

Falyuna Nóra
**Esettanulmány a dalszövegek líraiságának
elemzéséhez¹**

„...hadd legyek veled szerelmes magamba...”
(Wellhello: Emlékszem, Sopronban)

1. Bevezetés

A dalszövegek líraiságának vizsgálata nem példa nélkül való a magyar szakirodalomban, Tátrai (2012, 2015, 2018) például Quimby dalszövegek líraiságát vizsgálja az aposztrófé előfordulásainak elemzésével. A dalszövegek mint lírai alkotások vizsgálatának relevanciáját igazolja továbbá az is, hogy a Stíluskutató csoport által tervezett magyar nyelvű lírai korpusz egyik alkorpusza dalszövegekből fog állni (részletesebben Domonkosi et al. 2018; Dodé et al. 2018). Ehhez kapcsolódva ebben a kötetben is több tanulmány foglalkozik dalszövegek elemzésével (Domonkosi–Kuna 2018, Hámori 2018, Nagy 2018).

A lírai szövegek vizsgálatakor nagy hangsúly kerül az aposztrófé szerepének tanulmányozására, mivel feltételezhetően „az aposztrófé egyike azoknak a tulajdonságoknak, amelyek a lírát mint prototípuselvű kategóriát működtetik” (Tátrai 2012: 203), illetve a lírában „jellemzően az aposztrófikus erő diadalmaskodik” (Culler 2000: 383). Az aposztrófé mellett azonban további jelenségeknek is vizsgálat tárgyát kell képezniük, ezért szükségesek a részletes kvalitatív elemzések, amelyek feltérképezik, milyen jellegadó tulajdonságokkal bírnak a lírai alkotások. A jelen tanulmány egy esettanulmányként kíván hozzájárulni a dalszövegek líraiságának vizsgálatához. A tanulmány a Wellhello nevű magyar formáció 11 dalának szövegét elemzi funkcionális kognitív keretben. A vizsgálat keretének kidolgozásához elsősorban Tátrai (2005, 2012) megközelítése ad alapot, támaszkodik továbbá Simon (2014, 2015) megállapításaira is.

Tátrai (2012) egy olyan értelmezői modellt kezdeményez, amely a funkcionális kognitív nyelvészet keretében kívánja vizsgálni az aposztrófé lírai szövegekben játszott szerepét, az aposztrófét tágabban, megszólításként megközelítve: „az aposztrófé alkalmazásával a megnyilatkozó olyan módon aknázza ki a nyelvi tevékenység diszkurzív természetéből adódó lehetőségeket, hogy megnyilatkozásának tényleges címzettjétől elfordul, és egy másik (ott lévő vagy odaképzelt) címzettet (humán vagy

¹ Ezúton is köszönöm Simon Gábornak hasznos javaslatait és építő jellegű kritikai észrevételeit, amelyek nagyban segítettek munkámat.

nem humán entitást, utóbbin belül élőlényt, tárgyat, elvont fogalmat) szólít meg” (Tátrai 2008: 52, 2011: 58).

Simon (2015) a funkcionális kognitív pragmatikát, a kognitív poétikát és a husserli fenomenológiát egymással összhangba hozva vázolja a lírai megnyilatkozások (mint nyelvi tevékenységek) diszkurzív modelljét, külön figyelmet fordítva a versek poétikai eszközeinek jelentésképző szerepére és a megnyilatkozás diszkurzív kontextusára. Ezek a tényezők azért külön hangsúlyosak, mert a funkcionális kognitív nyelvészet jelentésfelfogása szerint a jelentés nem egy előre kódolt, a nyelvi tevékenység előtt már meglévő mentális létező, hanem dinamikusan alakul egy közös figyelmi jelenet résztvevőinek interakciója során, lehetővé téve számukra, hogy tapasztalataikat mások számára is hozzáférhetővé tegyék (Tátrai 2011; Tolcsvai Nagy 2013; Sinha 1999; Croft 2009; Verschueren 1999). Célja, hogy feltérképezze a költészet (a nyelv sajátos használata) és a líraiság (összetett poétikai hatás) viszonyát.

2. A vizsgálat elméleti háttere

Simon (2015) diszkurzív modellje a kognitív poétika alapjára, a hétköznapi és a figuratív nyelvhasználat kontinuitására épül. Feltételezi, hogy a kettő ugyanazon alapvető kognitív szerkezetek és műveletek mentén szerveződik, a költői nyelv pedig így nem egy külön kategóriaként differenciálódik a hétköznapi megnyilatkozások nyelvétől, hanem az is nyelvi, társas megismerőtevékenység, amelynek során mások számára hozzáférhetővé tesszük fogalmainkat.

A költői megnyilatkozások során alkalmazott nyelvi szerkezetek azonban poétizálódnak, vagyis referenciális módosulásokon mennek keresztül. Ez alapján a figuratív nyelvhasználat vizsgálatát végző poétika „a nyelvi szerkezetek nem kanonikus alkalmazásba vételét vizsgálja a poétikusság megvalósulása, azaz a hétköznapi megismerés során megszokott összefüggésrendszerrel való referenciális eltávolodás, vagy annak diszkurzív megsokszorozása céljából” (Simon 2014: 211). A kognitív poétika az irodalmat az emberi megismerésmód egy speciális esetének tartja, és azt vizsgálja, hogy a konvenciókon túli nyelvhasználat hogyan alakítja a jelentésképzést, a műalkotás nyelvi szerkezete és a befogadói elme miként kerül interakcióba egymással, és hogyan konstruálja a befogadó aktív mentális munkával a szépirodalmi szöveg értelmét. Összességében a kognitív poétika „azt a folyamatot próbálja a kognitív nyelvészet eszközeivel bemutatni, amelynek során a világról szerzett tudásunkat újraprendezzük egy fiktív világban szerzett tájékozódási tapasztalataink alapján, a befogadás eredményeképpen” (Simon 2015: 42). A lírai alkotások ezáltal nagyban gazdagítják önismeretünket, világról való tudásunkat, ugyanis a lírai megnyilatkozóval történő mimetikus azonosulás eredményeként, azaz „egy fiktív beszédhelyzetbe való belehelyezkedés annak mentális szimulálásán keresztül” (Simon 2015: 41) újraértelmezzük saját világunkat, egy másik megismerése

során magunkra is reflektálunk, és az alkotás lírai volta miatt a hétköznapi tapasztalatoktól eltérő referenciális dimenziókkal találkozunk (Simon 2015: 38–42). A hétköznapi nyelvhasználatra fókuszáló funkcionális kognitív pragmatika középpontjában a kontextuális feltételek közegében történő dinamikus jelentésképzés áll, ezeket a feltételeket tágran értelmezve, a fizikai, szociokulturális és mentális dimenziókat is figyelembe véve (Tátrai 2011: 57–67). A modell főbb jellemzői így: 1) a hétköznapi és lírai diskurzusok árnyalt megkülönböztetése a megnyilatkozó (poétikai szubjektum) és a kontextusalkotás nyelvi mintázatai mentén; 2) a lírai diskurzusok kettős dimenzionalitása (a lírai beszédhelyzet és az aposztrifikus fikció); 3) az interszubszejektivitás fogalmának kitágítása (Simon 2015: 35–37).

A nyelvi tevékenység általános modellje szerint a diskurzus egy közös figyelemirányítási művelet sor, amelyben a megnyilatkozó egy referenciális jelenetre irányítja saját és a befogadó figyelmét az alkalmazásba vett nyelvi szimbólumokkal. Ezek kontextuális jelentéssel bírnak, a megismert diskurzusvilág kontextuális feltételeitől függően aktualizálódik jelentésük. Ebben a jelentésképzésben azonban nemcsak a nyelvi szimbólumok relevánsak, hanem a diskurzusvilág megismerése során szerzett kölcsönös tudás is, amely biztosítja a nyelvi tevékenység interszubszejktív jellegét – azt, hogy az interakcióban részt vevők mentális állapotokat tulajdonítanak egymásnak, és ezek mentén, ezekkel azonosulva képesek létrehozni az aktuális jelentést (Tátrai 2011).

Ezek alapján a lírai megnyilatkozásra jellemző az, hogy a lírai beszédhelyzet és az aposztrifikus fikció kialakítása ugyanazoknak a nyelvi szimbólumoknak az alkalmazásba vételével történik. A befogadónak az értelmezéshez egy olyan fiktív diskurzusvilágot kell konstruálnia – a referenciális jelenet értelmezése mellett –, amelyben a lírai én megnyilatkozik, és amely közegében befogadóként részt tud venni a közös figyelemirányításban. A nyelvi szerkezetek így maguk alakítják azt a kontextust, amelyben aztán újra is értelmeződnek, referenciális értelmezésük ezért függ attól, hogy a befogadó milyen diskurzusvilágot teremt köréjük. Az értelmezéskor tehát nem előre kódolt jelentéseket és a nyelvi szerkezeteket kell dekódolnia, hanem a diskurzus dimenzióit és azok viszonyait kell feltérképeznie, amely által a nyelvi szimbólumok új jelentéssel ruházhatók fel. A lírai alkotás továbbá szintén interszubszejktív jelentéssel bír, mivel a befogadónak amellett, hogy meg kell konstruálnia a referenciális jelenetet és a fiktív szituációt, azonosítania kell egy fiktív megnyilatkozót (aki irányítja mindkettejük figyelmét) és az ő mentális állapotait is.

Tátrai (2012) hasonlóan a dalszövegek líraiságát és az aposztrófénak a lírai szövegekben betöltött szerepét vizsgálta. Megközelítése a funkcionális kognitív pragmatika elméletéből táplálkozik, ezért különösen hangsúlyos benne az aposztrófé megszólítás jellege, és a megszólítással megteremtett aposztrifikus diskurzus. Az aposztrifikus fikciót a lírai műfaj jellegadó tulajdonságaként értelmezi, és úgy tartja, hogy a lírai beszédhelyzetet az aposztrófé fikciója kezdeményezi. Az aposztrófé az

a jelenség, amely esetében a megnyilatkozó a megnyilatkozás tényleges címzettjétől elfordulva megszólít egy másik címzettet, és az így kialakított diskurzus párhuzamos és egyidejű azzal a diskurzussal, amely ennek közeget ad (Tátrai 2012: 198). Az aposztrófé így amellet, hogy megszólít, közös figyelmi jelenetet is létrehoz, amelyben a megnyilatkozó az aposztrófikus diskurzus címzettjének figyelmét irányítja egy referenciális jelenetre. A megnyilatkozás azonban, ha tartalmaz aposztrófikus elfordulást, akkor megteremt egy további diskurzust az aposztrófikus címmel is. Az aposztrófikus fikció prototipikus eseteiben pedig a közös figyelmi jelenet tere és ideje egybeesik a referenciális jelenet terével és idejével, mivel a prototipikus lírai alkotások nem történetként reprezentálják a világot, nem távolítják el önmaguktól a tapasztalatot, hanem a beszédeseménnyel létrejövő történésként mesélik el azt (Tátrai 2005: 128).

Mindezt összefoglalva és e tanulmány fő irányát megfogalmazva: a szöveg befogadója azonosít egy (fiktív) megnyilatkozót (és az ő mentális állapotait), akinek a megnyilatkozása maga a lírai mű. A megnyilatkozó a befogadó figyelmét irányítja egy referenciális jelenetre, a befogadónak tehát részt kell vennie ebben a közös figyelemirányításban, és értelmeznie kell a megnyilatkozó által számára hozzáférhetővé tett referenciális jelenetet. A befogadás tényleges kontextusa nem nyújt alapot ahhoz, hogy a befogadó a szöveg nyelvi szimbólumainak referenciális értelmezését elvégezze, ezért a befogadónak meg kell teremtenie egy fiktív diskurzusvilágot is, amelyben a megnyilatkozás, a másik mentális állapotainak azonosítása, a közös figyelemirányítás és a referenciális jelenet értelmezése is zajlik. Ez a diskurzusvilág pedig nem azonos a befogadás tényleges horizontjával. A szöveg tartalmazhat aposztrófét, amelynek az értelmezése korántsem egyszerű: értelmezhető szigorúan elfordulásként, és előtérbe helyezhető Tátraihoz hasonlóan (2012) inkább a megszólítás jellege.

Mindezekkel kapcsolatban egy további fontos állítás a következő: „a címzett bármilyen nyelvi megkonstruálása aposztrófikus diskurzust eredményezhet, mivel az E/2. is egy fikcionális diskurzusban konstruálódik meg” (Tátrai 2012: 201). Tehát minden második személyű alak vagy minden, egy másik személyt is magában foglaló többes számú forma feltételezi egy másik entitás jelenlétét, így minden olyan szerkezet, amely tartalmazza ezeket, aposztrófikus abban az értelemben, hogy már van egy másik, akihez fordulva a megnyilatkozó megnyilatkozik, akitől elfordulva egy másik entitásnak szól, vagyis a befogadónak szánt lírai közlés mindig magában hordozza az aposztrófikuság lehetőségét. A lírai megnyilatkozó fordulhat a befogadóhoz a befogadó által megteremtett fiktív diskurzusvilágban, de megszólíthat egy másik entitást is, elfordulva a befogadótól, megteremtve egy aposztrófikus diskurzust.

A résztvevői szerepekre történő utalás kérdésfelvető jellegét már Tátrai (2005) is tárgyalta lírai szövegek vonatkozásában: az én-te viszonyokat vizsgálta pragmatikai és szövegtipológiai szempontok mentén prototipikusabb lírai alkotásokban, két József Attila-versben. A jelen tanulmányban bemutatott elemzésnek az a kérdés mutatott irányt elsősorban, hogy a vizsgált dalszövegekben hogyan szerveződnek a résztvevői

szerepek, illetve a megszólítások és az aposztrófé? Továbbá megfigyelhetőek-e sajátos mintázatok a további kontextuális tényezők és azok viszonyai között, és ha igen, melyek ezek?

3. A dalszövegek elemzése

A jelen tanulmányban bemutatott elemzés a vázolt elméleti keretben, lehangsúlyosabban a pragmatika szempontjából kívánja elemezni 11 dalszövegből álló vizsgálati korpuszát.² Az elemzett szövegek a Wellhello nevű magyar formáció dalszövegei, amelyek a hozzájuk tartozó információkkal együtt a www.zeneszoveg.hu és a www.youtube.com oldaláról származnak. A következő dalok szövegei szerepelnek a vizsgálati korpuszban: A város szemei; APUVEDDMEG; Gyere és táncolj; Emlékszem, Sopronban; Juróp Tour; Késő már; Oldalzseb; Rakpart; Retúrjegy; Sokszor volt már így; Széthagyott ruhák. A dalok szövegét egy kivételével minden esetben Karácson Tamás írta. Az Emlékszem, Sopronban című dal a Halott Pénz nevű magyar együttesel készített közös dal, a szöveg szerzőjeként Karácson Tamás mellett Marsalkó Dávid neve is fel van tüntetve.

A vizsgálandó jelenségekre való egyértelmű, részletes reflektálás érdekében a dalszövegek elemzése egyesével történik, majd a tanulmány végén fogalmazódnak meg összegezve a vizsgálat megállapításai.

Az elemzés alapjául szolgáló Tátrai-féle (2005, 2012) megközelítés szerint minden olyan nyelvi szerkezet, amely feltételezi egy másik entitás jelenlétét, aposztrófikus diskurzust hoz(hat) létre. Vannak azonban olyan szövegek, amelyekben nem jellemző az egyes szám első személyű alakokon kívül más személy jelölése nyelvileg, ezért problémás annak megítélése, hogy ezekben az esetekben a megnyilatkozó a befogadóhoz beszél-e vagy máshoz, mivel nem kerül megszólított helyzetbe senki és semmi, illetve a megnyilatkozó nem is fordul explicit módon senkihez. A vizsgált szövegek közül ilyen például a Juróp Tour című dal szövege, amely egy Európa körüli utazást elevenít meg. Ez az utazás nem mint történet reprezentálódik, hanem mint történés, amely a megnyilatkozással párhuzamosan teremődik.

A szövegben két sorban jelenik csak meg 'te'-re utaló nyelvi elem a harmadik szakaszban: Felfedezlek, öllek, *nyálat csorgatok / Macskaköveken a támaszod vagyok/ És, ha úgy látod Európa vén / Legjobban a MILF-eket szeretem én. A felfedezlek és az öllek esetében – a felfedező, mindenre kiterjedő (~átölelő) utazásból kiindulva – feltételezhető, hogy bár a megnyilatkozó nem szólítja meg közvetlenül a*

² A dalszövegek forrása a következő: <http://www.zeneszoveg.hu/egyuttes/6692/wellhello-dalszovegei.html>. A szövegek filológiai adatai (szövegíró, zeneszerző, album) a honlapon megtalálhatók, ezért itt (és a kötet egészében is) csak a dalszövegek címét közlöm a főszövegben. A szövegeket a forrásoldaláról szó szerint idézem, a helyesírási hibákat nem javítottam.

címzettet, Európát személyesíti meg. Értelmezhető azonban úgy is, hogy a korábban említett *szép csajoknak* címezi közlését a beszélő (*Küldöm a píst minden szép csajnak*), általánosan jelölve egyiküket, akiknek a megismerésére (~felfedezésére) és ölelésére utal, illetve akiknek a *támasza* tud lenni. Az *úgy látod* értelmezhető általános és határozott alanyként is, de lehet a befogadó a címzett. A versszak utolsó sora (*Legjobban a MILF-eket szeretem én.*) arra enged következtetni, hogy a *felfedezlek, öllelek* második személyű bővítménye valóban a megszemélyesített Európa volt, az ölelés pedig értelmezhető így szó szerint, a felfedezés pedig metaforikusan a használt MILF³ kifejezésből adódóan Európa mint egy idősebb, de vonzó nő testi, szexuális felfedezése (Esetleg értelmezhető metonimikusan is: Európa~európai nők).

Ezen a dalszövegen kívül azonban a további vizsgált szövegekben jellemzően előkerül olyan nyelvi szerkezet, amely jelzi egy másik entitás jelenlétét – akár a befogadót, akár egy másik entitását. Ezek lehetnek eleve aposztrófikus diskurzusok, ha úgy értelmezzük, hogy a megnyilatkozó már kezdettől a befogadótól elfordulva beszél, és magának az elfordulásnak az aktusa nincs nyelvileg explicitté téve. Értelmezhető azonban úgy is, hogy a szöveg nem hoz létre aposztrófikus diskurzust, és a megnyilatkozó a befogadóhoz beszél. Ezek a nyelvi elemek nemcsak a fentieket képesek jelölni, hanem jelzik azt is, hogy az aposztrófikus fikció esetében milyen a viszony a közös figyelmi jelenet és a referenciális jelenet tere és ideje között.

A város szemei című dal szövegében a birtokos személyjelek (*kártyáink, nyakad, mienk*), a T/1. igei személyrag (*zuhantunk, játszuk el, összenéztünk, összeérünk, visszatérünk, tudjuk, értjük, beszélünk*), a „te”-re utaló nyelvi elemek (*veled, hozzád*), a résztvevőkre vonatkozó névszói állítmányok (*titok vagy*), a jelen idő és az olyan szavak, mint a *most* és a *ma* a történéis idejére vonatkoznak.

A közös figyelmi jelenetnek és a referenciális jelenetnek a tere (*és magamra zárnám a belvárost; a kopogó léptek a Dob utcán*) is azonos. A szövegnek bár végig a *belváros* ad közeget, egy út megtételét feltételezi, a belvárosban való egymásra találástól a liftben való egygé válásig: *bámulnak az utcák és minden tér; a város szemei rajtunk; → hipnotizálva megyek fel hozzád → a valóságból kiugrás → szétpattannak a gombok az ingen a liftben.*

A vizsgált dalszövegek közül öt további szövegre (Emlékszem, Sopronban; Késő már; Oldalzebe; Rakpart; Széthagyott ruhák) jellemző, hogy ehhez hasonló nyelvi elemek jelzik a figyelmi jelenet és a referenciális jelenet párhuzamos konstruálását. Az *Emlékszem, Sopronban* című dalban a két jelenet azonosságát jelölik továbbá az olyan, tapasztalásra vonatkozó kifejezések is, mint az *emlékszem, hallom*, illetve az

³ A *MILF* egy angol kifejezésből ered: *Mother I'd Like to Fuck*. Amerikai filmek hoztak népszerűséget a kifejezésnek, eredetileg az olyan 30-as éveik végén, 40-es (esetleg 50-es) éveikben járó anyákra használták, akikkel egy fiatal férfi szívesen szeretkezne. Később ennek jelentésköre kibővült, és manapság nemcsak az anyákra, hanem minden ilyen korú, vonzónak tartott nőre használatos.

olyan rámutatások mint az *ez* és az *így*. Közvetlen megszólítás vagy odafordulás ebben a szövegben sem történik, így az egyes szám második személyű formák továbbra is vonatkoztathatók vagy a befogadóra, vagy egy másik entitásra, de a befogadónak arra is lehetősége van az ilyen esetekben, hogy ő maga megnyilatkozóként adja tovább a szöveget egy másik címzettnek, a diskurzus pedig ebben az esetben sem aposztrofikus, hanem követlen (*saját Zeppelin kliped, tieddel, vedd fel, tüntesd el, hozzám érsz, ismersz, csápolsz, gyere, ugorj, veled, maradsz még, itt alszol*).

A T/1. inkluzív vagy exkluzív jellege is kérdéses: *a naptej leolvad, nem véd* minket esetében érthető úgy is, hogy a megnyilatkozót és az üzenet címzettjét nem védi, de értelmezhető úgy is, hogy a megnyilatkozót (?) és más/másokat, de akár általánosan is értelmezhető (nem védi egyik embert sem a naptej). A csináljunk *inkább a tieddel* esetében a szöveggörnyezet alapján sejthető, hogy inkluzív többsessel van dolgunk. A *Van egy házunk ám* kezdetű sorban jelölt többes szám feltehetőleg nem foglalja magában sem a befogadót, sem az eddigi megnyilatkozás címzettjét, valószínűsíthető, hogy a megnyilatkozó a címzettnek mesél másokkal birtokolt házáról.

A dal refrénjéül szolgáló szövegrész harmadik része átvált múlt időbe (*emlékszem, Sopronban néztem a fák fölé / összedőlt ágyunkban bújtunk a nap mögé*), így a referenciális jelenet és a figyelmi jelenet ideje már nem azonos, a diskurzus célja egy múltbeli esemény felidézése. Majd újra visszatér a jelen dimenziójába azt a hatást keltve, mintha a megnyilatkozó két referenciális jelenetet tenne hozzáférhetővé: a jelenben játszódó jelenetet, a közös emlékek felidézését, amely a közös figyelmi jelenettel párhuzamosan konstruálódik, és egy felidézett, múltbeli, másik közös emléket.

A Késő már című dal szövege ehhez hasonlóan alakul: a megnyilatkozás a jelenben kezdődik, a referenciális jelenet tere és ideje egybeesik a figyelmi jelenetével, majd hirtelen átvált a múltba (*álmodtuk*), a jelenből láthatóvá teszi a múlt eltűnését (*zuhan a mélybe a múlt, fullad a tegnapi élet, mikor még az voltam*), a két idő egymáshoz itt nem hasonlít. A második személyű alakok (*te, belőled, szavaid, arcodban*) itt is kérdéssé válnak, értelmezésük a befogadótól függ: vonatkoztathatja magára, értelmezheti úgy, hogy a megnyilatkozó másról szól meg egy aposztrofikus diskurzuson belül, de továbbmondhatja egy másik címzettnek, így ő válik megnyilatkozóvá. A többes számú alakról a szöveggörnyezet alapján megállapítható, hogy inkluzív többesek (*álmodtuk, belőlünk, elvettünk, minket, nem oldódunk fel egymásban, egymásból, elloptunk, nem tudunk*).

A második szakaszban nemcsak a múlt eltűnése jelenik meg, hanem a múlt jelenbeli és a jelen jövőbeli folytatódásának hiánya (*nem marad nyomom se majd*). A szöveg később is megidézi a múltat a jelen perspektívájából (*látom, mikor még az voltam, a percekből, miket elvettünk / még próbálnék visszaadni, Egymásból, amit elloptunk / megpróbálnám visszarakni*), illetve ismét jelzi azt, hogy nemcsak a *tegnap fullad a*

sarkon, hanem azt is, hogy a jelen sem folytatódik a jövőben (*már nem tudunk így maradni*).

Az Oldalzséb *a résztvevői* szerepeknek szintén többféle értelmezési lehetőségét kínálja, a címettről azonban annyit már tudni lehet, hogy lány (*olyan lány vagy, aki válogat*). A többes szám első személyű alakok érezhetően magukban foglalják a címzettet (*vajon miért nincs közös képünk; s ha látják, hogy beszélünk*), illetve az idézett szövegrészben előkerül többes szám harmadik személyű alak is, amely lehet akár egy általános utalás, de utalhat olyan diskurzusbeli, hallgatólag jelenlevőkre, akik megszólítást nem kapnak. Több referenciális jelenetet konstruál, ezt azonban ebben az esetben nem az időhorizontok, hanem a térbeli horizontok váltakozása jelzi: *kint szédül a szerelem* – a deiktikus elem jelzi, hogy a megnyilatkozó helyzete a *kinthez* képest bent van, ezt jelöli a *ha szállni kell ki a szobából* szövegrész is, tehát bentről jeleníti meg a benti eseményeket, azonban a kinti történet is bemutatja.

A jelen horizontjai is váltakoznak: a *rég éreztem már ilyet* mutatja, hogy a megnyilatkozó a múltbeli tapasztalat mintájára konceptualizálja a jelent; a jelenből továbbá előrevetít bizonyos jövőbeli cselekvéseket is:

- (1) *én leszek a szárnyad, ha szállni kell
ki a szobából; ha senki nem lát már és közel járok
hívlak majd; ha látják, hogy beszélünk
csak azt mondom, téves szám; mire ledobod a másnapi fátyolt
megtalállak, mint egy elveszett iPhone-t. [...]*

A Rakpart című dal szövege olyan tapasztalatok, élmények megjelenítésével kezdődik, amelyek megélése megkérdőjeleződik – ezt jelzi a folyamatos feltételes mód használata:

- (2) *Ha tudnám, hány szerelmet bír még el a rakpart
most a kavicsok közé vinnélek magammal
ha tudnám, hány kép fér még bele a nyárba
veled maradnék minden egyes villanásra [...]*

A referenciális jelenet és a kontextuális jelenet tere egy benti helyiség (*bepréselődik a kinti zajból*), ám egy ízben feltehetőleg változik a térbeli horizont: *most guruljunk együtt a házunk fele* – a *gurulni* ugyanis az autóval való utazásra használt szleng kifejezés, a *házunk fele* pedig egy házon kívüli perspektívát feltételez. Ez, illetve az előtte szereplő igék (*húzzuk túl, álljunk bele*) valamiféle mozgást, cselekvést, haladást jelenítenek meg, erre szólítja fel a címzettet.

A megnyilatkozó az elmúlásnak és a jelennek a jövőben való megszűnését is előrevetíti: *meghalni nyáron csak veled lesz jó*, ám marad a jelenben: *most húzzuk túl*, *most álljunk bele*. A térbeli tájékozódás kiindulópontját pedig a megnyilatkozó elhelyezkedése adja: *felettem nap le, alattam longboard*.

Nemcsak a jelen idő, hanem a harmadik szakaszban az *ez* közelre mutató névmási térdeixis is jelzi a referenciális jelenet és a közös figyelmi jelenet egyidejűségét. A térbeli horizontnak a kiinduláshoz képest történő változását jelöli a következő szakasz is: *lendületből a Dunába hajítom, Ülök a szélén, hadd jöjjön a hullám* – a benti helyiségből a megnyilatkozó kikerült a Duna partjára.

A Széthagyott ruhák című dal szintén egy múltbeli tapasztalatból éli meg a jelent. Az első szakasz a közös emlékek felidézése – a többes szám magában foglalja a címzettet, akit azonban nem szólít meg (*magunkat, filmünk, megyünk, hazaérünk, belénk, intünk, belőlünk*) –, amelyben a jelen idő használata valójában egy megidézett élmény időtlen jelenében történik, majd az első szakasz vége a múltbeli élmények folyamatának eredményét adják meg: *a kedvenc helyem épp benned lett*.

A második szakasz jelöli, hogy az emlékek felidézését, a múltbeli folyamat bemutatását, a változás folyamatát a megnyilatkozó útként, utazásként konceptualizálja: *Amikor senki nem bírja tovább / megyünk a sokadik városon át*, majd erre történik utalás a harmadik szakaszban (*Nézz körbe, amit hagytál az út mentén, megtalál*), valamint a negyedik szakaszban (*Hazaérünk lassan, az út nem visz tovább, de kárpótol*) és az ötödik szakaszban is (*várnak helyek, amik belőlünk új embert csinálnak*).

Az APUVEDDMEG című dal szövegében jelennek meg az aposztrófának klasszikusabb példái. A dal egyes szakaszait hasonló struktúrájú sorok vezetik be (*B.O.S.S. #SWAG; B.O.S.S. #YOLO; B.O.S.S. #SEX*)⁴, amelyek relevanciáját az adja, hogy ezek címkeként jelölik az egyes szakaszok tematikáját: az első szakasz a SWAG szóval fémjelzett stílust, a második szakasz az ehhez szorosan kapcsolódó, YOLO-val megnevezett életvitelt, ideológiát, míg a harmadik szakasz az előzőek szexuális kultúráját eleveníti meg.

Ebben a dalszövegben az aposztrófának már két esetével is találkozunk. Az első aposztrófikus diskurzus címzettje *Mr. P.I.M.P.*, akihez az odafordulás, és akinek a megszólítása expliciten meg is jelenik, és az első szakaszban előforduló második személyű alakok értelemszerűen rá vonatkoznak: *MR. P.I.M.P./há' megmutatom neked, azt hogy ki a jampi, há' rajtad meg mi ez a gúnya, te?* A szöveg ezután egy új aposztrófikus diskurzust teremt *Apu* megszólításával: *Apu, vedd meg nekem a várost*.

A szöveg további részeiben nem történik elfordulás, E/2. alakok azonban kerülnek elő, amelyekről nem lehet eldönteni, hogy kire vonatkoznak:

- (3) *hogy lásd, mit csinálnak a legendák,
a sztori, mivel holnap henceghetsz
néha talán ihatnál keveset*

⁴ A hashtag (#) az internetes kommunikációban használt jel, amely a tartalom megcímkézést látja el. „címketípust, egy metaadatbejegyzést jelöl, amelyet elsősorban a közösségi és mikroblogoldalakon használnak. Arra szolgál, hogy a felhasználók könnyebben megtalálhassák az egyazon témához tartozó tartalmakat.” (Veszelszki 2016: 147.)

*a nőid szépek, mint egy diszkóbaleset,
VIP vagyok, ne is nézd a listát,
itt van a kártyám, lazícsá'. [...]*

A megfigyelés és a megfigyelt jelenet ideje is a jelen, terük azonban nincs nyelvi jelölve. Több szempontból igen érdekes a Gyere és táncolj című dal is. A címzettet ismét az egyes szám második személyű és a rá vonatkozó alakok realizálják: *gyere, táncold át, kérlek, érted, neked, arcod, szemöldököd, mondd, te, szólj, bírod, nem tartalak fel, nem vagy, neved, rávesz téged*. A dalszövegben feltűnően sok a felszólítás, amely már nemcsak jelzi egy címzettet, hanem közelít a megszólításhoz, mivel túllép a pusztá kijelentésen. Ugyanez vonatkozik a Rakpart és az Emlékszem, Sopronban dalokban előforduló felszólításokra is.

A diskurzus valószínűleg egy éjszakai klubban zajlik:

- (4) *táncold át velem az éjszakát,
aki az estébe beleszalad; de eljön érted
mikor lemegy a nap, a reggeltől ezért félek
mondd, hogy az éjjel nem ér véget;
te nem hozol a klubba súlyzókat? [...]*

Az utolsó szövegrész pedig egy további érdekes kérdést felvet:

- (5) *Most angolul Tomikám.
Okay come on. Move on.
Come on. Hipszter President. [...]*

Ebben a megnyilatkozó odafordul és névvel szólít meg egy címzettet (*Tomikám*), aki reagál is neki (*Okay come on. Move on. Come on. Hipszter President*), tehát a diskurzus két résztvevője is megnyilatkozik. Az aposztrófikus címzett itt magára a szöveg írójára (Karácson Tamás) utal, az azonban kérdéses, hogy az itt megszólított *Tomika* azonos-e a szöveg korábbi megnyilatkozójával vagy bármely címzettel. Érdekes kérdés lehet dalszövegek vizsgálatakor az, hogy milyen a viszony a szöveg alkotója (Karácson Tamás), a szöveg elmondója (Diaz) és a fiktív megnyilatkozó között, aki az idézett szövegrészben váltakozik is, hiszen az aposztrófikus címzett (*Tomika*) a megnyilatkozóknak válaszolva maga is megnyilatkozóvá válik.

A Retúrjegy című dal szövegének már az első sorai kijelölik a közös figyelmi jelenet és a referenciális jelenet körülményeit: a megnyilatkozó a jelenből beszél valakihez (*most, hagytad, szavaid, itt felejtettél, együtt bújtunk el, egyedül vagyok itt*), aki elhagyta őt. Érdekes az a kijelentés, hogy *egyedül vagyok itt*. Ha a megnyilatkozó egyedül van valahol, akkor kinek beszél? Ki az a második személyű alakok által jelölt másik entitás? Értelmezhető ez úgy, hogy a megnyilatkozó egy címzethez beszél, akinek nem muszáj ténylegesen jelen lennie. Az aposztrófnak ugyanis két típusa különíthető el: a faktuális és a fikcionális aposztrófé. Utóbbira pedig jellemző, hogy

„megnyilatkozója [...] olyan entitásokkal kerül közvetlen nyelvi interakcióba, akikkel erre a nyelvi megismerés korlátaitól való eltekintés nélkül nem nyílna lehetősége: vagy mert – habár hozzá hasonló emberi lények – fizikailag nincsenek jelen, vagy mert egyszerűen nem emberi lények” (Tátrai 2012: 199, kiemelés tőlem F. N.).

Egy érdekes szerepcsere következik ezek után a szövegben: a megnyilatkozó a második személyű alakokkal konstruált másíknak beszél arról, hogy a másik elment, eltűnt, elhagyta őt, majd egyes szám első személyben folytatja az elmenés (eltűnés) folyamatának leírását:

- (6) *mert nem világgá indultam,
csak játszani a sarokig
de végül csak egyedül vagyok itt
...és még leszek is egy darabig. [...]*

A dalszöveg utolsó sora teszi egyértelművé azt, hogy a másik elvesztése a megnyilatkozó elhagyatottságát okozza, tehát a szövegben nem a résztvevői szerepek váltakoztak, hanem a másik eltűnése után a saját eltűnését jeleníti meg:

- (7) *tudom, van rosszabb a haragnál
ha magad vagy, de magadnak se maradtál
kértem, hogy ne menj el, hogy ne unj meg
talán csak elveszett a retúrjegy
így, ahogy te is, én is elveszek
...mert nélküled én sem vagyok meg. [...]*

A Sokszor volt már így című dal szintén a résztvevői szerepekkel, szerepcserével kapcsolatban vet fel kérdéseket. Egy, a beszélőre és a címzettre vonatkozó T/1. alakkal indít a szöveg, majd a megnyilatkozó itt egy harmadik félről beszél:

- (8) *Hagyjuk nem számít,
Sokszor volt már így.
Csak lelépett,
De nem tud fájni
Hol jár, nem számít,
Sokszor volt már így...
Visszajön, mert nem tud várni [...]*

A második rész pedig többféleképpen is értelmezhető:

- (9) *Mondd hányszor játsszuk még ezt el
Mindig pont még egyszer
Ha így rég nem jó miért ő kell
Túl sok már a kérdőjel
Ja, lelépett, nem pörget*

*Máshova helyezem már kettőnket
lehet, nélküle szabadabb
Idő kell, hogy ne legyek magam alatt [...]*

Ezt lehet értelmezni úgy, hogy az első négy sorban az előbbi címzett szólítja meg az előbbi megnyilatkozót és vonja kérdőre, hogy hányszor játsszák még el ezt a beszélgetést, a szövegrész további részében pedig ismét az első megnyilatkozó szerepel megnyilatkozóként és beszél a harmadik félről tovább a címzettjének. Értelmezhető továbbá úgy is, hogy végig az eredeti megnyilatkozó beszél a címzethez, a *Mondd hányszor játsszuk még ezt el* pedig egy költői kérdés a címzett felé, amely esetében a *játsszuk* nem a beszélő és a címzett többese, hanem a megnyilatkozóra és a harmadik félre vonatkozik. A harmadik szövegrész azonban egyértelműen jelzi a résztvevői szerepek felcserélődését, a címzettből lesz a megnyilatkozó és a megnyilatkozóból a címzett:

(10) *Mondd, hányadik igazi volt ez
Akinek elhitted hogy szép vele
Mondd hányadik aki csak úgy tesz
Mintha belőled bármit értene [...]*

Ezután a résztvevői szerepek visszaállnak, a T/1. alakok azonban innentől a megnyilatkozóra és a harmadik félre vonatkoznak:

(11) *Megsértődött, megszoktam
Visszajött, ha eldobtam
Túl sokszor már, hogy végeztünk
Fáraszt, mégis élveztük
Ja, eskü felszabadított
Tényleg nem hat, amit mond
Hogy beállva hívott és utána itt volt
A kapcsolatunkban a hajnal a cheat code [...]*

4. Összefoglalás és a kutatás továbbvezető kérdései

A tanulmány a Wellhello nevű együttes dalszövegeit elemezte a funkcionális kognitív keretben (vö. Tátrai 2005, 2012; Simon 2014, 2015, 2016). A vizsgálat fő szempontjai a következők voltak: a vizsgált dalszövegekben hogyan szerveződnek a résztvevői szerepek, illetve a megszólítások és az aposztróf? Továbbá megfigyelhetőek-e sajátos mintázatok a további kontextuális tényezők és azok viszonyai között, és ha igen, melyek? A vizsgálatból kitűntek és további kérdéseket, kutatási irányokat generáltak az alábbiak:

- 1) Problematikus annak megítélése, hogy a megnyilatkozó kihez beszél. Ennek több oka is megmutatkozott:
 - a) Ha az egyes szám első személyű alakokon kívül nem utal a szöveg más személyre, vagy nem szólít meg más entitást, akkor felmerül a kérdés, hogy a megnyilatkozó a befogadóhoz beszél-e, vagy egy máshoz, mivel nem kerül megszólított helyzetbe senki és semmi, és a megnyilatkozó nem is fordul explicit módon senkihez (pl. Juróp Tour).
 - b) Ha megjelenik olyan nyelvi szerkezet, amely jelzi egy másik entitás jelenlétét, azonban explicit elfordulás nem történik, akkor is fölmerül a kérdés, hogy a szöveg eleve aposztrófikus, de az elfordulás aktusa nincs jelölve, vagy a megnyilatkozó a befogadóhoz beszél (pl. Emlékszem, Sopronban; Késő már).
 - c) Kérdéssé válhat továbbá a többes szám első személy inkluzív vagy exkluzív jellege is (pl. Emlékszem, Sopronban).
- 2) Azokban a szövegekben, amelyekben előkerült aposztrófé, szintén felmerültek kérdések:
 - a) Az aposztrófé előfordulása után megjelenő további egyes szám második személyű alakok esetében nem mindig egyértelmű, hogy azok kire vonatkoznak – az aposztróféval jelölt címzettre, vagy másra (pl. APUVEDDMEG).
 - b) Ehhez hasonló kérdést vetett fel a Gyere és táncolj c. dal szövege is: a szöveg végén megszólított címzett azonos-e a korábban nem megszólított, de jelölt címzettel?
- 3) Milyen viszonyt lehet azonosítani, és ennek milyen szerepe lehet dalszövegek vizsgálatakor a szöveg alkotója, a szöveg elmondója és a fiktív megnyilatkozó között? Ehhez kapcsolódhat Tátrai (2005) problémafelvetése is. Tátrai (2005) a lírai alkotások vonatkozásában tárgyalja a résztvevői szerepekre történő utalást. Kérdéssé teszi, hogy a lírai szövegeket mennyire lehet a valóságos szerző élettörténetének dokumentumaiként értelmezni? El lehet-e ezektől vonatkoztatni?
- 4) A szerepcserék jelentőségére hívják fel a figyelmet a Retúrjegy és a Sokszor volt már így című dalok.
- 5) Nem minden esetben esik egybe a referenciális jelenet és a közös figyelmi jelenet tere és ideje: egy szövegben váltakozhat a múlt, a jelen és a jövő perspektívája, megjelenhet akár több referenciális jelenet is (pl. Oldalzebe, Késő már). Változhatnak továbbá a térbeli viszonyok is (pl. Város szemei, Rakpart).
- 6) A szövegekben előkerülő felszólítások felvetik azt a kérdést, hogy a beszédaktus-elmélet segítségére lehet-e a lírai szövegek vizsgálatának? Ugyanis a klasszikus megközelítés az aposztróféra mint elfordulásra tekint, a tágabb, pragmatikai nézőpont pedig megszólításként közelíti meg. Fontos tisztázni, hogy mikor

tekinthető valami megszólításnak, és mikor a másakra való utalásnak. Egy ilyen jellegű vizsgálathoz alapul szolgálhat a beszédaktus-elmélet, egy felszólítás ugyanis közelebb áll a megszólításhoz a tekintetben, hogy túllép az egyszerű kijelentés kategóriáján.

Ezek a meglátások, kérdésfelvetések arra irányítják a figyelmet, hogy a vizsgált szövegek diszkurzív komplexitását nem az aposztrófé jelensége adja (bár az a lírai szöveg jellegadó tulajdonságaként van számon tartva), hanem a megfigyeltetett jelenet tér- és időbeli kontextusának viszonyai, ezért a dalszövegek vizsgálatakor ez fontos szempont lehet, annak vizsgálatával együtt, hogy a dalszövegek esetében más típusú aposztrófikusságról beszélhetünk, mint a lírakategória tipikusabbnak tartott tagjai esetében, más adja a dalok líraiságát. Érdemes nemcsak az aposztróféra fókuszálni, hanem átfogóan vizsgálni szövegek egészét, hiszen a szövegkörnyezet, a metaforikus és metonimikus, valamint a szleng kifejezések, a referenciális jelenet és a közös figyelmi jelenet tényezői közti viszonyok vizsgálata mind hozzájárulnak az elemzési – és egy korpuszalapú vizsgálat esetében az annotálási – lehetőségek kijelöléséhez. Mindenképpen érdemes több típusú dal szövegeinek kvalitatív elemzése, illetve a modern dalok összevetése klasszikusabbakkal ahhoz, hogy feltárhatóak legyenek a jellegadó és a specifikus tulajdonságok.

Irodalom

- Croft, William 2009. Towards a social cognitive linguistics. In: Evans, Vyvyan – Poursel, Stephanie (szerk.) *New directions in cognitive linguistics*. Amstredam, Philadelphia: John Benjamins. 395–420.
- Culler, Jonathan 2000 [1981]. Aposztrófé. *Helikon* 46: 370–385.
- Domonkosi Ágnes – Kuna Ágnes 2018. Kreatív-produktív módszerek és kvalitatív szövegelemzés a poétikai kutatásban. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Líceum Kiadó. 113–137.
- Domonkosi Ágnes – Kuna Ágnes – Simon Gábor – Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor 2018. Poétikai mintázatok kognitív stilisztikai kutatása. A Stíluskutató csoport kutatási terve. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Líceum Kiadó. 211–222.
- Dodé Réka – Falyuna Nóra – Ludányi Zsófia – Kuna Ágnes 2018. Poétika és korpusz. Hogyan nyújthat segítséget a korpusznyelvészet poétikus szövegek vizsgálatához? In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Líceum Kiadó. 175–196.

- Hámori Ágnes 2018. Az érzelmek elemzési lehetőségei a kognitív poétikai kutatásban és korpuszfeldolgozásban. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Linceum Kiadó. 139–173.
- Nagy Tamás 2018. Idézett és zenei elemekkel kiegészített versek fogalmi és nyelvi struktúráinak elemzési lehetőségei. In: Domonkosi Ágnes – Simon Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Eger: Linceum Kiadó. 95–111.
- Simon Gábor 2014. *Egy kognitív poétikai rímelmélet megalapozása*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Simon Gábor 2015. Megszólalás és megszólítás: Az interszubjektív mintázatai lírai diskurzusokban. In: Bódog Alexa – Csátár Péter – Németh T. Enikő – Vecsey Zoltán (szerk.): *Használat és hatás: újabb eredmények a magyarországi pragmatikai kutatásokban*. Budapest: Loisir Kiadó. 35–66.
- Simon Gábor 2016. *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Sinha, Chris 1999. Grounding, mapping and acts of meaning. In: Janssen, Theo – Redeker, Gisela (eds.): *Cognitive linguistics: foundations, scope and methodology*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. 223–255.
- Tátrai Szilárd 2005. Problémavázlat a lírai diskurzusok résztvevői szerepeinek stilisztikai vizsgálatához. In: Jakab László (szerk.): *József Attila, a stílus művésze: Tanulmányok József Attila stílusművészetéről. A József Attila születésének 100. évfordulója alkalmából 2005. április 11-én Debrecenben megtartott stilisztikai tanácskozás anyaga*. Debrecen: K. n. 124–135.
- Tátrai Szilárd 2008. Narratív távolság – lírai közvetlenség. In: Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Szöveg, szövegtípus, nyelvtan*. Budapest: Tinta Könyvkiadó. 49–55.
- Tátrai Szilárd 2011. *Bevezetés a pragmatikába. Funkcionális kognitív megközelítés*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Tátrai Szilárd 2012. Az aposztrofé és a dalszövegek líraisága. In: Szikszainé Nagy Irma (szerk.): *A stilisztikai-retorikai alakzatok szöveg- és stílusstruktúrát meghatározó szerepe*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 197–208.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2013. *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Verschueren, Jeff 1999. *Understanding pragmatics*. London, New York, Sydney, Auckland: Arnold.
- Veszelszki Ágnes 2016. A hashtag mint új frazeologizmus. In: Bárdosi Vilmos (szerk.): *A nyelvi pragmatika kérdései szinkrón és diakrón megközelítésben*. Budapest: Modern Filológiai Társaság – Tinta Könyvkiadó. 147–158.

What makes lyrics lyrical? A case study for the analysis of lyricity in popular songs

The aim of this paper is to study the role of apostrophe and participants in lyrical discourses. The theoretical background is based on functional cognitive linguistics and the cognitive poetics. In this case study, the lyrics of 11 songs by the Hungarian band Wellhello were investigated. The main research question was: what is the role of 'YOU' in the collected lyrics? It has been found that the songs contain apostrophic discourses but the apostrophes usually do not appear explicitly in the text as a linguistic unit. As the participants and the apostrophes are not clearly defined in all cases, the case study also highlights some other issues related to participants roles in lyrical discourses.