

Hujber Szabolcs

A „modern” magyar nyelvű dalszövegek megközelítésének (tév)útjai

I. Miért (nem) hiányzik a dalszövegekre reflektáló magyar nyelvű szakirodalom?

Szepesi Máttyás 2019-ben elnyert szakmai elismerések után igyekezett elmélyülni a témában saját dalszövegírói képességének fejlesztése érdekében. De miután úgy tapasztalta, hogy „magyar nyelvű szakirodalom nem létezik”,¹ 2019-ben beszélgetéssorozatot indított dalszövegíró-zenészekkel *Rímek párban* címmel.

Eléggé sarkos megfogalmazása háttérében az állhat, hogy bár a korábbi évtizedekben egyre-másra jelentek meg írások a témában, a dalszövegelemzésekből tulajdonképpen hiányzik a dalszövegírói gyakorlat felőli megközelítés. Mindebből pedig számos probléma eredhet, ezek közül kiemelkedik a dalszövegek írott szövegekként való, „szövegidegen” elemzése, valamint a versekkel való folytonos és indokolatlan esztétikai-poétikai összevetés.

A dalszövegekről szóló szakirodalom legfontosabb tételeinek áttekintése rávilágít, hogy milyen megközelítési hagyományokon és zsákutcákon keresztül érkezett el a diskurzus az elmúlt években egy gazdag és sokszólamú szakaszába. Mindenekelőtt azonban fontos kijelölni mind a dalszövegírás, mind a dalszövegkritika tekintetében egy fontos határvonalat, ez pedig a 60-as évek közepe, amikor a mai, modern dalszövegvilág alapjait letette az Illés zenekar és szövegírója, *Bródy János*.

II. A „modern” magyar nyelvű dalszövegírás kezdete: az Illés együttes magyar nyelvre vált

Amikor az Illés együttesnek 1964-ben *Bródy János*, majd 1965-ben a *Szörényi* testvérek is tagjai lettek, összeállt a „nagy csapat”. Az addig csak külföldi számokat játszó beatzenekarok közül az Illés-dalok megírásáért felelős Szörényi–Bródy szerzőpáros elsőként ismerte fel, hogy a továbblépéshez saját, az akkori „cikis szórakoztató slágerek”

¹ <https://petofilive.hu/petofizeneidij/cikk/2020/06/23/ez-a-legnagyobb-boldogsag-szepesi-matyas/>

színvonalát meghaladó repertoárra van szükség (Jávorszky és Sebők, 2019, 69. o.). Ez a megérzés egybeesik a zenekritikusi kezdeményezéssel, amely a magyar tánczene siralmas állapotának okait vizsgálja. Fodor Lajos 1964-es cikksorozata a *Tükör* című folyóiratban jelent meg (*Miért rosszak a magyar slágerek?*), melyre többen is reagáltak, köztük (a későbbiekben idézett) Deme László nyelvészprofesszor is.

Egy 1966-os interjúban Szörényi Levente a beatzene újszerűségét abban látja, hogy a „hagyományos bájoló, szirupos tánczene helyett tisztességesen szólaltatja meg az emberi érzelmeket. Azt és úgy mondja el, ami és ahogyan megtörtént” velük, a fiatalokkal (Hankóczi, 1966, 8. o.). Erre a 60-as évek közepére már egyértelműen megmutatkozó változásra a zenéről, dalszövegekről szóló írások hamar reflektálnak, bár az azt megelőző évtizedekben kialakult kritikus, gyakran ironikus hangvétel nem feltétlenül változik meg.

Az 1956 előtti kultúrpolitikához képest fontos fejleménye az 1957 júniusában megtartott országos pártértekezletnek, hogy lehetőséget biztosítanak a nem elkötelezett dalszövegíróknak is, ugyanakkor valószínűleg már ekkor meghatározták az elfogadható dalszövegek körét (Csatári, 2008, 10. o.). A következő években a különféle dokumentumban jól körvonalazódnak ezek az elvárások:

„Tánczenében mindenekelőtt a szövegek igényelnek gondos figyelmet, mert a kispolgári életérzés, a giccses érzelgősség ide nyomul be a legörömelebb. A tartalmatlanság, betegesség, nihilizmus, cinizmus nem tűrhető meg dalszövegeinkben. Egészséges tartalmú, életörömet árasztó, jól énekelhető, gazdag, eleven ritmikájú táncdalokra van szükség” (Csatári, 2008, 14. o.). Az idézet a korszak sok más írásával összhangban arra is rámutat, hogy a zene és a szöveg ez idő tájt egymástól teljes mértékben függetleníthető összetevőként vannak számontartva.

A könnyűzenében is a szocialista realizmus építését tűzték ki célul, a szövegekben többek között a szocialista ember különféle érzelmi állapotainak bemutatása révén, és igyekeztek az ízlés és erkölcs rombolását elkerülve kielégíteni az alapvető szórakozási igényeket. Mindezt az 1959. június 1-jén létrehozott Táncdal- és Sanzonbizottság („Sáncdalbizottság”) segítségével. Ebben az időszakban, egészen 1963-ig a jazz és a rock and roll volt ideológiailag elfogadhatatlan stílus (Csatári, 2008, 14. o.).

Már 1964-ben érezhető, hogy sem a hagyományos magyar nyelvű táncdal – amelynek szövegvilágát még egy politikai jelentésben is bányúnak és igénytelennek titulálják –, sem a külföldi együtteseket utánzó magyar fiatalok által játszott, egyelőre még idegen nyelvű beatzene nem illeszkedik a hivatalos elképzelésekbe (Csatári, 2008, 96. o.).

III.1. A dalszövegírás korszerűsítésének első szószólója: Fodor Lajos cikksorozata a *Tükör*ben

1964-ben jelenik meg a *Tükör* című folyóiratban Fodor Lajos problémafeltáró, segítő szándékú cikksorozata. Az írásokhoz választott cím – *Miért rosszak a magyar slágerek?* – prekonceptiózusnak tűnik. A szerző ugyanakkor mégsem előfeltevéseit vetíti rá

a témára, és ha nem is retorikai elemzést végez, de retorikai szempontokat is találunk a sorozat első írásban, melynek címe „*Tessék választani!*”, utalva arra a rádióban is közvetített eseményre, amely a magyar tánczene szekerének előmozdítására született. A dalok szövege és zenéje mellett szóba kerül a szerzői szándék és a közönség reakciói is (Fodor, 1964a, 20–21. o.). Feltűnő a cikkben az egész korszakra (hazánkban) jellemző szerzőközpontú gondolkodás, amely a jelenlegi előadó-központúsághoz képest máshová helyezi a hangsúlyokat.²

A megjelenést megelőző évek művelődéspolitikai koncepciójának megfelelően Fodor az igényes szórakoztatás médiumaként képzei el a tánczenét, amelynek tudatos beavatkozásra, „terelgetésre” van szüksége, hogy betöltse társadalmi funkcióját. „Persze nem ártana lektorálni, s a szerzőkkel alaposabban foglalkozni. [...] A mostani termésben még a sikerültebb dallamoknak is sok a gyenge pontja, hát még a tűrhető szövegeknek! Ezeket megfelelő szaktanácsadással ki kellene javíttatni” (Fodor, 1964a, 20–21. o.). A könnyűzenei műfajok zenei-nyelvi tartalmainak normatív megközelítése nyilvánvalóan domináns ez idő tájt, a háború előtti és a 60-as évek végére újból meghatározóvá váló gazdasági szempontok helyett/mellett politikai-társadalmi tényezők által vezérelve.

A téma felvezetésében Fodor a zenei és zenepedagógiai értékeinkre hivatkozva reménykedik a fejlődésben, nyilvánvalóan a magasrendű művészethez mérve és elmarasztalva folyamatosan a műfajt. Mindez, valamint Bartók, Kodály vagy Fényes Szabolcs megemlézése és a hangszerelésre, melódiavilágra vonatkozó mélyebbre nyúló megállapításai is jelzik, hogy a zenével kapcsolatos észrevételei fajsúlyosabbak.

Ugyanakkor csak kevés helyen érezhető a dalszerzésben a zene primátusát valló látásmód: a versfaragók a „szentimentális-romantikus dallamfordulatokat cinikus grimaszokkal váltogató zene alá hasonlóan vegyes, értelmetlenül összehányt sorokat fabrikálnak”. Másutt a szöveg és a zene inkább egyenrangú komponense a dalnak: „Ez nem »könnyű műfaj«, hanem egyszerűen értelmetlen halandzsa. Ráadásul mindez a meseautós filmek szirupos dallamaival összeházasítva!” (Fodor, 1964a, 21. o.)

Az angol szövegírók helyzeti előnye a sok egytagú szóval, vagyis hogy a szókészlet strukturális sajátosságai tükrében mennyivel több lehetőség nyílhat a bonyolult ritmusvilágban való játékra, jó észrevétel, és újfent a szöveg „másodlagosságát” mutatja. Azonban annak felhánytorgatása, hogy a magyar nyelv gazdagsága fölöslegessé teszi a töltelékszavak és a rímtoposzok alkalmazását, a dalszövegek alkalmazott, „iparművészeti” jellegét negligáló álláspontot jelez. Ráadásul éppen a zene/dallam elsőszülöttségéből és viszonylagos rugalmatlanságából fakadóan jelentkeznek a hibaként megnevezett nyelvi megoldások. Az előadónak gyakran a szöveg elkészülte előtt dallam- és ritmustapadása

² Ehhez elég összehasonlítani az első *Táncdalfesztiválok* és a mostani *A Dal* műsorstruktúráját, a produkciók kapcsán előtérbe helyezett mozzanatokot, szereplőket.

van, és már ragaszkodik a demófelvétel konkrét prozódiajához.³ A rosszállóan leírt „foltozgató” szövegírási technika gyakorlatilag szerves velejárója a műfajnak.

A zenefogyasztók reakcióit élményszerűen, ráadásul több retorikai szituáció alapján (koncertlátogatás, lemezgyűjteményre hivatkozás, „rajongói” levél) tálaló szakaszban hat véleményt olvashatunk, mindegyik elítélő, akár a zenére, akár a szövegre vonatkozik a megjegyzés. Talán itt érezhető leginkább a tudatos, koncepciózus szelektálása az anyagnak, összhangban a sorozat címével.

Fodor Lajos cikksorozatának nyitódarabja (*Fodor*, 1964a) alátámasztja azt az általánosságban megtapasztalható kritikai attitűdöt, hogy a szövegről sokkal könnyebb véleményt formálni, könnyebb rávilágítani a gyengeségekre.⁴ Sablonosság, unalmas és primitív közhelyek, felszínesség, szellemtelen gunyorosság, értelmetlenség, komoly pózba öltöztetett ostobaság; a belső retorikai szituáció főszereplőjeként megjelenő szív (szinekdoché) – ezek a leginkább felrótt hibák, azok a megoldások, amelyek „az egykori kétkrajcáros Szerelmi Levelezők költői színvonalán” állnak (*Fodor*, 1964a, 21. o.).

Az ironikus hangvétel viszontválaszként jelenik meg a szerző részéről, hiszen a meglátása szerint a slágerírók felszínesnek és üresfejűnek nézik a főként fiatalokból álló célközönséget. Ugyanis nem azoknak a cinizmussal takart gátlásosságát és halandzsázó modorát fejezik ki, nem helyettük mondják ki a leplezett érzelmeket, nem a nevükben szólalnak meg a „versfaragók”. Ez nagyüzemi szöveggyártás, amely „nem ér rá bibelődni” (*Fodor*, 1964a, 21. o.). Ez valóban felróható hibája lehetne a slágeriparnak, de a gazdasági szempontok sokszor sajnálatos módon behatárolják a nyelvi-stilisztikai megoldásokat.⁵ Valamint talán nem tűnik túlzottnak az a megállapítás, hogy ezek az évtizedek során gyakorlati okokból kialakított „fogások” idővel az epozsi kellékekhez hasonlatos, szinte kötelező, műfajspecifikus tartozékokká váltak (vö. *Ong*, 1982/2010).

III.2. Az első nyelvészeti igényű véleményformálás: Deme László olvasói levele a Tükörben

A további írásokban *Fodor Lajos* kifejti (*Fodor*, 1964b, 1964c, 1964d), hogy milyen lépések segíthetik elő a magyar táncdal fejlődését, és olvasói levelek közzétételével is próbálja alátámasztani meglátásait. Külön figyelmet érdemel *Deme László* 50 táncdal elemzése kapcsán írt „olvasói levele” (*Deme*, 1964). Alapvető problémát jelent számára a műfaj korlátoltsága, mindegyik általa megvizsgált szöveg a szerelemről szól. Ez önmagában

³Vámos Miklós a Bródyról írt könyvében megemlíti, hogy az egyik zeneszerző szerint Bródy, a zeneszerzők hajlíthatatlanságát bizonyítandó, gyakran így reagált az elkészült dalt hallva: „Alaposan eltoltátok ezt a szép szövegemet!” „Az eredetiben más ígét használt” – teszi hozzá a könyv szerzője. (*Vámos* 1994, 32)

⁴Személyes tapasztalat, hogy a dalszövegírásról nem gondolkodnak külön szakmaként, ellentétben a zeneszerzéssel.

⁵Előfordul, hogy a dalszövegíró felkereső előadó azért kénytelen rövid határidőt szabni a szöveg elkészülésének, mert már leszervezte a klipforgatást – a még nem megírt dalhoz...

nem jelentene gondot, és nem is költőiséget vár el – sőt, költők bevonását, mint azt egyes olvasói levelekben javasolják –, hanem ízlésminimumot. Amit kifogásol: a dalok elcsévelt, közhelyes nyelve, zavaros nyelvezete, stíluskeveredései. „Az érzelmi, a gondolati és a nyelvi zavar nem választható el egymástól!” – állapítja meg (*Deme*, 1964, 2. o.).

Kifejezetten segítő szándékú és egyébként jó humorú az írása, erre elég két példát idézni: „»Vállalom, hogy a vállamon / Pihenj meg végleg«. Mit szól ehhez a tisztiorvos és a halottkém?»; „»Venni egy kocsi, vétek, / Hidd el, hogy lassú az nekünk, kérlek, / Rakétagyorsaság való szerelmünkhöz tán.« Önkéntelenül eszünkbe jut: nem két külön rakétában törí a fejét ez a rideg szavú házastárs?» *Deme László*ból a nyelvész és az aggódó nyelvművelő is szól: „A slágerszöveget senki sem veszi komolyan. Sem az írója, sem a kiadója; még a dalolója sem. De mégis megtanulják sokan; s fülükben marad, ízlésükbe, agyukba, nyelvérzékükbe ivódik a felületes, gondolkodás nélkül odalökött, tartalmatlan giccs” (*Deme*, 1964, 2. o.).

Ugyanakkor hibaként rója fel a dalszövegek töltelékszavait, valamint „felforgatott” szórendjét, márpedig ezek a sajátosságok a szövegtípus multimediális karakteréből (l. a kirakós játékot *Szörényi* és *Bródy* dalainál), létmódjából fakadnak, amolyan kötelező műfaji kellékek, mint az eposz műfaja esetében.⁶

III.3. Hankiss Elemér úttörő tanulmánya a Kritika című folyóiratban

Az első komplex, zenei és szövegvizsgálatot összegző dalszövegkutatás, amely *Lévai Júlia* és *Vitányi Iván* nevéhez köthető, fontos előzményeként tekint *Hankiss Elemér* „ragyogó és módszertanilag is úttörő”, *Sorrentói narancsfák közt...* című tanulmányára (*Lévai–Vitányi*, 1973, 6. o.). Azért is érdekes ez a hivatkozás *Hankiss*ra, mert az akkor fiatal szociológus dalszövegelemzése egyáltalán nem mentes az ítéletektől.

Hankiss Elemér slágerszövegekről írt és a *Kritika* hasábjain 1967-ben megjelent, a szociológiai szempontok mellett a nyelvi-esztétikai jelenségek iránti fogékonyságot mutató kétrészes tanulmánya a „Bűnlajstrom” címet viselő fejezettel indul. Ez a címadás egyfelől a szövegekről az írást megelőző években felhalmozódott kritikus megjegyzésekre utal, másrészt megelőlegzi a szerző viszonyulását is, aki mindvégig erősen ironikus álláspontot képvisel. Ennek egyik csúcspontja egy négysoros szövegrészlet elemzésekor az alábbi konklúzió: „az idézett négy sorból mind a négy fölösleges” (*Hankiss*, 1967a, 28. o.). A tanulmány célja, hogy feltárja, a slágerszövegek – ízléstelenségük, tárgyúságuk ellenére – hogyan, milyen eszközökkel képesek olyan intenzíven hatni a társadalom széles rétegeire, beleértve a műveltebb réteget is.

Hankiss alapos elemzése a dalszövegeket önmagukban, zenétől, előadástól, kontextustól megfosztva vizsgálja, forrásai dalfüzetek. Elemzése szempontjából a retorikai

⁶ Persze, az angolszász slágerek elcsévelt *Can't you see?* panele nem említhető egy lapon Homérosz „*Majd hogy a rózsásujjú hajnal kélt ki a ködből...*” toposzával.

situációban szerző és olvasó szerepel, köztük pedig az írott szöveg helyezkedik el. A szöveg és zene párhuzamos, egymástól független megítélése jellemző a 60-as évek közepének kritikáira, ez a korabeli dalszerzői gyakorlatból is eredeztethető, hiszen a zeneszerzők és szövegírók jól elkülöníthető „tábor” alkottak, gyakran alkalmoszerű, esetleges szerzőpárosokat kialakítva. Hankiss végkövetkeztetése is ezt mutatja: szerinte a magyar táncdal „rosszul sikerült öszvérhez hasonlítható” (Hankiss, 1967b, 72. o.), hiszen modern zenéhez társul az olykor száz évvel korábbi divatot, a neoromantikus-szентimentalista költészet hagyományait követő szöveg.

A tanulmány az énekelt, előadott változatok ismerete nélkül vizsgálja a szövegeket, ez derül ki például abból az általa gyengébbnek ítélt szövegrészlettel kapcsolatos megjegyzésből is, hogy „az esetleg sajtóhiba” (Hankiss, 1967a, 28). Bár az „olvasó” helyett időnként „hallgató” fordul elő, ez nem jelenti a zene mint tényező szem előtt tartását a dalszövegek befogadását illetően.

Külön kiemelendő, hogy a tanulmány kulcsfogalma a hallgatóságra tett hatás, sőt felfedezhető az azonosulás burke-i gondolata is (l. Burke, 2000), de folyamatosan negatív felhanggal: „a slágerek szerzői és hallgatói ugyanis nem csak a megfoghatatlannal, hanem a meghatóval, érzelmessel is összetévesztik a szépet, a költőit.” (Hankiss, 1967a, 31. o.); „Meglepő és szinte érthetetlen, hogy a mai sláger, mely gyakran büszkélkedik modernségével, s melyben sokan a mai kor, a fiatalság szócsövét fedezik föl...” (Hankiss, 1967b, 63. o.); „Jelenlegi formájában is nagy, talán a kelletnél is nagyobb sikere van; a közönség ezt szokta meg, ezt igényli, ez felel meg ízlésének” (Hankiss, 1967b, 72. o.).

Figyelemre méltó, hogy milyen gyorsan reagál Hankiss a magyar tánczenében bekövetkező változásokra. Az első magyar nyelvű beatszámok (*Illés: Légy jó kicsit hozzám, Óh, mondd, Az utcán, Mindig veled*) megjelenése utáni évben vagyunk közvetlenül, a szerző érzékeli is, hogy a beat eltér az eddigi táncdaloktól, de csalódásának is hangot ad: „az utóbbi években a beat dalok egyetlen vagy néhány szót a végtelenségig ismételtető technikája jelentett valamicske új színt – de mindezek a hatások nem tudták kiszorítani, s nem tudták még csak lényegesen át sem színeznii a slágerszövegek főáramát” (Hankiss, 1967b, 69. o.).

Amit legfőképpen hiányol Hankiss ebből a szövegvilágból, az „az emberi élet reális tér- s társadalmi viszonyainak” jelenléte (Hankiss, 1967b, 64. o.), valamint „az ember belső és külső világának” gazdag kölcsönhatása, dialektikája (Hankiss, 1967b, 68. o.). Illetve a francia sanzon és a bécsi kuplé korábbi hatásának elapadásából fakadóan az epikus elemek mellőzöttsége fölött is sajnálkozik (Hankiss, 1967b, 69. o.). A korszak legjelentősebb és legigényesebb dalszövegíróját, Bródyt egyébként nem említi meg Hankiss, de a Bródy-életművet behatóbban ismerők a hiányolt három összetevőt ugyanúgy felfedezhetik a szövegekben, mint a hagyományos eszköztár, az anakronisztikusnak, igénytelennek bélyegzett slágerszöveg-hagyomány legtöbb összetevőjének tudatos alkalmazását.

III.4. Az ítéletmentes leírás kísérlete: a Lévai Júlia és Vitányi Iván kutatásából készült kötet

A dalszövegekkel kapcsolatban hosszú évtizedek óta tetten érhető előítéletek a 2016-os irodalmi Nobel-díj átadásakor csúcsosodtak ki, amikor is *Bob Dylant* hirdették ki díjazottként az amerikai költészetre termékenyítően ható dalszövegeiért. Az előítéletek középpontjában éppen a magasköltéssel való összevetésben megmutatkozó „alacsonyabbrendűségük” áll. Az első átfogónak mondható magyarországi kutatásból 1973-ban megszülető könyv bevezetésében a szerzők hangsúlyozzák, hogy addig kevesen vállalkoztak arra, hogy ítélezés nélkül, „sine ira” tegyék vizsgálatuk tárgyává a slágerek szövegeit. Éppen ezért *Lévai Júlia* és *Vitányi Iván* *Miből lesz a sláger? Az elmúlt 40 év slágereinek vizsgálata* című munkája nem arra kérdezt rá, hogy értékes-e egy ilyen dal, hanem a zenei és szövegbeli sajátosságokat vették górcső alá (*Lévai és Vitányi*, 1973, 5–6. o.).

Lévai és *Vitányi* a megvizsgált 231 slágert tudatosan úgy válogatta össze, hogy képet alkothassanak az azt megelőző 40 év során bekövetkező változásokról is. Szem előtt tartották azokat a szakirodalmi megállapításokat, melyek szerint a műköltészet és a populáris költészet élesebb szétválása az első világháború után kezdődött, a 20-as években kialakult a slágerstílus, a korábbinál nyíltabb és céltudatosabb szentimentalizmusával. Azt követően pedig a 60-as évekig csak a stíluson belüli módosulások figyelhetők meg. A kutatás jól érzékeli a beatzene elterjedése nyomán az évtized második felében kibontakozó pozitív irányú változásokat, ugyanakkor a kötet végi kitekintés felveti a „kommerszialisálódás”, a szentimentalizmusba való visszasüllyedés esélyét (*Lévai és Vitányi*, 1973, 187–8. o.).

A *Lévai* és *Vitányi* által publikált vizsgálati anyag fontos megállapításokat tesz a slágerek zenéjének melódiai és harmóniai szerkezetéről, de a szöveg és zene összefüggésének vizsgálatában csak odáig jutottak el, hogy egy későbbi kutatás számára összevethetővé tegyék a külön-külön megállapított zenei és szövegtípusokat (*Lévai és Vitányi*, 1973, 10. o.). Így tulajdonképpen a dalszövegek önálló nyelvi produktumokként válnak elemzés tárgyává.

III.5. A dalszöveg–vers esztétikai-poétikai opposzió „toposza” a Verstanon át napjainkig

A dalszövegek problematikusságát, besorolhatóságának összetettségét mutatja, hogy a retorikai elemzést ezen szövegekre elsőként alkalmazó *Tóth M. Zsombor* is irodalmi műfajként közelíti meg (*Tóth M.*, 2012). Ez a gesztus az szépirodalmi szövegekkel való összevetés hazai szakirodalomban megfigyelhető „toposzára” is rávilágít: arra a gyakran felmerülő kérdésre, hogy poétikus, irodalmi szövegnek tekinthetők-e a dalszövegek.

Egy 1932-es cikkben ezt olvashatjuk: „Ha a közelmúlt slágerszövegeire visszatekintünk, látjuk, hogy némely sláger szövege nemcsak mint költemény, hanem mint magasabbfokú filozófia, pszichológia, de főként fiziológiai értekezés, is megállaná a helyét a világirodalomban.” (*Breitner*, 1932, 15. o.) Az ironikus viszonyulást, amely

a szöveg egészéből világossá válik, már a címadás is előrevetíti, a *Magyar Muzsikaszó* kéthasábos írásának címe ugyanis ez: „Értekezés a slágerszövegek különböző válfajairól!”

Érzelkelhető a teljes szövegből egy sajátos kettősség: a kulturális igényszint okán történő elhatárolódás és a dalszövegek által kiváltott vitathatatlan hatás („fülbemászás”) közti feszültség. Ahogy *Lévai–Vitányi* (1973) fogalmaz, „még annak is beleragad a fülébe, aki egy magasabb ízlés alapján tudatosan elítéli” (*Lévai–Vitányi*, 1973, 182. o.).

Breitner József ezt a feszültséget iróniában oldja fel, *Bóka László* viszont a kulturálódási igényeink többretegűségével (*Bóka*, 1959):

„A köznapi szórakozási alkalmak és lehetőségek a maguk nemében alacsonyabb színvonalon vannak, mint azok az alkalmak és lehetőségek, melyek az elmélyült műélvezetet keresőkre várnak. Másrészt a kettő nem cserélhető fel, mert a köznapi, könnyű szórakozás igénye jogos igény. [...] Egyes, talajukat vesztett, az élet valóságától elszakadt értelmiségiek félelme és gyűlölete a tömegektől és a tömegek iránt: ez volt ennek a mélyén. Mikor mi azt hirdetjük, hogy szükség van a versek mellett slágerekre, a klasszikus balett mellett vidám, talpalávaló zenére, a nagy regények mellett könnyű olvasmányokra, az opera mellett operettre, Colleoni lovasszobra mellett ízléses kis kerámiákra stb. — akkor nem kétféle közönségre gondolunk, hanem ugyanegyre, mert a pihentető szórakozás, az önfelelt, könnyű mosoly, a hahota felszabadult harsogása egyetemes emberi igény.”

A dalszövegek és a magas irodalomba tartozó alkotások között hierarchikus viszonyt látatt *Az apostrofé és a dalszövegek líraisága* című írásában *Tátrai Szilárd*, és csak néhány kivételes szövegre (például a *Quimby* szövegeire) tekint hídként a két szövegvilág között: „[A]z ebbe a műfajba sorolható szövegek tekinthetők az »alkalmi költészet« olyan darabjainak, amelyek a líraiság iránti kiterjedt, mindennapi igény kielégítését célozzák meg. A *Quimby*-dalszövegek ugyanakkor specifikusak is: »alternatív dalszövegek«-ként átmenetet képeznek a populáris slágerszövegek és a magas irodalomhoz sorolt lírai alkotások között” (*Tátrai*, 2012, 198. o.).

Ez az igény a *Bóka László* által említett egyetemes emberi igényhez képest, bár engedményeket tesz, mégis kvalifikáltabb szövegeken keresztül talál kielégülést. Az elemzett szövegek megítélése, besorolása nyilvánvalóan az egyéni vagy szélesebb körű befogadói értékítéletektől is kell hogy függjön. Az alternatív dalszöveg fogalmát például népi kategóriaként értelmezi *Tátrai*, vagyis a fogalmat azokra a dalszövegekre vonatkoztatja, amelyeket a könnyűzenét hallgató emberek a mindennapokban annak tartanak (*Tátrai*, 2018a, 68. o.).

Szepes Erika és *Szerdahelyi István* *Verstana* (*Szepes és Szerdahelyi*, 1981) a dalszöveget és a verset a történelmi fejlődésfolyamatban elfoglalt helyük alapján határozottan elkülöníti. Álláspontjuk szerint versnek csak az énekritmustól függetlenül is szabályos,

szótagszinten rendezett szövegritmusú költemények nevezhetők. Ugyanakkor a dalszövegek és a versek (kifejező)értéke művészi értelemben azonosnak tekinthető (*Szepes és Szerdahelyi*, 1981, 25–26. o.).

Szepes és Szerdahelyi kiemeli, hogy a vers és az ének elkülönülése sajátos műfaji megoszlás ebben a folyamatban, amely nem szükségszerű, és végérvényesnek sem tarthatjuk (*Szepes és Szerdahelyi*, 1981, 172. o.). A *Bob Dylan*nek odaítélt irodalmi Nobel-díj is ez utóbbit igazolja: „Bob Dylan valóban az elmúlt fél évszázad legforradalmibb művésze, újításai a folk song műfajában elmosták a különbséget vers és dalszöveg között, és akárcsak korábban Charlie Chaplin és Duke Ellington, feloldotta a magas- és a tömegkultúrát elválasztó merev határokat.” (*Lakner*, 2016, 203. o.)

Látványosan a két szövegvilág távolságára mutat rá *S. Laczkó András* és *Pap Balázs* írása a Kispál és a Borz szövegeiről. A szerzők apológiával kezdik az írást, törekvéseiket „villanykapcsoló utáni tapogatózásként” aposztrófálják, majd kijelentik, ezen kulturális szegmensből nincs átjárás a magas irodalom felé, hiszen a könnyű befogadhatóság szándékából fakadóan ezeknek a szövegeknek a megformálása „bejártott klisék és fogások sorjázásában merül ki” (*Pap és S. Laczkó*, 2006, 5–6. o.).

Ez utóbbi kitétel éppen a dalszövegek és a homéroszi eposzok (tehát a világirodalom legelső, alapvető alkotásai) közötti nyilvánvaló kapcsolatra világít rá. *Walter Ong* írja *Szóbeliség és írásbeliség* című munkájában *Milman Parry* Homérosz-kutatásainak eredményéről: „Kiderült, hogy teremtő helyett egy futószalag mellett dolgozó munkással állunk szemben.” (*Ong*, 1982/2010, 27. o.) Ez nem azt jelenti, hogy az eddig kevésbé igényesnek tartott dalszövegek szintjére „süllyedt” Homérosz, nem is feltétlenül azt, hogy a dalszövegeket a magasköltészet körén belül szükséges tárgyalni.

Egyébként sem olyan éles a határvonal a két szövegegyüttes között, hiszen, ha *A magyar nyelv nagyszótárának* meghatározását vesszük alapul, a vers a pusztán megzenésítés által már dalszöveggé válik, ugyanis a dalszöveg „rendszeres világi dalnak, slágernek stb. szöveges része” (*Nszt.*, 996. o.). Ezért is válhatott „kollégává” például a hetvenes évek közepén a slágergyáros *S. Nagy István* és a felvilágosodás egyik legnagyobb költője, *Csokonai Vitéz Mihály*, hiszen ugyanúgy dal lett abból, amikor a *Csokonai*-verset megzenésítették, mint amikor *S. Nagy* dalszöveget írt zenére.

A párhuzam lényege abban rejlik, hogy segít elvonatkoztatni az énekvers–szövegvers szembeállításától, amelynek hibás voltára *Köszeghy Péter* is felhívja figyelmünket. *Balassi* költészetét vizsgálva ő erre a következtetésre jut: „[A] dallamra alapvetően három okból van szüksége a versszövegnek: egyrészt, hogy meghatározza a formát, másrészt, hogy kompenzálja a kisebb-nagyobb poétikai szabálytalanságokat (aprózás, ligatúra),”⁷

⁷ Ez a könnyűzenében is érvényes, elég, ha megszámláljuk a szótagokat az olyan dalokban, amelyek zenére íródnak, és összehasonlítjuk azokkal a szövegekkel, amelyek előbb születtek meg, mint a dal zenéje. (Ez utóbbira jó példa a Bródy-szövegeket tartalmazó Edison Fonográf Album.)

harmadrészt, mert másfajta befogadást tesz lehetővé [kiemelés tőlem – H. Sz.]. [...] A valódi ellentét az olvasott és az (énekelve vagy nem énekelve) előadott vers között van, de ebből sem helyes értékítéletet kovácsolni.” (Köszeghy, 2010, 460. o.)

Horváth János *A magyar vers* című tanulmányában a ritmus felől közelítve a problémához a *dalvers*⁸ és *szövers* fogalompárját alkotta meg az *énekvers*, illetve *beszéd-* vagy *szövegvers* helyett (Horváth J., 2004, 390–391. o.). Bár nem 20. századi táncdalslágerre, és nem is a szövegre vonatkozóan állapítja meg, de azokra is érvényes az alábbi kijelentése: „ha régi dalverseinket csak pusztá szövegük alapján vagyunk kénytelenek ritmikailag meghatározni, szinte bizonyos, hogy szerzőik ritmustervéről és szándékolt képleteiről a valódinál tökéletlenebb képet kapunk, s ritmusérzékükről jogtalanul degradáló következtetésre jutunk” (Horváth J., 2004, 399. o.).

A nyelvészeti kutatások jelentős része a dalszövegekre írott szöveggént tekint, jobban mondva akként vizsgálja, ami a zeneelméleti tudás hiányából is adódhat, de akár a magasrendű költéssel való kapcsolat (szembenállás?) elsődleges szempontként való figyelembevételéből is.

III.6. A dalszövegelemzések „felfutása”: a 2010-es évek kognitív szempontú vizsgálatai

A dalszövegelemzések legújabb periódusának összefoglalását nyújtja *Tátrai Szilárd Hárman egy ladikban* című, funkcionális kognitív pragmatikai szempontú tanulmánya. A szerző a könnyűzenei dalszövegek sok irányból történő tudományos megközelíthetőségét példákkal alátámasztva kezdi (Tátrai, 2018b, 310. o.). Meglátása szerint a dalszövegek népszerűségét az anyanyelv-pedagógiában is ki lehet aknázni, erre idézi példaként *Tóth M. Zsombor* és *Hujber Szabolcs* egy-egy írását, azok retorikai aspektusát nem említve. Pedig *Tóth M. Közéleti retorika – Metaforák és mítoszok a magyarországi politikai beszédekben* című disszertációjának elemzési módszere a szerző által korábban dalszövegekre is alkalmazott retorikai elemzés. *Tóth M.* (2015) a retorikai elemzés dalszövegekre való alkalmazhatóságát bizonyítandó a *Most múlik pontosan* című dal esetében a retorikai szituációt, a beszédfajt, az érvelést, a stílusnemeket, stíluserevényeket, előadásmódot és a hallgatóságra tett hatást veszi górcső alá disszertációjának kitekintő jellegű fejezetében.

A dalszövegek oktatásban való felhasználása a líraiság iránti mindennapi igényben betöltött szerepe és popularitása miatt is indokolt. Ezen megközelítés jelentős, „úttörő”, de Tátrai által nem említett állomása *Arató László* 1996-os elemzése, melynek már a címadása is jellemző: *Műelemzés-paródia(?)*. A szöveg első mondata is a műfaj

⁸ Az elnevezés abból a szempontból is szerencsés, hogy magában hordozza a líra műnemébe tartozó irodalmi alkotásoktól való ontológiai elkülönülését, miközben érzékelteti történeti összefonódásukat, ráadásul az állandó esztétikai összemérés alól „kirántja a talajt”.

megosztó jellegéről tanúskodik: „No de minek?” Ezt követően a szerző kifejti, hogy a dalszövegeknek a híd szerepét szánja: a generációk közötti kulturális szakadékok áthidalásának esélye növelhető azzal, ha „beeresztjük a magyaróra a színvonalas dalszövegeket” (Arató, 1996, 117. o.). Álláspontja szerint a dalszövegek segítségével arra is rávilágíthat a pedagógus, hogy a nyelvtani-stilisztikai elemzés nem öncélú.

Tátrai legnagyobb számban a kultúra- és médiatudományi, illetőleg szociológiai szempontokat előtérbe helyező munkákat citál: ilyen a tematikus *Korunk*-szám 2016-ból L. Varga Péter, Papp-Zakor Ilka vagy Kónya Marcell tanulmányával, továbbá a *Zenei hálózatok* című kötet 2011-ből Tófalvy Tamás, Kaucsuk Zoltán és Vályi Gábor szerkesztésében vagy a 2012-ben publikált *Zenei szubkultúrák médiareprezentációja* című, Guld Ádám és Havasréti József által szerkesztett könyv. Ezen szerzők számára a dalszövegek a közelmúlt és a jelen populáris kultúrájának a kontextusában, „lenyomatként” válnak elemzés tárgyává.

Tátrai Szilárd 2018-as tanulmányában a kontextualizáció, perspektivitás és személyjelölés fogalmait mentén folytatja a témában évekkel korábban megkezdett vizsgálatait. Korábban alapvetés jelleggel publikálta alternatív (itt még kizárólag Quimby-)dalszövegekkel kapcsolatos észrevételeit (*Az aposztróf és a dalszövegek líraisága. Ré málom az elme utcában, avagy láss ezer csodát*), kihangsúlyozva az aposztróf jelenségének a líraiság szempontjából meghatározó szerepét, a retorikai hagyománytól kifejezetten eltérően értelmezve az alakzatot (Tátrai, 2012).

A szintén 2018-ban megjelent, Domonkosi Ágnes és Simon Gábor által szerkesztett *Nyelv, poétika, kogníció* című kötetben *Az aposztrófikus fikció és a közös figyelem működése a dalszövegekben – társas kognitív megközelítés* címmel szerepel Tátrai (2018a), mely ugyanúgy a líra jellegadó tulajdonságaként felfogott *aposztróf* fogalomra alapoz. Lényegében a 2012-es írás átdolgozása a közben megjelent releváns dolgozatok bevonásával. Ilyen Simon Gábor 2016-os kognitív lírapoétikája (*Bevezetés a kognitív lírapoétikába*), valamint Imre Petra funkcionális kognitív szempontú és stílusfelfogású vizsgálatait összegző 2017-es tanulmánya (*A SZERELEM megkonstruálása populáris és alternatív dalszövegekben*). Míg Tátrai népi kategóriaként tekint az alternatív dalszövegekre, Imre igyekszik nyelvileg is megragadni a populáris és alternatív dalszövegek különbségeit.

Imre a multimediális szövegeknek bevallottan a redukáltabb vizsgálatát folytatja le: „csak a dalszövegekre koncentrálok, a zenét és a médiát a háttérbe szorítva mutatom be azt, hogy a populáris és alternatív szövegek között bizonyos stílusbeli tulajdonságok alapján különbséget lehet tenni” (Imre, 2017, 27. o.). Tátrai kutatásai is szövegcentrikusak, a zene vizsgálatának mellőzése a kontinuumelv előtérbe helyezése, a líraiság tetten érése okán történhet.

Falyuna Nóra 2018-ban megjelent tanulmánya Tátrai vizsgálataiból kiindulva arra az eredményre jut Wellhello-szövegek elemzése alapján, hogy a dalszövegek diszkurzív komplexitását nem az aposztróf jelensége adja, „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 aposztrofikus-ságról beszélhetünk, mint a lírakategória tipikusabbnak tartott tagjai esetében, más adja a dalok líraiságát” (*Falyuna*, 2018, 92. o.).

A tanulmány előremutató jellege abban mutatkozik meg, hogy kérdésselvetései közelebb állnak a populáris dalszerzés gyakorlatához. Problematikusnak látja a megszólított személy azonosítását, illetve a szerző, előadó és a szövegben megszólaló viszonyát, ezért újabb szempontok bevonását szorgalmazza a dalszövegelemzés terén (*Falyuna*, 2018, 91. o.).

III.7. A dalszövegek multimediális vonatkozásának középpontba helyezése

A dalszövegek elemzésébe bevont „új” szempont a szövegek multimediális jellege. Már a *Szepes–Szerdahelyi-féle Verstan* is számolt a dalszövegeknek ezen sajátosságával, de ide sorolhatjuk *Tölcsvai Nagy Gábor A slágerszövegek néhány nyelvi gondjáról* című, 1985-ben megjelent írását, amelyben a szerző jó érzékkel világít rá az angol és magyar szövegírói gyakorlat különbségeire, és az éneklésből fakadó jellemzőket is figyelembe vesz (ritmus, prozódia, hangok ejtése) reflexiói során.

Fontos mozzanat, hogy gyakorlati jellegű megjegyzéseket olvashatunk a rövid írásban, és érdekes módon a kezdeményezésnek nincs közvetlen folytatása, de a dalszövegek multimedialitásának középpontba helyezése más forrásból táplálkozva évtizedekkel később markánsan felbukkan a szakirodalomban.

A dalszövegek pusztán verbális, elsősorban írott szöveggként való vizsgálata *Gellért Rita* meglátása szerint a szövegkutatás korábbi fázisaiban tapasztalható állapotok „átörökléséből” ered. A 21. század már a multimediális kommunikáció kora, fontos, „hogy kutatásaink alkalmazkodjanak az aktuális világnézethez, a kommunikációs formákban létrejött változásokhoz, így érdemes egyre nagyobb teret engedni a multimediális szövegek vizsgálatának” (*Gellért*, 2018a, 164. o.). Illetve a multimediális szövegek nem pusztán verbális szempontú megközelítésének.

A multimediális szövegben a nyelvi jelrendszer mellett, illetve vele együtt zenei, képi jelrendszer is megjelenik, és az extralingvisztikai eszközök egyenrangúak vagy meghatározóak ebben a heterogén jelegyüttesben, de ebben a szövegtípusban a verbális komponensnek legalább olyan hangsúlyosnak kell lenni, mint a nonverbálisnak, ami a dalszövegek esetében alapvetően megvalósul.

Gellért a zenei összetevő vizsgálatát két okból tartja fontosnak. Egyrészt, bár – *Petőfi S. Jánost* idézve – nem lehet szigorú értelemben vett jelentést hozzárendelni a zene vehikulumához úgy, mint a nyelvhez, de mégiscsak kelt bennünk érzelmeket a zenemű, és ébreszthet asszociációkat. Másrészt a nyelvi és zenei médium együtthatása főleg abban nyilvánul meg, „hogy a verbális síkon gyakran töredezett, kevésbé összefüggő dalszöveget a zenei síkon található ismétlődések, motívumok ellensúlyozzák, ezáltal erősítve a multimediális szöveg koherenciáját”. (*Gellért*, 2018b, 242–243. o.)

*Petőfi S. János*nak az alapvetően a partitúrával rendelkező dalokra kialakított metódusa a dalszövegeket illetően átgondolást, változtatást igényel, amit meg kell hogy előzzön a prototipikus dalszöveg meghatározása. Gellért a stúdióváltozat mellett teszi le a voksát, ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül a koncertváltozatok során megjelenő, retorikailag releváns módosulásokat (ilyen például az ismétléses alakzatok megjelenése, variálódása). A két médium különbségeinek és hasonlóságainak felfejtése miatt érdemes külön-külön vizsgálni őket, akkor is, ha együtt hatásuk következtében módosul a percepció. Úgy véli, a szöveg vizsgálatakor a grammatikai, szemantikai és pragmatikai jellegű összefüggés bemutatására érdemes összpontosítani, míg a zenei síkon ezzel párhuzamosan a dallam, a ritmus és a tonika állítható az elemzés középpontjába (*Gellért*, 2018a, 174. o.).

A multimediális szövegek kommunikációs helyzetének tipologizálása több problémát is felvet a slágerek esetében, ugyanis a dal keletkezési körülményei igen változatosak lehetnek. Az esetek jelentős részében a dallam születik előbb, és utána a szöveg, de előfordulhat, hogy fordítva, egy már meglévő szöveg köré épül egy énekes szólam és egy hangszeres kíséret. A populáris dalköltészet esetében az sem evidens, hogy mindkét komponens egyazon szerzőtől származik, ezek az információk ráadásul a befogadó számára legtöbbször rejtve maradnak (*Gellért*, 2018b, 242. o.).

A befogadók alapvetően az előadóval azonosítják az ebbe a műfajba tartozó dalokat, retorikai szempontból tehát leegyszerűsítik a viszonyrendszert. A multimediális szövegek zenei és verbális összetevőinek elkészülési sorrendje pedig nem feltétlenül fontos, mert bár mutatnak különbséget a dalszövegek attól függően, hogy a dallam előtt vagy után születtek, alapvetően minden dalszöveg zenére íródik: vagy ténylegesen vagy a zenei formában előadhatóság szempontját maximálisan szem előtt tartva (vö. *Negus és Astor*, 2015).

A zenére történő szövegírás sajátos – és a versírástól sokban különböző – metódusról így vallottak a *Szörényi–Bródy* szerzőpáros tagjai:

„Ugyanúgy lehet énekelni, ugyanúgy lehet frazírozni magyarul is, csak meg kell találni hozzá a megfelelő szavakat és ez nem könnyű. Ez volt a legizgalmasabb játék Tinivel [Bródy János beceneve – H. Sz.]. Amikor már lényegében kész volt a szöveg, valósággal rákényszeríttem őt, hogy törje a fejét, és bizonyos zenei pontokra találjon olyan szövegfordulatokat, olyan szavakat, amelyeket simábban, lendületesebben lehetett énekelni. Bródy ezt a játékot a későbbiek folyamán szinte tökélyre vitte”. (*Szörényi Levente*; idézi *Koltay*, 1980, 34. o.)

A munkamódszer a kirakós játékokra hasonlít, és nagyon fontos tényező az időtényező, hiszen multimediális szövegről van szó, egymással szorosan összefüggő, egymást kiegészítő komponensekkel. *Fodor* (1964a) többek között a slágeripar túlzottan

felgyorsult termelékenységét hibáztatja az igénytelenebb szövegek tömeges megszületése okán – tegyük hozzá, teljes joggal.

A dal mint multimediális szöveg előadás során egymástól különálló egzisztenciával nem rendelkező összetevői (dallam, szöveg, esetleg látvány) az alkotás és a befogadás bizonyos módozatai alkalmával – bár nyilvánvaló kapcsolatukat, egymásra való hatásokat megtartják – oly mértékben előtérbe kerülhetnek a másikkal szemben, hogy önálló elemzés tárgyát is képezhetik. Amennyiben azonban a verbális összetevő önálló elemzése folyamán megfeledekzünk arról a tényről, hogy csak és kizárólag a zenei összetevővel való kapcsolatának tükrében, mediális összetevőként vizsgálhatjuk, elkövethetjük azt a hibát, hogy a mono- vagy unimediális versekkel összevetve alacsonyabb stilisztikai-esztétikai értéket tulajdonítunk a dalszövegeknek.⁹

Tanulásgul levonható, hogy a multimediális szövegek verbális összetevőjét, „szöveges részét” képező dalszövegek önálló vizsgálat tárgyát képezhetik, de csak annak szem előtt tartásával, hogy a szöveg egy olyan komplex, zenei (és képi) összetevőt is tartalmazó rendszer része, amelyben az összetevők egymásra hatása fontos az interpretáció során. Ahogy *Lócsi Tamás* (2012) fogalmaz a reklámok elemzése kapcsán: „a több csatornán érkező üzenetekben minden résznek informatív, sőt érvelő funkciója van, és a különböző részek kiegészítik egymást, hatnak egymásra”.

Ez már az alkotás során is alapvető sajátosság, amit a dalszövegeknek azon „építészeti” metaforája szemléltet a legjobban, melyet *Keith Negus* és *Pete Astor* (2015) fejt ki (*Songwriters and song lyrics: architecture, ambiguity and repetition*):

„A dalszerzők jellemzően nem befejezett dalszövegekkel, hanem egymáshoz kapcsolódó, egymásba fonódó szövegrészletekkel dolgoznak a dalok írása közben, melyekből aztán a végleges változatot kialakítják. Jellegüket tekintve e szövegrészletek építészetiek, mivel ahhoz hasonló eszközrendszert alkotnak, amelyet az épületek konstrukciója során használnak: földemgerendák, emeletek, gerendák, öntött beton oszlopok, falak és padlók kerülnek a helyükre. Ez az építészeti jellegű keretrendszer a dalírás folyamán olyan eszközblokkok és -halmazok számára biztosít teret, melyeken belül a szövegrészek, a fülbemászó vezérdallamok,¹⁰ az egyes zenei hangok, az akkordok,¹¹ a refrének mozgathatók és helyettesíthetőek.”

⁹ Más kérdés, hogy a monomediális szövegek létezése megkérdőjelezhető a verbális kommunikátumokat illetően, hiszen elkülöníthető bennük egy fogalmi és egy akusztikus, illetőleg egy vizuális médium (*Petőfi S.* 2004, 121).

¹⁰ Az eredeti szövegben itt a *hook* szó szerepel, mely a dalszerzés kontextusában a dalnak a hallgató figyelmét azonnal megragadó komponense, ez pedig szerintem csakis a fülbemászó vezérdallam lehet, akár a vokálban is, ha pl. a capella kezdődik a dal.

¹¹ A riff a rockzenében az egymás után ritmikusan, hosszabban ismételt akkordokat jelenti (szaknyelven

III.8. Új megközelítési lehetőség: a dalszövegek mint kváziszakrális szövegek

Balázs Géza a szövegek (szövegtípusok) közötti állandó mozgásra hívja fel a figyelmet. Megállapítása szerint az egyik ilyen „közlekedés” a szakrális és profán szövegek között figyelhető meg (Balázs, 2004, 21. o.). Továbbgondolva, a 20. században a könnyűzenei dalszövegek egyre több olyan tulajdonságot vettek fel, amelyek a szakrális kommunikációban, a szent szövegekkel kapcsolatosan fennállnak. A társadalmi-technikai fejlődéssel gyorsabb normaváltások járnak együtt, az elbizonytalanodást ellensúlyozandó, egyre többen már nem a hajdani, megszokott szakrális szövegekben, hanem másutt keresik a kapaszkodót, napjainkra a dalszövegek is ilyen kváziszakrális szövegekként léteznek.

A zene régebben a vallási szertartásokhoz kötődött, a hangtechnika magasabb szintre jutása előtt az élő zenei előadások a hallgatóságban ugyanolyan áhítatot kelthettek. A technikai haladás, a hangrögzítés lehetősége folyamatosan elérhetővé tette a zenét, ezért a zene mint örömforrás vesztett „varázsából”, hiszen sokszor már nem *hallgatjuk* a zenét, hanem *halljuk* háttérzajként.

Ugyanakkor mind a mai napig az élő előadásokon, még akkor is, ha könnyűzenei, a közönség bizonyos mértékben még részesül a zene rituális jellegéből. Sok ember egyszerűen nézi ugyanazt, közösek az érzések és a gondolatok, és ugyanazokat az információkat dolgozzák fel. A vallásos érülethez hasonlatos a konkrét, valóban létező csoporthoz tartozás élménye (Csíkszentmihályi, 2014, 151. o.).

A szakrális szövegek legfőbb funkciói (Balázs, 2004, 18–22. o. alapján):

- az evokatív, vagyis felidéző funkció, mely lehetővé teszi az emlékezést;
- a folyamatos jelentéssel telítődés a szépség, hasznosság és hit jegyében;
- a kultúra- és hagyományörzés, mely a múltat a jelennel kapcsolja össze, magába foglalva a jövő és az abba kivetített remény mozzanatát;
- az identitás jelölése;
- a normalizáló, eszményítő szerep, amely révén irányítja az embert és szertartásait;
- az énvédő funkció: magány, elesettség, betegség, tragikus események esetén segítenek megmaradni, a memorizálással, ismétléssel, erőfeszítéssel megszerzett gondolkodási formák és információk segítséget nyújtanak a mindennapi élethez.

Ehhez kapcsolódóan a szakrális nyelv legfőbb tulajdonságai:

- jelentéses, felidézéssel, azaz alineáris befogadás hatja át a felszínen lineáris természetű nyelvi folyamatot;
- verbális automatizmusként él bennünk, tehát magában hordozza a megtanulhatóság és felidézhetőség lehetőségét;

ez az ostinato, amely egyébként egy korai Illés-dal címe is), a hagyományos hangszerelésű rock/popzenében tipikusan a ritmusgitar vagy a zongora látja el ez a feladatot.

- általában sok klisé tartalmaz, ezek alapján strukturálisan meghatározható;
- korábbi nyelvi állapotokat tart fenn;
- része a szakrális környezetnek, szent helyekhez, személyekhez, eseményekhez kötődik.

A funkció- és tulajdonságlista tulajdonképpen a dalszövegekre is ráillik. A *Balázs Géza* által elmaradhatatlan jellemzőnek tartott rögzítettségéről, változtathatatlanságról *A. Molnár Ferenc* viszont így vélekedik: „A nyelvek folyamatos változásából következik, hogy a korábbi időkben keletkezett, nagy tekintélynek és tiszteletnek örvendő szakrális szövegeket is időről időre fel kell frissíteni, hogy a mindenkori jelen nyelvállapotában élő olvasó érteni tudja a szöveg üzenetét” (idézi *Gerstner*, 2019, 15. o.).

Valóban, a dalszövegek esetében szükséges időről időre, elsősorban a zenei nyelv változása okán az újrahangszerelés, remixelés, illetve ilyen megújító trend napjainkban a klasszikusnak számító popdalok szövegeinek rapbetéttel való feldúsítása.¹² Ugyanakkor, Balázs Géza szavaival összhangban a kváziszakrális dalszövegek tulajdonképpen sérthetetlenek, parodizálásuknak is megvannak a maga formulái, nem akárhogy történhet meg.

A szakrális szövegek párhuzamba állítása a dalszövegekkel az olyan kifejezések használata okán is indokolt, mint amilyen a „pop istennője”, amely címért többek között *Cher*, *Madonna* vagy *Kylie Minogue* verseng, de érdemes idézni *Sebők János* azon sorait is, melyeket a miskolci popfesztivál és az 1973-as zenei korszakváltás ürügyén írt: „Miskolc a rock második generációja számára valóban ünnep volt. Kezdetre egy remélt sorozatnak, s egyben búcsútisztelgés is, amelyen a mindinkább kifáradó, elhaló beat utolsó mohikánjai és a helyükbe lépő elüzletiesedett pop ifjú *titánjai*, a szükséglet- és profitzene *apostolai*, illetve üzletemberei is részt vettek” (kiemelések tőlem – H. Sz.; *Sebők*, 1983, 14. o.).

Utóbbi idézet rávilágít, hogy miért *kváziszakrális* egy dalszöveg. *Adorno* már az 1930-as években megfigyelte a könnyűzene és a reklám összekapcsolódását, szerinte a könnyűzenében a reklámjelleg mindenén átüt. „Az a körülmény, hogy »értékeket« fogyasztanak, és hogy azok affektusokat váltanak ki anélkül, hogy a fogyasztók tudata felfogná a fogyasztott értékek sajátos minőségét: ebben a szóban forgó értékek árujellege fejeződik ki” (*Adorno*, 1998, 287. o.).

A dalok „fogyasztásának” retorikai szituációjában ennek tükrében felmerülhet a kérdés, hogy ki szól valójában. A koncepciózusan kitervelt és kimunkált produkció háttérben álló személyek nagyban befolyásolják az üzenetet, ugyanakkor a hallgatók az előadó hiteles, őszinte megszólalásaként értelmezik a dalt, jelentősen leegyszerűsítve a bonyolult, többlépcsős retorikai szituációt, és egyúttal megteremtve a szövegek szakralizálódásának lehetőségét.

¹² Például DR BRS x Fekete Vonat feat. Halott Pénz, Monkeyneck: *Hol van az a lány* (2018); Lotfi Begi x Kollányi Zsuzsi feat. DR BRS: *Régi nyár* (2020).

Összegzés

A dalszövegek kváziszakrális szövegeként való felfogása olyan szempontból is gyümölcsöző, hogy a szövegek elemzéséből általában hiányzó multimediális jelleget is szem előtt tartja, ezzel együtt a hangsúly egyértelműen a verbális összetevőn és annak értelmezésén van. A megközelítés a szakirodalomban évtizedek alatt felhalmozódó problémák és félreért(elmez)ések kiküszöbölésére is alkalmas, hiszen felszámolja a vers–dalszöveg esztétikai–poétikai oppozíciót, pozitív tartalmú funkciót ad a dalszövegek egyik fontos, de esztétikailag negatívan megítélt jellemzőjének, a közhelyességből és egyszerűségből fakadó megjegyezhetőségnek. Ugyanígy szerves, értékes és funkcionálisan indokolható összetevővé válik a 19. századi költészeti hagyományokig visszavezethető, „archaikus” kép- és motívumrendszer, valamint a dalszövegek szövegösszefüggésének máskülönben problematikus volta.

És még egy nagyon fontos hozadéka van a megközelítésnek: életszerűen számol a dalszövegek keletkezésének és befogadásának körülményeivel, (retorikai) szituációba ágyazza a szövegeket, így a dalszövegírói gyakorlatot is figyelembe veszi, aminek révén megvilágíthatja ezen szövegtípus markánsan egyedi jellegét.

A dalszöveg kváziszakrális szövegeként való felfogása következtében az alábbi tulajdonságok fogalmazhatók meg egyéb felfogásokkal összehasonlítva:

KVÁZISZAKRÁLIS FELFOGÁS	EGYÉB FELFOGÁSOK
Elemzése során nem válik kizárólagossá a szöveg verbális összetevője, de lehetővé teszi annak vizsgálatát anélkül, hogy komolyabb zeneelméleti tudásra lenne szükség	Figyelmen kívül hagyja a szöveg multimediális jellegét, vagy éppenséggel zeneelméleti tudást igénylően teszi vizsgálatá tárgyává a zenei összetevőt
Figyelembe veszi a hallgatóságra tett komplex hatást, a befogadás létfontosságú funkcióit (pl. énvédő funkció); a külső retorikához hasonlatos megközelítés nagyobb teret enged a szövegek elemzésének	A befogadói oldalról alapvetően a szórakozást vagy a líra iránti mindennapi igényt jelöli meg; a belső retorikához hasonlatos elemzések korlátokat szabnak a szövegek komplexebb elemzésének
A kliséhasználat funkcionális, és nem von maga után negatív értékítéletet	A kliséhasználat alacsonyabb esztétikai minőséget jelent, szegényedik a nyelvérzék és nyelvismeret általa
A szerkezet állandó összetevői a szöveg felismerhetőségét, beazonosíthatóságát szolgálják	A szerkezet sablonossága a szöveg kiszámíthatóságát, egyhangúságát eredményezi
A megjegyezhetőség, felidézhetőség eredményeként nyelvi, viselkedésbeli támaszként szolgálhat, illetve az anyanyelv életben maradásának letéteményesévé válhat	Az egyszerűség, megjegyezhetőség egyrészt alacsonyabb esztétikai minőséggel, másrészt piaci érdekekkel kapcsolódik össze

KVÁZISZAKRÁLIS FELFOGÁS	EGYÉB FELFOGÁSOK
Csoportos és egyéni identitásjelölő funkcióval bír, kultúra- és hagyományörző	Nyelvi és erkölcsi igénytelenedést idéző elő, kultúraromboló
A múlttal való kapcsolata a felidéző (evokatív) funkcióval, az emlékezettel függ össze	A múlttal való kapcsolata az elavult forma- és motívumkészleten keresztül merül fel
Ugyanúgy jellemzi az alineáris kommunikációt, a jelentés- és értelemkeresést	A dalszöveg befogadását sokan felszínesnek, másodlagosnak tekintik
Folyamatos jelentéssel telítődés valósul meg benne a szépség, hasznosság és hit jegyében	Egysíkú témavilág és korlátozott jelentés jellemzi

Dalszövegfelfogások összevetése

Felhasznált irodalom

- Adorno, T. W. (1998): *A művészet és a művészetek*. Helikon Kiadó, Budapest.
- Arató László (1996): Kispál és a Borz: Halszív. Műelemzés(-paródia?) Lovasi István dalszövegéről. *Iskolakultúra*. 1996/1., 117–118.
- Balázs Géza (2004): Antropológiai gondolatok a szent és profán szövegről. In: Pócs Éva (szerk.): *Áldás és átok, csoda és boszorkányság*, Balassi Kiadó, Budapest. 17–23.
- Bóka László (1959): Valami a sláger körül. *Valóság*. 1959/3., 86–89.
<https://doi.org/10.25291/VR/1959-VR-86>
- Breitner József (1932): Értekezés a slágerszövegek különböző válfajairól. *Magyar Muzsikaszó*, 1932/4., 15.
- Burke, Kenneth (2000): Retorikai identifikáció és retorikai cselekvés. In: Szabó Márton, Kiss Balázs és Boda Zsolt (szerk.): *Szövegváltozatok a politikára*, Nemzeti Tankönyvkiadó – Universitas. Budapest. 357–384.
- Csatári Bence (2008): *A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Doktori disszertáció. ELTE BTK, Budapest.
- Csíkszentmihályi Mihály (2014): *Flow. Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Deme László (1964): Miért rosszak a magyar slágerek? Levelek. *Tükör*, 1964/18., 2.
- Falyuna Nóra (2018): Esettanulmány a dalszövegek líraiságának elemzéséhez. In: Domonkosi Ágnes és Simon Szabolcs (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Lícium Kiadó, Eger. 79–94.
- Fodor Lajos (1964a): Tessék választani! *Tükör*, 1964/12., 20–21.
- Fodor Lajos (1964b): Stúdió 11 – és a többiek. *Tükör*, 1964/13., 14–15.
- Fodor Lajos (1964c): Dizőzők, sztárok. *Tükör*, 1964/14., 10–12.
- Fodor Lajos (1964d): Slágerek a világban és a világot jelentő deszkákon. *Tükör*, 1964/15., 29–31.

- Gellért Rita (2018a): A multikódoltság hatása az értelmezésre. *Argumentum*. 14., 163–176. Letöltés: https://epa.hu/00700/00791/00015/pdf/EPA00791_argumentum_2018_14_163-176.pdf (2022. 04. 23.)
- Gellért Rita (2018b): Verbális és zenei összetevőből felépülő multimediális szövegek újragondolt elemzési rendszere. *Argumentum*. 14., 238–257. Letöltés: <http://mnytud.arts.unideb.hu/ot/20/10gellert.pdf> (2022. 04. 23.)
- Gerstner Károly: Nyelvészeti konferencia a vizsolyi bibliáról. *Édes Anyanyelvünk*. 2019/3., 15.
- Hankiss Elemér (1967a): Sorrentói narancsfák közt (Szempontok a magyar slágerszövegek vizsgálatához – I. rész). *Kritika*. 1967/4., 26–34.
- Hankiss Elemér (1967b): Sorrentói narancsfák közt (Szempontok a magyar slágerszövegek vizsgálatához – II. rész). *Kritika*. 1967/5., 60–72.
- Hankóczy Sándor (1966): A beat-zene nem divat... *Magyar Ifjúság*. 1966/47., 8.
- Horváth János (2004): *A magyar vers*. In: Horváth János verstani munkái, Osiris Kiadó, Budapest. 343–538.
- Imre Petra (2017): A SZERELEM megkonstruálása populáris és alternatív dalszövegekben. *Ösvények*. 2017/1., 27–47.
- Jávorszky Béla Szilárd és Sebők János (2019): *A magyarrock története I. 60–70-es évek*. Kossuth Kiadó, Budapest.
- Koltay Gábor (1980): *Szörényi – Bródy. Az első 15 év*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Köszeghy Péter (2010): Énekvers/szövegvers – a vers létmódja. In: Csörsz Rumen István (szerk.): *Ghesaurus. Tanulmányok Szentmártoni Szabó Géza hatvanadik születésnapjára*. Budapest. 459–468.
- Lakner Judit (2016): Bob Dylan. *BUKSZ – Budapesti Könyvszemle*. 2016/3-4., 203–206.
- Lévai Júlia és Vitányi Iván (1973): *Miből lesz a sláger?* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Lócsi Tamás (2012): Multimediális szövegek értése. *Anyanyelv-pedagógia*. 2012/3. Letöltés: <http://www.anyanyelvpedagogia.hu/cikkek.php?id=401> (2020. 05. 08.)
- Negus, K. és Astor, P. (2015): Songwriters and song lyrics: architecture, ambiguity and repetition. *Popular Music* (2), 226–244. Letöltés: <https://pdfs.semanticscholar.org/9b7d/6a5c1734d0205f283d64824f75e4f339c520.pdf> (2020. 09. 14.) <https://doi.org/10.1017/S0261143015000021>
- Ong, W. J. (1982): *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológizálása*. Budapest: Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet, Gondolat Kiadó.
- Pap Balázs és S. Laczkó András (2006): „Ma nem oldlak meg, probléma...” A Kispál és a borz dalairól. *Prae*. 2006/3., 7–22.
- Sebők János (1983): *Magya-rock 1–2*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Simon Gábor (2016): *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei*. Tinta Könyvkiadó, Budapest.

- Szepes Erika és Szerdahelyi István (1981): *Verstan*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- Tátrai Szilárd (2012): Az aposztrofé és a dalszövegek líraisága. In: Szikszainé Nagy Irma (szerk.): *A stilisztikai-retorikai alakzatok szöveg- és stílusstruktúráját meghatározó szerepe*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 197–207.
- Tátrai Szilárd (2018a): Az aposztrofikus fikció és a közös figyelem működése a dalszövegekben – társas kognitív megközelítés. In: Domonkosi Ágnes és Simon Szabolcs (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Lícium Kiadó, Eger, 63–77.
- Tátrai Szilárd (2018b): Hárman egy ladikban. Kontextualizáció, perspektiválás és személyjelölés a dalszövegekben. *Magyar Nyelvőr*. **2018/3.**, 310–327.
- Tolcsvai Nagy Gábor (1985): A slágerszövegek néhány nyelvi gondjáról. In: Bíró Ágnes és Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvi divatok*. Gondolat Kiadó, Budapest, 204–210.
- Tóth M. Zsombor (2012): Zene és szöveg. A dalszövegek helye „Az irodalom határterületei” érettségi tételtípusban. *Anyanyelv-pedagógia*. **2012/3.**
Letöltés <http://www.anyanyelv-pedagogia.hu/cikkek.php?id=413> (2020. 09. 14.)
- Tóth M. Zsombor (2015): *Közéleti retorika. Metaforák és mítoszok a magyarországi politikai beszédekben*. Doktori disszertáció, ELTE BTK, Budapest.
- Vámos Miklós (1994): *Ha én Bródy volnék*. AB OVO Kiadó, Budapest.