

HUJBER SZABOLCS

ELTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskola
Alkalmazott nyelvészet program
hujberszabolcs@gmail.com

Hujber Szabolcs: Dalszövegek retorikai elemzése (Szabó Balázs Radnóti-feldolgozása)
Alkalmazott Nyelvtudomány, XVII. évfolyam, 2017/2. szám
doi:<http://dx.doi.org/10.18460/ANY.2017.2.007>

Dalszövegek retorikai elemzése (Szabó Balázs Radnóti-feldolgozása)

Although lyrics are traditionally compared to poetry, perhaps it would be a better idea if they were considered in their individual form as verses designated to be performed. Lyrics should be studied more thoroughly due to their popularity and as mediums of representing values, thus rhetorical analysis seems to be the best way of studying them. In this rhetorical analysis greater emphasis is placed on the effects on the audience, furthermore, particular attention is paid to patterns of repetition and the structure as vehicles of these effects, in addition, the phenomenon of apostrophe is given crucial significance. Rhetorically analyzing the lyrics of Balázs Szabó who, otherwise possesses the classic attributes of an orator, provides us with valuable experience in interaction between artist, audience and work.

1. A dalszövegek

Amikor 2016-ban Bob Dylannek ítelték az irodalmi Nobel-díjat, Sara Danius, a bizottság titkára Bob Dylan munkásságát Szapphó és Homérosz életművével állította párhuzamba, mintegy az ítélet alátámasztásaként. A dalszövegek időtálló, értékközvetítő voltának széles körű megkérdőjelezését a díj odaítélését követő reakciók is jól mutatják.

Ahogy Pap Balázs és S. Laczkó András fogalmazott Kispál és a borz-szövegek elemzése kapcsán:

[A] popzenéhez kapcsolódó slágerszövegek hagyományosan (eleve) a könnyű befogadhatóság intenciójával születnek, vagyis – a közegüket képező zenei forma egyszerűségéhez alkalmazkodva – többnyire nyelvi/poétikai megformálásuk is bejáratott klisék és fogások sorjázásában merül ki (Pap–S. Laczkó, 2006: 8).

Ez utóbbi kitétel 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 revelatív eredményéről: „Kiderült, hogy teremtő helyett egy futószalag mellett dolgozó munkással állunk szemben.” (Ong, 2010: 27).

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 pusztá megzenésítés által már dalszöveggé válik, ugyanis a dalszöveg „rendszer. világi dalnak, slágernek stb. szöveges része” (Csábi, 2013: 996). (Ezért válhatott „kollégává” például a hetvenes évek közepén a slágergyáros S. Nagy István és a felvilágosodás egyik legnagyobb költője, Csokonai Vitéz Mihály.)

A párhuzam lényege éppen abban rejlik, hogy segít elvonatkoztatni az énekvers–szövegvers szembeállítástól, amelynek hibás voltára Kőszeghy 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), harmadrészt, mert másfajta befogadást tesz lehetővé. [...] A valódi ellentét az olvasott és az (énekelve vagy nem énekelve) előadott vers között van, de ebből sem helyes értékítéletet kovácsolni (Kőszeghy, 2010: 460).

A fenti szembeállítást azok sem tudják megkerülni, akik egyébként a dalszövegek értékhordozó, értékközvetítő jellegét és fontosságát hangsúlyozzák, mint például Tóth M. Zsombor:

A dalszövegek – bár bizonyos költészettani normáknak korlátozottan felelnek csak meg – korunk talán legfontosabb szövegtípusai: társadalmi mondanivalót (is) közvetíthetnek, és tömegek gondolkodását befolyásolhatják (Tóth, 2014: 483).

2. Dalszövegek és a retorikai elemzés

A 2016-os irodalmi Nobel-díj odaítélése összhangban van azzal a mindennapi tapasztalattal, hogy a zenehallgatás és annak révén a dalszövegek befogadása, „fogyasztása” egyre fontosabb szerepet tölt be életünkben, alaposabb vizsgálatukat már ez a tény is indokolta teszi.

„A szónoki stílust mindig a hallgatóság ízlése alakította” – írja az antik stíluselméleteket tárgyaló könyvében Adamik Tamás (Adamik, 1998: 124). Maga Arisztotelész a szónoki beszéd fajtáit is a hallgatóság alapján állapította meg: „A rétorikának szám szerint három válfaja van, mert a hallgatóság is háromféle (Rét, 1358b, 38.). A szövegek befogadónak központi szerepe, a szövegek tartalmi-formai jegyeit és előadásmódját alapvetően meghatározó jellege a dalszövegek esetében is megfigyelhető, akár művészi, akár piaci szempontokat tartunk szem előtt. Adamikné Jászó Anna a szövegértő olvasás fejlesztése kapcsán írt cikkében emiatt is tartja az elemzési módszerek közül a legalkalmasabbnak a retorikai elemzést (Adamikné, 2011). Edward Corbett

gondolatmenetét követve jut erre a következtetésre, hiszen a kritika olyan módjáról van szó, „amely a mű, a szerző és a közönség közötti interakciót veszi figyelembe. Mint olyan, a nyelvi tevékenység végeredményében, folyamatában és hatásában érdekelt.” Vagyis a retorikai elemzés olyan komplex módszer, amely nagy hangsúlyt fektet a befogadókban keltett hatásra, a befogadói reakciókra, az előadasmódra, annak érzelmi-etikai aspektusaira, és a stílus és szerkezet kérdéskörét is a hallgatóságban elérni kívánt hatás tükrében tárgyalja.

Megállapítható tehát, hogy a dalszövegek retorikai elemzés tárgyát képezhetik, és az esetek jelentős részében a beszédfajták közül a bemutató beszéd sajátosságai jellemzik. Ahogy Chaïm Perelman jellemzi a bemutató beszédeket (Perelman, közlés alatt: 34), a dalszöveget előadó művészek is leginkább bizonyos emberi értékek megerősítését tekintik előadásuk céljának, a retorikai elemek tudatos kiválogatása és összeszerkesztése révén azon értékeknek a hallgatóság tudatában való jelenlétét fokozva. A jelenlét fogalma rendkívüli fontossággal bír a perelmani retorikafelfogásban:

Ha bizonyos elemeket kiválasztunk, megjegyzünk és előadunk egy beszédben, akkor azok a tudat előterébe kerülnek, ezáltal jelenlét adunk nekik. Ha a szónok hangsúlyoz bizonyos elemeket, fokozhatjuk jelenlétüket a hallgatóság tudatában, és megteremtjük a kívánt érzéseket (Perelman, közlés alatt: 50).

Egyrészt az idézet megvilágítja a dalszövegek hatásmechanizmusának egyik legfontosabb mozzanatát, vagyis azt, hogy leginkább érzelmeket közvetítenek, váltanak ki, tehát alapvetően az érzelmi meggyőzés, a pathosz jellemző rájuk, másrészt a jelenlét fogalmával kapcsolatban nyilvánvalóvá válik a leghatásosabb stílusesszövegek, és ez az ismétléses alakzatok csoportja.

3. Alakzatok a dalszövegekben: az aposztrófé

Adamikné Jászó Anna a *Klasszikus magyar retorika* oldalain felhívja a figyelmet arra, hogy „[a] retorikai elemzés a retorika egész rendszerét szem előtt tartja”, majd ismerteti a 12 elemzési szempontot. Jelen tanulmány azonban az eddigi gondolatmenetét követve a retorikai elemzésnek elsősorban a dalszövegek lényegi sajátosságait érintő pontjai mentén halad előre, csak látszólag csatlakozva a stíluselemzést, a szóképek és az alakzatok felismerését és funkciójuk megállapítását hangsúlyozó irányzatokhoz (Adamikné, 2013: 496–497).

Először is meg kell említenünk általánosságban, hogy „a stílusesszövegek az érvelés eszközei is, nem csupán díszítő elemek” (Adamik, 2010: 361). Ahogy Perelman is megjegyzi, az alakzatok díszítményekként történő felfogása következtében „a retorikai mesterségben csak szóvirágos és üres stílust fogunk látni, nevetséges kérkedést” (Perelman, közlés alatt: 55). Ennek tükrében

nyilvánvaló, hogy milyen veszélyeket rejtett magában Ramusnak és a ramistáknak azon felfogása, amely a retorikát az elocutióra szűkítette.

A *Retorikai lexikon* Perelmant igazolva osztályoz *Érvforrások és stíluseszközök* szócikkében, a trópusokat, vagyis a szóképeket a gondolkodási műveletek alapján létrejövő, míg az alakzatokat az érzelmi hullámvázis révén születő stíluseszközök csoportjába sorolva.

Jóllehet, az alakzatok közül az érzelmi hatáskeltés és a jelenlét megteremtésének legfőbb eszköze az ismétlés, az alakzatok közül a dalszövegek kapcsán kitüntetett figyelmet kell szentelnünk az aposztofénak, hiszen alapjaiban határozza meg a retorikai szituációt minden dal, dalszöveg esetében.

Az aposztofé az *Alakzatlexikon* meghatározása szerint olyan „megszólítás, amelyben a beszélő (költő, szónok, megnyilatkozó) hirtelen elfordulva látens vagy valós hallgatóságától egy harmadik személyhez intézi szavait” (Szathmári, 2008: 121). A további sorokban konkrét példákon keresztül mutatja be a könyv ezt az alakzatot, miszerint a szónok aposztofikus háromszöveget hoz létre az új beszédhelyzet kialakításával, sugallt üzenetet közvetítve.

A *Retorikai lexikon* az aposztofét az *elfordulás* szócikkben tárgyalja, a sugallt üzenet helyett az érzelmi hatásra helyezve a hangsúlyt: „az eredeti célközönség helyett váratlanul egy másik címzett közvetlen megszólítása, amivel erős érzelmi hatást lehet gyakorolni az eredeti közönségre” (Adamik, 2010: 299).

A helyzet bonyolultságát az elnevezésen keresztül is tetten érhetjük. Ahogy Adamikné Jászó Anna modern retorikai szemináriumán megjegyezte, az *elfordulás* helyett szerencsésebb lenne *odaelfordulást* mondani, ugyanakkor tény, hogy a szituációban megfigyelhető mindkét gesztus, kérdés, hogy kinek a szempontjából beszélünk róla.

Tátrai Szilárd a költői szövegek körének kitágításával Quimby-dalszövegek apropóján mutatja be a jelenséget, de nem mutat rá egy nagyon fontos mozzanatra. A dalszövegekben ugyanis nem egyszerűen szövegbeli elfordulásról van szó: a dalok kezdetétől fogva olyan világot hoznak létre, amelyben (éppen Tátrai szavaival) „a tényleges diskurzus címzettje az aposztofikus diskurzus vonatkozásában a hallgatózó szerepét tölti be, mintegy »kihallgatja« azt, amiről mások beszélnek” (Tátrai, 2012: 200). A retorikai szituáció megértéséhez mindenképpen előadás, tipikusan koncert közben kell elképzelnünk a dalokat.

Egy koncert során a szónok szerepét a dalszöveget megszólaltató énekes tölti be, a koncerten összegyűlt rajongók képezik alapvetően a hallgatóságot – illetve „akikre a szónok hatást gyakorolhat érvelésével” (Perelman, közlés alatt: 29), tehát akár a biztonsági őr és a ruhatáros lányok is, sőt maga a zenekar és az énekes is. A hallgatóság pontos határvonalának megrajzolása Perelman szerint a szónok szándékától (is) függ, „megeshet, hogy a szónok hallgatóit – még akkor

is, ha önmeggyőzésről van szó – csupán az univerzális közönség megtestesítőiként veszi figyelembe” (33).

Idézzük most Arisztotelész híres meghatározását: „A beszéd három dologból áll össze: a beszélőből, amiről beszél, és akihez beszél; a beszéd célja az utóbbira irányul, azaz a hallgatóra” (1358b, 38). Kettőről már szoltunk fentebb, a legérdekesebb még hátravan. Egy koncert során nem csak egy dal hangzik el, akár 15-20 is felcsendülhet. De arról sem szabad megfeledkezni, hogy ezeknek a daloknak az énekes ad egyfajta prózai keretet, és a dalok között átkötő szövegek hangzanak el. Amennyiben ragaszkodunk ahhoz, hogy a dalszövegekben az aposztrófé alakzatával találkozunk, akkor nem magában a dalszövegben történik ez az elfordulás, hanem maga a dalszöveg az az énekes „felkonferálását” követően. (Amit aztán színesíthetnek szövegen belüli újabb elfordulások.)

Ha azonban megnézzük egy-egy koncertfelvételt, újabb megvilágításba kerülhet az aposztrófénak gondolt jelenség. A felkonferálások ugyanis olyan – értékekkel kapcsolatos – állításokat is tartalmazhatnak, sőt gyakran explicit módon pontosan ennek lehetünk fültanúi, melyeket a dalok alátámasztanak, mintegy példaként (vagy épp illusztrációként) (l. Perelman, közlés alatt: 124).

Lausberg aposztrófé-definíciójában az alábbi megjegyzést olvashatjuk az olvasásra szánt irodalmi művekkel kapcsolatosan:

In literature for reading, the addressing of the reader, although the latter belongs to the normal audience, has the effect of an apostrophe, since it is unusual and, moreover, snatches the reader concerned away from the anonymous mass of readers, and therefore turns away from the anonymity of the readership (Lausberg, 1998: 339).

Ugyanez a gondolatmenet alkalmazható a dalszövegekre is, amennyiben a felkonferálás többes száma után a dalban egyes számban énekel a hallgatóságnak az előadó, és miután a hallgatóság minden egyes tagja magáénak érezheti ezt a megszólítást, paradox módon mindenki egyformán és egyszerre kiemelkedhet az arctalan rajongói tömegből.

Ha alakzatként próbáljuk az egyes (koncerten felkonferált és eljátszott) dalszövegeket megragadni, akkor a szeremocináció, a beszéltetés is számításba jöhet, amely olyan gondolatalakzat, mely „valóságos vagy kitalált személyek elképzelt megnyilatkozásainak beleszövése a gondolatmenetbe”. (Adamikné, 2013: 364) Lausbergnél nagy hangsúlyt kap, hogy bár nem kell történetileg igaznak lennie a megnyilatkozásnak, de az adott személyiség karakterével összhangban kell állnia (Lausberg, 1998: 367). Ezzel kapcsolatosan két alapvető előadótípus juthat eszünkbe. Az egyik teljesen önazonos módon van jelen a színpadon, saját lényé és a dalokban megszólaló lírai alany megfeleltethető egymásnak, a világnézeti és értékrendbeli hangsúlyok ugyanoda esnek. A másik típus szerepet, illetve szerepeket játszik a színpadon, jól érzékelhetőek akár ironikus, akár patetikus felhangokkal a váltások a dalokon belüli és kívüli

megnyilvánulások között. A szeremocináció felől nézve az első típus tulajdonképpen önkarakterizációt hajt végre dalszövegek révén.

Amikor a közönség együtt éneklí a szöveget az előadóval, illetve az előadó teljes mértékben átengedi az éneklés lehetőségét hallgatóságának (itt már nagy valószínűséggel leszűkíthetjük a rajongókra a fogalmat, jóllehet a dalok „ragadóssága” mindannyiunk tapasztalata), már nem a stílus eszközök szempontjából közelíthető meg a jelenség, hanem a hallgatóságra tett hatás figyelhető meg ezáltal. Az énekes által főleg érzelmi érvelés révén közvetített értékekkel történő azonosulás ilyen esetekben hasonló ahhoz, melyet Szent Ágoston is említ a hallgatóság teljes meggyőzése kapcsán:

[S]zereti, amit ígérünk, ha fél attól, amivel fenyegetjük, ha gyűlöli azt, amit kárhoztatunk, rajong azért, amit kínálunk neki, ha fájlalja azt, amit ilyenek festünk le, örül annak, amit örömtelnek hirdetünk...
(Szent Ágoston, 2012: 242).

4. Az ismétlés fogalma és szerepe

Az ismétlés is fontos alakzat vizsgálódásunkat illetően, de mielőtt megvizsgálánk, érdemes hangsúlyozni, hogy nem egyszerűen a dalszövegek esetében kulcsfontosságú jelenségről beszélünk. Kabán Annamária Paul Valéryt idézi stilisztikai munkájában:

Ha semmi sem ismétlődne, semmi sem létezne. Ismétlődés nélkül nincs megismerés, ami semmihez sem hasonlít, az megismerhetetlen és felismerhetetlen. A hasonlóság és az ismétlődés minden kultúra alapja. (Kabán, 2002: 7)

Hatványozottan mutatkozik meg az ismétlés jelentősége a szóbeli kommunikáció során. Bár a dalszövegeket a szerző leírja, ezen szövegek létmódja a teljes folyamatot vizsgálva inkább a szóbeliség felé tolódik el. Koncerthelyzetben ez egyértelműen tetten érhető. Hankiss Elemér slágerszöveg-elemzésében az „igazi” költészethez képest igyekszik ezeknek a szövegeknek a legfőbb sajátosságait összegyűjteni. Az egyik fő jellemző a szavak ismételtetése, halmozása, mellyel a kifejezőerőt, hatásosságot próbálják fokozni a szerzők. (Hankiss, 1969: 208) Hankiss ezt az újításra való képtelenség kompenzálásaként állítja be, valójában azonban a szövegek előadásának és befogadásának időbeli és egyéb korlátai indokolják a szövegen belüli és szövegek közötti ismétlődéseket, ahogy Walter Ong is megjegyezte ezt a homéroszi eposzok formulakincse kapcsán. (Ong, 2010: 25–27)

Ami közhelyesnek, monotonnak is aposztrofálható, valójában tehát az élő előadás körülményeihez történő alkalmazkodásnak és az ebből építkező hagyományba való illeszkedésnek a bizonyítéka. Egyrészt a hallgatóságnak akkor és ott kell felfogni, megragadni a szöveg lényegét, a közvetített értékekkel

és érzelmekkel időben rendkívül behatároltan tudnak azonosulni. Másrészt amennyiben az előadó, a zenekar szeretné elérni, hogy az azonosulás a térbeli meghatározottságon (a koncerthelyszínen) túl is fennmaradjon, a szöveget erre is alkalmassá kell tenni.

És tulajdonképpen a dallam, a zene is eredetileg ezt a célt szolgálta, ahogy Kőszeghy Péter is megjegyezte Balassi ürügyén: „a szóbeli létben (is) élő kötött, megformált szöveg sajátossága, hogy – elsősorban mnemotechnikai okokból – vonzódik a dallamhoz” (Kőszeghy, 2010: 459–460).

Miután elmondtuk, hogy az ismétlés miért fontos, sőt helyénvaló a dalszövegek esetében, most magát a fogalmat kell körbejárni. Az ismétlés az *Alakzatlexikon* szerint „elhatárolható egységek, jelenségek, folyamatok visszatérése, ami a bennünket körülvevő világ egyik alapvonása” (Szathmári, 2008: 320). Vagyis mindent megelőzően a világ befogadását könnyítő strukturálásának, megértésének eszközeként az értelemmel lép kölcsönhatásba, ugyanakkor az érzelm kifejezés egyik legősibb eszköze is. Lausberg is ezt a kettősséget hangsúlyozza az ismétlések fajtáinak 57 §-t felölelő részletezése elején: „Repetition is for reinforcement, generally with emotional emphasis, but it also exploited intellectually.” (Lausberg, 1998: 274).

Az *Alakzatlexikon* további megállapításai szerint átfogó alakzattípus, amelyhez nagyon sok alakzat tartozik. Görög megnevezést nem ad meg a könyv, latinul a *repetitio* szerepel. Maga az ismétlés tehát ebben a könyvben gyűjtőfogalom. A *Retorikai lexikon* olyan hozzáadáson alapuló szóalakzatként tárgyalja, amelynek sok fajtája van (Adamik, 2010: 566). Görög megfelelőjeként az *epanalépszisz*, *palillogia* szavak szerepelnek, míg latin variánsai a *repetitio* és az *iteratio*. A *Klasszikus magyar retorika* az ismétlés fogalmát a hozzáadással keletkezett szóalakzatok egyik nagy csoportjaként használja, szintén sok fajtáját megadva, míg latin megnevezése a *repetitio* (Adamikné, 2013: 371).

Megjegyzendő, hogy az első átfogó magyar retorikakönyv, melyet Pécseli Király Imre írt latin nyelven, az ismétlést retorikai szóalakzatként említi (az eredetiben a *repetitio* szóval) egy felsorolás egyik tagjaként, a következő fejezetben pedig az ismétlés 12 fajtájáról beszél, tehát itt már gyűjtőfogalommá vált, ugyanakkor a 12 fajtába magát a *repetitiót* is mintha beleszámítaná (Pécseli, 2017: 184–190).

Nagyon sokrétű, szerteágazó, olykor ellentmondásokkal tarkított az ismétléses alakzatok rendszere a szakirodalomban, Roland Barthes *A régi retorika* című írásában így reflektál erre a terminológiai jelenségre:

[A] retorikák ezen részének (ti. az elocutióknak) állandó növekedése kötelezően hozta magával az új és új terminusok kitalálását (a figurák mámoros, őrző elnevezése látványos dolog) (Barthes, 1997: 158).

Lausberg könyvének 611. §-a nem véletlenül egy lakonikus megállapítás az ismétléses alakzatok rendkívül összetett, bonyolult csoportjáról: „The terminology has imprecise boundaries.” (Lausberg, 1998: 274).

Az *Alakzatlexikon* a gemináció szócikkben az alakzat szerepét a költészeti alkotásokra vonatkoztatva a beszélő érzelmeinek kifejezésében, gondolatainak nyomatékosításában jelöli meg, míg a szónoki beszédekben a befogadó érzelmeinek felkeltése, mozgósítása ugyanez a funkció (Szathmári, 2008: 248). Ez a különválasztás áthidalható, ha végiggondoljuk, hogy a költészeti alkotásokkal rokonítható dalszövegek szónoki beszédekhez hasonlatos előadása során mi megy végbe. Ahogy Kenneth Burke írja *Counter-statement* című munkájában:

[T]he artist's means are always tending to become ends in themselves. The artist begins with his emotion, he translates this emotion into a mechanism for arousing emotion in others, and thus interest in his own emotion transcends into his interest in the treatment (Burke, 1953: 55).

A művész saját érzéseit, kedélyállapotát átalakítja művészi jellé, vagyis létrehoz egy olyan műalkotást, amelyben bizonyos érzelmek és gondolatok kerülnek kifejezésre áttételesen, ami a befogadók érzelmeinek, erkölcsi érzékének mozgósítására kiválóan alkalmas (Burke, 1953: 56). Ha ezt a dalszövegekre vetítjük, akkor az énekes által előadott szöveg, akár aposztrófikus, akár példaként, ugyanezen hatásmechanizmus szerint működik, csak az áttételesség alapvetően tudatosan vállalt mértéke változó szerzőként.

Az előbb felvázolt folyamatok természetesen már túlmutatnak az ismétléses alakzatokon, de tény, hogy az ismétlés játssza sok minden egyéb mellett a legfontosabb szerepet az érzelmi hatáskeltésben és a gondolatok nyomatékosításában.

5. Ismétléses alakzatok egy Radnóti-feldolgozás szövegében

Az ismétléses alakzatok a dalszövegek esetében nyilvánvaló összefüggést mutatnak a szerkezettel is (amely a retorikai elemzésben a stíluseszközöktől önálló szempontként különül el). A dalszövegeknél az ismétlésnek konstitutív, szövegépítő szerepe is van (Szathmári, 2008: 249), gondoljunk csak bele a szónoki beszédek hagyományos felépítéséhez képest kialakított struktúrára, amely a verzék és a refrén váltakozásán, illetve a refrén ismétlődésén alapul.

A refrén adjekciós versszerkezeti alakzat, „az ismétlés egyik fajtája; a vers adott helyén (helyein) változatlanul vagy kisebb-nagyobb módosítással visszatérő, rövidebb-hosszabb szövegrész” (Szathmári, 2008: 496). Ami a költészetben csak lehetőség, a dalok esetében általános: terjedelme leginkább egész versszaknyi. Talán a refrénnek van a legnagyobb szerepe a hallgatóságra

tett hatásban, az ún. „bemondás”, a dalszövegek legfeltűnőbb, legmegjegyezhetőbb szavai, sorai is gyakran itt találhatóak.

A dolgozat további részében azonban érdemes egy olyan példát megvizsgálni, ahol a refrén helyett egyéb ismétléses alakzatok révén fejt ki a szöveg ezt a hatást, a retorikai elemzésnek továbbra is csak a dalszövegek alapvető retorikai sajátosságait kirajzoló pontjait szem előtt tartva.

Radnóti Miklós *Bájoló* című verse 1942-ben íródott, Szabó Balázs megzenésítette a verset, Kőházy Ferencsel létrehozott együttesének, a Suhancosnak 2009-es *Jól tévedni emberi dolog* című lemezén is megtalálható a feldolgozás, melyet a Szabó Balázs Bandája azóta is játszik (Kőházy rapbetétje nélkül).

Radnóti Miklós: Bájoló

Rebbenő szemmel
ülök a fényben,
rózsafa ugrik
át a sövényen,
ugrik a fény is,
gyúlik a felleg,
surran a villám
s már feleselget
fenn a magasban
dörgedelem vad
dörgedelemmel,
kékje lehervad
lenn a tavaknak
s tükre megárad,
jöjj be a házba,
vesd le ruhádat,
már esik is kint,
vesd le az inged,
mossa az eső
össze szívünket.

Szabó Balázs Bandája: Bájoló
(Radnóti Miklós verse alapján)

Rebbenő szemmel ülök a fényben,
Rózsafa ugrik át a sövényen,
Ugrik a fény is, gyúlik a felleg,
Surran a villám, s már feleselget.

S már feleselget fenn a magasban,
 Fenn a magasban dörgedelem vad,
 Dörgedelem vad, dörgedelemmel,
 Dörgedelemmel, s kékje lehervad.

S kékje lehervad, lenn a tavaknak,
 Lenn a tavaknak, s tükre megárad,
 S tükre megárad, jöjj be a házba,
 Jöjj be a házba, vesd le ruhádat.

Vesd le ruhádat, már esik is kinn,
 Már esik is kinn, már esik is kinn,
 Vesd le az inged mossa az eső,
 Mossa az eső össze szívünket.

Miért különleges ez a feldolgozás? Az eredeti szövegben alapvetően az adoniszi lüktetés, tehát a ritmus az első számú szövegépítő és -strukturáló tényező. A ritmust ismétlődésként érzékeljük, ahogy Heltainé Nagy Erzsébet írja Sinka István-elemzésében, „az ismételtség teszi érzékelhetővé a hangzásban megvalósuló szerkezeti rendet” (Heltainé, 2001: 9). A ritmus az ismétlés egyik megvalósulási formájaként az érzelemkifejezés egyik legfőbb eszköze is. Radnóti ezekre az öt szótagos sorokra tördelte szövegét, a szapphói strófa záró soraiból való építkezéssel a szapphói szöveg-hagyomány szerelmi tematikáját, a szerelmi vágy ki- vagy beteljesedésének előérzetét keltve, „ígérve” az első sortól kezdve.

A Radnóti-versben a ritmuson kívül az ismétléses alakzatok közül még egy poliptótonnal találkozunk, vagyis egy olyan adjekciós mondatalakzattal (már ha beszélhetünk ilyenről), melyben „egy szó megismétlése ugyanazon mondaton belül, de más ragozási formában” történik: „s már feleselget / dörgedelem vad / dörgedelemmel” (Szathmári, 2008: 469). Ezenkívül egy anafóra is szerepel a versben: „vesd le ruhádat”, „vesd le az inged” (a meghatározás szerint „egy vagy több szó ismétlődése két vagy több egymást követő tagmondat, mondat, illetőleg verssor, versszak elején” – Szathmári, 2008: 87). De még egy nem tipikus geminációt is felfedezhetünk: „rózsafa ugrik”, „ugrik a fény is” („egy szó vagy szócsoport változatlan formájú megismétlése”, melynek lazább variánsában az ismétlődő elemek közé egy vagy több szó ékelődik; Szathmári, 2008: 248–249).

Ahogy korábban említettük, Perelman munkásságában központi szerepet tölt be a jelenlét fogalma. Ez a fogalom teljes összhangban van a dalszövegek megjegyezhetőségével, a hallgatóság tudatában való jelenlétet fokozza kisebb-nagyobb mértékben minden ismétléses alakzat, de az egyik

legnélkülözhetetlenebb elem e tekintetben a rím. Ez az adjekciós versszerkezeti alakzat a „sorvégi szótagok magánhangzóinak vagy a teljes szótagnak a megismétlése egy vagy több sor elején, végén vagy közepén” (Szathmári, 2008: 321). Radnóti szövegének félrímei mind a bemutatott, mind a befogadóknak előidézett érzések szempontjából meghatározóak és kifejezőek, egyszerre tudják felmutatni a páratlan sorok révén az áthidalni kívánt fizikai és/vagy érzelmi távolságot és a megszólaló testi-lelki vágyait a páros sorok általi poétikai összekapcsolódásnak köszönhetően.

Szabó Balázs nemcsak zenét írt Radnóti művéhez, hanem egészen új szövegstruktúrát hozott létre. Az öt szótagú Radnóti-sorokat párba állította, egy zenei egységbe rendezte, és az így keletkezett tíz szótagos egységek végét az 5. sortól megismételte a következő sorok elején. Így anadiplozisos sorozatát hozta létre, és mivel ez végigvonul a szöveg jelentős részén, megszületett ezáltal az epiploké alakzata, amelyet szépirodalmi művekben is megtalálunk (Szathmári, 2008: 84), de leginkább népdalaink, népballadáink világában gyakori. Az ismétlés, „különböző terjedelmű szövegrészek szó szerinti vagy bizonyos változtatással való többszörözése” természetesen ez utóbbiakban is „a mondanivaló nyomatékosítását, a költői kifejezés erősítését szolgáló egyszerű eljárás” (Ortutay, 1979: 641). Minden műfajban előfordul, és a legkülönbélebb formák jöhetnek így létre, melyek közül az epiploké, illetve ahogy a néprajzi szakirodalom nevezi, az egyik sorból a másikba átfonódó, ún. *fűrészfogas félsorismétlés* a legkedveltebbek közé tartozik. Ezt találjuk például a falba épített asszonyról (Kömives Kelemen) és a hegyi tolvajról szóló népballadákban is (Sárosi, 2003: 78):

Magos Déva várát hogy felépítenék,
Hogy fölépítenék félvéka ezüstért,
Félvéka ezüstért, félvéka aranyért...

Most is odavagyom / Keresztút-állani,
Keresztút-állani / Ember-felgyilkolni.

5. A Bájoló átalakításának következményei

Nem egyszerűen mechanikus, szerkezeti megoldásról van szó. Egyrészt Szabó Balázs nagyon izgalmas intertextuális játékot folytat a Radnóti-vers átalakításával, hiszen a szépirodalmi szövegben a népköltészetre jellemző szerkezeti eljárást alkalmazva ezt a saját művészetében fontos két ihlető forrást, kulturális réteget kapcsolja össze és emeli be a populáris zenei kontextusba, igényes, értékhordozó jellegüket egymás által csak még tovább erősítve.

A másik következménye az átalakításnak az, hogy az ismétlődéssorozat tagjainak jelentése is nyilvánvalóan változik a szövegben haladva, így bár mindvégig Radnóti szavaiból építkezik Szabó Balázs, mintegy társszerzővé lép

elő, nemcsak a zene okán, hanem a szöveg tekintetében is. A *Magyar népköltészet* című kötet idézi Kallós Zoltánt, akinek a gyimesiek azt mondták, „a keserves nem is igazi, ha nincs megkétszerezve” (Vargyas, 1988: 474). Ez ugyanígy érvényes a vágy, a félelem, de tulajdonképpen minden belső folyamat szempontjából, tehát Szabó Balázs az epiploké segítségével a lírai én lelki rezdüléseinek intenzitását, bonyolultságát is kiválóan érzékelteti.

Van azonban még valami, ami a szöveget izgalmassá teszi az átdolgozás tükrében. Már a cím is kijelöli számunkra a lehetséges értelmezési ösvényt, melyet a ritmus és az epiploké alakzatai, valamint a vihartímus felerősítenek. Ha felidézük, hogy mit mondtunk korábban az aposztrófáról, akkor könnyen elképzelhetjük a versbeli megszólaló (vagyis az előadó, a szónok), a versbeli megszólított és a tényleges hallgatóság aposztrófikus háromszögének „megrajzolásával”, hogy valójában egy olyan metapragmatikai szövegről van szó, melyben a megszólaló a megszólított lelkében kiváltott hatás alakulástörténetét mutatja be áttételesen. Ahogy Ravasz László leírja *A beszéd mint műalkotás* című munkájában:

Találkozás, felszabadulás, önmagára ismerés és meggazdagodás minden művészet titokzatos hatása. Természetes dolog, hogy ezt a hatást a beszéddel is el lehet érni, sőt minden eszköz között talán legalkalmasabb a beszéd arra, hogy lelket közöljünk, lelket duzzasszunk, az élet kitáguljon, más életét magunkéba felvegyük, a magunkét másnak átadjuk; igazságot, érzést, elhatározást foganjunk.

Írása vége felé közeledve teszi a legfontosabb megállapítást szónok és hallgatóságának viszonyát illetően:

[A] nagy logikai dráma már nem a szónok gondolatában és beszédében játszik le, hanem a hallgatóság lelkében mint valóságos lelki vihar: állítás, ellenmondás, harag, lelkesedés, győzelem, felmagasztosultság.

6. Szabó Balázs szövegei és hatása

Nem csak a *Bájos* című Radnóti-vers feldolgozásának különlegessége miatt jó választás Szabó Balázs munkásságát retorikai elemzés tárgyává tenni. Olyan előadóról van szó, aki koncertjein nagy hangsúlyt fektet a közönséggel való kommunikációra, a jóindulat megnyerése és a figyelem fenntartása mellett, rendkívül pozitív érzelmi hatást téve közönségére, folyamatosan nagy energiákat mozgósít a dalokat összekötő történetekben, illetve magukban a dalokban megénekelte emberi értékek közvetítése érdekében.

A Ravasz László által is említett profetizmus minden felelősségével mutat rá bizonyos jelenségek értékhozó voltára. A többlettudással bíró személy másikat beavató, közösen világfeltáró, együtt rácsodálkozó gesztusait, a

megszokott létállapotból való kihívás hipnózisát gyakran az iteráció alakzata jeleníti meg Szabó Baláznál:

„az étellel együtt csak te meg én hármában fészkelünk,
és hagyom, hogy nézd, nézd, nézd, és nem fér már semmi közénk...”
(Hétköznapi)

„Nézd, hogyan hullanak az égből teremtett esőházból,
Nézd, nézd, nézd, nézd, nézd.” (Amiből születél)

A dalokat felvezető, összekötő szövegeknek azért is van nagyobb szerepe Szabó Balázs esetében, hiszen szövegei határozottan irodalmi igényűek, az ismétléses alakzatokra kifinomultabb módon építő, erőteljesen metaforizáló szövegeket visz színpadra. A dalszövegeiből a megérteni és megértetni vágyó, (ahogy a szeremocináció kapcsán már említésre került) önazonosan konstruált lírai alany szól, a világ dolgainak, jelenségeinek sok szempontú, sok irányból történő intellektuális letapogatásának gesztusával, a világ mélyebb megértésének intenzív, sürgető igényével. Ezek fő ismétléses alakzata az anafora, „egy vagy több szó ismétlődése két vagy több egymást követő tagmondat, mondat, illetőleg verssor vagy versszak elején” (Szathmári, 2008: 87):

„Ez a csönd, ami öl, ami jön,
Ez a buta feledés, nevenincs ölelés,
Ez a fura lebegés, ez a halk remegés...” (Miért pont ezt?)

„Hol vagy most élet, szerelem?
Elviszlek éles síneken.
Hol vagy boldogság, türelem?
Mért nem jössz néha közelebb?
Hol vagy most másik kezeken?
Ki vitt el szép kis idegen?
Hol vagy most sírás üresen?
Mért nem jössz néha közelebb?” (Közelebb)

„Mennyi éber este kerget az örületbe,
mennyi szalmaszálon csüngnek a kába álmok,
mennyi párás furcsa állat lebeg a félhomályban,
mennyi embert néznek, várva hátha kipusztulnának...” (Embervédő állatok)

„Valahogy a szomorú részem az ember,
valahogy a boldog elszökik reggel. [...]
Sehogy se jó, mert nem ezt kerested, mert

sehogy se alkalmas, sehogy se testes.” (Faratatlan herceg)

A szövegek stilisztikai-poétikai jegyei, motívumrendszere koherens egészzé szövődnek az előadásában és megnyilvánulásában következetes és hiteles személyiség által, aki retorikai képességeit és erkölcsi vonásait tekintve is megfelel a jó szónok antikvitásban megfogalmazott kritériumainak („vir bonus dicendi peritus”).

A retorikai elemzés egyik fontos pillére a hallgatóság reakcióinak vizsgálata. „A közönség reakcióit vagy választ nem mindig könnyű megállapítani. Ha a mű nem segít, akkor minél több embert kell megkérdezni bizonyos szempontok szerint, vagyis – mai terminussal – kérdőíves vizsgálatokat kell végezni – javasolja Adamikné Jászó Anna (Adamikné, 2011). Ez lehet a következő lépés Szabó Balázs dalszövegeinek retorikai elemzésével kapcsolatosan.

Irodalom

- Adamik T.** (1998) *Antik stíluselméletek Gorgiasztól Augustinusig*. Budapest: Seneca Kiadó.
- Adamik T.** (főszerk.) (2010) *Retorikai lexikon*. Pozsony: Kalligram.
- Adamikné Jászó A.** (2011) A szövegértő olvasás fejlesztésének új lehetősége: a retorikai elemzés. *Olvasáspedagógia* 2011/4. <http://folyoiratok.ofi.hu/konyv-es-neveles/a-szovegerto-olvasas-fejlesztesenek-uj-lehetosege-a-retorikai-elemzes> (Utolsó letöltés ideje: 2017.06.30.)
- Adamikné Jászó A.** (2013) *Klasszikus magyar retorika. Argumentáció és stílus*. Budapest: Holnap Kiadó.
- Arisztotelész** (1999) *Rétorika*, Budapest: Telosz Kiadó.
- Barthes, R.** (1997) A régi retorika. In: Thomka Beáta (szerk.) *Az irodalom elméletei III*. Pécs: Jelenkor. 69–175.
- Burke, K.** (1968) *Counter-statement*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Csábi Sz.** (szerk.) (2013) *A magyar nyelv nagyszótára C–Dézs*. Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézet.
- Hankiss E.** (1969) „Sorrentói narancsfák közt...” (A magyar slágerszövegekről). In: *A népdaltól az abszurd drámáig*, Budapest: Magvető Kiadó. 193–254.
- Heltainé Nagy E.** (2001) *Az ismétlés és az ellentét alakzatai Sinka István Kadocsa, merre vagy? című kisregényében*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Kabán A.** (2002) *A sorismétlés mint versszövegszervező alakzat*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Kőszeghy P.** (2010) Énekvér/szövegvers – a vers létmódja. In: Csörsz Rumen István (szerk.) *Ghesaurus. Tanulmányok Szentmártoni Szabó Géza hatvanadik születésnapjára*. Budapest: rec.iti. 459–468.
- Lausberg, H.** ([1960] 1998) *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study* Leiden–Boston–Köln: Brill.
- Ong, W. J.** ([1982] 2010) *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológizálása*. Budapest: Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet, Gondolat Kiadó.
- Ortutay Gy.** (főszerk.) (1979) *Magyar Néprajzi Lexikon* Második kötet, F–Ka. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Pap B., S. Laczkó A.** (2006) „Ma nem oldlak meg probléma” – A Kispál és a borz dalairól. *Prae* 2006/3: 7–22. http://www.prae.hu/prae/content/journals/prae_2006_3_beliv.pdf
- Pécseli Király I.** (2017) *Bevezetés a retorikába két könyvben*. Budapest: Anyanyelvpolók Szövetsége, Trezor Kiadó.
- Perelman, C.** ([1977], közlés alatt) *A retorika birodalma*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.

- Ravasz L.** (1935) *A beszéd mint műalkotás.*
http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_retorika/ch09.html#id624484
(Utolsó letöltés ideje: 2017.06.03.)
- Réz P.** (szerk.) (1982) *Radnóti Miklós művei.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 193–194.
- Sárosi B.** (2003) *Zenei anyanyelvünk.* Budapest: Planétás Kiadó
- Szathmári I.** (főszerk.) (2008) *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve.* Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Szent Ágoston** (2012) *A keresztény tanításról.* Budapest: Kairosz.
- Tátrai Sz.** (2012) Az aposztrofé és a dalszövegek líraisága. In: Szikszainé Nagy Irma (szerk.) *A stilisztikai-retorikai alakzatok szöveg- és stílusstruktúráját meghatározó szerepe.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 197–207.
- Tóth M. Zs.** (2014) Zene és szöveg. Dalszövegek retorikai elemzése. In: Ladányi Mária, Vladár Zsuzsa & Hrenek Éva (szerk.) *MANYE XXIII. Nyelv – Társadalom – Kultúra. Interkulturális és multikulturális perspektívák I–II.* Vol. 10/I–II. 483–489.
- Vargyas L.** (főszerk.) (1988) *Magyar népköltészet.* Budapest: Akadémiai Kiadó. www.zeneszoveg.hu.