyben az „én”-ek megszólalásai éppen az „én”-ek integritását számolják fel; minden versszak kezdetén az egyik tag identifikálja magát: „*én a dobos/bőgős/gitáros/énekes vagyok*”, majd a versszak végére ezt az identifikációt tagadja: „*nem dobos/bőgős/gitáros/énekes vagyok, hanem zenekar*” (az ismétlődő séma a tagok egyneműségének és felcserélhetőségének érzetét tovább erősíti.)

Annak megfelelően, hogy a mainstream dalszöveg kevésbé a megszólalás lehetőségeire és a megszólalók ismereteire kérdez rá, hanem „én” és „te” érzelmi viszonyából indul ki, a könnyűzenében kevés példát találunk a 20. századi költészeti hagyományban viszont központi helyet betöltő önmegszólításokra. (Németh G. 1982: 104–116) Ezért is, illetve a költészetelmélet kidolgozottsága miatt is hivatkozom az alábbiakban alkalmanként versekre és verselemzésekre mint referenciapontokra. Persze az önmegszólító verstípus ugyanannyira *olvasásmód* is, azaz olvasói döntés eredménye, ha egy beszédhelyzetet önmegszólításként értelmezve „én” és „te” kölcsönös megfeleltethetőségét tételezzük.⁷ Ugyanakkor ezt az olvasatot az hívja elő, hogy maga a szöveg által mennyire motivált az ilyen értelmezés. A dalszövegekben azért is kevésbé, mert az önmegszólítás a megszólító és megszólított viszonyának episztemológiai dimenzióját hangsúlyozza, ezzel szemben a mainstream dalszöveg általában érzéki-érzelmi síkon mozog. Németh G. Béla az önmegszólító verstípus meghatározásakor olyan József Attila-művekre alapozta elméletét, amelyek hangsúlyosan ilyen, a tudás szerkezetére vonatkozó megszólításokat tartalmaznak – központi példája a Tudod, hogy nincs bocsánat című vers, (Németh G. 1982: 103; lásd még Pethő 2021: 195–200) de említhető még a „*József Attila, hidd el, hogy nagyon szeretlek*” kezdősor, amely az érzelmi viszonyulást is a hitre való felszólítás kontextusában dolgozza ki.

Az önmegszólításnak „a lírai én osztozottságával vagy – legalábbis – reflektált önértelmezés igényével” (Kulcsár-Szabó 2007: 97) való kapcsolata magyarázhatja továbbá, hogy az önmegszólító versek a modernitás egyik központi típusává váltak. Míg más esetekben a megszólító éppen saját identitását építheti fel az aposztrófé által (vagyis egy kerülőúton, kívülre helyezve önmagát juthat vissza saját identitásához – vö. Culler 2000: 376), addig az önmegszólítások esetében már „én” és „te” elkülönülése is az ilyen egységes konstrukciót kezdi ki. Noha mindkét eljárás valójában „kint” és „bent” elválaszthatóságát problematizálja, az előbbi esetben a külvilág belsővé, az utóbbiban a belső tartalmak külsővé tétele

⁷ Sőt egyes versek poétikai teljesítményéhez éppen az járulhat hozzá, hogy a különböző olvasásmódok egyidejű érvényesítését motiválja – lásd például Kulcsár Szabó Ernő (2018: 20) elemzését Kosztolányi Ha negyvenéves... kezdetű verséről.

jelölhető meg alapfolyamatként: „ha az aposztrophé a külvilág interiorizálásának az alakzata, akkor az önmegszólításról éppen az derül ki, hogy a »te« az »én« számára is ilyen külvilágként tételeződik, vagyis nem lehetnek azonosak. Illetve, az önmegszólítás alakzatának elsőbbségét tételezve, a folyamat megfordul: az én az önmegszólítás révén tulajdonképpen önmagától válik meg, megkettőződve mintegy külsővé teszi önmagát.” (Kulcsár-Szabó 2007: 109) A magyar irodalom paradigmatis önmegszólító versei gyakran témájukká is teszik a szubjektum határainak felbomlását (sőt ezzel összefüggésben magának a költői megszólalásnak az érvényét és lehetőségeit is, ami az önmegszólítás reflektív műveletét az **ars poetikus** önreflexiókhoz kapcsolja.) Kosztolányi Dezső Számadás című versében a magát megszólító és korábbi költői teljesítményét bíráló én („*Most már elég, ne szépítgesd, te gyáva, / nem szégyen ez, vallj*”) saját boldogtalanságát és identitásának rögzíthetetlenlenségét értéként látta („*gyáva az, ki boldog, / kis gyáva sunnyogó, mindent bezár, / bezárja életét is, mint a boltot, / mert benne van a csillogó bazár, / és félti kincsét, a sok cifra foltot, / [...] de a boldogtalan tanyája sátor, / zászlója felleg, ő, csak ő a bátor / s a jó, csak a boldogtalan a hős*” – Kosztolányi 2004: 431); míg Babits Mihály Csak posta voltál versének megszólalója nemcsak a múlt felé nyitja meg önmagát (hiszen a szubjektum és művészete sohasem függetleníthető az elődöktől), hanem már az önmegszólítás következtében is a derridai nyomstruktúra lesz rá jellemző: „*Nem magad nyomát veted: csupa nyom vagy / magad is, kit a holtak lépte vet.*” (Babits 2007: 399)

A dalszövegekben ez a megkettőzöttség és rögzíthetetlenlenség nehezítené a megszólalóval és érzelmi állapotaival való azonosulást, ami azonban a könnyűzene hatásmechanizmusának fontos összetevője. A rögzíthetetlenlenség alatt a megszólaló pozíciójának bizonytalanságát és nem a beszédhelyzetben résztvevők kidolgozatlanosságát értem – ez utóbbi nagyon is sajátja a dalszövegeknek, amelyek előszeretettel élnek olyan megszólításokkal, ahol az „én” és „te” referenciális azonosíthatósága nem biztosított. Az „én” **pozíciójának** azonban rögzítettnek kell lennie ahhoz, hogy kitölthető legyen a befogadó által. A zeneszámok ugyanis előadásra szánt művek, így számolniuk kell a hallgatósággal és azzal az összetett feladattal, hogy tömegek résztvevői számára egyidejűleg kínálják fel az egyéni, személyes kapcsolódás lehetőségét. Önmegszólítás esetében azonban nem egyértelmű, hogy kinek a helyébe léphet a hallgató, akire ezáltal szintén a pozíciók közötti mozgás bizonytalansága lesz jellemző.⁸ Az, hogy a költészetben ez a bizonytalanság teret tudott nyerni, jelzi, hogy az irodalom már elsősorban

⁸ Vö.: „az önmegszólítás esetében az olvasást egy (az „én” és a „te” között) oszcilláló aposztrophéként lehet csak elgondolni.” (Kulcsár-Szabó 2006: 100).

nem előadásra szánt alkotásként, hanem írott szöveggént gondol magára – azaz olyan médiumra hagyatkozik, amely a beszédhez képest jobban látványossá teszi a mindenkori megszólaló önmagától való elkülönбöződését (Derrida 2004: különösen: 40–78); ahogyan az elmélyült, csendes olvasás is a diszkurzív sémák összetettségének növelését teszi lehetővé. Vagyis egy összefüggés rajzolódik ki az eddigiekből könnyűzene és költészet kulturálisan szétváló kommunikációs helyzete és az általuk kidolgozott beszédhelyzetek között.⁹ Természetesen ez a kétirányú viszony nem jelent kizárólagos magyarázatot sem a szövegek belső szerveződésére, sem a tágabb kommunikációs kontextusra nézve, hiszen egyéb tényezők is befolyásolják a beszédhelyzetek alakulását (pl. a műfajiség, ahogy arra Simon és Tátrai hívta fel a figyelmet, vagy a szövegek eltérő referenciális összetettsége) – úgy tűnik azonban, hogy az eddig tárgyalt mediális meghatározottság szintén megkerülhetetlen, ám a líraelméletekben korábban kevesebb figyelmet kapó összetevőként tartható számon.

Az alábbiakban olyan dalszövegeket elemzek, amelyek – a zeneszámokra jellemző kommunikációs helyzet ellenére – mégis a vázolt költészeti hagyományban érvényre jutó szubjektumfelfogásra építenek a megszólításokon keresztül, és amelyek így önmegszólító dalszöveggént értelmezhetők. Ennyiben pedig a könnyűzene mainstreamtől eltérő, alternatív vonulatához sorolhatók. Talán az sem véletlen, hogy az elemzett zeneszámok egyike sem tudott igazi „koncertszámma” vagy rádiós slágerré válni az évek során (szemben az előadók más alkotásaikkal); feltehetőleg azért, mert a tárgyalt könnyűzenei hatást csorbítja a bennük kidolgozott beszédhelyzetek összetettsége. Ugyanakkor, mint látni fogjuk, éppen a megszólalás kommunikációs-mediális helyzetre kérdeznek rá összetettségük révén, az önmegszólítást ezúttal is tágabb *ars poeticus* önreflexiókba ágyazva – ami az elemzés számára is lehetőséget biztosít tágabb reflexiók megtételére.

2. A hiperkarma és a Kispál és a borz önmegszólító szövegeiről

Az első példa a hiperkarma együttes amondó című száma. Az önmagáról leváló és megsokszorozódó személyiség képzeete erősen jelen van a dalszöveg szerzőjének, Bérczesi Róbertnek az életművében – elég, ha szólóprojektje elnevezésében és önéletrajzi könyvének címében lévő szójátékra gondolunk: *Én meg az Ének*. Ugyanakkor a különböző énrészek kapcsolatát leghatásosabban azok a

⁹ Még akkor is, ha természetesen a szerelmes versek a költészeti hagyomány központi helyét foglalják el. Hiszen pl. a 20. század magyar szerelmi lírájának paradigmikus darabjai is ismeretelméleti kontextusban tárgyalják a szerelmi viszonyt, és kétségessé teszik annak kimondhatóságát, ami gyakran a megszólaló egységének felszámolásához vezet (vö. Balogh 2018: 29–42; Balogh 2019: 62–73).

dalszövegek képesek színre vinni, amelyek önmegszólításon alapulnak, mivel ekkor már pusztán a megszólítás aktusa is megbontja a lírai én egységét. Az amondó is ilyen aposztrofikus szerkezeten alapul, sőt a megszólaló és megszólított felcserélhetősége tartalmilag és grammatikai szinten is megjelenik a szövegben. A kezdősor önmegszólításként való értelmezését például a grammatikai személyek egymásba fordíthatósága is motiválja: „*A nyakamon a sugarak, a kezeid a sugarak, a kezeim a nyakadon*” (a hiperkarma együttestől származó idézetek helye: Bérczesi 2021) – az első és második személyű szavak a sor végére helyet cserének (*nyakamon-nyakadon, kezeim-kezeid*). Ezt erősíti, hogy ezek közül a nyakamon-nyakadon szópár egyúttal a sor első és utolsó szavai, körkörös struktúrába zárva a sor behelyettesítésekre épülő láncolatát: nyak-sugarak, kéz-sugarak, kéz-nyak. Mindez a nyitókép kidolgozásához járul hozzá: „én” és „te” egymást fojtogatja. Ez adja a dalszöveg alapmotívumát; az egymást elengedni nem tudó énrészek egymást fenyegető kapcsolatát – amely fenyegetettséget a nyitókép továbbírása egy későbbi szakaszban a nyakon lévő kötél képzetével nyomatékosít: „*Ma te fogod a kötelet a nyakamon, a sugarak a kezeid.*”

Ebben a tükörijátékban a fenyegetés inkább verbális: az egymást fojtogató „én”-ek képe a közöttük zajló szüntelen párbeszéd metaforája (sőt az önmegszólítás kettősségének, az egyidejű leválasztásnak és összeköttetésnek is). E párbeszéd lezárhatatlanságának érzete a szinte kizárólag rövid szótagokból felépülő sorok pergésének a következménye – amely Bérczesi Róbertnek a rap és a pop stílusok keveredéseként létrehozott énekbeszédében teljesedik ki. Miközben a kép a nyak elszorításával éppen a valódi hangképzés ellehetetlenítését is játékba hozza, vagyis azt, hogy a belső magánbeszéd a külső megszólalás gátja lenne. A vers hangzósága, a rövid szótagok sorjázása ezt az egyre inkább levegőhiányos állapotot is színre vihetik, ahogyan azt a romantika költészetéből jól ismert pozíciót is, miszerint csak a hétköznapi beszéd elhallgattatása és az önfelszámolás vezethet érvényes megnyilatkozáshoz.

A dalszöveg bár asszociatív módon szerveződik, azaz képhasználata egymástól távoli tartományok között teremt kapcsolatot, mégis koherens világot hoz létre. A nyitósorhoz hasonló struktúrák több helyen visszatérnek a szövegben. A „nyakam”-tól a „nyakad”-ig tartó szakasz mintájára egy-egy mondatértékű sorban a megszólaló egy testrészétől jutunk el a megszólított azonos testrészéhez: „én” és „te” fogai egymáson csikorognak (ahol a csikorgás hangutánzó megidézése a rövid szótagos énekbeszéd újabb metaforája lehet: „*A fogam, ami csik-csik-csikorog, csik-csik-csikorog a fogadon*”), egymás fülebe ültetnek bogarat („*A fülelen a bogarak a tied, a bogarak a füleden a helyükön*”), mígnem teljessé

válík a behelyettesítés: „*A fenekeden ülök, viselem a neved.*” A testrészek egymásba írása a közös testben/testből való elkülönбöződés motívumát dolgozza ki, amelyet a szöveg a szavak szintjén is végrehajt figura etymologicák és hasonló alakú szavak egymás mellett szerepeltetésével (a közös test mint közös szótövek): „*Feladat? Feladom*”, illetve „*elzárod magad, ahogy [...] savakat a szavak*”, de említhető még a mitévő? című szám vége, amely az amondó kezdősorait ismétli meg az „*az igazam az igazad*”, valamint a „*tetemet temet*” mondatok társaságában.

A szövegben a megszólaló és megszólított én kölcsönös megfeleltethetőségét a testi azonosságon túl, paradox módon éppen másságuk, egymáshoz képesti idegenségük adja: „*Én ugyanoda megyek, igen, ugyanaz a jelem, az a bajom, ami neked is: a helyemen az idegen*” – azaz az egyes énrészek abban ugyanolyanok, hogy egymástól különböznek, így az idegen és saját kettőssége által meghatározottak (csupán a relációk különböznek: míg az „én” számára a „te” az idegen, addig fordított szempontból éppen fordítva). Ez a különbség csak megszokható és kezelhetővé tehető tanulás útján, de nem számolható fel: „*Akibe beleszületek, beletanulok*” – ekkor az idegenségérzet olyannyira felerősödik, hogy a közvetlen megszólítás helyett a harmadik személyű, általános alak („*akibe*”) kerül előtérbe. Ugyanez látható azokban az ismétlődő részekben is, amelyekben az én önmagá állítását a fentiekhez hasonló körkörös folyamatba oldja fel és szórja szét: az „*én vagyok*” bizonyossága helyébe a létige jövő idejű alakja lép („*leszek*”), ami viszont egy múltbeli eseményből visszamaradt maradékként értelmeződik (a kérdő modalitás további elbizonytalanításával: „*Ugye vagyok, aki leszek, ugye leszek, ami marad?*”), így a megszólaló nem csak a megszólított enjétől, hanem különböző időbeli változataitól is elkülönбöződik, miközben éppen e felcserélhetőségben és múlt, jelen és jövő egymásra utaltságában ragadható meg létezése, és válík kimondhatóvá: „*vagyok.*”

A Kispál és a Borz Hello című száma szintén a saját magam kimondásának nehézségét állítja a középpontja: „*Hello, hogy vagy? Jó, hogy, vagy. / És ha azok a szavak elfogytak, / amiket eddig használtál, / hogy elmondjad, hogy hogy voltál*”, (a Kispál és a Borztól származó idézetek helye: Lovasi 2017) valamint az érzelmekre hangsúlyt helyező könnyűzenei hagyomány érvényességét kérdőjelezi meg: „*szeretni / úgy kell-e, hogy sokszor mondom: / szeretlek*”, meg más ilyenek. / *Minek masni a nyers húsokra?*”, illetve: „*Mondják, hogy a lélek halvány, de hogy szív alakú - ugyan mitől? [...] Nincsenek már hatásai / a rá [a lélekre] kigondolt szép szavaknak.*” A beszédhelyzet önmegszólításként való értelmezéséhez az járul hozzá, hogy az „én” szó szerint „hangot ad” a megszólított „te”-nek: „*Majd én fogom a szép szavakat / a nyelvedre ráhelyezni, / hogy beszélj*

velük, hogyha tetszik”, ami performatív módon, magával a dalszöveggel, be is következik. Viszont mivel már érvényét veszítette az emóciókra építő megszólalásmód, csak az erre reflektáló önmegszólításról szólhat a szöveg¹⁰ – így lehet az „én”-nek magából valamit mégis felmutatnia: „*Látod, én már nem beszélek / fontosat, meg ami számít. / Én már nem – csak pár kocsit az, / ami elhúzza még megvilágít.*” Ez a kép József Attila Esméletének fülkefénye mellett a színpadok reflektorfényét is megidézi,¹¹ ami az énekesi pozícióra adott reflexiót mélyíti el. Ahogy a József Attila-szakasz is az én megsokszorozódását mutatja be, úgy a reflektorfényben álló zenész is olyan felületként jelenik meg, aki saját belső tartalmát nem közvetíti kifelé, illetve csakis e kép belső párbeszédbe ágyazásával, ezáltal az én egységének felbontásával lehet képes rá. Ez egy lehetséges válasz arra a problematikára, amelyet Lovasi András, a dalszöveg szerzője korai munkásságában gyakran tárgyal, és amely a könnyűzenei kommunikáció által felkínált profétikus megszólalói szerep, valamint egy ilyen figurával azonosulni kívánó befogadói magatartás elutasításából indul ki.¹²

Hasonló a helyzet a Kispál és a Borz Menjél messzebb című dalában, ahol azonban a belső beszéd örületként mutatkozik meg a közönség számára („*Ordítod, mikor megtalálnak, / hogy menjél messzebb, / de csak téged látnak*”) – amit ismét az önmegszólítás nyilvánossá tétele, azaz maga a dalszöveg oldhat fel. „Én” és „te” megfeleltethetőségét ez esetben a címadó sor ismétlődése adja, amely a dalszöveg elején a „én”-hez tartozik, míg a végén már a „te” ordítja;¹³ vagyis a megszólított a megszólító helyébe lép. Fontos ugyanakkor egy harmadik szereplő, aki nemcsak megszólítja, de nevén is nevezi a „te” figuráját: maga az ördög („*Mennyit kell még menni, / hogy a neved mondja valami? / És bár ne volna, / de ha van Ördög, / az akkor Ó lesz*”). Az Ördög csábítása ebben a megnevezésben és hívásban („*az ajtón túlról hív, csilingel*”), azaz tulajdonképpen a megszólításban, valamint a valóságot elfedő belső képzetek sugalmazásában érhető tetten („*Álmaid egy pipettából / szemedre ejti,*

¹⁰ Vö. „A dal éppen a folyamatos beszéd és a lényeg, a fontos tartalom kimondásának elmaradása mentén alakítja ki saját »dramatikus« szerkezetét.” (Pap-S. Laczkó 2006: 21)

¹¹ Felmerül, hogy az elemzett hiperkarma-szövegben is a megvilágítottság ilyen helyzetére vonatkoznak a többször visszatérő „sugarak”.

¹² Pap Balázs és S. Laczkó András részletesen elemzik a Kispál és a Borz szövegeit ebből a szempontból. Megvilágító példájuk többek között az Én is azt szeretném című szám részlete: „*Amit mindenki gondol JÓ/ Amit mindenki használ SZÉP /Amit mindenki képzel hát.../ Én is azokat, azokat is én*” Vö. (Pap-S. Laczkó 2006: 15).

¹³ A szereplők dialogikus helyzete és a különböző megszólalási módok (pl. ordít, csilingel) szempontjából ezúttal sem elhanyagolható az énekstílus és Lovasi sajátos intonációi – ahogyan az instrumentális részek atmoszférateremtő ereje is fontos részét képezi a zenszám hatásmechanizmusának.

minő mámor”). Ezáltal nem csak az „én” és a „te”, hanem az „én” és az ördög között is azonosság, vagy legalábbis hasonlóság képződik: mind a ketten ugyanazt a címzettet szólítják meg és tárnak elé álomszerű jeleneteket (a dalszövegben éppen a képszerűen láttatott megkísértést).¹⁴ A megkísértett „te” büntetése csupán abban áll, hogy a korábbi (belső, képzeletbeli) beszédhelyzet megszüntetésével magára marad a külső szemlélők előtt. Vagyis a zárókép azt a fenyegetést hordozza, hogy az éneklő-ordító zenész képzeteit nem tudja közvetíteni közönsége számára, egyedül marad a színpadon: hiába ordítasz, „*csak téged látnak*.” Ahhoz tehát, hogy ne csak a konkrétan megnyilatkozó énekes legyen látható, meg kell szólítania önmagát, és így a magánbeszéd kihangosításával az előadói szerepből adódó félelméről is be tud számolni.

Mindhárom példában azt láthatjuk, hogy az önmegszólító dalszövegek a könnyűzene hagyományos előadásmódjának megkérdőjelezéséhez járulnak hozzá. A hagyományos szerep ugyanis egységes megszólalót tételez, aki mintegy felkínálja magát az azonosulásra közönsége számára. Azonban amikor elveszíti magtól értetődöttségét, hogy mi a hiteles megszólalás, hogyan lehet érzelmeket és egyéb belső tartalmakat kommunikálni, sőt ezt a belső világot lezárt egység helyett a saját és az idegen dinamikája jellemzi, tarthatatlanná válik ez az előadói szerep is. A helyzetre az önmagszólítás kínálkozik megoldásként, amely egyrészt az én egységének megbontásával jár, másrészt – a megbontásnak köszönhetően – bepillantást enged egységbe nem fogható érzelmi, tudati működésekbe is. A megszólalás problematikusságára irányuló kérdést a szövegek hangzósága, és e hangzóság tematizálása is a középpontba állítja (mindhárom idézett szövegben hangsúlyos, hogy a szereplők miként adnak ki hangot: csikorog, beszél, hív, csilingel stb.).

Az önmegszólító dalszövegek önreflexivitása tehát nem csak a lírai beszédhelyzetre, hanem a könnyűzenei kommunikációra is vonatkozik. Arra a kommunikációra, amelynek a befogadó is a része, aki általában problémátlanul azonosul a felkínált szereppel, együtt énekelve az előadóval. Úgy tűnik, az önmegszólítás ezt az azonosulást is felfüggeszti, ám pontosabbnak tűnik az a megfogalmazás, miszerint inkább a kételyekkel küzdő intellektuális ágens pozícióját kínálja fel a hallgatóságnak – amelynek tagjai ezáltal, kerülőúton, mégis magukévá tudják tenni a lírai „én” szolamát. Vagyis az önmegszólító zeneszámok azáltal teszik lehetővé a (végsősoron mégiscsak az érzelmek által motivált) azonosulást, hogy tematikus szinten az emóció helyett a tudás dimenzióját helyezik az előtérbe;

¹⁴ Ezt a kapcsolatot erősíti az Ül című album intrója és Gyónás című száma, amelyekbe egyaránt egy tojásból kikelő, sátáni hamis-én veszi át a megszólaló helyét. Ezeket a szövegeket elemzi Pap-S. Laczkó (2006: 16–19).

ahogy a megszólaló/énekes is csak ilyen kerülőúton képes saját belső tartalmairól számot adni a reflektorfényben.¹⁵

Irodalom

- Babits Mihály 2007. *Összegyűjtött versei*. Sajtó alá rendezte Kelevéz Ágnes. Budapest: Osiris Kiadó.
- Balogh Gergő 2018. Élni annyi, mint ellenállni. Élet és szuverenitás Szabó Lőrinc Semmiért Egészen című versében. *Irodalomtörténet* 106: 29–42.
- Balogh Gergő 2019. Szerelem, átok, halál és az én eltűnése. József Attila Nagyon fáj és Magány című verseihez. *Alföld* 65: 62–73.
- Bérczesi Róbert 2021. *Bérczesi Róbert dalszövegkönyve*. Budapest: Scholar Kiadó.
- Johnatan Culler 2017. A líra nyelve. *Prae* 18: 7–23.
- Jonathan Culler 2000 [1981]. Aposztrophé. *Helikon* 46: 370–389.
- Jacques Derrida 2014. *Grammatológia*. Budapest: Typotex.
- Umberto Eco 2003. *A rózsza neve*. Budapest: Európa Kiadó.
- Halmi Tamás 2006. Amiben voltam szereplő. Számvetés és létösszszegzés a kortárs dalszövegekben. *Prae* 7: 39.
- Kosztolányi Dezső 2005. *Összes versei*. Sajtó alá rendezte Réz Pál. Budapest: Osiris Kiadó.
- Kulcsár Szabó Ernő 2018. Honnan és hová? Az „önmegszólító” vers távlatváltozása a kései modernség korszakküszöbén. In: Kulcsár Szabó Ernő: *Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján* Budapest: Atlantisz Kiadó. <https://mersz.hu/kiadvany/437/dokumentum/info>

¹⁵ Mindebben a posztmodern ironia működését azonosíthatjuk. Ennek pozitív megfogalmazásához A rózsza neve utószavát: „Olyasfajta posztmodernségre gondolok, mint annak az embernek a magatartása, aki nagyon művelt nőt szeret, és tudja, hogy nem mondhatja neki: »kétségbeesetten szeretlek«, mert tudja, hogy a nő tudja (mint ahogy azt is tudja, hogy ő, a férfi tudja), hogy az ilyen frázisokat megírta már Liala. De azért mégis van megoldás. Azt tudniillik mondhatja: »Ahogy Liala mondaná, kétségbeesetten szeretlek.« Így elkerülte a hamis ártatlanság csapdáját, világosan kifejezésre juttatta, hogy ártatlan beszéd nincs többé, és mégis megmondta a nőnek azt, amit mondani akart: hogy szereti, de ezt olyan korban teszi, amelyből kivetett az ártatlanság. Ha a nő veszi a lapot, csak észreveszi, hogy ez szerelmi vallomás volt, akárhogy is.” (Eco 2003: 770) A posztmodern ironia kritikái leírásához és a populáris kultúrával való összefüggéséhez pedig lásd Wallace 2022.

- Kulcsár Szabó Ernő 1997. Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez. *Literatura* 23: 256–269.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2007. „Én” és hang a líra peremvidékén. In: Kulcsár-Szabó Zoltán: *Metapoétika. Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*. Budapest, Pozsony: Kalligram Könyvkiadó. 80–143.
- Lovasi András 2017. *Még nem összes*. Budapest: Libri Kiadó.
- Németh G. Béla 1982. Az önmegszólító verstípusról. In: Németh G. Béla: 7 kísérlet a kései József Attiláról. Budapest: Tankönyvkiadó. 103–169.
- Pap Balázs – S. Lackó András, „Ma nem oldlak meg, probléma”. *Prae* 7: 13.
- Pethő József 2021. Az önmegszólító versek személyjelölő konstrukcióiról. In: Tátrai Szilárd – Laczkó Krisztina (szerk.): *Líra, poétika, diskurzus*. Budapest: Eötvös József Collegium. 195–213.
- Simon Gábor – Tátrai Szilárd 2021. A modern magyar elégia kognitív poétikai modellje. In: Hajdú Péter és Ferenczi Attila (szerk.): *Történeti változatok elégiára*. Budapest: L'Harmattan Kiadó. 133–151.
- Wallace, David Foster 2022. E Unibus Pluram – Tévé és amerikai fikció. 1749 <https://1749.hu/fuggo/essze/e-unibus-pluram-teve-es-amerikai-fikcio.htm>

Self-addressing lyrics. The relationship between fictional speech situation and medial context in music lyrics

The paper starts from the insight that differences between the speech situations in song lyrics and in poems can be traced back to differences between the two modes of communication (performance and written text). This is also the reason why the prototypical lyrics of popular music hardly include any self-references to the speaker, which are, on the other hand, central to the 20th century literary tradition. The paper analyses works that deviate from this prototype and can be characterised as 'self-addressing lyrics.' The reflexivity of self-references usually relates also to the conditions of the utterance and the underlying communicative situation, and thus provides a basis for their analysis. This is what gives self-addressing lyrics their uniqueness: they assert the powerful effect of popular music but at the same time throw doubt on the recipient position within the lyrical speech situation that takes this effect for granted.

Keywords: lyrics, self-adressing, speech situation, medial context, alternative music

Szemes Botond
HUN-REN BTK Irodalomtudományi Intézet
szemes.botond@abtk.hu