

„I just murdered the alphabet”

Eminem-jegyzetek

Eminem egyik legizgalmasabb sajátossága minden bizonnyal az, hogy a rap-nek mint műfajnak a képviselői retorikák és a politikum által való előfeltételezettségét a nyelv materialitása felől képes megújítani. A befogadási szempontokat érintően érdekes persze az a stratégiális sükettség, amely mindig az életrajzilag megalapozott figurativitás eseménye segítségével iktatja ki a saját teljesítmény szövegiségére való reflektív mozzanatokot.

A kulturális identitás formáinak vagy még inkább a reprezentálásukhoz szükséges technikáknak a radikális átalakulásával a kultúráról és a kulturális önértésről való gondolkodást minden eddiginél összetettebb módon határozza meg a populáris és az elitkultúra mindig is valorizált és reprezentatív sémák mentén kialakított differenciája.

Míg a korábbi szakirodalmak a társadalmi különbségekből eredő képzettségbeli különbségek ismétlésében vagy másolásában adták meg ennek a differenciának az alapját, addig ma már egyrészt arra lehet felhívni a figyelmet, hogy ezt a nézetet éppen azok a kultúra-történeti elemzések cáfolják leginkább, amelyek a zene, a tánc és a körjük épülő szórakoztató-„ipari” intézményrendszer története felől vizsgálják a kérdést; másrészt ma már valószínűleg inkább a média- és irodalomelméleti megközelítés tehető termékennyé.

Mert bár a szórakoztatás intézményhálózata mindig is leképezte és napjainkban is leképezi a vagyoni alapú rétegződés mintáit, azt hangsúlyozni kell, hogy ebben a tropológiában nem a művelődés intézményrendszere feleltethető meg a magasabb rétegek szórakozási szokásainak, szemben a szegényebb rétegek alacsonyabb szintű szórakozási igényeivel, hanem a szórakoztatás és szórakozás egész intézményhálózata és tropológiája áll szemben a művelődés vagy az úgynevezett magaskultúra világával. A szórakoztatás rendszerében tehát nem az opera áll például a hierarchikus elképzelések csúcán, hanem a korabeli szórakoztató színház, amelyet valóban vagyoni alapon követ a café chantant (az énekes színház), később a varieték és így tovább egészen a polkakocsmáig.

Úgy tűnhet, a kérdés tárgyalása tehát leginkább az esztétikai, ennyiben tehát a másik oldalról funkcionális megkülönböztetés mentén megképződő játéktérben volna artikulálható. Fontos azonban felismerni azt is, hogy a populáris kultúráról való és az esztétikai, valamint a funkcionális megkülönböztetés alapdifferenciája mentén lehetségessé váló beszéd terméketlensége nem utolsó sorban abból a – differenciális tapasztalat történetiségéről való – megfélekedésből adódik, amely nemcsak hogy minden formális kategorizálási és/vagy esztétikai totalizáló művelet alapja, de ez a totalizálás a kultúratudományok archeológiai alapú diskurzusainak feltételévé is vált.

„walking a tight rope...”

A populáris és elitkultúra dichotómiájának a történetiség és az esztétikai totalitás csomópontján való szituálásakor nemcsak arról van tehát egyszerűen szó, hogy mi is egy műalkotás és – a másik oldalról – mi nem az, hanem leginkább arról, hogy maga ez a differencia (a populáris és az elit, a műalkotás és a nem műalkotás közötti tehát) is történeti, amely ebből következően mindig kitermeli saját történeti alakzatait. Ahogy ennek a

rendkívül labilis, érzékeny és az egyes diskurzusokat egymással összemoso vagy azokat reflektálatlanul egymásra másoló binaritásnak a történeti megvalósulásai egyben a mindenkori kulturalitást szervező alakzatrendszerek közé tartozók, és ilyenként implikálják a műalkotásokról való beszéd akadémikus diskurzusainak önértésére vonatkozó kérdésfeltevéseket is. A popularitás alakzatának történeti előfeltételezettségéből kiindulva egészen más nézőpontból lehetne ugyanis feltárni a műalkotásokról való mindenkori kanonizált beszédmód mint metadiskurzus alapvető érdekeltségeit, retorikai stratégiáit, vagyis önértését. A művészetelmélet és később az irodalomelmélet történetének roppant érdekes spektruma tárulhatna ugyanis fel a popularitáshoz való viszony történeti horizontjából.

Talán a populáris kultúra mibenlétének jobb megközelítése is e felől a meggondolás felől következhet be, amennyiben fel lehet hívni a figyelmet arra, hogy a populáris kultúra termékeinek metadiskurzusa leginkább (vagy legtöbbször) az akadémiai diskurzus (1), sőt kérdéses, hogy a jelenkori populáris alakzatrendszer mint diskurzív esemény vajon nem éppen az önnön metadiskurzusához való viszonyban bekövetkezett változásokkal írható-e le.

A hermeneutikai érdekeltségű kérdéshorizont ezen irányából tárható fel egyben az a komponens is, amely a populáris és elitkultúra közötti éles különbséget a történetileg megszokottnál nemcsak nagyobbra tágította, hanem egyelőre meg is szilárdította. Arról van itt nevezetesen szó, hogy az egyes kulturális önértelmezések reprezentálásának technikai közege és feltételrendszere nem biztos, hogy ugyanolyan mértékben jelent meg valamennyi kulturális identitásrendszerben, vagy határozta azt meg. Itt persze nem annak a médiatörténeti univerzalizmusnak az érvényre juttatásáról van szó, amely a kulturális önértelmezés technikáinak jól feltárható változásaiból eredően határozza meg a kulturalitás mibenlétét és mibenlétének reprezentálását. Mégcsak nem is az – az egyébként plauzibilis – megfontolás érdekes itt, hogy egyes diskurzusrendszerek ma még nem képesek önmagukat az említett új mediális közeg feltételei között elhelyezni és újraértelmezni. Sokkal inkább az új mediális technikák közegében létesülő jelentések igényelte hermeneutikai aktivitás különbözőségére kell a figyelmet fordítani.

„Let's get down to business. I don't got no time to play around what is this”

Bár véleményem szerint valóban a művészetelmélet tényleges kérdései közé tartozó probléma, hogy a társadalmi összerendezkedés munka- és szabadidőre való osztásának megfelelően vagy inkább abból adódóan a szabadidő eltöltésének miért gyakoribb és változatosabb módja a ‚Leon, a profi’ vagy a ‚Tomb Raider’, semmint a ‚Stalker’ vagy valamely *Fassbinder*-alkotás megtekintése, mégsem hiszek a populáris és elit megkülönböztetésben.

Önmagában sem a kommercialitás logikája és a funkcionalitásban rejlő különbségek hangsúlyozása, sem pedig például az eminens szöveg elmélete nem elégséges a megkülönböztetés elméleti legitimálásához. És itt hangsúlyozottan nem az a vulgárteoretikus módszertan az érdekes, amely az elméleti megkülönböztetés magabiztosságát azáltal igyekszik elbizonytalanítani, hogy úgynevezett populáris művek is elemezhetőek akadémikus elméleti apparátusok működtetésével, hanem leginkább az az elmélettörténeti komponens, amely a művészet vagy akár konkrétan az irodalmiság meghatározhatósága lehetetlenségének és illuzorikusságának történeteként írható le.

Figyelemre méltónak találok ugyanakkor a kérdés olyan nézőpontból való megközelítését, amely a kulturális tőkéhez való viszony módosulásainak és a kulturális javakhoz való hozzáférés technikáinak változása irányából, azonban a kulturális technikák archeológiájának nyomolvasó intencionáltsága nélkül közelíti meg a kérdést. Amíg ugyanis a kulturális jelentés- és identitás-képződés eseményei nem írhatóak le valamiféle formális vagy funkcionális differencia történetetlen megközelítésének horizontjában, addig nagyon valószínű, hogy a kulturális jelentésképződés diskurzív eseménye termékeny módon közelíthető meg a kulturális javakhoz való más típusú hozzáférés mediális összefüggésekkel bíró eseményei felől. Tagadhatatlan ugyanis, hogy „a ma kialakuló technológi-

ai közeg jóval szélesebb és a kulturális tőkéhez más szempontból viszonyuló sokaságot juttat önkifejezéshez”. (2) A kulturális jelentésképzés és -rögzítés technikáinak változására való rákérdezés persze nem jelentheti a kulturális identitás kérdéskörének pusztán egy médiatörténeti és kultúratudományi érdekeltségű történetbe való visszairását, amennyiben az mégiscsak elsősorban nyelvi-szövegi eseményként értelmezhető, de fontos hangsúlyozni, hogy a hozzáférés technikái sosem hagyják és hagyhatják érintetlenül a feldolgozás, a kulturális produktummal való szembesülés hermeneutikai eseményét.

„*lighting twice at once*”

Nem nagyon találni ma olyan diskurzust, műfajt vagy kulturális vonatkozású szektort, amely ne szembesülne saját produktumaiból eredően a populáris és a magaskultúra kétosztatú alakzatrendszerének elvi bizonytalanságával. Igen tanulságos ugyanis, ahogy például a ‚Mátrix’ vagy a ‚Kill Bill’ úgy válnak filmtörténetileg jelentős eseménnyé, hogy közben vitathatatlanul népszerűek, populárisak, sőt rentábilisak. A kultúrafogyasztási szokások hagyományos rendjének felborításában álló revelatív teljesítmények közül is kitüntetett értelemben lehet zavarba ejtő az *Eminem-projekt*, a fehér bőrű rapper több tízmillió példányszámban eladott alkotásainak sikertörténete, amely lakonikusan úgy is összefoglalható volna, hogy a par excellence fekete műfajnak számító hip-hop és rap valamennyi díját egy fehér bőrű alkotó kapja, amióta csak jelen van a piacon. (3)

Pontosan ebben a médiatörténeti nézőpontban magában válik lehetségessé „a szubjektum nélküli írás” elgondolása, amennyiben az egyes nyelvi megnyilatkozások megértésének és értelmezésének többé már nem a megnyilatkozó forrás feltárása a lehetséges útja, sőt éppen ez az az út, amely először nem-létezőnek bizonyul ebben a hermeneutikai konzekvenciákkal járó felismerésben.

Ami pedig számomra igazán érdekes ebből a történetből, az nem más, mint a populáris kultúra diskurzusának és metadiskurzusának működése. Az a kiasztikus mozgás, amely a művészeti produkción belül és a körülötte megalkotott rendkívül komplex paratextuális térben egyaránt működik, és amelyek összjátékának eredményeképpen talán minden eddiginél jobban elbizonytalanodnak a határok egyrészt az alkotás és az arról való beszéd, másrészt pedig a műalkotás diskurzusa és az ahhoz képest kívülinek

számító gazdasági, szociográfiai, büntető- és szerzői jogi stb. diskurzusok között. Érdekes, ahogy a fehér rapper biográfiailag megalapozott botrányhős-figurája például minduntalan az általa létrehozott produkciók primitívizálására van ráutalva, és talán nem tévedünk sokat, ha azt állítjuk, hogy ez a művelet a produkció által minduntalan éppannyira kikényszerített, mint amennyire mindig visszautasított is. Bárhogy legyen is, az mindenképpen nagyon tanulságos „a populáris kultúra” diskurzusrendje(i) vonatkozásában, ahogy tulajdonképpen alig néhány – mint említettem főként biográfiai megalapozottságú – elemből áll a projektről való és a figurát magát megképző beszéd. Amire ehelyett kísérletet teszek, az nemcsak ennek a rendkívül korlátozott erejű beszédkészletnek a kritikája, hanem azon keresztül a diskurzust működtető érdekek és (ezt se felejtjük el!) teljesítmények feltárása.

A saját polgári név monogramjának kiejtésében konstituálódó művésznév (Marshall Mathers → M. M. → an ’m’ and an ’m’ = Eminem) egyszerre rögzíti a projektnek a biográfiai diskurzusba való beágyazottságát és hívja fel a figyelmet ennek a beágyazottságnak a csak retorikailag (tehát nyelvileg) való megteremthetőségére. A polgári név (jogi-faktikus diskurzusának) figurája hangsúlyozottan csak a nyelv materiális aspektusán keresztül válik (és válhat) tehát művésznévvé! A pszeudonimitás populáris projektje és a családjogi-biográfiai faktum közötti átmenet az írás (m+m) és a beszéd közötti átmenet

eseménye: egy leírt szemantikai egység és annak kiejtése (egy dialektus) közötti mozgás mint alapvető el-mozgás lehetősége. (4) A megszólaltatás ezen aktusában lehetséges csak Eminem. Eminem mondás, leírt jelek el-mondása (ez azt is jelenti: félre-mondás/-beszélés). Ez a kérlelhetetlen valamit-mondás és egyben félre-mondás, az ABC és az én különböző, elsősorban szociális-politikai alakzatainak fixálásában konstituálódó képviselőség közötti differencia vagy elcsúszás maga az Eminem-projekt, vagy -jelenség: diskurzusok közötti megszakíthatatlan és temporizálhatatlan mozgások eseménye. Felvillanás és látszani-való-képtelenség egyszerre, egy időben, elméletileg uralhatatlanul. Egy kicsi, nagyon vékony, de ténylegesen létező árnyék: a real Slim Shady. (5)

„*Holy wack, unlyrical lyrics*”

Eminem egyik legizgalmasabb sajátossága minden bizonnyal az, hogy a rap-nek mint műfajnak a képviselői retorikák és a politikum által való előfeltételezettségét a nyelv materialitása felől képes megújítani. A befogadási szempontokat érintően érdekes persze az a stratégiai süketség, amely mindig az életrajzilag megalapozott figurativitás eseménye segítségével kiiktatja a saját teljesítmény szövegiségére való reflektív mozzanatok: „It’s all political, if my music is literal”. (6) Ennek a politikailag alapvetően terhelt műfajnak az újragondolása az Eminem-projekt esetében mindig és elsősorban a nyelv materiális aspektusa felől következik be. És bár egy szöveg audiovizuális lehetőségek hiányában csak korlátozott mértékű prezentációs erővel bír, az kijelenthető, hogy a számok hallgatása során egyfajta laikus odahallgatás is minden bizonnyal a szövegek fonológiai alapú felépítettségét azonosítaná elsőként. A hangtani elemek elsődlegessé tételével, ezek közül is elsősorban a fekete rap rímtechnikai alapképleteinek átalakításával és a mássalhangzó-kombinációk szerepének növelésével a jelentésképzés eseménye egészen világosan helyeződik át a betűszerűség aspektusába, egy literális, az adott beszédkészlet elemeinek átrendezésében vagy újrafelhasználásában álló műveleti rendszerbe. („The Way I Am”; „Bonnie and Clyde ’97” [Just The Two Of Us]; „White America”)

Amíg tehát rendkívül világosan lokalizálható az olyan képviselői diskurzusok működése a szövegekben, mint amilyen a politikum, a Hollywood- és Los Angeles-i zenészvilág-tematika egész rendszere, vagy az infantilizmus különböző (egyébiránt hangsúlyozottan a képregényszerűségig túlhajtott vagy torzított (7)) elemei, addig maga ez a diskurzus minduntalan differál is saját magától, amennyiben a saját mediális aspektus reflektálásán keresztül megvalósuló jelentésképződés éppen a jelentés saját kontingenciájának és lezárhatatlanságának eseményét juttatja szóhoz abban, ami leginkább ennek az esetlegeségnek a kizárásában volna érdekelt. „I can’t rap anymore – I just murdered the alphabet”.

A mondás tartalma és annak hogyanja, a jelentés és megképződése mediális előfeltételezettsége közötti differencia lezáratlansága és az ebben a lezáratlanul hagyásban való alapvető érdekelttség maga az Eminem-show. A show, amely az egyes diskurzusokat – saját nyelvi előfeltételezettségük kikerülhetetlenségét felismerve – saját maguk ellentétéként hozza létre („My Name Is”; „Brain Damage”; „Just The Two Of Us”; „Kim”; „White America”), beleértve ebbe természetesen saját, diskurzusokat egymásra másoló, azokat felbontó és újra összeszerelő diskurzusát. Ez a diskurzus vagy az Eminem-projekt maga az ABC elemeinek használatán alapuló és pusztán „unlyrical lyrics”-eket (líraiatlan dalszövegeket) kitermelő eseményként, „lírai támadásként” aposztrofálható, amelyben a líra önmagát önmaga megsemmisítéseként vagy megkérdőjelezéseként hozza létre: „...this is lyrical combat gentlemen!”.

„*Brain damage, Mr. Mathers, the fun and games are over*”

Friedrich Kittler média- és technikatörténeti munkájában Lacan egykori módszertani megkülönböztetését használva írja le azoknak a rögzítési technikáknak a történeti egyjűségét, amelyek az emberi test és a médium viszonyának átalakításával felszámolják

a jelentésképződés eseményének egy meghatározott, lokalizálható és visszakövethető forrásra vagy intencióra való alapozását. A gramofon története ezen a történeten belül is kiemelt szerepet játszik, amennyiben a tárolás és a lejátszás, a felvétel és a visszaadás, az írás és az elolvasás közötti „tisztá differencia nyomának” médiumaként tulajdonképpen tisztán az időbeliségbe helyezi át önmaga működését, amennyiben a hang, a megszólalás immáron rendkívül világosan frekvenciaként, azaz a sebesség (és ezzel az idő) változójaként értelmeződik. (8) A gramofon működése ennyiben egy barázda kivájása és ugyanennek a barázdának az újra-végigkövetése, vagyis egybeesik egymással a létrehozás és az ismétlés művelete, magát az eredeti megszólalást is már eleve mindig önnön-magától el-térő, differáló eseményként leplezve le.

És bár a scratchelés művelete a DJ-szakszargonban elsősorban bakelit-alapú művelet, annak lézertechnikai átfunkcionálása, azaz CD-n való működtetése is megoldott. A scratch jelentéskötő potenciálja tekintetében az Eminem-produkciók megintcsak beszédnek mutatkoznak, nem egyszer megintcsak elmosva a határt a jogi-közösségi diskurzus követelményrendszere (ifjúságvédelmi okokból cenzúrázott kifejezések törlése) és a nyelv anyagiságának (frekvencia) roncsolása között. Külön érdekes lehet ezen belül, hogy a keverésből vagy magából a szövegből adódóan hol vannak olyan ritmikailag hangsúlyos helyek, ahol szöveg helyett (leginkább a szöveg helyén) elhallgatás vagy szünet áll, a szövegeket önnön roncsolásuként, illetve sérülékenységük felől írva felül (vö.: el-mondás és elhallgatás!). A szövegen esett eme folt, a szöveg mint sérült felület eseményszerűségében egyben alakzatilag is a jelentésképzés eseményévé válik az árnyék, a fátyol tropológiája. Ebben a kontextusban válhat jelentéssé az a mozzanat is, hogy a keverési munkálatokat szerzői jogilag éppen Slim Shady (ez a ’vékony/girnyó árnyékkocská’) jegyzi (9), a nyelv materialitásának szövegkonstituáló erejét magának ennek a materiális adottságnak a radikális átformálásaként (a jelentésség felől nézve: torzításaként, roncsolásaként) értelmezve újra. A jelentés(esség)nek az el-mondás – elhallgatás – eltolás szükségszerűsége felől való destabilizálása a nyelvi produktum (a szöveg) elkenése/-maszátolása műveletében radikalizálja a nyelv materiális előfeltételezettsége felől a jelentésképz(őd)ésre nézve tehető belátásokat. A scratch kérdése ennyiben leginkább egyfajta anyag-károsítás kérdése: a szöveg önmaga károsodásán keresztül a jelölés művelete és az anyagiság differenciájában konstituálódva számolja fel saját kulcsfiguráit (botrányhős rapperfigura; sanyarú gyermeksorsából táplálkozó és ezért a szegény külvárosi fiúk problémáira fogékony rapperfigura; többek között elrontott házasságának és szeretetlenségének édesanyjának tapasztalatából táplálkozó nőgyűlölő rapperfigura; stb.). A „The Slim Shady Lp” agykárosult idiotájának képregényszerű és csak a képregényszerűség ekként való tudatosításán keresztül létesülő „életrajzi” figurája (10) éppen ezért a jelentés fixálásának elvárásrendszere felől össze-vissza beszélő, hadováló figuraként értelmeződik újra: az agykárosodás (Brain damage) groteszk történeti és elemei ehelyütt sohasem választhatóak el a szöveggárosodás eseményétől. Az Eminem-projekt zseniális produktivitása nagy valószínűséggel az ÉN (BRAIN) biográfiai és az ABC (TEXT) nyelvi szekvenciája egymásra utaltságának és ugyanakkor egymást minduntalan lehetetlenné is tevő teljesítményének felszámolhatatlan mozgásában áll, ami maga a differencia.

„I’d like to welcome y’all to The Eminem Show”

A pusztán önmaga fizikalitásban (a sebesség változójaként) értett hang felismerése vagy koncepciója nemcsak hogy új kontextusba helyezi, de transzparenssé is teszi a hangnak a szövegtetés (és -értelmezés) európai történetében betöltött és alapvetően az azonosítható és autorizálható forráshoz való köthetőség szerint meghatározódó szerepét. Annyi egy részletesebb Hegel-propedeutika nélkül is minden bizonyonnyal kijelenthető, hogy ebből a médiatörténeti nézőpontból, pontosabban ebben a médiatörténeti nézőpontban magában válik lehetségessé „a szubjektum nélküli írás” elgondolása, amennyiben az

egyres nyelvi megnyilatkozások megértésének és értelmezésének többé már nem a megnyilatkozó forrás feltárása a lehetséges útja, sőt éppen ez az az út, amely először nem-létezőnek bizonyul ebben a hermeneutikai konzekvenciákkal járó felismerésben. (11) És bár messzire vezetne a materiális (fizikális) meghatározottságú (be)íródások elmélettörténeti konzekvenciáinak áttekintése, azt különösebb merészség nélkül ki lehet jelenteni, hogy ennek a történetnek az elsődleges tétje a különböző érzéki médiumok, beíródások természetként, életként vagy arról való tudósításként való állandó remetaforizációjának problematizálása. Azaz a mediális esemény és a forrás, a beíródás eseménye és a megszólaltatás eseménye közötti – hagyományosan szimbolikus alapú – viszony megtörése, ha tetszik elkenése, tisztázatlanná válása. Ebben az értelemben nevezheti Kittler a gramofon-hangot mint jelet „a tiszta differencia nyomának”. (12) Ezekkel a belátásokkal kapcsolatban a kérdés pedig leginkább az, hogy a tiszta differencia (nyomának) ismétlése és állandóan ismétélhető – technikailag is tökéletesedő – ismétlése vajon mennyiben alakítja át a megszólal(tat)ás hermeneutikai eseményét annak mechanikus feltételezettsége szerint/felől? (13)

És bár ezeknek a kérdéseknek az elméleti körülménye nem pusztán egy ilyen rövid előadás kereteit haladja meg, hanem még nagyobb volumenű munkák kereteit is kimeríti, egyetlen vonatkozást vagy általam relevánsnak tartott irányt hadd emeljek ki: bár a populáris és a magaskultúra közötti viták gyakori terméketlenségének oka egyrészt nyilvánvalóan a formális meghatározás igényrendszerének történetietlen műveleteiben és ezen keresztül egyfajta automatikus valorizációs kényszerben azonosítható, másrésztől az is világos, hogy ennél többről van szó. Az új mediális technikák feltételrendszere által teremtett, vagy inkább abban magában nyíló új közeg nemcsak az önreprezentáció módjainak és a kulturális javakhoz való hozzáférés sémáinak átalakulását jelenti, hanem együtt jár magának a reprezentáció elvére épülő gondolkodásmódnak a radikális destabilizálásával is. A hermeneutikai műveletek (így a dekonstrukció is!) reprezentációs sémákra való ráutaltságának paradigmája valószínűleg nem képes mit kezdeni az olyan operacionális, önnön funkcionalitásukban kimerülő rendszerekkel, mint amilyen pl. a DNS. (14) Az operacionális szimuláció ebben az értelemben „nem valamely cél felé tart”, hanem belőle mint funkcióból, illetve a funkciónak a különbözőség minimumának esetlegességével ellátott állandó ismétléséből adódik már eleve minden cél. Ez az, amit *Baudrillard* modellnek hív. (15) A modell ennyiben – ezt könnyű belátni – egyszerre azonosítható a funkcióval és a másik modell-példánytól való funkción belüli eltérés meglétével, azaz egyszerűbben: a funkcióval és az el-téréssel (differencia). Ami mindazonáltal azt is jelenti, hogy apriori nincs saját metadiskurzusa, azaz kimerül önnön funkciójának ellátásában. Talán nem lenne hiábavaló részletesebb vizsgálódásokat szentelni a populáris kultúra 20. század végi és 21. századi diskurzusrendjeinek (már amennyiben tudni véljük, hogy melyek azok, és melyek nem) ebből a szempontból. Az Eminem-produkciók például egészen döbbenetes mértékben támaszkodnak az én másikként való újralétrehozásának tematikájára, és nem egyszerűen az imitáció, hanem egyfajta Eminem-gyár (16) vagy kvázi fertőzőes úton való terjedés (17), sporadikusság értelmében („Slim Shady... the luniest zaniest spontaneous sporadic compulsive thinker compulsive drinker addict...”). (18) Az én szétszórásának és egyazon mozdulatban való szigorú fixálásának feszültsége, ez az alapvető villogás az identikusság és annak illúziója, a „superstar” egyedisége és helyettesíthetősége között ennyiben nem egyszerűen termékeny, hanem ez a termékeny eldöntetlenség mintegy a tétje a projektnek: a személy biográfijának és nyelvi megképződöttségnek, az utánzásnak és a funkcionális terjedésnek, azaz az imitáción alapuló paradigmának és az operacionális szimuláció paradigmájának határán való egyensúlyozás és egyensúlyvesztés (lásd: „... walking a tight rope”) figurája, amely ennek a sok szinten olvasható differenciának sem lehet már az allegóriája, mert önmaga temporális szekvenciáitól is minduntalan differál, önmagát az egyes paradigmák és be-

széd módok közötti különbségként hozva állandóan létre: a right trope. A saját név monogramjának kiejtésében konstituálódó név (Eminem= m and m) anagrammatikus potenciálja (Em and em → Me and me...) ugyanennek, a korántsem megnyugtató játéknak az újabb lezajlása csak, a figura egyszerűségének és megsokszorozásának remetaforizálhatatlan és életrajzi, pszichiátriai, rajongói, stb. történetekké már csak bajosan összeállítható differenciális eseménye: a Show maga.

Jegyzet

(1) Ebben a tekintetben különösen érdekes (és termékeny) John Guillory azon, a problematikát egy másik nézőpontba helyező meglátása, hogy amennyi például az akadémiai diskurzus centrális és elitizáltként is funkcionálítható alakzatából az elmúlt időszakban, „a kultúra önidentitásának reprezentálásához szükséges tudáskészletek” rögzítési technikái radikális átalakulásának időszakában megmaradt, az éppen a popularitás alakzatrendszeri felől tűnik (meg)fertőződtek. Ami persze csak a fertőzőtség illúziója, vagy a fertőzőtség diskurzív alakzatrendszere, hiszen egy olyan oldalról érkezik, amelyet nagyrészt az elitregiszter hozott létre és termel mindig újra önnönmaga elitregisztereként való történeti definiálása során. Meggondolkodtató ennyiben az is, hogy a kánon önérvényesítő, tehát kulturális értelemben működő alakzatának mint az akadémikus beszédmódok alapvető alakzatának mai formáját, a listaszerűséget, mintha éppen az konstituálná, amit kizár. Sőt éle-
sebben: a kánon mai formái éppen arra vannak ráutalva, aminek eltüntetésére egyébként szolgálnak! Guillory szavaival: „A lista – amely megadja a kulturálisan kiműveltek közös kultúráját, vagyis a kulturális értelemben előrehaladottabbakat [azaz a magaskultúrát – M.B.] – mint olyan a tömegkultúra pregnáns alakzata a maga ’minden-idők-tíz-legjobbja’-nak elképzelésével.” Guillory, John (1993): *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation* Chicago. University of Chicago Press. 36.

(2) György Péter (2002): *Memex. A könyvbe zárt tudás a 21. században*. Magvető, Budapest. 82.

(3) „To do Black Music so selfishly / And use it to get myself wealthy / There’s a concept that works...” [Without me; The Eminem Show]

(4) Ez az aspektus rávilágít az Eminem-produkcióknak a csak nem-anyanyelvű hallgatók által fellelhető értelmezési lehetőségeire, amelyek ilyenként a „native english” hallgatók számára már mindig is elveszettek, mert eleve nem is létezhetnek. (Természetesen ez érvényes és fokozottan érvényes fordított esetben is.)

(5) A fény-árvyék-játék jelentésképző és ez egyben azt is jelenti, hogy a megképződő jelentést mindig már ki is mozdító potenciálja ilyen erős elméleti konzekvenciákkal talán a fiatal Goethénél található csak meg.

(6) Sing For The Moment. The Eminem Show. 2002.

(7) Ehhez különösen az 1999-es The Slim Shady LP album tematikáját, különösképpen: Brain Damage, Just The Two Of Us!

(8) Friedrich Kittler (é.n.): *Grammophon. Film. Typewriter*: Brinkmann, Bose. 35–173.

(9) Az 1999-es album adatai viszonylag következetesen a következő sémát használják: Eminem = általában a produceri munkákra; Marshall Mathers (a polgári név) = a szöveg- és a zeneírás; Slim Shady = keverés, zene. A harmadik név a későbbi albumokon már nem szerepel.

(10) Lásd: *Brain Damage*. [The Slim Shady LP, 1999]

(11) Ezzel összefüggésben lásd: „1880 médiaforradalma megteremtette annak lehetőségét az elmélet és a gyakorlat számára, hogy többé ne tévesszék össze az információt a szellemmel.” (Kittler, i.m. 30.)

(12) Kittler, i.m. 55.

(13) Lásd legalább az ismétlés problematikája hermeneutikailag való szituálásának Kierkegaard-tól Jausz-ig ívelő történetét!

(14) A legszebben talán lásd: Jean Baudrillard (1991): *Der symbolische Tausch und der Tod Matthes*. Seitz Verlag, München. 77–130.

(15) Baudrillard, i.m. 89.

(16) Lásd a The Real Slim, Shady The Marshall Mathers (LP, 2000) című szám klipjét!

(17) Legpregnánsabban: a Stan, The Marshall Mathers (LP, 2000) című szám klipje, de ebben a tekintetben érdekes lehet a 2000-es MTV Music Awards-díj átvételének koreográfiája is, ahol Eminem majd 200 Eminemre maszkírozott statisztával vonult be az ünnepségre.

(18) Just Don’t Give A F***, The Slim Shady (LP, 1999).