

A slam poetry mint műfaj és/vagy médium

Absztrakt. A slam poetry mint összetett kulturális jelenség eredendően és redukálhatatlanul heteromediális, ezért ellenáll – az egyébként is problémás – műnemi, műfaji taxonómiáknak. A slam poetryben mint heteromediális kulturális jeleségben feltűnően nagy szerephez jutnak az olyan archaikus elemek, amelyeket a szakirodalom sokkal inkább az elsődleges szóbeli kultúrák sajátosságaként szokott említeni. A szöveg azt is vizsgálja, hogyan változik a szerző, a mű és a közönség viszonya a 21. század mediális viszonyai között.

A következő dolgozat nem kínál megnyugtató, végleges vagy akár radikálisan új válaszokat a slammal kapcsolatos, hol meglepően naiv, hol meglepően ideologikus „elméleti viták” útvesztőiben, de arra feltétlenül törekszik, hogy legalább felületesen fölvezöljön néhányat azok közül az irodalom- vagy médiaelméleti kérdezésmódok közül, amelyek segíthetnek a slam poetrynek mint a nyelv művészet egyik irányának, és mint a körülötte kialakult szubkultúrának vagy „mozgalomnak” a reflektáltabb értelmezéséhez.

Az effajta elméleti jellegű vizsgálódás annál is inkább aktuálisnak tűnik, mert a slam poetry „pozíciója”, népszerűsége a kezdeti látványosan felívelő szakaszt követően mintha elérte volna a maximumát és stabilizálódni látszik Magyarországon (még akkor is, ha az élő előadások és versenyek megrendezését a legutóbbi időszakban a COVID 19 lehetetlenné tette). Anélkül tehát, hogy mélyebben elmerülnénk a slam poetry történetének mérföldköveit fölrajzoló eszkatologikus narratívákban¹, érdemes lehet közelebbről is megvizsgálni magának a „slam poetrynek” mint fogalomnak azt, a slampoetry.hu oldal által kínált „öndefinícióját”, amely a slamről szóló kritikai vagy elméleti szövegek leggyakrabban idézett definíciója.

„A slam poetry egy *előadó költészeti verseny*, amely csakis szóban és leginkább élőben hatásos. (...) A Slam Poetry (Sic!) a múlt század nyolcvanas éveinek közepén jelent meg, mint *önálló előadói műfaj*, a Spoken Word versengő formájaként (...) Ez egy *modern költészeti stílus*, amely csakis szóban és leginkább élőben hatásos.”²

Természetesen aligha várható el egy, a mozgalmat népszerűsítő honlap (névtelen) szerzőjétől, hogy tudományos igénnyel megfogalmazott definíciót alkot-

1 Vö. VASS Norbert, *Kis hazai slamtörténet, avagy a text-tusák kontextusa*, Szépirodalmi Figyelő, 2012/12., 37–51.

2 <http://slampoetry.hu/mi-az-a-slam-poetry/>

son³, a meghatározás ellentmondásossága mégis szembetűnő: a slam poetry eszerint egyszerre volna *verseny* (vagyis az ott elhangzó alkotás kontextusa, esetleg közege), egyszerre *műfaj* (vagyis az adott alkotás „műnemeken” belül bizonyos formai és/vagy tartalmi szempontok alapján előre rögzített szabályok alapján megalkotott darabja) és ugyanakkor *stílus* (vagyis az alkotás jól körülhatárolható kifejezőmódja). Leginkább a teoretikus tanácsstalanság érezhető abból, ahogy a fenti definíció a mű (vagy produkció) különböző szempontú leírására törekszik, anélkül azonban, hogy képes volna megmutatni az egyes szempontok koherenciáját: míg az első definíció-töredék történetileg magyarázza a fogalmat, a második kimondatlanul is az egyébként is sokat és joggal vitatott műnemi taxonómiába igyekszik belehelyezni (anélkül azonban, hogy akár csak azt is meghatározná, lírai, drámai esetleg epikus „műfajról” van-e szó), a „stílusdefiníció” ezzel szemben határozottan „modern költészetre” jellemző, és implicite valamiféle egységes kifejezőmódról tudósít.

78 A definíció pontosítására tett (talán már annak érzékelt kudarcáról tudósító) kísérlet hasonlóképpen enigmatikus: „Nem versfelolvasás, mert első hallásra is érthető a szöveg és többnyire fejből mondják, színpadi elemekkel tarkítva. Nem színházi előadás, mert nincs előzetes forgatókönyv, bárki felmehet a színpadra. Nem rap, mert nincs alatta zene és nem is szükséges a kötött ütemes lüktetés. Kicsit mégis rap, mert az utca nyelvén szól, aktuális témákról, hétköznapi emberektől, hétköznapi embereknek. Kicsit mégis színház, mert az egyes versek előre megtervezettek, begyakoroltak és az előadók a szavakon kívül egész testüket is bevethetik. Kicsit mégis vers, mert többnyire van benne rím, hasonlat, metafora és egyéb költészeti elemek.”

Noha nem ritka, hogy az efféle definíciók más, ismert definícióktól való elhatárolások eredményeképpen jönnek létre, a „nem valami” – „kicsit mégis valami”-formula inkább csak növelheti a kicsit is tudományos igényvel fellépő értelmező zavarát. (Igen messzire vezetne például annak földerítése, a „definíció” névtelen szerzője minek alapján véli úgy, hogy a vers attól vers, „első hallásra érthetetlen” (noha ez a definíció, mint majd látjuk, váratlanul hasznosnak bizonyul), vagy hogy rímek, hasonlatok és metaforák vannak benne: hiszen – természetesen – számos versben nincsenek rímek, és számos „nem versben” – így a hétköznapi beszédben is – nagy számban használunk metaforákat és hasonlatokat stb.).

A meghatározás legstabilabb, legkevésbé ellentmondásos és – talán egyéb elméleti vizsgálódások irányában is – leginkább produktív eleme egy mediális szempontokat is érvényesítő hermeneutikai megfigyelés: „csakis szóban és leginkább élőben hatásos.” Mindebből pedig az következik, hogy jelen értelmezési kísérletben is elsősorban ebből a mediális szempontrendszerből induljunk ki, ami pedig szinte kikényszeríti, hogy áttekintsünk néhányat azok közül a médi-

3 Jóval egyértelműbbnek tűnik a *The English Journal* szerzőinek meghatározása, akik szerint „a slam poetry kifejezetten előadói versenyre írt költészet, amelyben előre meghatározzák az előadás hosszát és az előadáshoz használható kellékeket.” Lindsay ELLIS, Anne Ruggles GERE and L. Jill LAMBERTON, *Out Loud: The Common Language of Poetry*, *The English Journal*, 2003/1., 44–49.

ateóriák közül, amelyek valamiképpen szembesültek az olyan mediális konfliktusokkal, amelyek a verbalitás (oralitás, szkriptualitás), akusztikusság és vizualitás problémakörét érintik. Arra a nyilvánvalóan adódó értelmezési lehetőségre, hogy a slam poetryt a színházi előadásokkal vessük össze, ezúttal nem csak azért nem térünk ki részletesebben, mert azt legutóbb Lino Wirag vizsgálta meggyőző alapossgal⁴, hanem azért sem, mert – jelen dolgozatban – a slam poetry más szóművészetekhez való viszonyát kíséreljük meg tisztázni.

Meglepő módon Thienemann Tivadar 1930-as munkája, az *Irodalomtörténeti alapfogalmak*⁵ még ma is megfelelő kiindulópontot biztosíthat ahhoz, hogy a problémát kontextusba helyezzük. Mint ismert, Thienemann az irodalomtörténeti korszakok mechanikus megkülönböztetése helyett egyértelműen egy olyan mediális szempontú felosztási rendszert javasolt, amelyben – első lépésként – az „irodalmi alapviszony” elemeit, a szöveget, a szerzőt és a közönséget igyekezett elhelyezni, amellet érvelve, hogy az a mediális keretrendszer vagy „közeg”, amelyben a műalkotások (jelen esetben a „szóművészet” alkotásai) létrejönnek, alapvetően befolyásolja a műalkotást magát, mi több, ezen mediális kontextus vizsgálata nélkülözhetetlenül szükséges a szövegek (és az alapviszony többi elemének) értelmezéshez.

<i>Irodalomtörténeti alapfogalmak</i>	szöveg	szerző	közönség
szóhadgyomány	alakuló	személytelen	jelenvaló
kézirat	állandósuló	személy	közeli
könyv	állandó	személyiség	távoli

Amint az összefoglaló táblázatból látszik, Thienemann felfogásában a különböző mediális kontextusok az „irodalmi alapviszony” egészen eltérő struktúráit hozzák létre, a szóhadgyomány (Ong kifejezésével az elsődleges szóbeliség⁶) keretei közt nem beszélhetünk szövegállandóságról (jobban belegondolva, a szöveg mint fogalom önmagában is inkább az írásbeliséggel hozható kapcsolatba), a szerzőség fontosságát egyértelműen megelőzi az előadott történet vagy mű⁷, a közönségnek pedig fizikailag is jelen kell lennie. Az írásbeliség

4 Lino WIRAG, *Die Geburt des Poetry Slams aus dem Geist des Theaters*, KulturPoetik, 2014/2., 269–281.

5 THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Budapest: Minerva Társaság, 1930.

6 Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség*, ford. KOZÁK Dániel, Budapest: Gondolat Kiadó, 2010, 22–27. Ong az elsődleges szóbeliség alatt olyan kultúrákat ért, amelyek nem rendelkeznek az írástudás technikájával.

7 Thienemann megfigyelését Foucault is megerősíti: „A mi civilizációnkban nem mindig ugyanazoknál a szövegeknél merült fel az igény, hogy konkrét szerzőnek tulajdonítsuk őket: voltak idők, amikor az olyan szövegeket, amelyeket ma »irodalmiaknak« hívunk (elbeszéléseket, népmeséket, eposzokat, tragédiákat, komédiákat stb.) anélkül fogadtak el, terjesztettek és értékelték, hogy szerzőjükre rákérdeztek volna. Névtelenségük nem okozott problémát, hiszen vélt vagy valód: ódonóságuk elégséges bizonyítéka volt hitelességüknek. Ugyanakkor az olyan szövegeket, amelyeket ma »tudományosnak« neveznénk (a kozmológiával és az éggel, az orvostudománnyal és a betegségekkel, a természet-tudományokkal és

elterjedésével a szövegváltozatok variabilitása csökken, a szerző személye is egyre fontosabbá válik, a közönség, vagyis az üzenet címzettjeinek köre azonban még mindig belátható vagy kontrollálható⁸. Egyértelműen azonosítható, lezárt szövegváltozatokat azonban csak a nyomtatás hoz létre, ekkor és nem utolsó sorban ezért jelenik meg a szerző mint más szerzőktől megkülönböztethető személyiség, sőt mint „szerzői brand”⁹, a potenciális (olvasó)közönség pedig nem csupán térben, de akár időben is eltávolodik a szöveg szerzőjétől, a szöveg születésének kulturális közegétől.

A thienemanni felosztás a slam poetry szempontjából még akkor is jó szolgálatot tehet, ha az újabb kutatások alapján túlságosan is merevnek tűnik: a médiaarcheológiai kutatásokra is figyelmes kommunikációs modellek ugyanis inkább arról tudósítanak, hogy az újonnan megjelenő médiumok – különösen az elterjedésük korai szakaszában, de sok esetben később is – sokkal inkább egymás kiegészítéseiként vagy segédmédiumaiként funkcionáltak; itt talán elég, ha csak Balogh Józsefnek arra, a nemzetközi médiaelméletben is jelentős karriert befutott megfigyelésére utalunk, hogy az írásbeliség nemhogy felülírta vagy eltűntette volna a szóbeliség kulturális gyakorlatait, de – a nyugati kultúrában – még a középkorban is (tulajdonképpen a könyvnyomtatás elterjedéséig) a hangos olvasás volt a legelterjedtebb olvasási forma, és inkább az keltett feltűnést, ha valaki némán olvasott¹⁰; azaz az írásbeliség ebben az értelemben akár a szóbeliség segédmédiumaként is értelmezhető¹¹. Vagyis bár – amint arra Horst

a földrajzzal foglalkozó szövegeket) csak akkor fogadtak el hitelesnek, ha a szerző neve is meg volt adva. (...) A hitelesítéshez többé már nem volt szükség arra, hogy megmondják, ki találta ki őket. (...) Ugyanakkor az »irodalmi« diskurzust most már csak akkor tekintették hitelesnek, ha magán viselte a szerző nevét; minden költői vagy prózai szövegről tudni kellett, hogy ki a szerzője, mikor íródott, milyen körülmények között, milyen szándékkal. Jelentése, státusa, értéke attól vált függővé, hogy milyen felvilágosításokat ad ezekre a kérdésekre.” Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?* ford. ERŐS Ferenc és KICSÁK Lóránt = *Uő, Nyelv a végtelelhez*, Debrecen: Latin Betűk, 2000, 128.

- 8 Luther, az akkor friss találmányként éppen elterjedő nyomtatásnak pontosan ezt az irányíthatatlanságát ismeri föl egyik levelében: „De nem akartam őket ilyen széles körben terjeszteni. Mindössze az volt a szándékom, hogy néhány iskolázott emberrel megvitassam, és ha helytelenítenék, amit írtam, meggyőzzem őket: csak abban az esetben akartam őket közzé tenni, ha egyetértenek velem. De mára már külföldön is elterjedtek, mindenfelé kinyomtatták, lefordították őket, amit én sosem hagytam jóvá, egyszerűen megbántam, hogy megszülettek – nem azért mintha vonakodnék bátran hirdetni az igazságot, nincs semmi, amire hevesebben vágyom, hanem, mert nem ez a megfelelő módja az emberek tájékoztatásának.” *Martin Luther*, ed. E. G. RUPP, Benjamin DREWERY, London: Edward Arnold, 1971, 25.
- 9 Benedict Anderson szerint a könyvnyomtatásnak volt szerepe abban, hogy „Luther volt az első ismert bestseller szerző, más oldalról szemlélve pedig, ő volt az első szerző, aki pusztán a nevére alapozva új könyveit is ki tudta adni.” Benedict ANDERSON, *The Origins of National Consciousness = Media in Global Context: A Reader*, ed. Annabelle SREBERNY-MOHAMMADI – Dwayne WINSECK – Jim MCKENNA – Oliver BOYD-BARRET, London: Arnold, 1997, 61.
- 10 BALOGH József, „*Voces paginarum.*” *Adalékok a hangos olvasás és írás kérdéséhez*, Budapest: Franklin Társulat, 1921. A tanulmány megjelent a Replika című folyóirat 1998/31–32. számában, 227–255.

Wenzel¹² is utal –, ezeket a mediális váltásokat a kortársak hajlamosak valamifajta veszteségként megélni, az új médiumok segítségével akár olyan kultúrtechnikák revitalizációját is megfigyelhetjük, amelyeket egy másik mediális környezetben már elveszettek vagy folytathatatlanak hittünk. (Aligha vitatható például, hogy a nyugati kultúra képi és audiovizuális fordulata, amelyre a Gutenberg-galaxisban szocializálódott, ezért elsősorban írott szövegekből tájékozódó és írott szövegeken keresztül kommunikáló közönség fenyegetésként tekint, tulajdonképpen fölfogható a világ észlelésének egy komfortosabb, sőt „természetesebb” formájához való visszatérésként is: innen nézve éppen az írásbeliség „közbeékelődése” tűnhet mesterségesnek és természetellenesnek.) És mivel az elmúlt évszázadban számos olyan új technikai médium jelent meg, amelyek valamiképpen az „irodalom”, pontosabban a szóművészet közegeiként foghatók föl, Thienemann modelljét is érdemes lehet kibővítenünk¹³ ebbe az irányba, annál is inkább, mert a slam poetry jelenségének értelmezésében éppen ezek az új médiumok kaphatnak különös hangsúlyt. Mint közismert, a huszadik században elsősorban az analóg hangrögzítés, a rádió és a televízió¹⁴ kínált új felületet vagy közeget a hangzó és elhangzó, ám a szkriptualitástól a legkevésbé sem független szóművészetek számára, az ezredfordulótól kezdve pedig a legkülönbözőbb digitális majd hálózati megoldások terjesztették ki radikálisan a „másodlagos szóbeliség” kultúráját.

Ezekkel a tendenciákkal kapcsolatban a költészet egyes törekvéseiben – a költészet a narratív szövegekhez képest az írásbeliség, sőt a nyomtatás elterjedése után is mintha többet megőrzött volna vélelmezett orális vagy hangzó eredetéből¹⁵ – a huszadik század elejétől, közepétől kezdve mediális szem-

11 Paul LAZARSELD – Elihu KATZ, *Personal influence*, New York: Free Press, 1955, 309–320. Magyarul: Paul LAZARSELD – Elihu KATZ, *A kommunikáció kétfélcés folyamata = Média, nyilvánosság, közvélemény*, szerk., ANGELUSZ Róbert, TARDOS Róbert, TERESTYÉNI Tamás, Budapest: Gondolat, 2007, 766–775.

12 Vö: Horst WENZEL, *Medien- und Kommunikationstheorie. Ältere deutsche Literatur = Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hg. v. Claudia BENTHIEN und Hans Rudolf VELTEN, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2002, 125–151. Közös ezekben a médiatörésekben, hogy csak azoknak a hatásait látjuk, amiken már túl vagyunk; hogy veszteségként éljük meg őket, valamint, hogy magának a médiarendszernek a sajátosságait utólag nagyon nehéz rekonstruálni.

13 Thienemann a korban már létező rádiót maga is az irodalom terjesztésének adekvát közegeként írta le.

14 Gondoljunk csak a Magyar Televízió hírhedt *Vers mindenkinek* című sorozatára!

15 Gadamer szerint a szó ideális tökéletessége úgy is jellemezhető, mint „a nyelv hangzás és jelentés által létrehozott költői evokációs erejének bensőséges összefonódása”, más szóval, „értelem (Sinn) és hangzás (Klang) egysége”, ahol ilyenformán „a versben nélkülözhetetlen az értelemösszefüggés is, mely utóbbi (és korántsem csupán a fonémák »struktúrája«) döntő lehet az összképződmény szempontjából”. FEHÉR M. István, *Filozófia és irodalom*, Irodalomtörténet, 2008/2., 161. Hasonlóan fogalmaz Valéry: „Minden szó pillanatnyi kapcsolat valamely hangzás és értelem között, melyek semmilyen megfelelésben nem állnak egymással.” Idézi: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet-történet és a mediális kultúrtechnikák*, Palimpszeszt, 2002/17. <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/09.htm>

pontból alapvetően két reakció figyelhető meg: egyrészt „visszatérés” valamilyen hangzó (orális) hagyományba az új technikai eszközök segítségével, valamint – ezzel teljesen ellentétesen – a „modern vers” vizualitásának, szkriptualitásnak hangsúlyozása. Annak a gyakran hangoztatott megfigyelésnek például, mely szerint a fiatalok (és nem csak a fiatalok) körében a versolvasás jelentősen visszaszorult, valószínűleg csak az „olvasásra” vonatkozó része áll meg: a zenei rádiókon, digitális hordozókon és különböző internetes platformokon keresztül ugyanis vélhetőleg az előző generációk versolvasóinál nagyságrendekkel több – igaz, megzenésített (és meglehetősen kétes minőségű) – verset fogyasztanak, valószínűleg nagyságrendekkel szélesebb körben. Bővebb igazolásra szorulna, de azok az avantgardhoz (és később a neovantgardhoz) köthető törekvések, mint pl. a képversek, a „vizuális költészet” (amelyek eredeti formájukban időben is nagyjából egybeestek a hangrögzítés és hangtovábitás egyes új médiumaival) vagy pedig Gottfried Bennnek az a gyakran idézett megfigyelése, mely szerint a modern vers nem előadható, csak olvasható¹⁶, akár a megváltozott mediális viszonyrendszerre adott válaszként is érthetők. A slam poetry pedig - szigorúan mediális szempontból – ezekre a válaszreakciókra adott „vizontválasz”.

Tulajdonképpen téziseim a fentiek fényében tehát a következők:

1. A slam poetry mint összetett kulturális jelenség eredendően és redukálhatatlanul heteromediális, ezért ellenáll – az egyébként is problémás – műnemi, műfaji taxonómiáknak¹⁷. Megírják (kézírással vagy leggyakrabban digitális eszközökkel), fölolvassák – csak és kizárólag a szerző olvashatja föl, saját hangján (orális, akusztikus), gyakran rögzítik digitálisan (audiovizuális), a szövegek írott változata gyakran elérhető online (hálózati, tipografikus), és nem ritkán ki is nyomtatják könyvben (tipografikus).
2. A slam poetryben mint heteromediális kulturális jeleségben feltűnően nagy szerephez jutnak az olyan archaikus elemek, amelyeket a szakirodalom sokkal inkább az elsődleges szóbeli kultúrák sajátosságaként szokott említeni.

Érdeemes lehet ennek fényében először is azt szemügyre vennünk, Walter J. Ong, az elsődleges szóbeli kultúrák mindmáig meghatározó hatású kutatója,

16 „Legföljebb egy megjegyzést tehetnék még, (...) azt tudniillik, hogy személy szerint nem tartom *előadhatónak* (Kiemelés: M. M.) a modern verset, sem a vers, sem pedig a hallgató érdekében. Az olvasott vers sokkal inkább eléri célját. (...) az optikai kép véleményem szerint támogatja a befogadóképességet. A modern vers megköveteli a papírra való nyomtatást, és megköveteli az olvasást, megköveteli a fekete betűket, plasztikusabb lesz, ha láthatóvá válik külső struktúrája, és bensőségesebb, ha valaki némán fölé hajol.” Gottfried BENN, *Líraproblémák*, ford. Kurdi Imre, Holmi, 1991/8., 968.

17 Ron SILLIMAN, *Who Speaks?: Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading = Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Charles BERNSTEIN, New York: Oxford UP, 1998. 360–378.

a szóbeli kultúrák mely pszichodinamikai jellemzőit ismeri föl, és ezek miképpen revitalizálódnak vagy hasznosulnak újra a slam poetryben.

Az első és talán legfontosabb szempont (amelyre a slampoetry.hu definíciója is utal) a kimondott szó, a hang egyértelmű elsőbbsége: „Az a tény, hogy a szóbeli népek jellemzően és valószínűleg általánosan mágikus erőt tulajdonítanak a szónak, kétségtelenül összefüggésben áll azzal (legalábbis tudat alatt), hogy e népek szükségszerűen csak a kiejtett, elhangzó és ebből következőleg erőki-fejtésen alapuló szót érzékelik. (...) Az írott szavakat kevésbé tekintjük mágikusnak, mivel nem cselekvések, hanem a szó radikális értelmében halott »dolgok« — igaz, feléleszthetők és ismét dinamizálhatók.”¹⁸ Jobban belegondolva: az, hogy a slam poetry ennyire igényli a közönséget, szintén érthető szóbeli sajátosságként, hiszen „A szóbeli kultúrában nehezen képzelhető el a folytonos gondolkodás kommunikáció nélkül”.¹⁹ Részletesebb igazolásra szorulna, de talán az sem egészen véletlen, hogy a slam poetry egyik előzményeként gyakran emlegetett rap is olyan közösségekben vált népszerűvé²⁰, amelyeknek kultúrájában a szóbeliség egyértelműen prioritást élvezett az írásbeliséghez képest.

Bár Ong az elsődleges szóbeli kultúrák szóművészetének formai jellemzőit elsősorban mnemotechnikai eljárásokból igyekszik levezetni, feltűnő, hogy a slam poetryben – ahol a szerzők vagy előadók (a legkülönbözőbb technikai eszközök birtokában) a legkevésbé sem szorulnak rá efféle mentális mankókra – nagyon is hasonló struktúrák és sémák jönnek létre, mint amiket Ong a szóbeli kultúrák sajátosságaiként emel ki: mivel a szerzők ezeket a műveiket hangsúlyozottan előadásra szánják, tudatosan vagy önkéntelenül archaikus beszédmódokat, formulákat sőt szemléletmódokat revitalizálnak.

A leglátványosabb hasonlóság nyilvánvalóan az, amit Ong *versengő hangnembként*²¹ definiál (Ongnak az elsődleges szóbeli kultúrákra vonatkozó meg-

18 Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség*, ford. KOZÁK Dániel, Budapest: Gondolat Kiadó, 2010, 35. Ritoók Zsigmond szintén a szó kiemelt jelentőségéről beszél az antikvitásban: „Az ének vágykeltő (himerossá), sőt a vágy az ének hallgatása közben fokozódhatik is (mint Zeus vágya Héra iránt). Máskülönben a phaiakok nem sürgetnék Odysseust, aki úgy mesél, mintegy énekmondó, hogy ne hagyja abba az elbeszélést, s Eumaios sem mondaná, hogy a koldus (Odysseus) úgy elbűvöli hallgatóit, mint az énekmondó, aki az istenektől tanítatva énekelni, vágykeltő (himeronta) szavakat mond a halandóknak, akik arra törekednek, hogy hallgassák mértéktelenül, amikor csak énekel. A homérosi HERMÉS-HIMNUSZ szerint pedig mikor Hermés elkezdett lantján játszani, Apollón elméjét átjárta a hang kívánatos (eraton) zengése, majd megragadta az édes vágy (himeros), s ahogy Hermés játszott és énekelt, lebírhatatlan vágy (erós) fogta el kebelében a lelkét.” RITOÓK Zsigmond, *Vágy, költészet, megismerés*, Holmi 1992/5., 657–658.

19 „Mert hogyan is lehetne összeállítani egy ilyen hosszú, elemzésen alapuló megoldást? Elengedhetetlennek tűnik egy beszélgetőtárs jelenléte, hiszen igen nehéz órákon át csak magunkhoz beszélni.” William J. ONG, *I.m.*, 36.

20 A slam poetry jelen formájában ezzel szemben elsősorban egyetemi közösségekben vált népszerűvé. Vö: Susan B. A. SOMERS-WILLETT, *Slam Poetry and the Cultural Politics of Performing Identity*, *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 2005/1., 51–73.

21 William J. ONG, *I.m.*, 44.

állapításait a szövegben dőlt betűvel jelzem), hiszen a slam poetry egyik elsődleges közege definíciószerűen is „verseny” (az efféle költői, drámaíró versenyek hagyományait persze az antik görög kultúrából is ismerhetjük). „Az írástudók számára a legtöbb szóbeli vagy maradványosan szóbeli kultúra jellemző szóbeli megnyilvánulásai, sőt életmódja is különösen versengő hangneműnek tűnhet. Az írás segít a tudást az emberek közti versengés terepén kívülrhelyezni. (...) A szóbeliség azonban a tudást az emberi életvilág keretei között tartja, és ezáltal az emberek közti versengés kontextusába helyezi.” A vidéki piacokon még ma is gyakran hallható „szócsaták” (ki tud elmésemben visszavágni a másiknak) vagy a rapben néha akár tettlegessé is fajuló „beefek” (‘beszólogatás’) tulajdonképpen épp úgy az archaikus szóbeli kultúrának a továbbéléseiként érthetők, mint a slam-bajnokság – igaz, szigorú szabályok közé szorított – versengése.

Hasonlóképpen szembeötlő a slam poetry-előadások „*empatikus és közvetlen*”²² jellege, amely a legkevésbé sem törekszik objektivitásra, sőt az elhangzottakat éppen a slammer szubjektív, átélt élményeinek implicit személyessége hitelesíti. „Egy szóbeli kultúrában a tanulás és a megismerés nem mást jelent, mint közeli, empatikus, közösségi azonosulást, „megbarátkozást” a megismerés tárgyával”²³ – véli Ong, rámutatva, hogy pontosan az írás választja el egymástól a megismerés alanyát és tárgyát, így hozva létre „objektivitást”, azaz a személyes elfogulatlanság és távolságtartás feltételrendszerét.

84 Ezzel függ össze az is, hogy a slam poetry *az emberi életvilághoz közel álló, és inkább szituációfüggő, mint elvont*. Mivel – érvel Ong – „nem állnak rendelkezésre azok a kifinomult analitikus kategóriák, melyek az íráson alapulnak, és segítenek a tudást a megélt tapasztalatoktól elkülönítve rendszerezni, a szóbeli kultúrákban a teljes tudásanyagot többé-kevésbé szorosan az emberi életvilághoz kapcsoltnak kell megfogalmazni és szavakba önteni, az idegen tárgyi világot az emberi interakció ismerősebb világához közelítve”.²⁴ A slam poetry legtipikusabb témái kétségkívül közel állnak a hallgatóság napi élettapasztalataihoz: napi politika, aktuális és a széles közvéleményt foglalkoztató társadalmi feszültségek, a szerelmi élettel és a szexualitással kapcsolatos dilemmák, hétköznapi élethelyzetek stb. (Természetesen, mivel a slam poetry hallgatóságát már írástudók, sőt mára jellemzően értelmiségi fiatalok alkotják, gyakran jelennek meg olyan összetett, akár filozófiai fogalmak és témák is, amelyek a hallgatóság gondolkodásában is szerepet játszanak.)

A slam poetry *konzervatív, avagy tradicionális*, természetesen nem eszmétörténeti értelemben, de annyiban mindenképp, hogy az előadó nem térhet el túlságosan az adott közönség vélelmezett értékítéleteitől, meggyőződésétől, hagyományos témáitól. Ong szerint: „Az elsődlegesen szóbeli kultúrákban a szavakba öntött tudás, ha nem mondják ki újra meg újra, rövid idő alatt elvész; a szóbeli társadalmaknak ezért jelentős energiát kell fordítaniuk arra, hogy

22 Uo. 46.

23 Uo.

24 Uo. 43.

folyton elismétljék, amit az idők hosszú sora alatt elsajátítottak. Ez a követelmény erősen tradicionális, konzervatív, és az intellektuális kísérletezést nem ok nélkül gátló gondolkodásmód kialakulásához vezet.”²⁵ A mozgalom tradicionális abban az értelemben is, hogy (a kívülálló számára már-már érthetetlenül) nagy hangsúlyt fektet saját előzményeinek, kialakulásának, történetének bemutatására; egyes slammereket pedig, akik például részt vettek a mozgalom felépítésében, még azután is jelentős tisztelet övez, hogy esetleg évek óta nem vesznek részt aktívan a közösség eseményein.

Amennyiben végül konkrét példákon szeretnénk megvizsgálni, milyen formai következményei vannak annak, hogy a slam poetry közönsége elsődlegesen hallja, nem pedig olvassa a szövegeket, három, kifejezetten az elsődleges szóbeli kultúrák szóművészetére jellemző, formailag is viszonylag pontosan meghatározható – az írásbeliségben pedig inkább stilisztikai hibának számító – sajátosságot nevezhetünk meg: *redundáns, avagy „bőséges”, inkább halmozó, mint elemző, inkább mellérendelő, mint alárendelő.*

A redundanciát egyértelműen a slam poetry hangzó jellege kényszeríti ki. A szóbeliségben – mutat rá Ong – „nincs semmilyen, az elmén kívül elhelyezkedő szöveg, melyhez vissza lehetne lapozni, hiszen a szóbeli kijelentés elhangzása után rögtön el is tűnik. Az elme ezért lassabban haladhat előre, s a figyelem középpontjában kell tartania olyasmit is, amivel egyébként már foglalkozott. A redundancia, az imént mondottak elisméltése a beszélő és a befogadó gondolatait egyaránt a megfelelő mederben tartja.”

Ez Budapest. *Jobbja, balja Szkanderez, míg ráunsz
míg mi elvitatkozzatunk, hogy szív csakra vagy ánus.*

Ez Budapest. *Instant Kőleves egy Doboznyi Mumusból,
ahol a Gödörből Akvárium lesz – mert a hal az kussol.*

*De én nem. A sípolás nem. Kicsit mindenki gyűlöl,
aki túlélésre játszik, bár nem látja a parkot a fűtől.*

Ez Budapest. *Városnak sok, sztorinak meg félkész –
esküszünk, h mi írtuk, pedig egy bolgár sporttörténész.*

*De az nem gáz. Ez Budapest.*²⁶

A szóbeli diskurzusra a formuláris elemek olyan mértékű használata jellemző, melyet az írásos kultúrák nehézkesnek, körülményesnek és feleslegesen redundánsnak éreznének.

pislogj, ha *beálltál kirakat cigánynak, muszáj-Herkulesnek, kényszer-Pocahontasnak,*

pislogj, ha *lennél mégis-Don Quijote, akit színpadon gyóntatnak,
mert bár így nem lehet, máshogy nem érdemes,*

25 ONG, *l.m.*, 42.

26 SIMON Márton, *Bp.*, <https://simonmarton.wordpress.com/2012/04/01/mika-tivadar-slam-poetry-budapest-2-0/>

pislogj, ha Google Street View-n mész ki már a temetőbe is,
pislogj, hogy ha világvége lenne, meg se kérdeznéd, miért épp most
pislogj, ha néha véletlenül kormányzóvivőnek nézel egy (Ezo) tévés jóst
pislogj, ha akkor leszel te "bajnok" amikor az lesz a kólád dobozára írva,
papa...²⁷

A legkönnyebben érzékelhető formai sajátosság (amely a formuláris elemek redundáns (vagy halmazó) ismétlődésével is összefüggésbe hozható, a mellérendelő szerkezetek írásbeli szövegekben feltétlenül stílushibának számító túlsúlya. Aligha téved Ong, amikor azt állítja, „a szóbeli szerkesztésmód jellemzően pragmatikus, a beszélő kényelmét tartja elsődlegesnek”, a slam poetry kapcsán viszont azt is megjegyezhetjük, hogy a hallgatóságnak is kétségkívül könnyebb követni a mellérendelést, mint az akár többszörösen összetett alárendelő szerkezeteket. A mellérendelés archaikus jellege különösen akkor válik szembeütővé, ha egy igazán archaikus (születése pillanatában nyilvánvalóan szóbeli) szöveggel vetünk össze egy kortárs slam poetry-szöveget.

Kezdetben teremté Isten az eget **és** a földet.

A föld pedig kietlen **és** pusztá vala, **és** setétség vala a mélység színén, **és** az Isten Lelke lebeg vala a vizek felett.

És monda Isten: Legyen világosság: **és** lőn világosság.

És látá Isten, hogy jó a világosság; **és** elválasztá Isten a világosságot a setétségtől.

És nevezé Isten a világosságot nappalnak, **és** a setétséget nevezé éjszakának: **és** lőn este **és** lőn reggel, első nap.²⁸

Simon Márton alábbi szövegében, ha nem is a bibliai mennyiségben, de szintén a mellérendelés a leginkább meghatározó szerkesztési elv:

És ha majd mindenki a húrokba tép, vágod
és többet nem hagyja el, csak azért se a biztonsági sávot
csíkra lép, startzászlót lenget, hogy mától semmi sem a régi,
és a facebook jelszavát is „világszabadság”-ra cseréli,
mert most akkor kiáll, ő lesz, kit a sors hullámai vernek
hogy két rokkant hely kell neki, mint a Hajdú Péternek
és a keletitől a nyugati aluljáróig
rímekben mondja be, ha az ajtó záródik
– majd akkor ott flesselek én, a darts tripla húszas mezején,
mint négyszáz paripa egy motorban, **meg** kétszáz decibel
és összeállunk **és** hangunkat többet nem nyeli el
rossz hangosítás, **vagy** acéli zörej.²⁹

27 SIMON Márton, *Blink Blink*, <https://simonmarton.wordpress.com/2013/11/17/blink-blink-avagy-a-ii-slam-ob-dontos-szovegem/>

28 1Móz 1,1-1,5. Károli Gáspár revideált fordítása

29 SIMON Márton, <https://simonmarton.wordpress.com/2012/03/15/pilvaker-slam-poetry-szoveg-marcius-14/>

A hasonlóságok mellett természetesen nem szabad figyelmen kívül hagynunk a már jelzett különbségeket sem. A slam poetry szerzői és közönsége egyaránt írástudók, és ez formailag is egyértelműen megkülönbözteti ezeket a szövegeket a szóbeli kultúrák szóművészetétől (bonyolultabb szerkezetek, „elvont” témák stb.) a legfontosabb különbség azonban mediális szempontból minden bizonnyal abból ered, hogy ezeket a szövegeket először megírják és csak azután olvassák fel vagy tanulják meg. Vagyis, bár a versek vagy egyéb szövegek felolvasása (élőszóban való előadása) valóban visszatáplálja a szót az oralitásba, ehhez jelen mediális környezetünkben szükség van a kirográfiára, a tipográfiára, az elektronikus médiumokra és – leggyakrabban – a hálózati médiumokra, hiszen a kötetben publikált slam-szövegek, CD-k, az előadásokról készült Youtube-videók, a szerzői internetes oldalak hatása aligha becsülhető túl.

Ha pedig ezen a ponton visszatekintünk Thinenemann modelljére, a slam poetryt akár a szóművészetek egy olyan sajátosan hibrid médiumaként is leírhatjuk, amely a thinemanni mediális taxonómia elemeit a lehető legizgalmasabban, illetve a lehető legzavarbaejtőbben vegyíti össze. Amint a slampoetry.hu definíciója is utalt rá, a slam poetry „leginkább élőben hatásos” közönsége tehát ideális esetben „jelenvaló” (ilyen értelemben is a szóhasználatban gyökerezik), a széles körben forgalmazott internetes videóknak köszönhetően azonban elvileg bármilyen „távoli” is lehet. A szerző egyértelműen személyiség (sőt, talán még inkább, mint a könyv esetében, ezért is elvárás, hogy a szerző saját hangján, saját gesztusaival adja elő a produkciót (sosem látunk „színészeket” mások által írt slam poetry-szöveget előadni), míg a szöveg állandósága leginkább a kéziratokat idézi, azaz, bár többé kevésbé előre rögzítettek, apróbb módosítások (pl. a közönség reakciói alapján, vagy az előadás helyszínéhez igazítva) gyakran jelennek meg bennük.

<i>Irodalomtörténeti alapfogalmak</i>	szöveg	szerző	közönség
szóhasználat	alakuló	személytelen	jelenvaló
kézirat	állandósuló	személy	közeli
könyv	állandó	személyiség	távoli
slam poetry	állandósuló	személyiség	jelenvaló, (távoli)

A slam poetry népszerűsége pedig aligha függetleníthető mindezekről. A magányos néma olvasás helyett a közönség közösséget (leggyakrabban értékközösséget is) jelent, a szerzők csaknem személyes ismerősök, akik szintén személyes jelenlétükkel hitelesítik az elmondottakat, a szövegek pedig mindig a lehető legaktuálisabban szólnak nézőik, hallgatóik mindennapi problémáiról.

Irodalom

- ANDERSON, Benedict, *The Origins of National Consciousness = Media in Global Context: A Reader*, ed. Annabelle SREBERNY-MOHAMMADI – Dwayne WINSECK – Jim MCKENNA – Oliver BOYD-BARRET, London: Arnold, 1997, 58–67.
- BALOGH József, „*Voces paginarum.*” *Adalékok a hangos olvasás és írás kérdéséhez*, Budapest: Franklin Társulat, 1921.

- BENN, Gottfried, *Líraproblémák*, ford. Kurdi Imre, Holmi, 1991/8., 951–970.
- ELLIS, Lindsay – GERE, Anne Ruggles – LAMBERTON, L. Jill, *Out Loud: The Common Language of Poetry*, *The English Journal*, 2003/1., 44–49.
- FEHÉR M. István, *Filozófia és irodalom*, *Irodalomtörténet*, 2008/2., 155–188.
- FOUCAULT, Michel, *Mi a szerző?* ford. ERŐS Ferenc és KICSÁK Lóránt = Uő, *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen: Latin Betűk, 2000, 119–147.
- KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Költészettörténet és a mediális kultúrtechnikák*, *Palimpszeszt*, 2002/17. Online: <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/09.htm>
- LAZARSEFELD, Paul–KATZ, Elihu, *A kommunikáció kétlépcsős folyamata = Média, nyilvánosság, közvélemény*, szerk. ANGELUSZ Róbert, TARDOS Róbert, TERESTYÉNI Tamás, Budapest: Gondolat, 2007, 766–775.
- Martin Luther*, ed. E. G. RUPP – Benjamin DREWERY, London: Edward Arnold, 1971.
- ONG, Walter J., *Szóbeliség és írásbeliség*, ford. KOZÁK Dániel, Budapest: Gondolat Kiadó, 2010.
- RITOÓK Zsigmond, *Vágy, költészet, megismerés*, Holmi 1992/5., 656–667.
- SILLIMAN, Ron, *Who Speaks?: Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading = Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Charles BERNSTEIN, New York: Oxford UP, 1998, 360–378.
- SIMON Márton, *Bp.*, <https://simonmarton.wordpress.com/2012/04/01/mika-tivadar-slam-poetry-budapest-2-0/>
- SIMON Márton, *Blink Blink*, <https://simonmarton.wordpress.com/2013/11/17/blink-blink-avagy-a-ii-slam-ob-dontos-szovegem/>
- SIMON Márton, <https://simonmarton.wordpress.com/2012/03/15/pilvaker-slam-poetry-szoveg-marcus-14/>
- SOMERS-WILLET, Susan B. A., *Slam Poetry and the Cultural Politics of Performing Identity*, *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 2005/1., 51–73.
- THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Budapest: Minerva Társaság, 1930.
- VASS Norbert, *Kis hazai slamtörténet, avagy a text-tusák kontextusa*, *Szépirodalmi Figyelő*, 2012/12., 37–49.
- WIRAG, Lino, *Die Geburt des Poetry Slams aus dem Geist des Theaters*, *KulturPoetik*, 2014/2., 269–281.

Slam Poetry: Genre and/or Medium

Abstract. The study examines slam poetry from a medial perspective. From this perspective, slam poetry is a heteromedial phenomenon that resists all taxonomic classifications, but effectively applies the cultural techniques of primary orality. The text also examines how the relationship between the author, the work and the audience changes in the media relations of the 21st century.

Keywords: slam poetry, medium, primary orality, Walter J. Ong, Thienemann Tivadar

Mészáros Márton

Károli Gáspár Református Egyetem BTK,

Modern Magyar Irodalmi, Összehasonlító Irodalomtudományi és Irodalomelméleti Tanszék, Budapest Dózsa György út 25.

meszaros.marton@kre.hu