

„My mental's based on instrumental records”

Egy kísérlet a rap megközelítésére

Absztrakt. A magyarországi irodalomkritikában jellemzően kétfelől közelítették meg eddig a rapet: vagy jellegzetes szóbeli struktúrának, vagy szintén jellegzetes nyelvi regisztert működtető műfajnak tekintették. Jelen dolgozat mellett érvel, hogy az utóbbi megközelítésmód ma már elégtelen, és inkább az előbbi részletesebb kifejtésére törekszik. Kiindulópontul egy verstani definiálási kísérlet szolgál, amelyből következően lehetőség nyílik a rap és a zene, illetve az ének közötti különbség megállapítására. Végül pedig a rap eredendő szóbeli jellegében megjelenő írásbeliség néhány jellemzője okán mediális érdekességének tárgyalására kerül sor.

Domonkos István legutóbbi, 2008-ban megjelent *Yu-Hu-Rap* című kötete kapcsán az irodalmi kritika ismételten szembesülni kényszerült azzal a problémával, hogy miként is értelmezhető a műben a nyíltan vállalt „műfaji” megjelölés; azaz közvetetten az a kérdés merült fel, hogy vajon hogyan definiálható maga a rap. Domonkos a könyv fülszövegében azt írja, hogy „a rap vulgáris műfaj, ezért választottam”; ám a kötet bírálói többféleképpen értékelték ezt a magyarázatot. A konyves.blog.hu kritikusa például kitér ugyan a szerző önértelmezésére, de inkább a rap strukturális és rímtechnikai sajátosságai alapján mond ítéletet a kötet ezen aspektusáról. Továbbá kiemeli, hogy „a rap igazi lényege, hogy az egyszer jelen lévő verbalitás műfaja, és nem (elsősorban) lejegyzett szöveg”.¹ Bodor Béla is a rap verbalitására helyezi a hangsúlyt, amikor a következőt írja: „A szöveg [ti. a *Yu-Hu-Rap* – B.K.] hangzásokészletét tekintve ritkán emlékeztet arra a pergő dikcióra, ami ezt a popzenei formát vagy akár annak stilizált irodalmi változatait (Kemény István, Térey János, Fiáth Titanilla és mások munkáit) jellemzi”.² Eme pergő dikcióval szemben Harkai Vass Éva inkább egyfajta „recitáló-parlandós, szaggatott, dadogó” előadásmódnak tekinti a rapet, s erre véleménye szerint a kötetben jól rájátszanak „a szándékosan monotóniára épülő, gyakran a kínrímek hatását keltő egybecsengések”.³

Talán egyedül Orcsik Roland az, aki Domonkossal egyetértésben „inkább a műfaj sallangmentes, közvetlen, köntörfalazás nélküli, nem irodalmiaskodó, s ebben az értelemben vulgáris magatartását és megszólalásmódját” veszi alapul a kötet bemutatásakor és értelmezésekor.⁴ Hollósvölgyi Iván ugyaninnen köze-

1 Szöllő B., *Egy szöveg utóérzete*, http://konyves.blog.hu/2008/09/27/yu_hu_rap_szerk_1.

2 BODOR Béla, *Juj-juj! Vagy hú-hú-hú...?*, Élet és Irodalom, 2008/38.

3 HARKAI VASS Éva, *A tengelytöréses jármű újbóli beindítása, avagy csak verset írni ne!, ne!, ne!* (Domonkos István, *YU-HU-Rap*), Új Forrás, 2009/7, 67.

4 ORCSIK Roland, *Selyem, versolajos vízben* (Domonkos István: *YU-HU-Rap*), Bárka, 2009/3, 93.

líttette meg Térey János „rapverseit”⁵ közel egy évtizeddel korábban, és kiemelte, hogy „az igazi, autentikus rap állítólag nemcsak aljas, mocskos is. A rapper korántsem a természet vadvirága, de száraz kóró: szúr, vág, karistol, rendre fölsebzí a kifinomultabb lelket.” Ugyanakkor már ő is hozzátette, hogy „a rap eredendően hangzó műfaj. Az írott szöveg önmagában sehogy se hangzik.”⁶

Mindezek alapján jól kivehető, hogy a magyarországi irodalomkritikában nincsen konszenzus arról, hogy miként is értelmezhető vagy értelmezendő a rap; azonban két általános megközelítési mód jól körvonalazható: vagy jellegzetes szóbeli struktúrának, vagy szintén jellegzetes – vagy inkább jellegzetesnek vett? – nyelvi regisztert működtető műfajnak tekintik. Ezzel együtt azt lehet mondani, hogy bármely felfogásról is legyen szó, a megállapítások eddig kivétel nélkül megmaradtak a vélemény szintjén, a mérvadó elméleti reflexió pedig elmaradt. Ami azért is sajnálatos, mert az elmúlt néhány évben a kifejezetten szövegközpontúnak tartott rap megítélése jelentősen átalakult a köztudatban – jórészt Akkezdet Phiai második, *Kottazűr* (2010) című lemezének köszönhetően, amelynek – a kortárs magyar költészet befolyásáról árulkodó – szövegvilága nagyban eltért a magyarországi rapben addig megszokottól, s így megkérdőjelezhetővé tette például azt a közkeletű vélekedést, hogy a rap valamiféle vulgáris, jellegzetes témákkal foglalkozó műfajként volna leginkább jellemezhető.

Amennyiben a költészeti hagyomány tekintetében kívánjuk értékelni a rapet, legelőször azt érdemes megvizsgálni, hogy általában véve milyen szinten versszerű a szerveződése – vagyis lényegében egyfajta „versformaként” szükséges kezelni, amennyiben feltételezhető, hogy csaknem minden esetben olyan akusztikai rendezettséget mutat, mint a költészeti hagyomány számtalan formája. Kecskés András verstani koncepciója szerint a versritmus nyelvhangtani tényezők, ill. ezek kombinációinak érzékelhető, sorozatosan ismétlődő időbeli rendezettségéből származik. Egy adott szöveget akkor tekinthetünk versnek, ha az ismétlődés felismerhető sorképzéssel jár,⁷ mely sorképzésnek „elemi mozzanata a szövegrészek legalább páronkénti kölcsönös megfelelése (egymásra vonatkoztathatósága) vagy (1.) az *elhatárolás* legalább egy közös mozzanata (pl. beszédszünet, sorkezdő nyomaték, szóegyeztetés, rím) alapján, vagy (2.) a belső *hangzásszerkezet* legalább egy közös tényezője (pl. mondatdallam, szólamtagolás, nyomatékeloszlás, szótagszám) szerint. (A két feltétel nem zárja ki egymást!)”⁸ Márpedig a rap minden jel szerint megfelel a „páronkénti kölcsönös megfelelés” mindkét idézett kritériumának.

Ahogy a kötött formájú versek, úgy a rap esetében is egy sor hosszúságát egy előre meghatározott metrum szabja meg – a kettő közti különbség annyi, hogy amíg előbbiét a nyelv saját hangzásszerkezete determinálja (pl. az időmértékes versben a szótagok rövid és hosszú volta), addig utóbbiét egy nyelv-

5 Lásd az *Idegrendészetet* vagy *Az utca hírmondóját a Térerő* című kötetben.

6 HOLLÓSVÖLGYI Iván, *Más szóval ugyanaz minden* (Térey János: *Térerő* című kötetéről), *Tiszatáj*, 1999/9, 101–102.

7 A sorképzéssel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy Adam Bradley, az afro-amerikai irodalom és popkultúra kutatója is kiemeli a verseknek eme jellegzetességét, sőt, ez a kiindulópontja, mikor a rapet költészetként írja le: „Like all poetry, rap is defined by the art of the line.” Adam BRADLEY, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, New York, Basic Civitas Books, 2009, xi.

8 KECSKÉS András, *A magyar vers hangzásszerkezete*, Budapest, Akadémiai, 1984, 47.

ven kívüli tényező: a beat, amely egy, a rap zenei alapját képező szabályos dobütem.⁹ A „beat” kifejezést azonban nemcsak a dobütem, hanem az egész zenei alap megnevezésére is használják,¹⁰ ami világosan mutatja, hogy az általa szolgáltatott szabályosság milyen nagy jelentőséggel bír a produkcióban. Eme szabályosság az esetek döntő többségében négynegyedes „lűktetést” követ, ami azt jelenti, hogy minden teljes zenei ütem (angolul *measure* vagy *bar*) négy, egymást szabályosan követő negyed ütemből (angolul *beat*) áll.¹¹

e g y t e l j e s z e n e i ü t e m (4 / 4)			
első negyed	második negyed	harmadik negyed	negyedik negyed

Egy negyed ütem olyan a rapper számára, mint a költőnek a versláb. Ahogy az utolsó spondeus egy hexameterben, úgy a negyedik ütem is jelzi, hogy az előadó az aktuális sor végére ért.¹² Ám ez a párhuzam további érdekességet is rejt. Mint köztudott, egy hexameter hat verslábból áll, daktilusokból és spondeusokból. A hat versláb közül csak az utolsó kettő rögzített: az ötödik daktilus, a hatodik spondeus; az első négy a kettő közül bármelyik lehet. Ami azt jelenti, hogy e négy versláb szótagszáma legalább 8, legfeljebb pedig 12 lehet, azaz egy abszolút időtartamot, itt 16 morát, ugyanúgy ki lehet tölteni 8, mint akár 12 szótaggal. A rap ehhez hasonlóan viszonyul az alapját alkotó dobütemhez, ugyanis az abszolút időtartammal bíró teljes ütemet igen változatos szótagszámú sorokkal lehet kitölteni.

1	Back when Mark Wahlberg was Marky Mark,	9
2	this is how we used to make the party start.	11
3	We used to... mix in with Bacardi Dark	10
4	and when it... kicks in you can hardly talk	10
5	and by the... sixth gin you gon' probably crawl	10
6	and you'll be... sick then and you'll probably barf	11
7	and my pre... diction is you gon' probably fall	13
8	either somewhere in the lobby or the hallway wall	14
9	and every... thing's spinnin', you're beginning to think women	12
10	are swimmin' in pink linen again in the sink	12
11	then in a couple of minutes that bottle of Guinness is finished	17
12	you are now allowed to officially slap bitches	13

(Eminem, *Drug Ballad*)

9 BRADLEY, *i. m.*, xv.
10 „...the rhythm of the lyrics must fit with the basic rhythm of the music. This basic rhythm is referred to as the *beat*, and the same term is often used as another name for the music itself.” Paul EDWARDS, *How to Rap: The Art and Science of the Hip-Hop MC*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, 63.
11 „The vast majority of rap beats are in 4/4 time, which means that each musical measure (or bar) comprises four quarter-note beats.” BRADLEY, *i. m.*, xix.
12 „For the rapper, one beat in a bar is akin to the literary poet’s metrical foot. Just as the fifth metrical foot marks the end of a pentameter line, the fourth beat of a given bar marks the end of the MC’s line.” BRADLEY, *i. m.*, xix-xx.

Látható, hogy az idézett részlet sorai átlagosan 10-12 szótagosak, azonban a teljes zenei ütem akár 17 szótagot is elbír, mint azt az utolsó előtti sor mutatja. Ami úgy lehetséges, hogy a számnak ezen a pontján Eminem gyorsabban kezdi artikulálni a szavakat – ily módon „zsúfol bele” több szótagot a teljes zenei ütembe –, miközben tartja a dobalap ütemét. Tehát a szöveg számtalan módon megformálható a négynegyedes beat határain belül,¹³ az artikulációs képességek függvényében. Mindez azt jelenti, hogy ahogyan a hexameternél egy elvont versmérték realizálódik a versben, úgy a rap esetében is az elhangzó produkció egy variációs megvalósulása a négynegyedes ütemezésnek. Így jön létre az ún. flow, amely az előadó egyedi „hanglejtését”, a szöveg egyedi módon megvalósuló ütemhez igazodását jelenti¹⁴ – azaz a szótagoknak a negyedeken és a négynegyedes teljes zenei ütemen belüli eloszlását.¹⁵ Paul Edwards úgy fogalmaz a *How to Rap* című könyvében, hogy lényegében „ez tesz rappé egy adott szöveget, nem pedig az, hogy ötletszerűen felmondják a dobütemre”.¹⁶ A következő táblázattal (ún. flow-diagrammal) nagyjából szemléltethető, hogyan realizálódik egy adott szöveg az előadás során.¹⁷

1	2	3	4
			His palms
are sweaty	knees week	arms are	heavy, there's vomit
on his sweater	already	mom's spa-	ghetti, he's ner-
vous, but on the	surface he looks	calm and	ready, to drop
bombs,	but he keeps	on for	getting, what he...

(Eminem, *Lose Yourself*)

A számok a negyed ütemeket jelölik, tehát egy sor egy teljes zenei ütemnek felel meg; a félkövérrel kiemelt szótagok pedig azt mutatják, ahol az aktuális szótag pontosan két, egymást követő ütem határára esik. Eme lejegyzési módszer megvilágíthatja egy adott rapszöveg olyan jellemzőit, amelyek a szám hallgatása közben nem feltétlenül tudatosulnak. Ám egy ilyen diagram megalkotása koránt sem egyszerű feladat,¹⁸ ezért ahol a vizsgálat figyelembe veszi ugyan a szótageloszlás bizonyos jellegzetességeit, de nem követeli meg a négynegyedes leképezést, ott akár egy kétszer kétütemű beosztás alkalmazása is elegendő lehet.

13 „...the beat defines the limits of lyrical possibility.” BRADLEY, *i. m.*, xix.

14 „Simply put, flow is an MC’s distinctive lyrical cadence, usually in relation to a beat. It is rhythm over time.” BRADLEY, *i. m.*, 6.

15 „Rhythm (sometimes called *cadence*) refers to the way syllables are placed on the beat...” EDWARDS, *i. m.*, 111.

16 „It’s also what makes the lyrics a rap, rather than just spoken in a random way over a beat.” Uo.

17 Az alábbi részlet Paul Edwards könyvének hivatalos honlapjáról származik, teljes terjedelmében pedig a következő linkről érhető el: <http://www.howtorapbook.com/eminemloseyourselfhowtorap.pdf> (Ellenőrzött hivatkozás, 2013-04-10)

18 „I would further argue that rhythm should be regarded as something we feel rather than as something we hear, and that this is why it is so difficult to transcribe. It is natural to tap one’s foot to the beat of a piece of music or poetry, whereas it is much more difficult to listen actively and count along.” Brent Wood, *Understanding Rap as Rhetorical Folk-Poetry*, Mosaic, 1999/4.

1	2
jókor észleled,	hogy az újszülötted úgy zuhlott el,
hogy tíz héten keresztül	a disztéren diszkrétén
dzsóra készitettem ,	nem attól lett készen,
régóta kész tetem ,	csak okosan a szóval,
mer’ a szó HATALOM ,	nincs rá SZABADALOM ,
de ha szopatsz, halott vagy,	spanom, a RAVATALON ...

(Akkezdet Phiai, *Hogy üssön*)

A fenti diagramról a rap egyfajta „flexibilitása” olvasható le, ugyanis a teljes zenei ütem végét általában nem egyedül a negyedik negyed ütem jelzi, hanem sorvégi rím is – csakhogy ilyen nincs az idézett részlet első négy sorában. Ahogy azt az azonos módon kiemelt részletek mutatják, rímek tetszőlegesen jelennek meg a szövegben, tehát az egymást követő sorok végeinek egybecsengése itt opcionális, nem kötelező jellegű, s így az egyes rímpárok a szöveg szintjén átrendezik a négynegyedes zenei sormintát. Vagyis az előadásban a négynegyedes beat szabályos ismétlődése, „lűktetése” megmarad, a szöveg viszont a negyedeket veszi alapul, s így sokkal több lehetősége van a variációra (szigorúan az érzékelés határain belül!), mint csupán a sorvégi rímekkel. Nem mellesleg ez a jelenség végig megfigyelhető Akkezdet Phiai első, *Akkezdet* (2003) című lemezén – de hasonlóra a *Kottazúrón* is akad egészen érdekes példa.

1	2
ne csüggedj, anya, nem	kell a show-elem ,
csak markolj rám, ne	szégyellj, hogy jó velem ,
ne add a Mona Lisát ,	inkább hagyd a moralitást ,
ennél sokkal jobbat diktál	a korszellem ...

(Akkezdet Phiai, *Nekemtene*)

Ha nagyvonalúan tekintünk az idézett részletre, felfedezhetjük benne a limerick strófaszerkezetének imitációját, hiszen a sorokat a rímek mentén tördelve az alábbi szövegméretet kapjuk. (Fontos megjegyezni, hogy a tördeléssel kapott strófaszerkezeten túl maga a szöveg is támogatja a limerick hagyománya felőli értelmezést – jóllehet a limerickre jellemző helymegjelölés látványosan hiányzik a szövegből –, amiről Závada Péter, alias Újonc is beszél egy interjúban.¹⁹)

19 „A limerick egyébként általában erotikus témájú – az első lemez *Van egy gádzsija* is kicsit erre hajazott... Csak akkor verstanilag nem úgy álltak össze a szövegek. Most jobban figyeltünk erre. Ez sem tökéletes limerick-forma ugyan, de olyasmi. Kipróbáltuk, milyen lenne, ha szuperflegma stricik akarnánk lenni, amilyenek amúgy nem vagyunk.”
(<http://cellovolde.wordpress.com/2010/11/12/a-rap-a-jatszoszoba-a-kolteszet-meg-a-konyvtarszoba/>) (Ellenőrzött hivatkozás: 2013-04-10)

„ne csüggedj, anya, nem kell a **show-elem**,
csak markolj rám, ne szégyelld, hogy **jó velem**,
ne add a **Mona Lisát**,
inkább hagyd a **moralitást**,
ennél sokkal jobbat diktál a **korszellem**...”

Tehát jól látható, hogy kötöttsége ellenére a négynegyedes ütem kereteit igen „rugalmasan” lehet kezelni, ugyanis a – mondjuk úgy – belső, „kötetlen” rímek számtalan szövegszintű újrendezést tesznek lehetővé. Összességében pedig elmondhatjuk, hogy a rap valóban megfelel a sorképzést biztosító „páronkénti kölcsönös megfelelés” mindkét kritériumának. A négynegyedes dobütem (mint az előadás belső hangzásszerkezetét meghatározó tényező) szükségszerűen, a sorvégi rím pedig – amelynek megjelenését értelemszerűen maga a beat teszi lehetővé – opcionálisan felel a sorképzésért.

Minden eddigi megállapítás közül talán az a legfontosabb, hogy „a rap mértéke a dobütem, ritmusa pedig az előadó dobütemre illeszkedő flow-ja”.²⁰ Ugyanis ebből vezethető le, mi az alapvető különbség a rap és más vokális zenei formák között. Adam Bradley a következőket írja *Book of Rhymes* című könyvében a költő, a rapper és a dalszövegíró munkájának különbségéről. „A költők a sorok nyelvi ritmusával foglalkoznak. [...] Ők a nyelvben foglalt ütemmel dolgoznak. Ezzel szemben a dalszövegíróknak meg kell küzdenie a hallható ritmusokkal is a harmónián és a melódián felül. A zenei kísérethez illeszkedő melódiasort hoz létre az énekhanghoz való dalszövegírás során. A rapper feladata mindkettőjüket megtestesíti... A költőtől eltérően a rapper flow-ját nem egyedül a költemény szavainak ritmikus struktúrája irányítja, hanem a szám hallható ritmusai is. A dalszövegíróktól eltérően pedig a rapperek szinte kizárólag a ritmussal foglalkoznak.”²¹ Mindez azt jelentené, hogy a rap félúton van költészet és zene közt, ám a kérdés további kifejtést igényel.

Minden előszóban történő emberi megnyilatkozás szegmentális (avagy digitális) és szupraszegmentális (avagy analóg) jellegű elemekből épül fel.²² Szegmentális nyelvi elemeken a beszédhangokat és a belőlük felépülő szavakat, szupraszegmentális nyelvi elemeken pedig a hangok és a szavak prozódiai sajátosságait értjük.²³ Kassai Ilona *Fonetikája* alapján ilyen prozódiai sajátosság a hangmagasság (a hang frekvenciája), a hangosság (azaz a hangerő), a beszédtempó és a szünet.²⁴ Ezek kombinációi alkotják egy meg-

20 „...rap’s meter is the drumbeat and its rhythm is the MC’s flow on the top of the beat.” *Uo.*, 8.

21 „Literary poets concern themselves with the rhythms in the language of their lines. [...] They work with implied beats. The song lyricist, on the other hand, must contend with audible rhythms in addition to harmony and melody. Writing for a singing voice, they construct a melodic line that fits within the musical accompaniment. The MC’s task embodies elements of both... Unlike a literary poet, an MC’s flow is not governed solely by the rhythmic structure of the poet’s words, but by the audible rhythms of the track. Unlike song lyricists, MCs are concerned almost exclusively with rhythm.” *BRADLEY, i. m.*, 31–32.

22 BENCZIK Vilmos, *Nyelv, írás, irodalom: kommunikációelméleti megközelítésben*, Budapest, Trezor, 2001, 23.

23 *Uo.*, 23–25.

24 KASSAI Ilona, *Fonetika*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998, 203–204.

nyilatkozás szupraszegmentális jellegét, amely a megnyilatkozást alkotó elvont nyelvi jeleknek dimenziót ad az aktualizáció során,²⁵ vagyis hozzájárul ahhoz, hogy „a közlemény tartalmilag egyértelmű legyen”.²⁶ Az analóg jeleknek ez a funkciója az, ami nem érvényesül az énekelt szöveg esetében, pontosabban *máshogy* tesz szert *más* jelentőségre. Benczik Vilmos szerint „az ének architektúrája – a diszkrét jelekre való támaszkodás mellett – az analóg jelek dimenziójában épül”.²⁷ Ezt azonban fontos kiegészíteni azzal, hogy az ének analóg jelekből való építkezése nem egyszerűen a bevett, a hétköznapi kommunikáció során használatos és azonosítható szupraszegmentális elemek kombinációját jelenti, hanem azok *speciális módon megképzett* kombinációját – mert az énekes olyan zenei tényezőkhöz igazodik egy-egy hang elnyújtásával vagy a hangmagasság változtatásával, mint például a melódia –, és éppen e speciális hangképzés különbözteti meg az éneket a beszédől.

„Az éneklés szöveges zene”²⁸ – írja Kerényi Miklós György *Az éneklés művészete és pedagógiája* című könyvében; a zene definiálásához pedig Ponori Thewrewk Emil és Roman Jakobson a költészet és a zene különbségét vizsgáló egy-egy tanulmánya nyújthat segítséget, amelyek megállapításait tekintve egybevágunk. Ponori Thewrewk Emil szerint „míg a zene csupán hangérzések által hat lelkünkre és érzelmeket ébreszt; az érzelem tárgyát ugyan meg nem mondhatja, s gyönyörű dadogásával csak is sejteti velünk azt, a mi művészenek szellemét oly annyira elragadta: a költészet tüzetesen képzeteket költ, műanyaga nem a puszta hang, mint a zenéé, hanem határozott értelmű hangidomok, szók, melyek hangérzésileg csak úgy mellékesen hatnak”.²⁹ Jakobson pedig azt írja, hogy „a zene sajátossága a költészetével szemben abban áll, hogy konvencióinak összessége fonológiai rendszere korlátozódik és hiányzik belőle a fonémák etimológiai eloszlása, azaz a zenének nincs szókinccse”.³⁰ Egyértelműen abban látják mindketten költészet és zene közt a különbséget, hogy amit az utóbbi közvetít, azt nem lehetséges fogalmi szinten megragadni. A komplex zenei kontextushoz igazodó ének pedig ugyanilyenné válik a speciális hangképzés által. Kerényi Miklós György is folyamatosan azt hangsúlyozza a fent idézett könyvében, hogy a jó éneklés olyan pedagógiai munka eredménye, amely a hangszerveket a helyes működésre neveli;³¹ azaz mindenekelőtt a hangképzés minősége számít az éneklés során, nem pedig az, hogy *mit* énekel az előadó.

A rapben viszont a diszkrét nyelvi jeleken van elsődlegesen a hangsúly, mert az előadónak szinte kizárólag a beat négynegyedes ütemére kell tekintettel lennie. A rap a dobütemhez, nem pedig a melódiához igazodik; ebből

25 BENCZIK, *i. m.*, 25.

26 KASSAI, *i. m.*, 206.

27 BENCZIK, *i. m.*, 42.

28 KERÉNYI Miklós György, *Az éneklés művészete és pedagógiája*, Budapest, Zeneműkiadó, 1985, 184.

29 PONORI THEWREWK Emil, *A hang mint műanyag: Válogatott zenészeti, költészeti és nyelvészeti tanulmányok*, szerk. Kovács Béla Lóránt, Budapest, A Szépirodalmi Figyelő Kiadása, 2008, 28.

30 ROMAN JAKOBSON, *Zenetudomány és nyelvészet = Uő, Hang – jel – vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, Budapest, Gondolat, 1972, 438.

31 KERÉNYI, *i. m.*, 20.

adódóan a beszédtempó az előadás egyetlen speciálisan képzett prozódiai sajátossága, mely egyáltalán nem vagy igen kis mértékben kombinálódik más, ugyancsak speciálisan képzett szupraszegmentális jellegű elemekkel, s így nem is történik olyan komplex hangképzés, mint az éneklés során. Tehát a forma kötöttsége miatt különbözik a rap a vokális zene más formáitól, s így sokkal közelebb áll a beszéd és a vers akusztikai megvalósulásához, mintsem az énekléshez, s ily módon nem is válik instrumentummá, hangszerre a zenei kontextusban, mint az ének. Mégis sokszor mondják azt, hogy már-már zenei egy-egy rapszöveg hangzása.

Adam Bradley szerint „a rím az a zene, melyet a rapperek a szájukkal hoznak létre. [...] A rímek adják a rap dal jellegét, kiemelve a nyelv csekély, ámde megdöbbentő zeneiségét.”³² Ponori Thewrewk Emil hasonló véleményen van a költészettel kapcsolatban, amelyről azt írja, hogy abban a szó kétféleképp szerepel, „mindenek előtt értelmileg, s ez tünteti föl a költemény tartalmát, másodsor érzésileg s annyiban a zene körébe tartozik”.³³ A szavakat alkotó beszédhangoknak mindketten zenei jelleget tulajdonítanak, a korábbiakban végigvitt érvelésünk alapján azonban elvethető a rímek és egyéb hangmegfelelések hangzásélményének *tényleges* zeneként vagy zeneiségként való megközelítése; miközben tagadhatatlan, hogy a költemény alkotórészeinek komplex kölcsönhatásában komoly szereppel bírhatnak.³⁴ Ponori Thewrewk ezt a következőképpen fogalmazta meg: „Hol hangzós tárgynak a képét akarja bennünk fölidézni, ott [a költő] a szókat úgy választja egybe, hogy ama tárgynak a megfelelő hangérzését is kelti fülünkben, amiáltal leírását annál hathatósabbá teszi, miután így nemcsak szavainak értelmével értelmileg, hanem hangzásukkal érzékileg is hat a hallgatóra.”³⁵

32 „Rhyme is the music MCs make with their mouths. [...] Rhyming words gives rap its song, underscoring the small but startling music of language itself.” BRADLEY, *i. m.*, 49.

33 PONORI THEWREWK, *i. m.*, 28.

34 Vö. FÓNAGY Iván, *A költői nyelv hangtanából*, Budapest, Akadémiai, 1959, 52–53, 89–92, 247–248. Azonban meg kell jegyeznünk, hogy még Fónagy is leginkább a zenei hangzás mintájára értelmezi a versek hangzását; ezeket a szöveghelyeket a korábbi érvelésünk alapján – már amennyiben az elfogadható – érdemes lenne újragondolni. Itt csak egyetlen példát említenénk. *A költői nyelv polyphoniája* című fejezetben a következőket írja: „Mint a zene, a hanghatás a szavak, grammatikai formák sajátos alkalmazása is új mondanivalóval egészíti ki a közlés prózai magvát. Érzelmeket tolmácsol, hangulatot fejez ki, képeket kelt, gondolatokat ébreszt, fogalmi eszközök igénybevétele nélkül. Mintha ez a második szólam, ez a zenei aláfestés őrizné a versben a zene nyomát az énektől, a zenei kísérettől való elszakadása után is.” (260.) Tehát részben a szavak hanghatása mentene át valamennyit az éneklés és a zenei kíséret elmaradásából. Csakhogy ettől még az éneklés vagy a zenei kíséret minőségi különbsége a hagyományos hangképzéshez képest nem nyerhető vissza. Egy konvencionális helyesírási versszöveg esetében ugyanis legtöbbször egyedül erre a hagyományos hangképzésre vonatkozó „instrukciókat” találunk, mivel az írásjegy a „hozzárendelt” hangra és ama hang hagyományos képzésére utal, nem pedig arra, hogy milyen prozódiai „intenció” szerint kéne kiejteni. Ilyen feltételek mellett nem annyira zenei, mint inkább akusztikai „aláfestésről” lehet beszélni.

35 *Uo.*, 40.

De nemcsak „érzéki” hatásról, hanem bizonyos esetekben akár szemantikai-
kairól is beszélhetünk. Jakobson például azt állapítja meg a rímről, hogy az
„szükségképpen magában foglalja a szemantikai kapcsolatot a rímelő egysé-
gek között”.³⁶ A szemantikai kapcsolat hozza létre az általa *költői etimológiá-*
nak nevezett jelenséget,³⁷ amelynek segítségével egy költeményben az ellen-
tétes jelentésű, ámde hasonló hangzású szavak is közös nevezőre hozha-
tók.³⁸ Tágabb kontextusban Hans-Georg Gadamer is erről beszél, amikor az
értelem és a hangzás (de nemcsak a rím, hanem bármely érzékelhető hang-
megfelelés) közötti kapcsolatot az irodalmi szövegbe való „mélyebbre” hatolás
lehetőségeként említi.³⁹ Ezt Mörike *Egy lámpára* című versének utolsó sorával
illusztrálja, amelyben a sor akusztikai környezete miatt az értelmezésben a
„látszik” jelentésű – s így eléggé prózai – „scheint es” valójában úgy értendő,
hogy „fénylik”, mert a belső hallás, ahogy Gadamer mondja, „meghallja ebben
[a sorban] a »schön« [szép], a »selig« [boldog], a »scheinen« [ragyogni] és a
»selbst« [maga] megfelelését”.⁴⁰

H. Samy Alim megállapítja, hogy a rap rímformái közül az általa átvezető
rímtechnikának (bridge rhyming technique) nevezett az egyik legkomplexebb,
amely úgy jön létre, hogy egy ún. átmeneti „híd” (*bridge*), azaz egy vagy több
szó összeköt a szövegben két, egymástól látszólag eltérő vagy távoli mozza-
natot. Ezáltal a két mozzanat a kontextusban egyként kezd működni, s ez erő-
síti a szöveg koherenciáját mind hangtani, mind szemantikai szinten.⁴¹

„The way you speak is lighter than a pamphlet
Cuz the truth give the words the weight of a planet goddammit
I ran wit what God planted [in my heart] and I understand it
To be to **bring the light to the dark, breathe some life in this art**”

(Pharoahe Monch feat. Common, Talib Kweli, *The Truth*)

A példában két fonetikai minta ismétlődik, mindkettőt különböző módon jelöl-
tük, aláhúzással és félkövér kiemeléssel. Mint látható, a szögletes zárójelben
félkövérrel kiemelt részlet az aláhúzással jelölt minták között már előre kiépíti
azt a hangsémát, amely a rá következő kétszer hat szótagos belső rímbe is
visszaköszön, s így rímpozícióba kerül, ami által a két különböző fonetikai min-

36 Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika* = Uő, *Hang – jel – vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, Budapest, Gondolat, 1972, 257.

37 Uo., 263–264.

38 Vö. „Rhyme is the echo of sound from one word to another, an echo that simulta-
neously announces similarity and difference.” BRADLEY, *i. m.*, 52., „Rhyme [...] is
rap’s most obvious way of remaking language, of refashioning not simply sound,
but meaning as well. [...] A new rhyme forges a mental pathway between distinct
but sonically related words...” Uo., 53.

39 Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, ford. HÉVIZI Ottó = *Szöveg és inter-
pretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Cserépfalvi, 1991, 37.

40 Uo., 38–39.

41 H. Samy ALIM, *On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh: Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and Internal Rhymes of the Internal Affairs*, *Journal of English Linguistics*, 2003, 75.

tát összekapcsolja. Tehát ebben az esetben egyfajta szervezőelvként működik a hangzás, amire Akkezdet Phiai lemezein is akad példa, de főleg az első albumon, amelyen számtalanszor épül a hangalakok összecsengésére valamilyen hosszabb szövegegységet átívelő szójáték. A következő részleten pedig azt érdemes megfigyelni, hogy egy visszatérő hangzasegység a szöveg tematikájához kapcsolódóan konkrét szemantikai szinten is elkezd funkcionálni.

„állíthatsz korlátot a /é e/é, sohase e/ég,
kezdetben volt a /é, és a még több dellát ő e/é,
leültem mel/é, hova tart a világ, mi?
meddig, merrefelé? mindennek a fele /é, kishaver,
ő ezt fele/é: a sors is, ha ver,
akkor indul el lefe/é, a léted a lényeg,
ha nem érkezik a béreme/és, félre ne értsd, ha azt hallod, hogy
„/égyszi, mikor lépsz ki?“, a kecóból a nőd az, hogy hogy
húzhat még több lét ki?
tudod, az óriási kurvákon óriási a /ék,
ott folynak ki-be nap mint nap az óriási /ék...”

(Akkezdet Phiai, Lé)

Az idézett részletben feltűnően sokszor szerepel olyan kifejezés, amelyben visszaköszön a szám címe, azaz a „pénz” jelentésű szleng, a „lé”, ami a „mindennek a fele lé” félsorban explicite meg is fogalmazódik, miközben persze ez a rész a szöveg tematikájához illeszkedve is értelmezhető, azaz a világon mindent áthat és befolyásol a pénz. A szövegben tehát a szemantikai és az akusztikai sík egybejátszása figyelhető meg, amennyiben felismerjük, hogy a „lé” mint hangzasegység ugyanúgy lesz a szöveg építőeleme, ahogy a pénz a világé. Így amikor például azt halljuk a számban, hogy „a léted a lényeg”, akkor itt a „lét” és a „lényeg” pozitív eszméit is már a létől, a pénztől nem függetleníthető minőségben kell érteni.

Joggal merülhet fel ezen a ponton az írásbeliség közbejöttének kérdése. Kulcsár-Szabó Zoltán írja *Metapoétika* című könyvében, hogy „a paronomasztikus vagy eufonikus alakzatok csak a fonológiai egységek lejegyezhetősége feltételével rendeződhetnek az ekvivalenciák bármiféle rendszerébe”.⁴² Vagyis ahol valamilyen formában a költői etimológia jelensége vagy egy fonetikai minta ismétlődése ismerhető fel, ott eleve számolni kell az írásosság közbejöttével. Ha ezt mégis szem előtt tévesztenénk, egy rapszövegben jó eséllyel akkor is értesülni fogunk az írásbeliség közbejöttéről, ugyanis az előadók elég gyakran megemlítik a szövegekben, hogy azokat az esetek döntő többségében előre megírják, nem pedig a stúdióban, felvétel közben rögtönzik.

„I start to think then I sink
into the paper like I was ink
When I'm writing I'm trapped in between the lines
I escape when I finish the rhyme”

(Eric B. and Rakim, *I Know You Got Soul*)

42 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika: Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2007, 43.

Az idézett részletben megjelenik egyfelől szó szerint az írás folyamata, másfelől pedig az íráshoz kapcsolódó mentális folyamatok és állapotok képzetei. Az első két sorban a szövegíró és az íróeszköz egymásra vonatkoztatása (én, aki gondolkodom, *I think*, és én, aki a papírba süllyedek, mintha tinta volnék *I sink into the paper like I was ink*) figyelhető meg; a *think-sink-ink* rím hármasa pedig egy költői etimológia révén tovább árnyalja a tematizált cselekvést. A gondolkodás (*think*) és az elmerülés (*sink*) majdhogynem tökéletesen egybehangzanak, s így ebben a kontextusban akár részleges jelentésbeli megfelelésükről is beszélhetünk. Ugyanebben a megközelítésben magyarázható az elmerülés (*sink*) és a tinta (*ink*) között érzékelhető hangzásbeli hasonlóság is, főleg hogy itt egyben egy hasonlatról is szó van: a papír úgy fogadja magába a szövegíró gondolatait (*sink*), ahogy a tintát (*ink*), csak hogy a rímben kódolt tökéletlenség – nevezetesen az, hogy az „ink” a kezdőhang elhagyásával, azaz hiányosan, és nem módosult formában felel a „sink” hívására, ahogy azt amúgy a „sink” a „think” esetében tette – egyben felidézi azt a hétköznapi kommunikációs tapasztalatot, hogy a szavaink mindig elégtelenül, legfeljebb megközelítőleg képesek jótállni a mondandónkért, azaz nem tudjuk tökéletesen kifejezni magunkat. Tehát a tintával rögzített szöveg (*ink*) a gondolkodás (*think*) szükségszerűen „elégtelen” megfelelője. Ám a saját bevallása szerint a szöveg alanya végül is ilyen körülmények között képes létrejönni, amiről a második két sor tudósít. Itt a sorvégi rím kényszerként, nem pedig lehetőségként való érzékelése mint formai kötöttség jelenik meg (innen a csapda-hasonlat, *I'm trapped in between the lines*), amelyet ha sikerül legyűrni, azaz „befejezni a rímet”, akkor az „Én” megmenekül, felszabadul, tehát metaforikusan meg-, vagy még inkább újjászületik. Ebből következik, hogy a szövegbeli alany léte egyedül a nyelv és a nyelv korlátai között és függvényében értelmezhető.

„I came to bring the pain hardcore from the brain
let's go inside my astral plane
find out my mental's based on instrumental records
hey, so I can write monumental methods”

(Method Man, *Bring the Pain*)

Method Man bepillantást enged az elméje működésébe, ahol nemcsak az derül ki, hogy az írás a szöveg születését meghatározó folyamat, hanem az is, hogy az írás aktusa feltételezi a zenei támogatottságot. Más szóval, a szöveg arról tudósít, hogy egy zenei alap, minden kétséget kizáróan a négynegyedes dobütem által biztosított metrum az, ami formát szab neki, mert a szerző gondolkodása is erre a zenei formára épül, amit a belső rím is megerősíti (*my mental's based on instrumental records*). Továbbá igen érdekes az írás eredményére vonatkozó reflexió (*so I can write monumental methods*) kettős természetű, ugyanis a szóbeliség természetéből eredően a *methods* vonatkozhat a szövegre és a szövegíróra egyaránt. Ami azt jelenti, hogy előző példához hasonlóan a szubjektum itt is a szöveg által jön létre (*so I can write monumental Methods*), sőt a többes szám azt is jelzi, hogy egyetlen leírás nem feltétlenül elégséges.

„kéne már írni valami általánosot,
valami elgondolkodtatón ál-talányosat,
mint hogy általánosba' vált a lánymosdó
állandó témává, de az általányadó
annak, aki betette a lábát, az volt, hogy
törött vállal állt a Jánosba'...”

(Akkezdet Phiai, *Hogy üssön*)

Újonc szövegrészletében azt érdemes megfigyelni, hogy a szöveg alanya itt már nem a nyelv szubjektumképző szerepéről beszél, hanem azon ironizál, hogy mi az, amit tennie kéne, de nem teszi; hogy valamilyen általánosságot, általános igazságot kéne – talán valamilyen konvencionális műfaji kényszerből? – megfogalmaznia. A rákövetkező sorból azonban kiderül, hogy egy ilyen intenciójú szerzemény megírása lehetetlen; a szövegből pedig az is kiolvasható, hogy a számban szerzőként megszólaló alany számára evidens, hogy ez lehetetlen. Erről tanúskodik, hogy az „ál-talányos” felel az „általános” hívására, azaz egyetlen hang cseréje során megnyilvánul, hogy ami általános, az egyben ál-talányos, tehát egy talány eleve hamis felmutatása és leleplezése. Ily módon válik érthetővé az ironia, hogy „a nagy téma” helyett olyan „kicsinység” kerül az idézett rész középpontjába, mint a kisiskolás fiúk lánymosdó iránti kíváncsisága.

Annak ellenére, hogy az írásosság közbejötté ilyen egyértelműen kimutatható a rappel kapcsolatban, minden jel arra utal, hogy kizárólag előszóban megvalósuló szöveggént érdemes kezelni (erről bővebben később), s ebből értelemszerűen következik az (egyébként is) auditív úton történő befogadása. De az nem, hogy az ily módon történő befogadása gördülékeny és problémamentes. „Noha a szavak a hangzó beszédben gyökereznek, az írás zsarnoki módon örökre a vizuális térbe zárja őket” – írja Walter J. Ong *Szóbeliség és írásbeliség* című könyvében.⁴³ Ezzel arra céloz, hogy amennyiben egy írástudó hallgat – vagy csupán elgondolja, hogy hallgat – egy beszédet, szükségszerűen meg fog jelenni előtte minden szó képe, vagy legalábbis a szavak homályos körvonala, és nem képes ettől elvonatkoztatni, pusztán a hangzásra irányítani a figyelmét. Ebből arra lehet következtetni, hogy a – feltételezett írástudó – befogadó előtt a rap hallgatása során is meg fog jelenni vizuálisan valamilyen formában a hallott szöveg képe. Ám az, hogy milyen szöveggép vizualizálódik, nagyban függ attól, hogy a befogadó hogyan szegmentálja a hallott folyamatos hangsort. Ugyanis a rap esetében nem mindig biztosított a szavak egyértelmű szegmentálhatósága, mert a négynegyedes dobütem által „kikényszerített” általában gyors artikuláció miatt előfordulhat, és elő is fordul, hogy a szavak határai összeecsúsznak, aminek következtében a szöveg többféle szegmentálására nyílhat lehetőség, s ez akkor válik kifejezetten érdekessé, ha a szöveggörnyezet nem támogatja egyik opciót sem jobban a másiknál. Erre több példa is található Akkezdet Phiai *Kottazűr* című lemezén.

43 Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség: A szó technológizálása*, ford. KOZÁK Dániel, Budapest, Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat, 2010, 30.

1	nem vagy te se tévésztár, csak élet szakon estis,	
2	négykézláb a restből hazáig, az presztízs,	
3	a Fradi az új pestis, a Fradi az Újpest is,	dobárod a féltéglát,
4	nem akarsz te sehova, csak élményszámba menni	

(Akkezdet Phiai, *Miért most?*)

Újonctól szövegrészletben a harmadik sor első fele az, ami kétféleképpen is szegmentálható értelmesen, ráadásul a két lehetőség olvasható egymás viszonylatában, vagyis az akusztikai hangsor tekintetében egy anagrammatikus olvasási mód is kilátásba helyezhető. Eszerint a két focicsapat nemcsak hogy megfeleltethető egymásnak (*a Fradi az Újpest is*), de a kettő azonosságában benne rejlik a járványos betegség, a pestisesség is, melyet látenszen az Újpest hordoz magában (*Újpest is*).

1	drágám, a koporsóra nem kell piros rózsza,	
2	csak szólj muternak, legyen gondja egy csokor mikrofonra,	
3	majd mindenki belebőg,	telesír verselve Telesíroverselve
4	egy kis szelet temetőt, míg készülők a nagy talkshow-ra...	

(Akkezdet Phiai, *Zenebuddhizmus*)

Ebben a részletben is a harmadik sor lehet kifejezetten izgalmas a szegmentálhatóság szempontjából, ám itt elsősorban Újonc nyelvi leleménye figyelemreméltó. Ez a *verselés* kifejezés specializálását viszi végbe a műfaji megjelölés által (*sírselve*), ráadásul egyetlen szóban, így a kifejezés szemantikailag komplexebbé, sűrítettebbé válik, nem úgy, mintha mindez körülírással történne (pl. *sírselveket költve*). Ugyanakkor mégsem lehet azt mondani, hogy eme szegmentálás helyettesítheti, kiválthatja a másikat (*telesír verselve*), mert az a *verselés* mellett a *sírás* tevékenységét is a figyelem középpontjába helyezi. Tulajdonképpen *egy jelölő*, azaz esetünkben egy akusztikai hangsor *vég nélküli játékaról* van szó,⁴⁴ így a szöveg eldönthetetlen és lezárhatatlan marad – ami igaz minden hasonló szituációban, s így az előző és a következő példában is.

1	játszottam Casanovát	megbabonázó szüzet megbabonázó szüzet
2	és '68-ban én csináltam először meg a tüzet	

(Akkezdet Phiai, *Hisz Sztori*)

Az eddigiekhez képest talán ez a legkevésbé komplex szegmentálási lehetőség, mert a két változat közötti különbség nem okoz komolyabb problémát az értelmezésben, ugyanakkor jól mutatja, hogy a szegmentálhatóság nemcsak szavakon vagy szintagmákon belül jelenhet meg, hanem tagmondathatárokon is. Mivel nem mindegy, hogy a Süveg Márktól, alias Saiidtól idézett részlet ala-

44 Vö. Roland BARTHES, *A múltól a szöveg felé*, ford. Kovács Sándor = Uő, *A szöveg öröme, Irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris, 1996, 69.

nya két személyről beszél-e (*játszottam Casanovát és játszottam megbabonázó szüzet*), vagy pedig csak *egy bizonyos* karakterről (*azt a szüzet játszottam, aki megbabonázta Casanovát*).⁴⁵

Az iménti példákon jól megfigyelhető volt, hogy a jellemzően hangzó formában „fogyasztott” rap nem minden esetben rögzíthető egyetlen folytonos írott szövegben. Ám a szegmentálás kérdésén túl még legalább egy jelenség felszámolja a folytonos lejegyzés lehetőségét.

„Y’all **heard of me**, I pack macs and crack **vertebreas**
Leave niggaz in **third degree** burns and back **surgery**”

(Pharoahe Monch, *Right Here*)

Mint arra H. Samy Alim rámutat,⁴⁶ a „heard of me”, a „third degree” és a „surgery” csakis egy, a „szokványostól” eltérő kiejtéssel illeszkedik a „vertebreas” fonetikai mintájához [ʒr...ə...ey], ami Pharoahe Monch előadásában meg is valósul. A „heard of me” például úgy hangzik a felvételen, hogy „heard of may”. Igaz, hogy efféle „dialektikus” rímforma nem minden nyelvben figyelhető meg, ám a példa jól mutatja, hogy egy ilyen szöveg nem rögzíthető folyamatos leíratban, mert a szemantikailag dekódolt (pl. *heard of me*) és az akusztikailag kódolt változat (pl. *heard of may*) nem szerepelhet az írott szövegben ugyanott, ugyanazon a helyen. Ha pedig az egyiket előnyben részesítjük, egyértelműen zavar keletkezik az írott szöveg értelmezése közben, mert vagy a „heard of may” kontextusbeli értelmetlensége merül fel, vagy pedig az a kérdés, hogy a „vertebreas” mely szavakkal rímel – ha egyáltalán rímel bármivel is – az idézett két sorban, aminek következtében értékes jelentésbeli telítettség veszhet el. H. Samy Alim szerint az idézett példa jól mutatja, hogy a rapben a hang elsőbbséget élvez az ortográfiával szemben,⁴⁷ s ezzel akár egyet is érthetünk. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy hasonlóra akad példa a költészetben is, vagyis tévedés volna azt feltételezni, hogy ez a rap valamiféle egyedülálló sajátossága. Kovács András Ferenc lírájában például a szem- és fülrímek mellett – ahogy azt Mészáros Márton írja – „feltűnően nagy számban találhatunk fél-szem-, fél-fülrímeket is, olyan alakzatokat tehát, amelyek egyébként egyik nyelvben sem létező alakok kimondását – kiolvasását kényszerítik ki”.⁴⁸

„Orlando süllyed ködbe vész
Nem látni már Miamit
Hadd jöjjön hát a súlytalan játék
mindegy mi ámt

45 Természetesen minden a szövegek szegmentálhatóságával kapcsolatos kijelentésünk hipotézis jellegű, mivel nem állt módunkban mérvadó empirikus kutatást végezni, amellyel igazolhattuk volna, hogy a többféle szegmentálás lehetősége valójában milyen mértékben érzékelhető, és hogy mennyiben függ az írástudástól. A jövőben, ha lesz rá igény, érdemes lenne végezni egy ilyen felmérést.

46 ALIM, *i. m.*, 64.

47 „This changing of pronunciation is deliberate, [...] and serves as an example of the primacy of sound over orthography in Hip Hop poetics.” *Uo.*

48 MÉSZÁROS Márton, *Az olvashatóság – hallhatóság – láthatóság határesetei* Kovács András Ferenc költészetében = *Alszik a fény: Kosztolányi Dezső és Csáth Géza művészete*, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége–Ráció, 2010, 191.

Kiálthatsz egyre távolodsz
Hová tűntél el Einstein
Örvénylő kőbe semmiség
Szívébe visszafájsz tán”⁴⁹

A lejegyezhetőség kérdését veti fel Saiid következő, egyedülálló szövegrésze is, azzal a különbséggel, hogy itt elsősorban az merül fel, mennyiben fogadható el a saját, interneten közzétett leirata. Ha ugyanis az élőszóbeliség és a magyar nyelv sajátágaiból indulunk ki, a *Zenebuddhizmus*ból idézett példa nem dekódolható a világhálón hozzáférhető szerzői szándék szerint.

„nem egy MC nem szív, l’evés M&Ms-i bája: hogy minden minden – a
Mérsékletesség Matematikája...”⁵⁰

A félkövérrel kiemelt „l’evés” tipográfiai leleménye ugyan több értelmezési lehetőséget is megnyit az olvasó számára, mégis nehéz elképzelni, hogy bárki – olyan, aki még nem találkozott eme leirattal – ekképpen szegmentálná ezt a szövegrészt az auditív befogadás során, ugyanis a számban semmi nem utal arra, hogy Saiid megpróbálná az élőszóba adaptálni a szójátékot. Arról nem is beszélve, hogy a magyar helyesírásban egyáltalán nem bevett az aposztróf írásjel ilyen használata. Amennyiben tehát szigorú következetességgel egyedül a *hallható* szövegből indulunk ki, úgy azt kell mondanunk, hogy a „l’evés” írásmód nem érvényesíthető a *Zenebuddhizmus* lejegyzése során. Némileg hasonló helyzet áll elő Saiid *Egy ház* című számában, abban az értelemben, hogy ott is egy olyan „fogással” él, amely kizárólag írásban válik érzékelhetővé.

„anagramm mozaik kódban lapozom a **Bibliát**
betűit ismerve **belülről** láthatod **Isten arcát**
kinyitva olvashatod **rögtön** **Allah nevét**
tézisek **ódák** **regék** alkotják a **Tórá**t”

(Saiid, *Egy ház*)

Saiid előre felhívja rá a figyelmet, mit kellene észrevenni a következő sorokban (*anagramm mozaik kódban lapozom a Bibliát*), mégsem valószínűsíthető a hallgató részéről, hogy összeolvasná a szavak kezdőbetűit, mert ahhoz nem elegendő a szavak ideiglenes vizualizációja – a szöveg írásban történő rögzítésére is szükség van.

Adam Bradley szerint „a rap rendelkezik egy írott formával, amelyet megéri rekonstruálni, s amely tanúsítja mind zenei, mind költészeti értékét”.⁵¹ Megfelel azonban arról, hogy a rap papíron megszűnik rap lenni, mivel ott szükségszerűen elvész a nyelven kívüli négynegyedes dobütemre épülő rit-

49 Kovács András Ferenc, *Cape Carneval Blues* = Uő, *Jack Cole daloskönyve*, Budapest, Magvető, 2010, 75.

50 A leirat Akkezet Phiai YouTube csatornáján elérhető hivatalos videoklip alatt található, itt: <http://www.youtube.com/watch?v=7CrinUeettw> (Ellenőrzött link: 2013-04-11)

51 „Rap has no sheet music because it doesn’t need it – rapping itself rarely has harmonies and melodies to transcribe – but it *does* have a written form worth reconstructing, one that testifies to its value, both as music and as poetry.” BRADLEY, *i. m.*, xviii.

mikussága, melyet még a flow-diagram sem képes autentikusan konzerválni, ugyanis abból – minden előnye ellenére – nem rekonstruálható az eredeti megszólalás – nem úgy, mint a kötött formájú versek esetében, amennyiben „eredeti megszólalás” alatt az eredeti ritmus visszanyerését értjük. Az ebben az értelemben vett hiteles írott forma hiánya ellenére azonban azt mondhatjuk, hogy a legtöbb dalszöveggel ellentétben érdemes valamilyen módon lejegyezni egy adott rapszöveget. Megállapítottuk ugyanis, hogy a beathez igazodó rapben – az énekkel ellentétben – a diszkrét nyelvi jeleken van a hangsúly, tehát az előadásban a szöveget nem hatja át afféle zenei minőség, amely általában problematikussá teszi más vokális zenei formák dalszövegeinek elemzését; ami azt jelenti, hogy egy rapszöveg viszonylag problémamentesen leválasztható az előadásról, és elérhetővé tehető írott formában az irodalmi vizsgálódás számára.

Jóllehet nem mondhatjuk el, hogy teljes mélységében és sokszínűségében sikerült volna tárgyalnunk a rap témáját, ám az elméleti fejtegetéseinkkel és az idézett példákkal talán sikerült bizonyítanunk, hogy a homogén műfajként való meghatározása már nem feltétlenül állja meg a helyét. Attól függetlenül, hogy eme jórészt feltáratlan kutatási terület felkelti-e a tágabb tudományos érdeklődést, egyvalamit mindenképpen érdemes megfontolni, méghozzá azt, hogy a bizonyos költői fogásokat láthatóan igen jól működtető kortárs magyar rap, kiváltképp Akkezzdet Phiai iránti növekvő érdeklődés tapasztalata felhasználható-e valamilyen formában a klasszikus és a kortárs magyar irodalom népszerűsítésére.

**„My mental's based on instrumental records”
An attempt to define rap**

In Hungarian literary criticism rap has been approached mainly from two directions so far: it has been regarded either as a distinctive oral structure or as a genre that operates with a distinctive register. This study is an argument against the latter approach and for the former one, and tries to unfold it in details. The argument is based on an attempt to define rap from the perspective of prosody, and it is followed by the opportunity to point out the difference between rap, music and singing. In the end, it is discussing some curiosity of the medial aspects of rap resulting from some characteristic features of literacy that emerge in the natural orality of it.

Keywords: rap, beat, flow, rhyme, music, orality, literacy, Akkezzdet Phiai, Eminem, Method Man, Pharoahe Monch

Biró Krisztián

Károli Gáspár Református Egyetem, Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
cj.krisztian.biro@gmail.com