

SZKÁROSI ENDRE

Újra a közösségi költészet felé

A költészet orális eredete a modern irodalom- és művészetfelfogás két elkülönült entitását kapcsolja szétválaszthatatlanul egybe: az utóbbi évszázadokban a zene birodalmába utalt vokalitását és az emberi beszédét. Az ének által megjelenített zenei vokalitás és az ember hangji kommunikációja között korábban nem tételeztek fel lényegi átjárást, bár a dalkultúra évszázadai szorosán egymás mellé rendelték a hangszeres zenét és az énekeszót (lásd például a 19. században a románc műfajának elképesztően mindennapi jelenlétét az emberek társadalmi életében). Ma azonban már világos, hogy az emberi hang dimenziója a zene, a költészet, a színház és egyéb kommunikációs formák igazából szétválaszthatatlan alapját képezi.

A 20. század folyamán azonban mind a zene belső fejlődésében, mind az írott nyelv fogságából egyre jobban kiemelt költészetben megtörténik az emberi hang és a zenei-környezeti hang különbségének tudatosítása: *Ton, sound, son* versus *Stimme, voice, voix* kettőssége hozzájárul a hangji kultúra újradimenzióálásához. A 20. század második felében mindehhez hozzáadódik még a hangrögzítés tömeges lehetőségének megjelenése, a hangmanipulálás egysze szofisztikáltabb lehetősége a stúdiókban, mely utóbbi azt is lehetővé teszi, hogy az eredendően vokális hangot a szonikus, zenei hang regiszterébe utalja (*vokóder*). Mindehhez hozzájárul még az emberi környezet zörejtartományának zenei-költészeti funkcionálása, amit a futuristák kezdtek el, ám azután bontakozott ki ellenállhatatlanul, hogy a „komoly” zene, illetve a progresszív populáris zene *noise*-ként kanonizálta és irányzatosította.

Mindez az ötvenes-hatvanas években formálja át a kultúrát és a róla való gondolkodást: a populáris kultúra művészi emancipálásával a zene egyetemes művészetként és kommunikációs tartományként funkcionál tovább, amelyhez mindenkinek köze lehet, és amely nem szükségképpen tételez fel a társadalom kanonizált intézményei által szentesített előképzettséget.

A költői alkotófolyamatot nemcsak a történeti avantgárd irányzatok, hanem az azok hatását is mutató orális költői forradalom alakította át: a beat-költészet a jazz és a reading társításával egyrészt egy régebbi keletű, a magaskultúrán korábban kívül eső, főként a fekete és az indián tradícióban létező műfaji hagyományt vitt és fejlesztett tovább, másrészt felszabadította az „írást” mint alkotótevékenységet az előzetes lejegyzés kötelme alól. Harmadrészt pedig a zenei-vokális improvizáció elvét ávitte az irodalmi alkotófolyamat mechanizmusai közé.

A tulajdonképpeni hangköltészet (*sound poetry*) viszont a szavalat, a deklamáció többnyire színpadi hagyományát autonomizálta a *Lautgedicht*ben és a *verbalizzazione astratta*ban. Utóbbi lényegében szükségképpen vezetett el a rádió mint médium kreatív terének hasznosításához: már Marinetti 1933-as kiáltványa meghirdeti ennek lehetőségét és szükségszerűségét, 1935–36-ban pedig a költő példát is ad a *declamazione dinamica e sinottica* hangrögzítésének jelentőségére az Olasz Rádióban; 1947-ben azután Artaud megalkotja a világ eddig egyik legjelentősebb, *rádióra írt* és stúdióban realizált költeményét. Mindezek után a hangköltészet kibontakozása különböző poétikák mentén történik: a (főként francia) fonetikus költészet (*poésie phonétique*, Ilse és Pierre Garnier, Bernard Heidsieck), a vokalitást másképpen koncipiáló konceptuális hangköltészet (akár Adriano Spatola, akár John Cage mentén követjük azt nyomon), vagy az egyfelől a stúdiótechnikát, másfelől az emberi környezet hangtartalmát radikálisan funkcionáló svéd iskola (Fylkingen Studio, azaz Sten Hanson, Bengt Emil Johnsson, Åke Hodell, de ehhez a modellhez sorolhatjuk Henri Chopint vagy Larry Wendtet is) mellett tovább él a zenei identitás felől épülő hangköltészet (Charles Amirkhanian, David Moss, Joel Hubaut). Az egyéb, immár történetileg adott minták között feltétlenül említést érdemel a vokalitás antropológiai és stúdiótechnikai kutatását összekapcsoló Demetrio Stratos vagy Jerome Rothenberg.

Mindezzel párhuzamosan az ötvenes-hatvanas évek elsősorban képzőművészeti gyökerű happening-, majd performanszkultúrája szintén, illetve még inkább a közösségi tér irányába pozicionálja a művészetet, illetve szorosabb értelemben a költészetet: a deklamáció, a performansz és a zene logikáját és eszközeit egyaránt hasznosító performanszköltészet (*performance poetry*) „az élet és művészet egysége” romantikus ideáját a gyakorlatban újraélesztő poétikákkal találkozik.

Mindezek a folyamatok egyrészt a hagyományosan elitkultúráként intézményesedett kulturális mezőből a művészi értelemben is demokratizálódó nyilvánosság felé orientált törekvések – ebben az értelemben szinte szó szerinti – térnyerését, illetve a hagyományosan a tömegkultúra szférájába utalt populáris kultúra emancipációjából táplálkozó művészeti törekvések konstans hagyományát intézményesítik, immár történeti jelentőséggel. Ezért, amikor az orális költészet újabb reneszánszát a közösségi térben kezdeményező Marc Smith a *slam poetry* mozgalmát útnak indítja Chicagóban, a zenei közösségi tapasztalatokra éppúgy támaszkodhat, mint jelentős kulturális előzményekre (függetlenül attól, hogy mennyire tudatosodtak benne ezek a tényezők). Érdekes, hogy az Egyesült Államokban néhány év alatt tömegmozgalommá vált, Chicagón túl elsősorban New Yorkban és San Franciscóban központosuló slam-költészet Európába viszonylag lassan jut el, és jellegzetes módon – mint ahogyan az a zenében történt – először Nagy-Britanniában honosodik meg, Ayo Ada Ogolo kezdeményezése nyomán, főként a Manchesterben és Liverpoolban rendezett *speakeasy*- eseményeken.

Alighanem tudatos poétikai reflektáltság nélkül, de pontosan a hatvanas évek konceptuális alapvetései látszanak kiteljesedni: a slam-mozgalom, az ennek keretében rendezett költői versenyek a művészi alkotás szociális faktorát helyezik előtérbe: a slam poetry az emberi együttlétre, a közvetlen recepcióra fókuszálja a költészet funkcióját, s annak elsősorban kommunikatív, mintsem immanens esztétikai minőségét revelálja. A „minden ember művész” jó két évtizeddel korábbi társadalmi imperatívuszát a „mindenki lehet költő” jelszavával intonálja újra.

A slam poetry történeti megalapozása vagy levezetése persze korántsem merülhet ki az irodalmi-művészeti intézményrendszer és hagyomány radikális megújításának korábban kialakult hullámaiból, hanem szinte törvényszerűen vezetnek ide a kortársi populáris zenei törekvések nyelvi-formai inspirációi is – leginkább a rapé, a hip-hopé és a dubé. Ezen irányok narratív formulái találkozhatnak a hagyományos színházi eszközök (szavalat, ének) alkalmazásával, illetve mozgáskoreográfiákkal is. Mégis, ami a slam-költészetet markánsan megkülönbözteti a populáris zenei szcénától, az a verbális kifejezés és kommunikáció abszolút dominanciája, akár a zenéhez hasonló befogadói közegben is.

Magyarországon viszonylag későn, 2006-ban jött létre szervezetenként a slam-mozgalom, s az első, Múcsarnok-beli találkozót a budapesti mellett létrejövő kisebb szcénák megalakulása követte Pécsen, Szegeden, Zalaegerszegen, Veszprémben, Debrecenben. Néhány év alatt a hazai slam-költészet fontos divattényezővé vált: az eseményeken szokásosan többszáz főnyi fiatal közönség keresi a végeredményben mégiscsak költői kifejezés és kommunikáció továbbélésének működő csatornáját.