

Iványi Márton Pál

A gettó CNN-jéből a flexelés¹ fórumáig?

Réteghelyzet, habitus és a fogyasztáskultusz mintázatai a rapben

Absztrakt: A rap a műfaj afroamerikai kezdeteitől mára egy, az egyes társadalmi összefüggésektől függő, többszólamú jelentéstartalmakkal bíró kulturális univerzumává vált. Elemzésünk azt mutatja meg, hogy Amerikában, a posztzocialista térségben és hazánkban milyen nagyobb fordulatok határozták meg a műfaj történetét, irányzatokra bomlását, illetve milyen társadalmi és alműfaji rétegződés figyelhető meg. Fontos tapasztalat az „oldchool” / „newschool” distinkció mellett a kereskedelmi érdekek motiválta „mainstreamesedés”, melynek következtében a műfaj szélesebb közönségre, majd globális jelentőségre tett szert. A posztzocialista térségben – beleértve a magyar színteret is – sajátos korszakváltásoknak és irányzatoknak lehetünk tanúi. Ebből a perspektívából fontos tanulság, hogy mind a lengyel, mind a szlovák, mind a szerb rap nyitott a társadalom szélesebb spektruma felé, miközben tematikusan be is szűkült. Megfigyelhető, hogy a magyar rap is erősen differenciált társadalmi mezőként jelenik meg a 2000-es évek elejére, ahol számos habitus és értékrendszer feszül egymásnak. Ez az elkülöníthetőség tetten érhető a műfaj sokféle variációjában, illetve az eltérő tematikus preferenciáikban is. A kutatás során ekképp az is kiemelt fontosságú, hogy e társadalmi és műfaji rétegződésben mi a fogyasztáskultusz szerepe.

Kulcsszavak: Rap, zene, habitus, osztály, posztzocializmus, marginalizáció, fogyasztáskultusz

1 A *flexelés* szó a szlengben látványos felvágást jelent, akár kifejezetten fogyasztói javakkal is.

„A rap a gettó CNN-je” – mondta egykor Chuck D. (Tanz 2007: xii, 217; McCloud 2023), a ’80-as évek derekától aktív Public Enemy rapegyüttes frontembere, utalva a rapben eredendően rejlő „hangadó” potenciálra. Vagyis, Chuck D. értelmezésében a szóban forgó zenei irányzat valaha a tengerentúli fekete *underclass* társadalmi marginalizáltságát ellensúlyozni hivatott „szócsöve” volt (Orejuela 2015: 2–3; Majewski 2018; vö.: Oravcová és Slačálek 2020: 929)². A rap mára³ egy többszólamú jelentésuniverzummá, illetve meglehetősen differenciált mezővé vált, számtalan társadalomtörténeti kiindulópontból megragadható irányzattal,⁴ előadói zsánerrel, egyebek mellett globális, térségi és lokális műfaji színterekkel (Tófalvy 2011: 17–18). Az ezredforduló környékén a posztoszocialista térségben olyan tendencia terjedt el, amely a materializmust és a fogyasztói javak felhalmozását mutatja (Pasternak-Mazur 2009: 15; Miszczyński és Tomaszewski 2017; Music és Vukčević 2017: 150). A javak iránti növekvő érdeklődés mind a műfaj recepciójában, mind pedig az előadók gyakorlataiban, önértelmező diskurzusaiban is megjelenik (lásd pl. Sima és Nebřenský 2022: 144; Kaszuba és Svedlova 2022: 201–205).

A cseh Oravcová és Slačálek (2020: 927) szerzőpáros nyomán megkockáztatható, hogy a fogyasztásfókusz mint rendezőelv kapcsán korántsem kizárólag a közép-kelet-európai színtér sajátosságairól van szó, hanem egyfajta – a műfaj differenciálódásával összefüggő – globális jelenségről. Eszerint napjainkra a rapzene általában is árucikké vált és kommercializálódott, valamint integrálódott a mainstream könnyűzenei, illetve populáris kultúrába (lásd pl. Miszczyński és Tomaszewski 2017: 145). Mindez a posztoszocializmus partikuláris tapasztalatai miatt különös megvilágításba helyeződik térségünkben, ezért szükséges – elsődlegesen hazánkra, kisebb mértékben pedig egyes szomszédos országokra fókuszálva – megvizsgálni, hogy milyen generációs, etnikai és egyéb szempontok strukturálják általában egy ország vagy régió rapzenei mezőjét.

Honnan ered, milyen szereplőkkel, milyen főbb társadalmi környezetekben és milyen irányokban bontakozott ki ez a műfaj? Megfigyelhető-e változás a műfajban feldolgozott témák fejlődésében? Milyen közös vonások, viszonyítási pontok figyelhetők meg a poszt-államszocialista térségen belül, valamint az észak-amerikai és kelet-közép-európai tendenciák kapcsán? Milyen habitusok állhatnak a már említett fogyasztási kultusz

2 Noha a cseh szerzőpáros Oravcová és Slačálek (2020) Adam Krims tézise nyomán kételyeket ébreszt ezen bronxi eredetmitósszal kapcsolatban, a szakirodalmi túlsúlyra tekintettel a dolgot kiindulópontként New Yorkot és a hetvenes éveket tekinti. Bővebben lásd Krims (2001).

3 Témánk aktualitását többek között az adja, hogy még a magyar sajtó is beszámolt arról idén februárban, hogy Ice-T, a realitásrap (*reality-rap*), másnéven gengszterrap (Orejuela 2015: 123–124; 136) egyik meghatározó szereplője olyan paradigmaváltásról beszélt egyik visszaemlékezésében, amely miatt 2006-ban ő maga felhagyott a szólólemezek készítésével (Amorosi 2023). Ugyancsak az idén a Puskás Arénában tartott teltház koncertje miatt a legváltozatosabb irányokból, így például a legnépszerűbb hazai labdarúgóssá foglalkozó Facebook-oldal és üzleti vállalkozás (Lakatos 2023), a Trollfoci részéről is jelentős figyelem övezte Azahriah, vagyis Baukó Attila magyar énekes, dalszerző (Supermanagement é. n.) rapelőadói tevékenységét. Egyébként az ő és a társelőadó Desh Pullup című dalában találkozunk azzal a provokatív, és a szerzők előadói komplexitása ismeretében gyaníthatóan inkább álteleologikus refrénsorral is, hogy „csakis a pénz lesz majd, ami örök, ez a mi jövőnk”. Noha az előadók nem részletezik, hogy itt ösztársadalmi kilátások elevenednek meg (ez inkább valószínű), vagy saját ambícióik projekciójáról van szó, mindkét értelmezési mód igencsak elgondolkodtató.

4 Ezek közül a teljesség igénye nélkül a törzsszövegben terjedelemesebben bemutatott *tudatos* vagy *üzenetrap* mellett Orejuela (2015: 217–228) nyomán: a *crunk* (2015: 217), a *cocaine rap* (217), a *diss rap* (218), a *feminist hiphop* (218–219), a *gangsta rap* (107), a *gospel rap* (220), a *neo-soul* (222), a *party rap* (223), a *dirty rap* (228) vagy az *R&B hiphop* (224).

háttérben? Az előbbi bíráló és az azt felvállalók tengelye mentén hogyan csoportosíthatók az egyes előadók? A rap társadalmi-kulturális vonatkozásaival, annak kialakulásával foglalkozó szakirodalmi bevezetés után a rendszerváltást követő magyar viszonyok tükrében vizsgálom e kérdéseket, koncentrálna a rap fentiek szerint kirajzolódó pályafutásának és evolúciójának főbb állomásaira és a tágabb posztszocialista térségi párhuzamokra (Miszczyński és Helbing 2017; Musić-Vukčević 2017; Barrer 2017).

A magyar rendszerváltás tapasztalatai alapvetően meghatározók mind a hazai színtér, mind a mögöttes szociológiai környezet megértéséhez. A (plurális) habitus⁵ fogalma (Bourdieu 1979: vi–vii; Hadas 2001: 14–16; 2021) fontos támpontot kínál az ízlések rétegződésének és egy-egy irányzat fogyasztói preferenciájának feltérképezéséhez. Önmagában e fogalom alapján azonban nem közelíthető meg az, hogy a stílus történetére hogyan hatott a trendek váltakozása, és az hogyan bontható szét olyan alműfajokra, mint az itthon és a közép-kelet-európai térségben is hallható gengszterrap (*gangsta rap*, Somogyi 2002) vagy a *patrióta* és az *entellektüell* rap (Pasternak-Mazur 2009).

A fenti célkitűzések jegyében áttekintjük a főbb amerikai fordulatokat, így az oldschooll és a newschooll váltását a hetvenes évek végén, majd a kereskedelmiesedés diktálta mainstreamesedést a '90-es évek elejétől (Hebdige 1981; Croteau és Hoynes 2018; Robinson Smith 2019; Orejuela 2015: 4). E folyamattal karöltve a fősodor „bulizóssá”, illetve a társadalompolitikai mondanivalóból materiális mintázatává lényegült át, miközben a mindezzel egybecsengő, kritikai irányultságú alkotói reflexiók is teret nyertek. Mivel az amerikai rap aranykorának vége a rendszerváltás időszakára esik, a korszakra vonatkozó szociológiai szakirodalom meglátásait is bevonom az elemzésbe. E nézőpontból jutok el a tanulmány legfőbb kérdését adó dilemmához, az *anyagi* és az *eszmei* értékek műfaji reprezentációiban feszülő ellentétek vizsgálatához. Ezzel összefüggésben a tanulmány a társadalmi realitásokat bíráló, illetve a kommersz, fogyasztáskultuszt megjelenítő irányzatok strukturálta magyar rap zenei mezőről⁶ is igyekszik kritikai állításokat tenni.

Kultúratudományi elemzésem magába foglalja az amerikai „óhaza” és a sajátos posztszocialista rapre irányuló szakirodalom tárgyalását, különös figyelmet fordítva egy-egy meghatározó alkotó, szám, illetve rapszöveg elemzésére. Utóbbiak mentén igyekeztem a különböző irányzatok esztétikai és ideológiai mondanivalóját kondicionáló habitusokkal kapcsolatban is következtetésekkel élni. Miközben a mintavétel során a központi alakokra, a szcena szociokulturális jellemzőire, témaválasztásaira összpontosítottunk, a különböző rapperek munkásságát megfigyelve tudatosult, hogy a fogyasztás a mezőben elfoglalt pozícióiktól függetlenül meghatározó téma a szövegekben. A konzumerizmus tematikája szempontjából elemzett szerzők (egyebek mellett Orejuela, Chang, Tanz, Miszczyński és Tomaszewski, Musić és Vukčević, Barrer) és előadók (többek között a Sugarhill Records, N.W.A., Onyx, Cypress Hill, 2Pac, Wu-Tang Clan, Bonus RPK, Zipera,

5 Kínálkozik, hogy a rap világszerte megfigyelhető szerteágazóságát alkalmasint a zenei habitus fogalmával írjuk le. Itthon a romák és a jazz összefüggésében (2018: 114–115) alkalmazza Rimmernek (2012) a műfajon belüli variabilitás további feltárására irányuló megközelítését a zenei habitus fogalmán keresztül. Rimmer definíciója szerint (2012: 306) „a zenei habitus egy magyarázóeszközt kínál az egyének zenével való viszonyáról”. A zenei habitus alkalmazása a műfajokon belül működő klasszifikációs sémák pontosabb megértésével kecsegtet, ami alapvető fontossággal bírhat az egyes stílusok belső differenciáltságát alaposabban, illetve a kultúrafogyasztás és a réteghelyzet összefüggéseit nagy mintán vizsgáló elemzések számára is (lásd Havas 2018: 114–115).

6 A mező fogalmához bővebben lásd Tófalvy, Kacsuk és Vályi (2011) valamint Havas (2022) vonatkozó fejezeteit.

MC Best, Juice, David zoSenca, Sub Bass Monster, Ganxsta Zolee, Fekete Vonat, Animal Cannibals, AKPH) a legrepresentatívabbak e tekintetben.⁷

E törekvésre, amely összesen öt országra kiterjedő vizsgálódással járt, az sarkallt, hogy a magyar nyelvterületen hiánypótló elemzés szülessen, olyan tanulságokkal, amelyek a hazai zeneszociológiai irodalmat (Tófalvy 2011; Tomsits 2011; Barna és Tófalvy 2017) és kifejezetten a társadalomtudományi habitust taglaló felfogásait (Bourdieu 1979; Hadas 2001; Hankiss 2012) egyaránt új rétegekkel láthatják el. Ugyanis, noha a rap eredendően „döntően etnicizált, fekete megszólalási módként értelmeződik” (Somogyi 2002: 25; vö.: Pasternak-Mazur 2009: 1; Majewski 2018: 1; Oravcová és Slačálek 2020: 927), az elmúlt évtizedekben a társadalmi réteghelyzet mentén mindez világszerte árnyalódott, és nemcsak korszakváltásaival, hanem annak műfaji variabilitásával is érdemes számolni magyar történetében is.

A rap észak-amerikai evolúciója – az út a *Rapper's Delight*től a Hennessyig,⁸ majd vissza?

A rap főbb definíciói és történeti korszakai

Mind témánk, mind az amerikai idővonal tekintetében nélkülözhetetlen néhány fogalom és műfaji mérföldkő tisztázása. A hiphop kultúra⁹ négy kapcsolódó művészeti formát foglal magába, amelyek az amerikai és térségi szakirodalom egyöntetű konszenzusa alapján 1) a DJ-zés, 2) az MC-zés, 3) a breaking (b-boying) és 4) a graffiti (Orejuala 2015: 2-3; Tanz 2007: ix; Pasternak-Mazur 2009: 18; Somogyi 2002: 19).¹⁰ A hiphop története három alapvető korszakra osztható, melyek természetesen rugalmasan értendők, időnként átfedésben állnak egymással, és csakis a hiphop fejlődésének legmeghatározóbb mérföldköveit mutatják be (Orejuala 2015: 4).

A stílus története az úgynevezett oldschool¹¹ időszakban kezdődött el, amely az 1950-es évektől az 1970-es évekig tartott (Orejuala 2015: 4; vö.: Chang 2005: 7–88, 14; Tanz 2007:

7 Egyéb fontos alkotók, pl. Hősök, Hybrid, Boba Chrome, Paya G, Mr. Busta, Funk, illetve a női raptehetség, Sisi vagy mások részletezőbb bemutatása későbbi vizsgálódásokra vár.

8 A *Rapper's Delight* egy korszakalkotó rapszám, amelyet a törzsszövegben tárgyalunk. A Hennessy pedig mint francia luxustermék tendenciózusan fordult elő reprezentációként mind az afroamerikai zenészek, mind a posztoszocialista társadalmak nouveau riche köreinek fogyasztási palettáján. <https://www.youtube.com/watch?v=mcCK99wHrk0>

9 Habár előfordul, hogy a rap és a hiphop fogalmak időnként szinonimaként szerepelnek, Fonseca és Goldsmith (2021: xiii) nyomán a rapet a hiphop egy részhalmazának tekintem. Orejuala (2015: 2–3) retrospektív és némiképp merev meghatározásában a rap „a városi, különösen és eredendően a dél-bronxi szubkultúrák, a dj-ző és MC-ző performanszok terméke, ám az mindenekelőtt a rappedt magát előtérbe helyező kereskedelmi termék. A rapzenét időnként hiphopnak nevezik az ipar és a rajongók egyaránt, akik nem tesznek különbséget a kultúra és a rögzíthető termék között.” A lengyel muzikológus Renata Pasternak-Mazur (2009: 7) definíciójában a rapnek nevezett jelenség „ritmikusan előadott rímelést jelent”.

10 Somogyi László „Az igazi roma hiphop” – *etnicitás és rapzene Magyarországon* című, 2002-es disszertációjában a hiphopkultúra három kifejezési formája a graffiti, a breakdance és a rap.

11 Maga a kifejezés angolul szó szerint „a régi iskola,” amelyhez Orejuala a „protorap” időszakát is társítja.

35, 85, 102).¹² A hiphop eleinte a belvárosi afroamerikai, karibi és latin közösségek terméke volt, akiket a szegénység, a hanyatlás, a kábítószer és a bandák erőszakos fellépésének terjedése sújtott az 1960-as években és az 1970-es évek elején. Jason Tanz (2007: ix-x) a 2000-es évek elején megállapította, hogy „amióta a hiphop negyed évszázaddal ez előtt megjelent Bronxban, a hiphopot egyedülálló eszköznek tekintették az afroamerikai élet reményeinek, álmainak, félelmeinek és megpróbáltatásainak – a »valóságnak« [...] kifejezésére”.¹³ Különösen erre az időszakra igaz, hogy „a hiphop kedvelt műfaja a szikár társadalmi realizmus, a belváros néha nihilista, néha vidám, néha dühös ábrázolása” (Tanz 2007: ix-x). A Sugarhill Records 1979-es *Rapper’s Delight* című számáig¹⁴ a rapművészek a klubokban és New York utcáin gyakorolták mesterségüket. A fiatalok között keringő házi készítésű kazetták jelentették a fő forrást a zenerajongókhoz való eljuttatásához. Úgy tűnt, a fiatalokon kívül senki sem élvezte, és a szülők és a zenekritikusok egyaránt hóbortnak nevezték, gyors és fájdalommentes véget jósolva neki (McCoy 1992: ix). Evidencia tehát, hogy a kezdetekben egy vegyes etnikai összetételű, alsó társadalmi rétegek formálta szubkultúráról volt szó, amelynek megvolt a maga diszpozíciója, nyelvezete, tematikus és előadói preferenciája (Bourdieu 1979).¹⁵

Csakhogy 1979 novemberében a *Rapper’s Delight* a Billboard Rhythm and Blues listáján a Top5-be került, 1980 januárjában pedig a Hot 100-as listán a Top 40-be, rációlvával ezzel a kritikusok véleményére. Az 1979-es évben később a *Fatback King Tim III*¹⁶ című szám is sikereket ért el, miközben maga a mozgalom már majdnem egy évtizeddel korábban elindult. A Sugar Hill Records rövid idő alatt az oldschool rap központjává vált, uralta a piacot egészen addig, míg a Run-D.M.C a ’80-as évek közepén be nem szállt a versenybe. Hangzásviláguk hamar meghatározóvá vált a rap világában, és elavulttá tette a „’70-es évek funk, latin és a ’60-as, ’70-es évek R&B hatásainak oldschool bulizós orientációját” (Orejuala 2015: 223). Ez egy azok közül a fordulatok közül, amelyek az Egyesült Államokban és a posztszocialista rap térfelén egyaránt lejátszódtak.

A következő nagyobb éra Orejuala (2015: 4) megközelítésében már a kereskedelmi rapzené (1979-1990-es évek közepe). Az említett *Rapper’s Delight* világitott rá Chang (2005: 129) szóhasználatával élve, a hiphopban rejlő „platinumlemez potenciálra”. 1980 augusztusában a Recording Industry Association of America aranylemezzé minősítette Kurtis Blow *The Breaks* című kislemezét. Ekkor „a rap az utcáról a stúdióba költözött, és Amerika-szerte a gyerekek egy olyan új, formabontó rap nyelvre függték rá” (McCoy 1992: ix).

12 Jeff Chang (2005: 7–88) újságíró, zenekritikus a „Babylon is burning” mottót vonatkoztatja az ebbe az időtartományba eső, ám attól szűkebb, 1968–77-es időszakra.

13 A külföldi szerzők hivatkozásai magyarul a kézirat során a szerző saját fordításai.

14 Természetesen a váltások ennyire nem egzaktkak, a fenti korszakolást bevezető Orejuala az oldschool rapelőadók időszakát más helyen kiterjeszti a ’80-as évek elejéig: „Az old school könnyen felismerhető arról, hogy a hangsúlyt az egyszerű szórakozásra helyezi (party rap). Eltekintve Grandmaster Flash és Kurtis Blow társadalmilag tudatos anyagaitól, amelyek nagyban kitérték a rap látókörét, a legtöbb oldschool rapnek megvan a vidám, játékos jellege a háztömbi (block) partiknak és táncoknak köszönhetően, ahol született” (Orejuala 2015: 223).

15 Pierre Bourdieu egyik legnagyobb befolyást keltő tézise az életmódra vonatkozó fogalomhasználatához kapcsolódik. Bourdieu *La Distinction* (1979) című könyvében fejti ki, hogy a társadalmi ranglétrán álló magasabb helyzetű és minden egyéb osztály sajátos életmódjával, szabadidős tevékenységeivel és ízléssel határozza meg magát, illetve igyekszik kitűnni.

16 https://www.youtube.com/watch?v=By9o_GlDkF4

Ezt az utóbbi időszakot fedi a newschool megnevezés, amely megragadja a rapzene- nek a New York belvárosából (inner city) a mainstream populáris kultúrába való be- áramlását, másnéven azt az aranykorszakot, ami zenei és kulturális sokszínűséget hozott (Orejuela 2015: 222).¹⁷ Jeff Chang (2005: 89–356) a *Planet Rock* és a *The Message* emble- matikus rapszám címeikkel bontja ketté – némi átfedéssel – e második érárt (1975–1986 és 1984–1992) jelezve, hogy a globális raptörténet második szakasza természetesen nem- csak a newschool/oldschool fogalom pár mentén különíthető el. A *Planet Rock* Afrika Bambaataa és a Soul Sonic Force amerikai hiphopművészek egyik dala. A számot a brit zenei és kulturális oldal, a *New Musical Express* 1982 legjobb kislemezei közé sorolta, Ro- bert Palmer (1983) a *The New York Times*-ban pedig úgy jellemezte, mint „1982 talán leg- befolyásosabb fekete poplemezét”, megjegyezve, hogy a dal hatással volt „mind a fekete pop mainstreamre, mind számos vezető fehér újhullámos rockerre”.

E társadalmi rétegződésen átívelő nyitás mellett fontos, hogy a szintén ehhez a kor- szakhoz sorolható *The Message* (1982) bevezette azt a figyelemreméltó gondolatot is, hogy a rapszövegek, amelyek korábban tartózkodtak a bulizáson túlmutató témáktól, képesek a belvárosi „fekete Amerika” tapasztalatait és érzelmeit közvetíteni (Tanz 2007: 28; So- mogyi 2002: 21).¹⁸ Az üzenet mögötti tabló az utcai nyomor tájképe és a dzsungelmetafo- ra, amelyben „elgondolkodik az ember, hogy miként nem süllyed le” (The Grandmaster Flash and The Furious Five, 1982).¹⁹

Eközben, Chang szavaival (2005: 203) a rap tovább „robbant, és a központja örökre eltolódott a belvárostól”. 1984-re a legnagyobb rapegyüttes egy queensi trió, a Run-D.M.C lett. Ők egyengették az utat az idővel európai turnét (Chang 2005: 282) is tett Public Enemy számára, akiknek éles, politikai rímei és táncos, sampleres beatjei (tudatos vagy üzenetadó rap) a ’80-as évek végének és a ’90-es évek elejének úttörő hangzását jelentették (Orejuela 2015: 223; Majewski 2018: 2–3).

A „gangsta rap”, amely szintén a ’80-as évek végén és a ’90-es évek elején virágzott, jelentős vitákat váltott ki. A rapzene egy olyan stílusáról van szó, amelyet nyers, éles, har- sány hangzás és a városi életről szóló komor történetek jellemeznek. A dalszövegek időn- ként a valóság pontos tükörképei, időnként pedig eltúlzott elbeszélések a züllöttségről és a törvényen kívüli viselkedésről (Orejuela 2015: 219; Somogyi 2002: 21; Chang 2005: 299–330; Tochka 2017: 169). Mint majd látni fogjuk, ez az irányzat jelentős népszerűsége tesz szert a közép-kelet-európai színtéren is.

A hiphopot ért különböző támadások ellenére a ’90-es évek elején népszerűbb lett, mint valaha (Robinson Smith 2019: 54). Az évtized közepétől a 2000-es évekbe és azután nyúlik a harmadik nagyobb, „hardcore” vagy „mainstream” korszak (Orejuela 2015: 4; Chang 2005: 357–468). Felütéseként idézhetjük Tanz (2007: 184) beszédes kérdését:

17 Zenei oldalról is változások állnak be, hiszen az olyan newschool rapperek, mint a Run-D.M.C. és a Boogie Down Productions minimalizálták az ütemeket, kibővítették a szöveges témákat és variálták a hagyományos rímkepleteket. Alkalmanként hard rock gitárokat, gitárokat vagy keményebb hangzású mintákat adtak hozzá, és az élő hangszereket szintetizált hangszerek és később alapok, minták (sample) egész sorával helyettesítették (Orejuela 2015: 222).

18 Somogyi (2002: 21) kifejezetten „politikai rapnek” nevezi ezt az alműfajt, amely „a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján konkrét politikai üzeneteket” hordozott, és vált dominánssá a maga lázadó hangvételével.

19 E szakasz az angol sor hozzávetőleges fordítása: „It’s like a jungle sometimes / It makes me wonder / how I keep from goin’ under”. <https://www.youtube.com/watch?v=1HrdMylx7tQ>

„Ki gondolta volna, hogy egy ilyen nehéz, agresszív, fekete zenét egyszer majd hátizsákok eladására használnak?”. Majd a szerző a következőképpen érzékelteti azt a kibontakozó tendenciát, amely a szerteágazó hiphopuniverzumnak ezidőtájt egyik igen hangsúlyos szeletét képezi: „1994 és 1997 között a Sprite üdítőital-gyártó televíziós reklámokat készített a hiphop legelismertebb sztárjaival, köztük olyan előadókkal, mint A Tribe Called Quest, Grand Puba, Large Professor, Pete Rock, C.L. Smooth, KRS-One, MC Shan, Nas, AZ, Eve és Missy Elliott” (Tanz 2007: 184). A kampány azt is bebizonyította a szerző szerint, hogy „...ellentétben más, ideológiai tisztaságot és autentikusságot hirdető zenei mozgalmakkal – a hiphop rajongói nem feltétlenül ellenzik kultúrájuk kommercializálását” (Tanz 2007: 184). Ezek a folyamatok részint előrevetítik témánk fogyasztói összefüggéseit, részint pedig ezek kontextusában idézhető Croteau és Hoynes (2018: 213–216) szerzőpáros elgondolkodtató megállapítása is, mely szerint „nem sokkal azután, hogy a rap az ellenállás erőteljes zenéjeként jelent meg, beépült a vállalati reklámstratégiákba”.

A populáris zenetörténet paradigmaváltásaihoz hasonlóan – a dzsessztől (vö.: Havas 2018) a rockon át a punkig – a hiphop kultúra is, amely egykor idegennek és potenciálisan forradalminak tűnhetett, beépült az amerikai kultúrába (Tanz 2007: x). Ez részben, de vitathatatlanul a kereskedelem hathatós közreműködésével történhetett. Megfigyelhető ugyanis a vállalati kooptáció jelentős növekedése, amelynek értelmében a hiphop zenét nem csak a zene, hanem más termékek eladására is elkezdték használni a ruháktól az üdítőitalokig, alátámasztva Dick Hebdige állítását, miszerint az egyes „új áruk” a szubkulturális beolvadás eredményei is lehetnek. A hiphop 1990-es évekbeli fősodorba olvadása a jól illusztrálja Hebdige érvelését, miszerint az „ideológiai” és a „kereskedelmi” inkorporáció konvergál (és gyakran ellentmondásba kerül). Ennek eredményeképpen a hiphop átlényegülése új konvenciókat, új világképeket és végül számos új attitűdöt hozott létre a hiphopban és körülötte (Hebdige 1981: 96; Robinson Smith 2019: 15–16, 36, 54).²⁰

A műfajnak a fehér középosztály felé történt nyitását, sőt, az immár ebből a rétegből kikerült alkotók sikereit, illetve mindezzel összefonódásban a hitelességi reflexek megjelenését érzékelteti, amikor a latin-amerikai Cypress Hill a *Temples of Boom* albumán (1995) a *Strictly Hiphop* című számban felrója más előadóknak, hogy „ez hiphop, nem divat, takarodj a pokolba”,²¹ kifejezetten elhatárolódva az ír-amerikai House of Paintől is.

Különösen az ezredfordulón átnyúló Clinton-korszak (1993–2001) jelenítette meg az anyagelvű tendenciákat. E helyen, minthogy a témánk középpontjában álló poszt-szocialista térségre is kiterjedő folyamatokról van szó, kézenfekvő a Mischynski és Tomaszewski (2017: 147) szerzőpáros okfejtésére hagyatkozni:

Clinton időszakának fényes láncai, szörméi, luxusmárkái és tuningolt autói a rap fontos kellékeivé váltak. A kompenzációs fogyasztás tézise azt feltételezi, hogy a csúcskategóriás árucikkek az önmegerősítés eszközeként szolgálnak. A hivalkodó fogyasztás, amely annyira látható az 1990-es évek rap videoklipjeiben, a strukturális egyenlőtlenségekből fakadó társadalmi marginalizáció kompenzációjaként értelmezhető.

20 Dick Hebdige *Subculture: The Meaning of Style* című könyve hasznos elméleti keretet nyújt a szubkulturáknak a kereskedelmi fősodorba való beépülésével kapcsolatban. Hebdige azzal érvel, hogy ahogy a szubkulturák árucikké válnak és eltávolodnak önálló kontextusuktól, szükségszerűen új „egyezménykészleteket” kell kialakítaniuk, hogy alkalmazkodni tudjanak a nyilvánossághoz és a fősodor kereskedelmi szférájához.

21 Eredetileg: „this is hiphop, not fashion, get the hell out”.

A szerzők e ponton jutnak arra a következtetésre, hogy a hiphop olyan márkák, divatok és trendek felemelkedését és bukását mozgatja, amelyek túlmutatnak a könnyűzenén (Miszczyński és Tomaszewski 2017: 145). Ez pedig előrebocsátja mind az amerikai társadalmi összefüggéseket, mind a később bemutatott közép-kelet-európai szintér tapasztalatainak relevanciáját.

A kiépült „ipari” (azaz a fősodorra igényt támasztó) jelleget sejteti az 1998-as *Shut 'em down* című számban a keleti oldali Onyx és DMX utalása,²² melynek jelentése közelítőleg „éppen azon vagyunk, hogy leállítsuk az egész iparágat.” Jelésértékű továbbá, miként Tanz is felidézi, hogy 2002-ben a hiphopikon Randy „Haze” Jones Comptonból, az N.W.A megalapítása miatt is hírhedt Los Angeles-i városrészből a wisconsini Green Baybe költözésekor meglepődött azon, hogy utóbbi, „középnagyati” országrészen is hallhatott hiphopot (2007: 81). Érdekes, hogy nyugaton a rap „kifehéredése” nagyjából akkor zajlik le, amikor a posztoszocialista térségben a szerb rap szintén elkezd felszívni az egyes szubkultúrákat (Musić és Vukčević 2017).

Ez a jelenség azt is mutatja, hogy a rap terjeszkedése a közép-nyugati Wisconsinnál nem állt meg. Mindez az ezredfordulóra válik igazán látványossá, ám addig is jelentős befolyást gyakorolt világszerte (Chang 2005: 437–68). Az amerikai hiphop tömeges népszerűsége és árucikké válása ezzel párhuzamosan egy több milliárd dolláros iparágat hozott létre, amely komoly hatással volt a globális kultúriparra (Miszczyński és Tomaszewski 2017: 145). Ennek eredményeként egyetérthetünk Jason Tanzzal abban, hogy „a hiphop egy hatalmas kereskedelmi iparág, a pénz, a hatalom és a kultúra zavaros és bonyolult összevisszasága” (2007: 25).

Fuxok²³ és flow: ezredfordulós trendek

A hiphopművészek gyakran jelenítenek daltémáikban megfényűző életmódot (például luxusautókkal, pénzzel és aranyláncokkal, fuxokkal), ami a zeneiparban elért sikereiket hivatott tükrözni (Weebly é. n.). Michael Eric Dyson (2007a) szociológus nyíltan tetemre hívja a mai hiphopalkotásokban fellelhető nárcizmust és feltűnő fogyasztási mintákat, felvetve a „polgárjogi nemzedék” és a hiphopelőadók jelenlegi listája közötti távolságkérdését.

Alább megkíséreljük feltárni ennek a jelenségnek az okait. Sok amerikai hiphopművész azért mutat be előadásain és a nyilvánosság előtt luxuscikkeket, hogy kiemelje megnövekedett társadalmi-gazdasági befolyását, amely korábban az amerikai intézményi előítéletek miatt jellemzően elérhetetlen volt számára (Burkhalter és Thornton 2012). A pazar megjelenésű előadó ebben a perspektívában „a szociálisan versenyképes fogyasztás erejére mint a polgári részvétel és a személyes kiteljesedés életképes módjára” apellál (Smith 2003: 71), vagyis példát statuál az általa képviselt csoport tagjainak. Eny nyiben nemcsak piaci „elvárások” dinamikáiról van szó, hanem összetett történelmi-szociális folyamatok egyénileg elsajátított motívumairól is. Mindehhez érdemes hozzátenni, hogy a hiphop közösségeiben sokan még mindig azonosulnak a mozgalom hagyományos

22 „Bout to shut down the whole industry”, <https://www.youtube.com/watch?v=VwBMv-YdqYM>

23 A budapesti szlengben a *fux* ékszereket, értékes láncokat jelent.

központi témáival, amelyek az egyenjogúsításhoz és a társadalmi igazságossághoz kapcsolódnak (Dyson 2007b).

Érdekes kép tárul elénk, ha e ponton az amerikai bölcseleti esztéta Richard Shusterman nyomán a felszín alá, egyúttal az amerikai társadalomtörténet camera obscurájába pillantunk:

A hiphop posztmodern paradoxonainak egyike, hogy a rapperek maguk is dicsőítik megszerzett luxuscikkeiket, miközben elítélik azok kritikátlan eszményítését és hajszolását, mivel ez veszélyt jelent arra a külvárosi közönségre, amely iránt szolidaritásukat és elkötelezettségüket fejezik ki. Még önmagukat undergroundnak nyilvánító rapperek is, akik az elüzletiesedést mint művészi és politikai önfeladást kritizálják, gyakran magasztalják, sőt művészi hatalmuk jelének tekintik önnön üzleti sikereiket. Ezek a paradoxonok a gettóbéli élet és az úgynevezett nem kereskedelmi művészet társadalmi-kulturális terének jóval alapvetőbb ellentmondásaira világítanak rá (Shusterman 2003: 64–83).

Majd Shusterman továbbmegy a következő összefüggéseket megállapítva:

Természetesen az afroamerikai kultúrában mély összefüggést találhatunk a független önkifejezés és a gazdasági eredmények között, ami még a kevésbé kommersz rappereket is arra készíti, hogy saját üzleti sikereikkel és tulajdonukkal büszkélkedjenek. Amint Houston Baker is rámutatott, az afroamerikai művészeknek tudatosan vagy tudattalanul, de el kell fogadniuk a rabszolgaság és az anyagi kizsákmányolás történetét, hiszen ez alakította ki a fekete tapasztalat és önkifejezés alapjait [...] nem hallathatták hangjukat, az afroamerikaiak érthetően arra a következtetésre jutottak, hogy „csak a vagyon jogosít fel az önkifejezésre”. Ezért az underground rapperek számára az üzleti siker és az abból következő luxus az anyagi függetlenség jele, ami lehetővé teszi a szabad művészi és politikai önkifejezést. Az ünneplést anyagi függetlenség egyik legfontosabb dimenziója az, hogy nem bűnözés révén tettek rá szert (Shusterman 2003: 64–83).

Az amerikai rap történelmi pályafutását és értékrendi preferenciáit, illetve a paletta sokszínűségét alább néhány példával érzékeltetjük. Az N.W.A társadalmi konfliktusokra fókuszált elsődlegesen, 2Pac később már előszeretettel ábrázolta fogyasztói érzülettel alkotói sikereit, Kanye West pedig mintha, legalábbis részben, visszakanyarodna a tudatos, illetve kritikus mondanivalóhoz is.

1988-as *Express yourself* című számában az igen öntudatos gengszterrapcsapat, az N.W.A comptoni származása kapcsán, ahol a (fekete és hispano) alsóosztály felülreprezentált (vö.: Tanz 2007: 137), igen szemléletesen állítja szembe a rap hiteles alkotói motivációit az anyagiassággal: „Tudod, egyáltalán nem a gazdagságról szól [mindez] / Mindaddig, amíg észben tartod, hogy (kifejezd magad) / Szívből!”²⁴ 2Pac egy szűk évtizeddel később már nagyon gyakran tulajdonított szövegeiben – a rá kétségtelenül jellemző tudatos vagy társadalomkritikus életműelemek, illetve mondanivaló közepette is – kultikus varázst egyes márkáknak. *Hit 'Em Up* (1996) című számában e szellemben rója fel riválisának,

24 „You know it ain't all about wealth / As long as you make a note to (express yourself) / From the heart”, <https://www.youtube.com/watch?v=WmoC5cj8sw4> Tegyük hozzá, hogy a gengszterrap olyan képviselői, mint Ice Cube vagy Snoop Dogg a 2020-as években alakult Mount Westmore formációban a mai napig a „rég” referenciákat – például „OG” mint eredeti gengszter, vagy a rendőrellenességet – hirdetik akár kifejezetten a nagyközönségnek szóló zenékben is, ilyen például az *Activated* (2022) című szám, <https://www.youtube.com/watch?v=XnMi6lgy00>

Notorious B.I.G.-nek azt, hogy utóbbi másolja azt a szokását, hogy Versacét visel: „most minden a Versace-ről szól, lemásoltad a stílusomat”²⁵

Ennél is gyakrabban élteti a Hennessy konyakot, sőt, egy 2004-ben, post mortem megjelent, Obie Trice-szal társszerzésben előadott számának a címében is visszaköszön az italmárka. Ennek refrénjében nem más árul el, mint hogy: „Tudni akarják, ki a példaképem, ő egy barna üvegben van / Na mi a ki***ott mottód, f**a? Hennessy”²⁶

50 Cent egyik populárisává vált száma, az *In da club* (2003) megjelenít egy további ezredforduló utáni trendet is, amely egyszerre hirdeti a zenei és társadalmi felemelkedést, és az ennek megfelelő, fokozott vásárlóerőt, valamint azt, hogy ezen ténytérülések ellenére sincs személyiségi változásokról szó: „A flow-m, a műsorom hozta el nekem a pénzt / Az pedig a luxuscuccaimat / A lakásomat, az autóimat, a ruháimat, az ékszereimet / Látod, feka, feljöttem, de mit sem változom”²⁷

Tudatos (vagy üzenet-) rap

Az ún. tudatos²⁸ vagy üzenetrap a hiphop egyik alirányzata, amely a tudatosság megte-remtésére és a tudás átadására összpontosít. Olyan tudatos rapperek, mint a Public Enemy vagy újabban Kanye West, hagyományosan elítélik az erőszakot, a diszkriminációt és a társadalom egyéb anomáliáit. A tudatos hiphop kihívás a domináns kulturális, politikai, filozófiai és gazdasági konszenzusoknak: társadalmi ügyekkel és konfliktusokkal kapcsolatos kérdéscsoportokkal él (Dickerson 2022). Orejuela (2015: 109–11) a következő idővonalat rajzolja az almfaj alkotói ösztönzőkre is kitérve: a '80-as évek második felében az üzenetrap a problémák megoldására tett javaslataival életképes formájává vált a fekete közösség problémáival foglalkozásnak. Az üzenetrap hangjai a '80-as évek végén, a '90-es évek elején a pozitív fekete identitás kialakításával, az afroamerikaiak közötti egységre való ösztönzéssel és a hosszú elnyomásból való felszabadítással foglalkoztak, kevésbé a tánc- és bulicentrikus jelleggel (vö.: Fonseca és Goldsmith 2021).²⁹

Olyan társadalompolitikai jellegű rapstílusokról van szó, amelyek agresszíven meg- jelenítik az afroamerikaiak és más, a belvárosi közösségekben élő kisebbségek hátrányos helyzetével kapcsolatos a társadalmi problémákat és politikai kérdéseket. E témák közé

25 „Now it's all about Versace, you copied my style”, https://www.youtube.com/watch?v=ugD3_yt756w

26 „They wanna know who's my role model, it's in a brown bottle / Yo, what's your motherfuckin' motto, n***a? Hennessy”, https://www.youtube.com/watch?v=Y_JQQxvYu5E

27 „My flow, my show brought me the dough/That bought me all my fancy things / My crib, my cars, my clothes, my jewels / Look, nigga, I done came up and I ain't changin'”, <https://www.youtube.com/watch?v=5qm8PH4xAss>

28 A szakirodalomban időnként előfordul a „conscious” vagy „message” mellett a „political” jelző is, többé-kevésbé ugyanezen almfajt vagy az átfedésbe hozható alkotói trendeket tárgyalva. Utóbbihoz kapcsolódóan írja Chang (2005: 447), hogy a tudatos rap pusztán egy „mérgefogat veszített” politikai rap lett a műfaj történetének előrehaladtával. A keleti parti, perui származású Immortal Technique eklatáns példája ennek, hiszen zenéiben a világpolitikai intézményellenesség akár megrázó példabeszédekkel is találkozhat. Ezt szemlélteti a *Dance with the Devil* és a *The Poverty of Philosophy is a Revolutionary vol. 1* albumról, <https://www.youtube.com/watch?v=s7yvqysENYY>; <https://www.youtube.com/watch?v=aeuGxwT94sY>

29 Ami a politikai szárnyat illeti: a fekete nacionalizmus amellett érvel, hogy a globális fekete népesség egyetlen koherens nemzet része, és azt állítja, hogy az afrikai származású feketéknek alapvető közös érdekeik vannak, és a fekete globális nemzethez való tartozásukat a kulturális azonosulásuk elsődleges alapjának kell tekinteniük (Fonseca és Goldsmith 2021).

tartozik a kábítószerrel való visszaélés, a lepusztuló lakóövezet, a szexizmus és a „rasszal” kapcsolatos egyenlőtlenségek kritikája (Orejuela 2015: 222, 226).

Orejuela (2015: 222) a tudatos vagy üzenetrap szinonímájaként kezeli a nacionalista rapet. A nacionalista hiphopművészek az afroamerikaiakat önállóságra, történelmük megismerésére és múltjuk elismerésére ösztönzik. E művészekhez sorolhatjuk például a Public Enemy, KRS-One, Paris, a Boogie Down Productions, Sister Souljah, a Roots, Mos Def, Dead Prez és Nas előadókat is. Ez az irányzat azonban, noha természetesen nem tévesztendő össze a közép-kelet-európai patrióta rappel (Pasternak-Mazur 2009: 13; Majewski 2018: 6–8), értékazonossága kimutatható vele (például az etnocentrizmus, a közösségelvűség, vagy a múlt felé fordulás szempontjai terén).

A rajongók a lelkiismeretes rapperektől várják, hogy alternatívát nyújtsanak a mainstream hiphop reménytelenül korrupt világával szemben. A legodaadóbb hívei nemcsak zenének tekintik, hanem a szórakoztatás, a spirituális útkeresés és a társadalmi misszió keverékének, és kedvenc előadóikban szinte kifogástalanul tiszta erkölcsi döntőbírákat látnak (Tanz 2007: 193).

A '90-es évek egyik legjelentősebb rapformációjának a Public Enemy tekinthető, amelynek szövegeiben folyamatosan jelen van a különböző társadalmi problémákra, az afroamerikai társadalom szegregációjára, valamint a rassz alapú megkülönböztetésre való reflexió. A Public Enemy megjelenésével az addig jellemzően apolitikus műfaj erős társadalomkritikai nézőponttal egészült ki (Patakfalvi-Czirják 2012: 93). A keleti parti Wu-Tang Clan 1993-as 36 *Chambers* albumának száma az előadókra jellemző tartalmi és stilisztikai diverzitás mellett is több alkalommal foglalkozik a bűnözői életformától való elhatárolódással csakúgy, mint a fekete külvárosi nincstelenséggel, akár az előadók részéről önreflektív vallomások formájában is. Az albumon meghatározó *C.R.E.A.M.*-ben, mely számcím akrosztichon azzal a jelentéssel, hogy „a készpénz ural mindent körülöttem”, Raekwon önreflektív mondanivalója nemcsak gyermekkoráról nehéz időszakairól számol be. „Az idők durvák és kemények”³⁰ szakasz egyszersmind allúzió a Run-D.M.C. 1988-as albumának címére (*Tougher than Leather*), és annak a felismerése, hogy néha „rossz” irányba ment. Ezen felül alkotói ösztönzését is megvilágítja, hogy összekapcsolja saját megpróbáltatásait a fekete közösségével: „Élő biztosíték vagyok / Hogy nyomassam az igazságot a fiatal fekete fiatalságnak”.³¹ Az 1997-ben megjelent *Wu-Tang Forever* album hasonló nyomon jár, ezt szemlélteti a *For a Better Tomorrow* című szám is, melynek ref-rénje a deviáns életforma veszélyeire hívja fel a figyelmet az afroamerikai közösség védelmében.³² A keleti parti Nas *I know I can* (2002) száma pedig a fekete öntudat és a többségi társadalmi konvenciók elfogadásának egyik eklatáns példája.³³

A tudatosság részeként idővel a rapikonok fogyasztásának bírálata általánosságban is megjelenik a palettán, azoké, „akik olyan tehetős életet élnek, amit egy átlagos hiphoprajongó nem engedhet meg magának” (Oravcová 2013: 130) – mely reflexió tárgya

30 „Times is rough and tough like leather”.

31 „I be livin’ proof / To kick the truth to the young black youth”, <https://www.youtube.com/watch?v=PBwAxmrE194>

32 <https://www.youtube.com/watch?v=ziQ9SXz9diA>

33 <https://www.youtube.com/watch?v=RvVfgvHucRY>

éppen e dolgozat tárgya is. Tegyük hozzá egy friss cseh tanulmánynak az „óhazát” illető következtetését is, miszerint mindemellett

a közösségek szolgálatában álló hiphop, mint a társadalmi igazságosság és a politikai felhatalmazás mozgalma még az Egyesült Államokban is marginális. A legtöbbet szereplő képek azok, amelyeket a rapzenei ipar közvetít, és amelyek főként a gazdagságot és a szexizmust ünneplik (Oravcová és Slačálek 2020: 938).

Nem véletlenül idézheti Chang (2005: 447) ezekben az években Talib Kweli előadói önkritikáját sem: „Fogyasztókká vált túlélők vagyunk”. Elvégre a századfordulón a hiphopnemzedék immár egy milliárdos bevételt generáló globális kapitalista folyamat középpontjában állt.

Az időnként érzékeny témákban is állást foglaló Kanye West 2004-es *All Falls down* című számában, miközben rávilágít az amerikai felsőoktatás anomáliáira, immár ellenpózíciót felvéve taglalja a fogyasztói indíttatások vélt vagy valós úrját, igénytelenségét is: „három év, és nem választott karriert / Úgy van vele, hogy »b***** meg, akkor itt maradok és frizurát készítek« / Mert az elég pénz neki, hogy vegyen néhány új pár Airt [cipőt] [...] Egyedülálló fekete nő, aki vásárlásfüggő”³⁴

Mindezekkel az alkotói trendekkel karöltve technikai fordulatok is kibontakoztak. Ezek részeként a 2000-es évektől kezdve a mai napig a streameléssel és más technológiai fejlesztésekkel új stílusok jelennek a rap világában. A technológia fejlődése új dimenziókat ad a samplingnek, a ritmusoknak és a terjesztési módszereknek. A Spotify, a YouTube, az Instagram és a TikTok egyre inkább az új sztárok platformjaivá válnak, ugyanakkor felvetik a hitelesség kérdését (vö.: Jukely 2018).

Az imént kiemelt események csak egy szeletét látatják a hiphop hatalmas korpuszának, mindenesetre rávilágítanak az amerikai rap műfaji variabilitására és evolúciós pályájára. Amint azt láthatuk a raptörténeti korszakok áttekintésekor, a rap már a második korszakának végéhez közelített, amikor a '90-es években megjelent Magyarországon. Még mielőtt a hazai társadalomtörténeti kontextualizációval folytatnánk, illetve felelevenítenénk a hazai alkotókra és alkotásaikra is ható, napjainkban is érvényre jutó sajátosságok közelmúltbeli és történelmi meghatározóit, az amerikai és hazai sajátosságok kontextusba helyezéséhez áttekintjük a globális tér sajátos szellemáramlait.

A közép-kelet-európai poszt szocialista térség hiphopjának társadalmi vetülete

A hiphop, amelynek alműfajait és azok összetett, amerikai társadalmi meghatározóit fentebb áttekintettük, aranykorát élte a közép-kelet-európai térség rendszerváltozásának kezdeteikor. Összességében elmondható, hogy a közép-kelet-európai hiphop megjelenése, formáinak, funkcióinak, formális és informális terjesztésének és recepciójának változása a gyorsan változó térségi társadalmi-gazdasági helyzetet tükrözi, emellett a sajátos

³⁴ „Three yurrs [years], ain't picked a carurr [career] / She like, »f*** it, I'll just stay down hurr [here] and do hair« / Cause that's enough money to buy her a few pairs of new Airts [...] Single black female addicted to retail”, https://www.youtube.com/watch?v=8kyWDhB_QeI

szociológiai összefüggésrendszer meghatározó jellegére is rávilágít a műfaj kulturális jelentései szempontjából (Pasternak-Mazur 2009: 1).

A műfaj megjelenése és átalakulása szorosan kötődik a térség gyors társadalmi-gazdasági változásaihoz. A hiphop nem csak zenei jelenség, hanem sok más stílushoz hasonlóan, sajátos társadalmi kontextust jelenít meg. Fontos hangsúlyozni, hogy ebben az időszakban a hiphop nem csupán magával hozta az amerikai kulturális hatásokat, hanem adaptálta is ezeket a helyi szükségletekhez és identitásformáló folyamatokhoz (Pasternak-Mazur 2009; Miszczyński és Helbing 2017; Sima és Nebřenský 2022). A közép-kelet-európai hiphop tehát koránt sem importált kulturális elemeket jelentett:

Az új környezetben a hiphop nem csupán zenei stílusként, hanem társadalmi kapcsolatteremtő eszközként is szolgált. Kiemelte és kifejezte azokat a társadalmi problémákat, melyekkel a fiatal generáció a poszt szocialista átmenet idején szembesült. Ennek eredményeként a műfaj különösen azoknak nyújtott segítséget az önkifejezésben és az identitás megteremtésében, akik a társadalmi instabilitás, a korrupció vagy éppen a szegénység miatt érezték magukat marginalizáltak. Más szóval, a hiphop hangot adott a poszt szocialista káoszban felnövő, marginalizált generációnak, segítve, erősítve őket a nehézségek közepette (Miszczyński és Helbing 2017; Musić és Vukčević 2017; Ruzicka, Kajanová, Zvánovcová és Mrhalek 2017). A közép-kelet-európai hiphop több volt zenei áramlatnál – identitást formált, társadalmi kapcsolatokat épített és a poszt szocialista környezetben felnövő fiatalok számára egyfajta hangot kínált a problémáik kifejezéséhez és az azokkal való szembenézéshez (Majewski 2018; Oravcová és Slačálek 2020).

Amint látni fogjuk, általában igaz a rap Közép-Kelet-Európa egyes országaiban betöltött szerepét tekintve, hogy narratíváival és sajátos eszközkészletével a társadalmi mobilitást és a fogyasztáskultuszt is megjelenítette (lásd pl. Urban 2017; Miszczyński és Tomaszewski 2017).

Lengyelország: a lakótelepről a patrióta rapen át a fogyasztási javak kultuszáig

A lengyel hiphop az 1990-es évek elején alakult ki, és jelenleg is a legversenyképesebb szcena Lengyelországban (Miszczyński és Tomaszewski 2017: 150), amely az amerikai példához hasonlóan – bár motivációiban és mechanizmusaiban teljesen egyedi – ugyancsak megjelenít néhány trendváltozást. Kezdetei 1993 körülre nyúlnak vissza, a műfaj eleinte a mainstreamen kívül helyeződött (Majewski 2018: 4). A szakirodalom „fekete muzika” (lengyelül: *czarnamuza*) kifejezése egyrészt értelmezhető a műfaj afroamerikai eredetének és lengyel elsajátításának elismeréseként, másrészt jelzi, hogy a lengyel hiphopot teljes értékű, saját etnikai és nyelvi sajátosságokkal rendelkező zenei műfajként képzelhető el (Pasternak-Mazur 2009: 17–18).

Az első lengyel rapperek amerikai rapszövegek ihlette többszólamú történetei a szocialista központi tervutasításos rendszerből a szabadpiaci kapitalizmusba való átmenet következményeiről szóltak. Rappelték a szélsőséges társadalmi egyenlőtlenségekről, a szegénységről, a patológiákról, az erőszakról, a korrupcióról, a rendfenntartók brutalitásáról és olyan nehéz körülmények között élő állampolgárokról, akiknek az élete – függetlenül attól, hogy milyen attitűdjeik vagy törekvéseik voltak – elviselhetetlenné és céltalanná vált (Majewski 2018: 5). Az első lengyel közösségek, amelyek vonzódtak a hiphophoz mint

kultúrához, azok a lakótelepi (*blokowisko*) fiatalok voltak, akik a kapitalizmusra való átlálás következtében elsők között szenvedtek a gazdasági és társadalmi nélkülözéstől. Ők lettek a volt állami gazdaságok alkalmazottaival együtt az átmenet „új másíkjai”. Első irányzatként tehát az utcai hiphop (*uliczny hiphop*) jelentkezett a maga autentikus üzeneteivel (Miszczyński és Tomaszewski 2017: 150), ez pedig olyan új radikális eszköznek bizonyult, amellyel a poszt szocialista átalakulás vesztesei megtalálhatták a hangjukat (Pasternak-Mazur 2009: 8–9, 18).

A '90-es évek vége felé a lengyel hiphop új áramlata jelent meg, amelyet az újságírók intelligens hiphopnak (*inteligentny hiphop*) címkéztek. A médiában is láthatóvá váló irányzat egyértelműen szembehelyezkedett az utcai stílussal (Pasternak-Mazur 2009: 10–11). A lengyel rapperek olyan új művészi identitásokat hoztak létre, amelyek a hiphop ellenálló filozófiájának és az új társadalmi rend erős kritikájának ötvözésén alapultak (Miszczyński és Tomaszewski 2017: 151). Azonban volt olyan irányzat is, a hitelességében vitatott *hiphopolo*, amely erőteljesen felvállalta a fogyasztói életforma propagálását (Pasternak-Mazur 2009: 15–17).

A 2000-es évek utáni új ágazat a *patrióta rap* volt (Majewski 2018: 6–8), amelynek meghatározó alkotása a *Patriot* című szám Ziperától, 2004-ből. Ebben elhangzik, hogy „pontosan azért gondolkozom lengyelül, mert ami lengyel, az jó. A lengyel arany ősz boldogságot hoz nekem, az arany szép szeptember, szeretem ezt az országot, ok nélkül szeretem”³⁵ (Pasternak-Mazur 2009: 13). A hazaszerető, illetve lokálpatrióta témák azóta is markánsan jelen vannak a lengyel rapben, akár az utca ethoszával együttesen. Ezt példázza a varsói felkelésről is rendre megemlékező, a nyugat-varsói Wola negyedből származó Bonus RPK is, így 2018-as *Serce Polski* című számában a következőképp: „Túlélte a felkelést [Varsó] és viselte a háború terhét / Tisztelettel adózik neki a fiatal generáció.”³⁶

A lengyel hiphopban az undergroundból a mainstreambe való átmenet (Majewski 2018: 4) – ahogyan amerikai hiphopban is – elüzletiesedéssel járt, mely során a fiatal tizenéves korosztály vált a célközönséggé. A hiphop divatossá válása a hitelesség kérdését is felvetette, és az alkotók egymás közötti elismerésében is visszaköszönt (vö.: Chang 2005: 158, 243; Jason 2007: 77, 145; Orejuela 2015: 135; Fonseca és Goldsmith 2021: 223; Oravcova 2023; Tomsits 2011: 147).³⁷ Emiatt határolódik el számos előadó például a mainstreammé vált Liroy-tól (Pasternak-Mazur 2009: 15–17). Előtérbe kerül eközben a különböző brandreferenciák³⁸ problémája is, vagyis hogy a fogyasztási javak afféle viszonyítási pontként vannak jelen, akár pro (átélt, vállalt képviselő formájában), akár kontra (bírálati) nézőpontból.

35 A lengyel eredeti szöveg: „myśle po polsku ścisłe bo co polskie / to dobre złota polska jesień szczęście mi przyniesie”.

36 „Przeżyła powstanie udźwignęła wojny brzemię / Hołd oddany dla niej przez pokolenie młode.” <https://www.youtube.com/watch?v=ztQLk7B-bTU>

37 Tegyük hozzá mindehhez Tanz nyomán azt az anomáliát is, mely szerint mára átlényegült hitelesség hagyományos elvárása: az autenticitás „fétise” egyrészt a mainstream szívébe költözött, másrészt kereskedelmi célokot szolgál.

38 A márkareferenciák közé tartoznak a hétköznapi hazai termékek, a lengyel luxusmárkacikkek és a nemzetközileg előállított áruk, amelyek, bár Lengyelországban beszerezhetők és szimbolikusan is visszhangot kapnak, a lakosság többsége számára elérhetetlenek maradnak. A márkaképek, amelyek egy adott fogyasztási kontextus részeként értelmezhetők, tágabb társadalmi értékeket és attitűdöket reprodukálnak és tárgyalnak újra, ha rapszövegekben használják őket. A hiphop és a fogyasztás szimbiózisa a létrehozási és előadásmódjában is megmutatkozik (Miszczyński és Tomaszewski 2017: 158).

Összegzésként, a lengyel hiphop egy olyan dinamikus kulturális jelenség³⁹, amely tükrözi a lengyelországi társadalmi és gazdasági változásokat, és a márkareferenciákat eszközként használja a fogyasztásról, a törekvésekről, a kritikáról és az identitásról szóló üzenetek kifejezésére egy gyorsan fejlődő társadalomban (Miszczyński és Tomaszewski 2017: 145–160).

Szerbia: a diszkóból az utcán át „dízelmeghajtással” egy anyagias mainstreamig

Amint arra Goran Musić és Predrag Vukčević szerzőpárosa rámutat, az államszocializmusból a kapitalizmusba tartó átmenet során Szerbiában három évtized alatt a hiphop olyan szubkultúrából vált a szerb fiatalok egyik legnépszerűbb kultúrájává, amelyet a rap híveinek egy társadalmilag kiváltságos, zárt köre magának követelt és féltékenyen őrzött. A változást részben a hiphop és más, autentikusabb helyi ifjúsági szubkultúrák összeolvadása tette lehetővé.⁴⁰ Ezen az úton a legfontosabb mérföldkövek a következők voltak: (1) a hiphop kezdeti elterjedése a már létező diszkó/funk szcéna körében, valamint a helyi szubkulturális hagyományokkal való együttélése az 1980-as években; (2) a hiphop mint önálló, utcai témákhoz igazodó szubkultúra térnyerése, a G-funk hangzásának és divatjának kisajátításával az 1990-es években; és végül (3) teljes emancipációja mint a helyi alsóbb osztálybeli fiatalok preferált kifejezési nyelve, a hagyományosan a turbofolkhoz, az euro-tánczenéhez és az utcai bűnözéshez kapcsolódó ifjúsági szubkultúrával, a *dizela*šívvel folytatott nyílt csere révén az ezredforduló környékén (2017: 85).

Voltaképp az amerikai történethez hasonlóan itt is három fő szakasz figyelhető meg, amelyekre hatással volt a posztszocialista térség egyedi társadalmi realitása. Az alábbiakban az egyes korszakok alkotói trendjeit egy-egy meghatározó rapszakasszal mutatom be:

Boban Petrović *Djuskaj* című száma (1981) az új nemzedéknek szólva elválasztja a rapet a rockzenétől, hangsúlyozva a zene recitálásának fontosságát (Musić és Vukčević 2017: 87).

MC Best, a Who is the Best? csapat frontemberének egyik 1994-es szövegében a G-funk érába való átmenet látható, ahol a belgrádi felsőosztályok és a turbofolk szubkultúra privilégiumként tekintenek a műfajra és az utcáikra, szembehelyezkedve egyes számukra társadalmi kihívásokként megjelent csoportokkal (Musić és Vukčević 2017: 96). Novi Beograd lakótelepei a lengyel blokowisko életérzéshez hasonló posztszocialista gettótoposzként (Šentevska 2017: 245–246; Pasternak-Mazur: 2009: 8) szolgálnak, emlékeztetve a budapesti VIII. kerületre.

39 Itt kínálkozik az összehasonlítás az amerikai kontextussal. Az amerikai szcéna sajátja a rapművész és az üzletember szerepének tetszőleges okokból történő összekapcsolása, a fogyasztói társadalom nyelvének használata, a kultúraspecifikus árucikkek előállítására vagy ugyanazon zenei eszközök alkalmazására. Eközben a lengyel kontextus, amely néha elutasítja a márka jelentésének egy részét vagy egyes termékeket, bizonyítja, hogy a nemzetközi hiphopon keresztül továbbított globális márkaidentitás összekapcsolódik a helyi sajátosságokkal, valamint a helyi márkaidentitásokkal (Miszczyński és Tomaszewski 2017: 159). Ez egyszerre jelez érdekes párhuzamokat és márkák különbségeket az amerikai szinttel, illetve olyan posztszocialista sajátosságokat, amelyek magyarországi fel-táráására vállalkozott e cikk.

40 Tudniillik az 1990-es évek végére a rapzene vonzereje megnövekedett, és szélesebb közönséghez jutott el. A 2000-es évek elején megtalálta a közös nevezőt az autentikus helyi trendekkel, keveredve a klub-, turbofolk- és footballhuligán kultúrákkal. Az ún. *dizel* (utcai bűnözés) és a hiphop szubkultúrák kapcsolata kulcsszerepet játszott, amely helyi hitelességet biztosított a szerb rapnek, és hangot adott a marginalizált fiataloknak. Az 1999-ben alapított, földalatti eredetű Beogradski Sindikat csapattól pedig ezalatt a patriota referenciák sem álltak távol, pl. *Mi smo ta ekipa* (2014).

Juice *Kočeto da plati?* című száma (2001) a luxuscikketet társadalmi elismertséghez szükséges eszközként ábrázolva rendszerszintű *dizel* attitűdöt mutat be, ahol a vagyonfelhalmozás a megbecsülés egyetlen lehetősége (Music és Vukčević 2017: 98).

Összességében a posztoszocialista osztályidentitás mint szempont relevanciáját a szerbiai hiphop esetében az egyes szubkultúrák, illetve a társadalmilag vegyes összetételű közönség kifejezetten középosztálybeli fiatalok általi integrációja jelzi, amely a '90-es évek végére válik látványossá (Miszczynski és Helbing 2017: 5; Music és Vukčević 2017: 86).

Szlovákia fordulata: az utca hangja és a fogyasztás „dissz-harmóniája”

A társadalmi rétegződésben gyökerező önazonosságtudat jelentőségét érzékelteti a szlovák rap is, amely a kezdeti földalatti jelleg helyett immár a tőkefelhalmozás útján történő szociális mobilitást kezdte ünnepelni az ezredforduló után a maga látványos fogyasztási mintáival (Miszczynski és Helbing 2017: 5; Barrer 2017: 109).

1996-ban Dávid Szencről (David zoSenca) egy CD-s antológiát tett közzé a szlovákiai előadók alkotásaiból, amely a *ZvukUlice* (Az utca hangja) címet kapta. Ez az album segítette a hiphop elterjedését Szlovákiában, a fősodorrá válásra támasztott alkotói igények nélkül. A mai hiphoppal ellentétben *Az utca hangja* a címben is azonosítható tematikus preferenciájának megfelelően jóval vulgárisabb színezetű volt. A '90-es évek második felében született szövegek a lakótelepi életről szóltak, valamint az élet értelmének a kereséséről, majd a '90-es évek végén jelentek meg a patrióta (Barrer 2009: 59-75), illetve kifejezetten politikai jellegű szövegek is. A hiphop szlovákiai létrejöttékor általános volt az előadók nagyon csekély hallgatottsága, ez a tendencia egészen 2003-ig tartott. Ekkor a legnézettebb szlovákiai tévécsatornán, a Markízán megjelent a Kontrafakt formáció egyik videoklipje, és ezen a ponton került be a hiphop a mainstreambe. A Kontrafakt karrierje elején a rendszert és a korrupciót kritizálta, ma azonban drága autókról szól a zenéjük. Ez annak a következménye, hogy celebekké váltak, átkerültek az úgynevezett mainstream kategóriába (Smiralová 2016; Urban 2017: 59; Barrer 2017). Időnként élesen elhatárolódik a két alműfaj, ezt példázza Rytmus, aki ki is emeli, hogy az „underground a koldusoknak való” (Barrer 2017: 115). Összefüggésben ezzel a mainstream szlovák rapet jelenleg a kapitalizmus teljesítménycentrikus narratívája jellemzi, amely az anyagi gazdagodáson keresztül ünnepli a társadalmi mobilitást, a látványos fogyasztás gyakorlatát hirdetve. Ez a narratíva, amely ma a szlovák rap szöveges és vizuális tartalmát uralja, már akkor is jelen volt, amikor ez a zenei nyelvezet a 2000-es évek közepén a mainstream felé fordult. Akkoriban más narratívák is szerepeltek a népszerű rapszámokban, például a lakóhely leírása, a társadalmi és politikai kérdések kommentálása, valamint a társadalmi és kulturális hierarchiák általános megvetése (Barrer 2017: 109-110). Mint az Oravcová és Slačálek (2020: 938) korábban idézett meglátásaiból következik, korántsem szlovák sajátosságról van szó, hiszen éppen ezek a főbb régi-új üzenetek az amerikai szintéren is.

Fentebb utaltunk rá, hogy – közvetlenül vagy közvetetten – a rap óhazájának komplex szociológiai környezetének történelmi tapasztalataiban gyökerezhethet azon előadói indítatás, amely előtérbe tolja a fogyasztói javakat, akár az alkotói, akár a közéleti szférában.

Arra is kitértünk, hogy távoli párhuzam kínálkozik a marginalizált afroamerikai közösség, illetve az államszocializmuson és rendszerváltáson átesett közép-kelet-európai térség egyes tapasztalatai között. A következő alfejezet a magyar rap történetének néhány kulcsfontosságú társadalmi identitásokkal és habitusokkal összefüggő tendenciáira világít rá.

Főbb fordulatok, irányzatok és trendek a magyar rapben a rendszerváltás óta

Az alábbiakban részint azt vizsgáljuk, hogy a rendszerváltással egyidejűleg kibontakozó hazai irányzat egyes ismertebb előadói miként tipizálhatók és milyen diskurzusok mentén rendezhetők. Tesszük ezt kutatva az amerikai és közép-kelet-európai térségi tematikus variabilitások (utcai, értelmiségi, patrióta és populáris irányok felé nyitás, vö. pl. Pasternak-Mazur 2009; Music és Vukčević 2017) és egyes fordulatok (mainstreamesedés a '90-es évek végétől) vélt vagy valós párhuzamait. Arra is fókuszálunk ebből adódóan, hogy itthon kitapintható-e a mind az amerikai, mind a posztzocialista térségben azonosított fogyasztói kultusz vs. üzenetrap oppozíció.

Pillanatfelvételek az előadói trendekről

A fenti esetekhez hasonlóan a magyar hiphop a '80-as évek végén és a '90-es évek elején kezdett el szélesebb körben elterjedni. A kimondottan rappel foglalkozó első formáció, a később a részletesebben is tárgyalt Animal Cannibals 1989-ben alakult. Ez a csapat az underground és a mainstream kategóriában egyaránt nagy hatással volt a hiphop kibontakozására. A '90-es évek elején Geszti Péter és a Rapülők nevű formáció is megismertette a nagyközönséggel a rap fogalmát (Urban 2017: 59). Egy további emblematikus esemény ebben az időszakban, amikor a dirty rock műfajától indult Gangxsta Zolee 1995 körül a Kartellel közösen kiadott *Egyenesen a gettóból* című albumával amerikai allúziókkal nyitott a vulgáris, gengszterrap magyar válfaja felé.

Az 1996-ban indult Fila Rap Jam rendezvénysorozat egyrészt szemlélteti a vállalati bekapcsolódást (Croteau és Hoynes 2013; Robinson Smith 2019), másrészt a tehetségkutatás jelenségének szélesebb társadalmi nyilvánossággal szemben támasztott igényeit.

Sub Bass Monster 1999-es *Félre az útból* albuma hozzájárult a hiphop hazai elhelyezéséhez és értelmezéséhez, olyan kifejezett definíciós kísérletekkel is, mint amilyen a *Pörög a fekete lemez szám sajátja, összhangban fentebbi szakirodalmi megállapításainkkal is: „összeállt a kép / Rap no meg a scratch [a DJ-ing – I. M.] és hát látványként a break / Ebből áll a Hiphop valamint itt van még a Grafitti”*.⁴¹ Az előadó a *Gyulafirátót* című szám refrénsorával markáns megkülönböztetéssel él az amerikai irányzattól is: „attól, hogy jenk-i vagy nem leszel jófej”.⁴² Ez utóbbi lokálpatrióta-önironikus hangvétele reflexió az előadó társadalmi hátterére, elvégre Sub Bass az egyik első, kifejezetten vidéki referenciájú, Veszprém-Gyulafirátótból származó rapper. *Az alvilágnak nincs romantikája* című szám

41 <https://www.youtube.com/watch?v=qV8yMMpHCXU>

42 <https://www.youtube.com/watch?v=S8K9ZS23yac>

némileg az üzenetrap hagyományait ülteti hazai környezetbe, amennyiben kiábrándító valóságélménnyel sokkol, nevelő szándékkal⁴³ (lásd Ice-T drog- és bűnözéellenes gangsta rapjét [Orejuela 2015: 136] vagy a Wu Tang Clant). A *Mákvirág* luxusorientációjának ironikus-bírálati és „haszonélvezői” olvasatai egyaránt lehetségesek, ám az alkotó egyéb zenetartalmi ismeretében inkább előbbiről lehet szó.⁴⁴

A felsorolt előadók voltak az elsők, akik magyar nyelven rappeltek, és nagy hatást gyakoroltak a zenei értelemben is fokozatosan változó⁴⁵ hazai műfajra. Mint azt egyéb térségi arénákban láttuk, az underground színtér mellett a mainstream is elkezdte felfedezni a hiphopot, ami hozzájárult a műfaj népszerűségének növekedéséhez. A 2000-es évek elejétől kezdve a magyar hiphop folyamatosan alakult és bővült. A következő években számos tehetséges rapper, producer és DJ bukkant fel a színtéren, mint például a budapesti Boba Krome, Fhészek, Killakikitt, a mezőkövesdi Funktasztikus, a győri Ketioz, a veszprémi Hősök, illetve Eckü és Mentha, a szombathelyi Deego, a nyíregyházi Bobafett, a kapuvári Esemm vagy a később is bemutatott Akkezet Phiai (AKPH). Ugyanis a populáris szál mellett az úgynevezett underground is fejlődésnek indult, amit nagyban segített a 2000-es években alakult első független magyar rapkiadó is, a Wacuumairs, amely Akkezet Phiai első albumát jelentette meg (Urban 2017: 58).

Az alkotói pályáival párhuzamosan itthon is zajlott a technikai átrendeződés, a műfaj pályafutásának további dinamikáit és rétegzettségét jelenítve meg. A digitális szoftverformátumok elterjedésével, mint például az mp3, a zenei termék egyrészt elvesztette fizikai formáját (miközben a fizikai formátumok, például kazetták és CD-k, még jelen vannak), azaz dematerializálódott.⁴⁶ Ennek részeként az előadói kontribúció egyes nemzetközi példái igazolják a hazai hiphop esetében is általános igazságot, mi szerint a digitális és online technológiák új társadalmi mobilitási csatornákat nyitnak, lehetőségeket teremtenek a zenészek számára a karrierépítés terén. Kialakul egy olyan zenész középszála, amely képes relatíve jövedelmező karriert építeni az új zenei platformok, például a Bandcamp vagy a Soundcloud segítségével. Ezek a platformok lehetővé teszik a zenészek számára a terjesztés a nagyobb irányítását, ellentétben a hagyományos (major) lemezkiadók struktúrájával (Gálik és Csordás 2020: 207–208, 212; vö.: Jukely 2018).

Az itthoni rappaletta legfőbb rendezői és irányzatai: előadók és habitusok

„’81-be’ még minden más volt” – veti fel Dopeman a 8. *kerületi mese* című száma első verzéjében 1997-ben. Kijelentése mintegy felütésképp ragadja meg a hazai átmenet jelentőségét. Nagy általánosságban elmondható, hogy a rendszerváltás óta Magyarországon nemzedéki politikai, gazdasági, és esztétikai tétek strukturálták a rapzenei mezőt.

43 <https://www.youtube.com/watch?v=POq3e8M7ImY>

44 <https://www.youtube.com/watch?v=TOP7U1wVXVE>

45 Inkább csak érintőleges relevanciával bír, hogy az 1990-es évek közepére és végére több együttes is megalakult, például a Heaven Street Seven, akik alkalmanként a hiphopot rock és alternatív elemekkel vegyítették, vagy az Anima Sound System, akik az elektronikus zenét hozták a hiphopba.

46 Ugyanakkor az új formák használata részben a régi formákhoz igazodik – a számítógépes és online felületen lévő gombok (pl. hangerőszabályzó) emlékeztetnek a fizikai eszközökre.

Az osztályhabitus (például gengszter, ügyeskedő vállalkozó selfmade man, urbánus értelmiségi) mellett a lakhelyhez (főváros vagy vidék) és az etnicitáshoz kapcsolódó (roma vagy nem roma), illetve kereskedelmi (kommersz vagy underground) és politikai (elkötelezett vagy apolitikus) rendezőelvek is színesítik a palettát. A kategorizálás természetesen többdimenziós, hiszen az amerikai és térségi marginalizációs tapasztalatokon itthon nemcsak a vidék, hanem Budapest egyes kerületei, mindenekelőtt a „nyócker” is osztozik, különösen a ’90-es és a 2000-es években.

Miként azt az eddig vizsgált esetek során is láttuk, a piacgazdaság kialakulásával nálunk is alapvető változások történtek. A kereskedelem az elsők között privatizálódott, és nagyszámú kis üzlet jött létre, amelyek működtetése viszonylag kevesebb befektetést és szakértelmet igényelt. Míg a nyugat-európai kereskedelemben az általános tendencia a piaci koncentráció volt, addig Közép- és Kelet-Európában a piacgazdaság első éveiben kétségtelenül a decentralizáció volt jellemzőbb. Az üzleti koncentráció tendenciája, ahogyan az korábban Nyugat-Európában is megfigyelhető volt, a régióban is megjelent. Jellemzően külföldi vállalatok tulajdonában lévő üzletláncok követték egymást, amelyek a középosztály számára kínáltak termékeket. A gombamód szaporodó nagy bevásárlóközpontok nem csupán olyan helyek voltak, ahol a szükséges árukat be lehetett szerezni, hanem akár a pusztá látogatásuk is a fogyasztói magatartás részévé vált (Tomka 2020: 421).

Kornai János arról számolt be közel egy évtizede megjelent esszéjében, hogy az emberek hangulata és elégedettsége szorosan kapcsolódik a társadalmi kapacitások kihasználásához. Jelentős gazdasági jelenségek hatnak rájuk, amelyek különböző társadalmi rendszerekben és az ezeken belüli csoportokban másképp mutatkoznak meg. Kornai kiemelte, hogy az alacsony kihasználtság, például a munkanélküliség társadalmi elégedetlenséghez és rossz közérzethez vezethet. Ugyanakkor a szocialista rendszer által generált magas kihasználtság is problémákat rejthet, mivel fenntarthatatlanságot eredményezhet, és hasonlóan „ideges” vagy feszült kollektív érzéseket hozhat létre. Kornai hangsúlyozta, hogy a „jóléti optimum” megtalálása a rendszerváltozás után is kihívásokkal küzdött, és a közérzet szempontjából nem bizonyult sikeresnek (Kornai 2011: 292–297).

Egy további elgondolkodtató folyamatról számolhatunk be Romsics Ignác nyomán:

Az életkörülmények romlása, illetve az életszínvonalbeli különbségek fokozódása a társadalom jelentős részét elkedvetlenítette, és kiábrándította a rendszerváltásból. Azonos szempontok alapján végzett szociológiai felvételek szerint 1991-ben az emberek 40, 1995-ben 54%-a gondolta úgy, hogy az új rendszer rosszabb a réginél. Azt viszont, hogy jobb, csak 31, illetve 27% állította. Ezek az arányok a csehországinál, szlovákiainál, lengyelországinál és a „kelet-németországinál” egyaránt nagyobb fokú csalódottságról árulkodtak (Romsics 1999: 568).

A magyar és a lengyel színtér közti párhuzamra lehetünk figyelmesek, ahol a rapzene és hiphopkultúra a piaci szabadságra és a kapitalista valóságra adott reakcióként jelent meg a kelet-európai politikai átalakulás után. A rap lengyelországi virágzása előtt a szabad piacgazdaság bevezetése polarizálta a lengyel társadalmat. A szabadpiac egyrészt serkentette a nyugatiasodásról szőtt álmokat és új fogyasztókat termelt, másrészt marginalizálta az alacsony képzett munkásokat. A rap nagyon erősen tükrözi ezeket az attitűdöket az

elmúlt húsz évben bekövetkezett változások vonatkozásában. Idesorolhatjuk a társadalmi mobilitás akadályaira való rámutatást és a kapitalista világrendben való csalódottság kifejezését is, illetve az úgynevezett „felkapaszkodott” igények megjelenítését a divatcikk fokozott szerepeltetésével (Miszczyński és Tomazewski 2017: 148–149).

Az alábbi tipológia természetesen nemcsak a térségre vonatkoztatott, hanem hazai partikularitások szociológiai szempontjai mentén is megközelíthető. Hankiss Elemér eredeti módon és szellemesen fejlesztette tovább a bourdieui (1979) alapokat a magyar társadalmi tapasztalatokból kiindult, karikatúrisztikusan megrajzolt tipológiájává, melyet „Trabant a kertben. A magyar társadalom habitusának alakulásáról” (2012: 284–285) című esszéjében tett közzé. Az általa megkülönböztetett típuscsoportok a nyugdíjasok, a leszakadtak, a kis- és középpolgárság, a kreatív értelmiség, a professzionális értelmiség, a politikusok, a globális polgárok, a vállalkozó polgárok és a menedzserek, vadászok. Ezek a típusok óhatatlanul is visszaköszönnek a rapelődők társadalmi összetételében és viszonyítási pontokként az egyes alkotásokban. A főbb mezők között megtaláljuk ekképp például a (kreatív) értelmiségi tudatos rap, illetve az entellektüell-slamet vonalakat.

Az alábbiakban a hiphop és rap legfőbb irányzatait tekintjük át a kezdetektől, a teljesség horizontális (minden előadóra kiterjedő) és vertikális (egyazon előadó minden korszaka) leírási igénye nélkül, egyes főbb trendek vonatkozásában emblemikusnak tekintett előadók egyes számainak kiemelésével.

Underground hiphop: az underground hiphop továbbra is erős az országban, és a független művészek és kiadók nagy szerepet játszanak a színtéren. Ezek az előadók gyakran mélyebb, társadalmi vagy személyes üzenetet közvetítenek szövegeikben, és hűek maradnak a hiphop gyökereihez (pl. a Nem Közölt Sáv [NKS], a szegedi Apes, ASK, Déli Front, szentendrei M.T.A stb.).

Gengszterrap: Ganxsta Zolee mellett a magyarországi gangsta rap egyik ismert és meghatározó alakja a Fekete Vonat felfedezője, Dopeman (Somogyi 2002: 10). Ő a rendszerváltással karöltve az elszegényedett, kriminalizálódott Józsefvárost igyekezett megjeleníteni. A VIII. kerülethez a korszakban kapcsolódó asszociációk (leszakadt, problematikussá vált veszélyzóna), tipikusan etnicizált területe, a prostitúció, a kábítószeresek, a gengszterek világa, a gettósodás folyamatának megjelenése távoli párhuzam az amerikai gettókkal. Ez a kerület elszigetelődik Budapeستől, veszélyes helyként tartják számon (vö.: Novi Beograd, Sentevska 2017). Ez a kerület a magyar gangsta rap szülőhelye, innen alakult ki az amerikai műfaj magyar változata. Ganxsta (a *Keleti oldal, nyugati oldal* című szám nevesíti a Szigony és a Baross utcát) és Dopeman dalaiban ez a kerület, és kisebb mértékben Angyalföld a kisstílusú gengszterek, a patriarchális bűnözői hálózatok világa, a kényszerűen kábítószerrel, rablással, valamint prostitúcióval foglalkozóké, győztes/vesztes binaritással (Somogyi 2002: 43–45; Urban 2017: 59). Ezeket a referenciákat fogja össze Dopeman *8. kerületi mese* című száma is, amely fokozódó kilátástalanságot érzékeltet az 1997-ig ívelő idővonalon egyre romló körülményeket rajzolva, baljós, társadalmi mobilitást kizáró prognózissal, hogy végül „visszajössz a kerületbe”.⁴⁷ Fontos, hogy egyes gengszterrapper előadók mára már alapvetően közéleti és kereskedelmi-celebritási irányultsággal jellemezhetők (autonómia/heteronómia rendezőelv mentén). További

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=z86R6B9m0FE>

meghatározó előadó a fenti időszak kezdeti éveiből a beszédes nevű TKO formáció Kicsi Tysonja és Ogli-G-je olyan albumcímeikkel, mint a *Mesél az alvilág*, illetve *Full gizda*. Alapvető fontossággal bír a gengszter alműfajban a Wantedből nyílt rapkonfliktusairól ismert néhai Paja-G (*Börtön évek, Utcaképző*) is.

Borsodi rap: a legszegényebb, északkeleti térség sötét társadalomképét többen felvázolják. Így tesz például a kazincbarcikai Serrano (Mihalkó Ádám) is, esetenként egyesesen szociohorrorisztikus képekkel teletűzdelt számokban ragadva meg a földrajzilag is meghatározott marginalizációt: „Itt maradtunk elfeledve, az édentől keletre” (*A legszegényebb régió*, 2016).⁴⁸ A nemcsak villámgyors előadásmódjáról (*Próbálj meg lassan beszélni, Guillotine Rap Technika, Casus belli*), hanem társadalmi és politikai elitbírálatairól (*Horogkeresztények*) is ismert mezőkövesdi Funktasztikus szintén említendő a maga tematikus preferenciáival. A társadalomkritikai hangvételt előrebocsátja a *Jelentések Fanyarországból* (2009) albumcím is.

Roma rap: az alműfaj legfontosabb képviselőjének a mai napig a Fekete Vonat formáció számít. A Dopeman felfedezte együttest a „romakép konstrukciójának szándéka” vezérelte, vagyis egy etnicizálásként értelmezhető probléma tárgyalása (Somogyi 2002: 12). Munkásságuk azon alkotói törekvések lenyomatának is tekintendő, melyek fel kívánták hívni a figyelmet a roma/cigány közösségek társadalmi-gazdasági helyzetének drámai romlására és általános nyomorára a közép-kelet-európai államszocialista rendszerek bukása óta (Ruzicka, Kajanová, Zvánovcová és Mrhalek 2017: 212; Oravcová és Slačálek 2020: 928). Itt jelenik meg etnicizált térként a roma gettó valós (Somogyi 2002; Ruzicka et al. 2017: 212–227) vagy vélt (Oravcová és Slačálek 2020: 930) amerikai párhuzama, amire a *Király az utcánk és Lövölde a terünk* szám utal, illetve a faji megkülönböztetés és marginalizáció tapasztalatainak dichotomikus kifejezése: „ti gádzsók, mi romák”.⁴⁹

Úgy gondolom, hogy ezeken és egyéb lehetséges kategóriákon felül⁵⁰ két irányzat helyez különös hangsúlyt arra a tudatos rapre, amelyben az üzenetrap mintái jelennek meg, akár a fogyasztáskultusz kritikája tekintetében. Ezeket alább részletesen tárgyaljuk.

Protoslam / entellektüell rap: a már inaktív, később részletesen is tárgyalt AKPH és az innen kivált Said nem csupán rappereknek számítanak, de idővel a slam poetryt is népszerűsíteni kezdték Magyarországon, ami a rap, a poézis és a színház sajátos keveréke (Urban 2017: 58).

Társadalomrap: a '80-as évek végétől, 1989-től napjainkig aktív Animal Cannibals (Qka Mc, Ricsipi, illetve kezdetben DJ Uby) az első között jelenített meg ennek megfelelő tematikus preferenciákat. Szintén ennek az irányzatnak egy populárisabb képviselője a Punnany Massif (a továbbiakban: PM) 2003-ban alakult, önmeghatározása szerint társadalomfunk. Egyik frontmikrofonosa, Wolfie egy vele készült interjúban ezzel kapcsolatban elmondta, hogy zeneileg „valóban mások vagyunk.” Ami pedig a szövegeik világnézeti-szocializációs alapjait illeti: „Nem az utcán nevelkedtünk, de gondolkodó lények vagyunk, minket talán más impulzusok kaptak el, azok, amik visszaköszönnek a zenénkben, illetve a szövegeinkben” (Eckülepszia 2010). A PM ebből adódóan a tudatos

48 <https://www.youtube.com/watch?v=bi5RMdjCt2Y>

49 <https://www.youtube.com/watch?v=rD3C7e1EGuk>

50 Olyan egyéb lehetséges kategóriák, mint a slammer, állami és egyéb típusok részletezése meghaladná e tanulmány kereteit, illetve későbbi vizsgálódásokra vár.

rapet is képviseli, például a *Vándország* című szám explicit patrióta irányt képvisel egyes lengyel esetekhez hasonlóan (Pasternak-Mazur 2009; Majewski 2018): „Élhetsz a világon bárhol, ezt dobta a gép / Mondhatod, ez a probléma már nem a tiéd / de akárhol is létezel is, legyen ez a zárászó / szíved mélyén mindig három szín marad a zászló”.⁵¹ Részletesebben alább mutatjuk be az Animal Cannibalst, amely gyaníthatóan ebbe a kategóriába illik a legjobban.

E kategóriák között természetesen jelentős átjárási lehetőségek, fedések vannak, hiszen a PM maga is slamezik, az AKPH-nak is vannak gengszterrapre (*Újítanék*),⁵² illetve akár patriotizmusra is emlékeztető megnyilvánulásai (*Egy ház*).⁵³ Az utóbbi kategória, a társadalomrap talán a leginkább prokrusztészi, hiszen a bírálati premisszái jelentős átfedést mutatnak a borsodi és a roma rappel.

Tehát nálunk mondanivaló szempontjából⁵⁴ nem beszélhetünk akkora differenciálódásról, mint a lengyel vagy a szerb szintér esetén. Mindazonáltal a magyar hiphop sokszínű és folyamatosan változó műfaj, amely több évtizedes gyökerekkel rendelkezik és folyamatosan inspirálja az új előadói generációkat.

Tudatos rap Magyarországon

A társadalmi-gazdasági rendszer összetett viszonyai a magyar rapalkotók performatív és retorikai stratégiáinak diverzitását eredményezték. Az imént a társadalomrap kategóriához sorolt, később a politikai intézményrendszerben is szerepet vállaló AC honlapján a következőképp nyilatkozik saját műfaji besorolásáról, egyúttal alkotói felfogásáról: „mi főleg olyan dolgokról rappelünk, ami megtörtént vagy amit fontosnak és főleg sajátunk érzünk”. A társadalmi elvárásokról és az (autó)márkák iránti közömbösségükről egyaránt sokat sejtetően azt is felfedi magáról az előadó pár, hogy „sokan kérdezik, hogy milyen autónk van (biztos van Rolls Royce-unk meg Cadillac-ünk). Sajnos, ki kell, hogy ábrándítsunk mindenkit, mert nincsenek ilyen »nagymenő« autóink”.⁵⁵

*Yozsefváros*⁵⁶ című számuk megjelenése (1996) éppen arra az időszakra tehető, amikor az „óhazában” megnő egyes materialista tendenciák jelentősége (vö.: 2Pac), még mielőtt a posztoszocialista térségben ez a hangsúlyeltolódás megfigyelhető lenne (vö.: lengyel hiphopolo). A szám verzeje a következő, társadalmi tudatosságot tükröző sort tartalmazza: „A fontos, milyen a hajad és a pulóvered / Vagy barát leszel, vagy ellenség / Itt már

51 <https://www.youtube.com/watch?v=z6n4jyLN-2w>

52 https://www.youtube.com/watch?v=d8Jlqc_S4bE

53 <https://www.youtube.com/watch?v=AoyJ2s4XIv8>

54 Zenei hangzásvilág oldaláról természetesen még számos irányzat van, ilyen például a trap, illetve newschool-hiphop: a trap stílusú zenék és az újgenerációs rapperek is egyre népszerűbbek Magyarországon. Ezek a dalok általában súlyos basszusokra és minimalista hangzásra épülnek (Rap.hu), és a fiatal hallgatók körében kedveltek (pl. BSW). Fúziós stílusok: a magyar hiphop sok más műfajjal is keveredik, például az elektronikus zenével, a reggae-vel vagy a rockkal. Ezek a fúziós stílusok gazdagítják a magyar hiphop zenei palettáját. Az alábbi két irányzat alapvetően zenei aspektusai nem képezik szorosabb értelemben e kézirat tárgyát.

55 Mindkét hivatkozott idézet az AC hivatalos honlapjának Infók A-Z-ig oldaláról származik. Bővebben lásd https://www.animalcannibals.hu/infok_a-tol_z-ig

56 <https://www.youtube.com/watch?v=COceXn0hhRk>

nem számít az emberség.” A szerb *dizel* bűnözői élteforma (Musić és Vukčević 2017) és a *blokowisko* (élet)stílus lengyel (Pasternak-Mazur 2009) egyaránt ismerősnek tűnhet itt.

A *Minden változik*⁵⁷ című 2014-es, a magyar társadalomtörténet több évtizedének időspektrumát átfogni kívánó tablón a rendszerváltás előtti időszak egyes sajátosságai, például az áruhiány is megjelenik: „Pár bakelit lemez Nyugat-Berlinből csempészve. / Másolt kazetták a polcon felcímkézve. / Műanyagghálós bézből sapka Bécsből.” A ’90-es évek sajátosságaiként elevenednek meg a következő jelenségek, köztük a társadalmi rétegződés: „Kvarcjáték, uv, walkman, tamagotchi / Egyre több a használt nyugati kocsi. [...] Kínai piacon hamis márkák. / Mindenki vállalkozó, veszi a számlát. / Le a vhs-sel, itt a dvd!” Úgy tűnik e verzék tükrében, hogy a narráció az átrendeződés folyamati jellegét látatja, kifejezett értékítélet nélkül. A 2010-es évek torzképén további változások köszönnek vissza ugyanebben a számban, immár fokozottan társadalomkritikus érülettel: „Már semmi sem az igazi! – mindenki károg / Olvad a jég, jönnek az óceánok / Dolby surround, wellness, fitness / Pinkód, laptop, internetezhetsz. Tiszta nyugat lett Kelet-Európa...”. Itt nemcsak új életmódtrendek társadalomkritikus megközelítése jelenik, hanem a kelet/nyugat rétegződés kontextualizációja is.

Egyértelműen, ismételten szembetűnik a tudatos rap alkotói iránya, hasonlóan ahhoz, ahogy az Egyesült Államokban (lásd Kanye West fentebb) a korábbi, inkább materialista tendenciákat követően, vagy azokkal párhuzamosan szintén teret nyer mindez.

Az intellektuelli rap / protoslam meghatározó képviselője itthon az AKPH volt. Számtalan szociológia, közéleti, bölcséleti, kortárs és klasszikus irodalmi, vallástudományi referenciát is hordozó szövegeikből nyilvánvaló, hogy értelmiségi habitusú rapcsapat volt.

Az AKPH társadalomkritikai utalásai szinte a teljes alkotói életművet átszövik, hol alig, hol egyáltalán nem leplezetten. Ezek közül pusztán néhány, a materialista tendenciához kapcsolódó, iróniát hordozó sor bemutatására vállalkozunk. Az „üres mint mikor a domina rádönti a denimed” sor az *Oldalwiz*⁵⁸ című számból, a 2003-as *Akkezdet* albumról nemcsak szójáték, hanem egy ’90-es évekbeli reklámmal összefüggésben is értelmezhető, de akár annak felszínességére, szó szerinti újrjére utaló képként is. Az értelmiségi tájolóadás explicit áthalláskeresésekben is visszaköszön, például ugyanezen album *Újitanék*⁵⁹ című számában a „Said rím-e(s)z-tét-a-zért ne túlozz” vagy a „nem analfabéta, itt van mind a két a...” szövegsorban. Hasonló, felvállalt értelmiségi pozíció mutatkozik meg az *Oltassz*⁶⁰ levezető (outro) szakaszában, amikor Újonc kifejezetten Jadvigának is tisztelegve kikiált (shoutout), alkalmasint utalva ezzel az író, Závada Pál híres kötetére.

A *2Fél*⁶¹ üzenete, mely szerint: „mikor egy forintod sincsen, le se huzognak a kutyák” a drogbiznisz tágabb, sivár kontextusában értendő, nem pedig egyetemes, fogyasztásiglenlő állásfoglalásként. A *Mivel Játsszol*⁶² című számban a fenti idézetekhez hasonlóan szerepelnek márkanévek (*Avanglion*, *Renault Clio*), de nem feltétlenül promóciós céllal. Sőt, Said részéről egyebek mellett az is elhangzik, hogy „asszed nem látok a haszontól?” ami

57 <https://www.youtube.com/watch?v=wu-UoMlAJ1g>

58 <https://www.youtube.com/watch?v=yGSIK0JduDk>

59 https://www.youtube.com/watch?v=d8Jlqc_S4bE

60 <https://www.youtube.com/watch?v=Ba2rzsusl9Q>

61 <https://www.youtube.com/watch?v=LEB4EK8Her4>

62 <https://www.youtube.com/watch?v=Opet6Hm1wzE>

vulgárisan, egyszersmind talán a legfrappánsabban határolja el a szerzőket az anyagelvű trendektől. Előbbi számra visszatérve, Said nyitó sora szintén beszédes: „Én már csak arra lennék kíváncsi / minek a sok Gucci, meg a Givenchy”. Said egy, az NKS-sel közreműködésben szerzett, *Gucci* (2019)⁶³ című számban még egyértelműbb kritikával illeti a fogyasztói kultuszt egy, az előbbiekre reflektáló (ön)allúzióval, említést téve a fentebb tárgyalt márkaorientációs mintákról is:

Márk csak arra lenne kíváncsi, hogy kell a sok márkanévet imádni / Valóvá tenni, dikk a kalodád is trendi [...] Manapság már nem Skála a tren disten mentsvára / Versláb helyett Versace-be, megy át a Bershkába a Katika.

Amint azt már előrebocsátottuk, és a térségi irodalom is implikálja, a fogyasztás kérdése az, ami lényegében időről időre állandó a hazai tudatos rapben. A bírálati/élvhajzás-kettség közül úgy gondolom, az előbbi, kritikus irányvonalhoz sorolható mind az AC, mind az AKPH, vagy napjainkban a 6363. Ezek az előadók a műfaj hazai kibontakozásának kezdeteitől társadalomkritikai szempontokat hangsúlyozva mentek szembe a haszonélvező áramlattal.

1. táblázat. A magyar rap/hiphop szintéren megjelölt habitustípusok illusztrációja néhány példával

Habitus	Előadó	Társadalmi háttér	Aktív időszak	Eklatáns album(ok)	Tematika	Társadalmi problémák	Esztétika
Gengszterrap	Ogli-G	Budapest	1999–	<i>Mesél az alvilág</i>	gengszter életmód, szerencsejáték	alvilág, dekadencia, konfliktusok	városi bandák, „hustler” életvitel
„Roma rap”	Fekete Vonat	Budapest, roma etnikum,	1997–	<i>Fekete vonat</i>	roma gettó, Józsefváros dekadencia	rasszizmus, szegénység,	lovári nyelv, latinos hangzásvilág
Borsodi rap	Serrano Funkasztikus	Kazincbarcika Mezőkövesd	2016– 1992–	<i>Féreg</i> <i>Jelentések Fanyarországból</i>	marginalizáltság társadalom, politika, réteghelyzet	felnevelési nehézségek, egyéni és társadalmi hanyatlás mobilitási problémák, kirekesztettség	horror, chopper

63 <https://www.youtube.com/watch?v=PfwnaU4Ysds>

Tudatos rap	Sub Bass	Veszprém megye	1996–	<i>Félre az útból</i>	társadalom, alvilág	vagyoni különbségek, mobilitási problémák, elidegenedés	entellektüell, slam
	AC	Budapest, középosztály, értelmiség	1989–	<i>Fehére fekete, feketén fehér</i>			Józsefváros, rendszerváltás
Underground hiphop	MTA	Szentendre, alsó- és középosztály	2003–2007	<i>M.T.A</i>	társadalom, alvilág, fiatalság	réteghelyzet, bűnözés, dekadencia, éjszakai élet	DIY, társadalmi thriller
Proto-slam / entellektüell rap	AKPH	középosztály, értelmiség	1996–2019	<i>Akkezdet</i>	társadalom, Budapest, alvilág, drog	fogyasztás- és márkakultusz bírálata	filozófia, bölcsészet

Forrás: saját szerkesztés

Befejezés: anyagi vs. eszmei érték

Áttekintettük, hogy honnan indult az eredendően afroamerikai rap, és milyen változások következtek be több évtizedes pályafutása során, miként azt is, hogy a posztszocialista térségben milyen főbb műfaji fordulatok azonosíthatók benne. Az amerikai rap esetében csakúgy, mint a térségi underground színterekben is érzékelhető volt egyfajta válaszreakció a társadalmi környezetre, az elnyomás élményére, miközben előtérbe került a társadalmi mobilitás és az identitás kialakításának igénye.

Felértékelődött e nexusokban egyrészt a társadalmi rétegződés relevanciája, a „feketesség”/ „másság” mint a marginalizáltság fogalmának megélése a társadalmi habitusok szerint, illetve minden szintéren megfigyelhető volt a fogyasztáskultusz képviselője. Bizonyosnak tűnik, hogy sem az amerikai hiphop úgynevezett *flexelése* – amelyet az általános társadalmi elnyomás élményének ellensúlyozási szándéka (Shusterman 2003) és a szociális mobilitással kapcsolatos példamutatás egyaránt vezérelhet –, sem a sajátos ívet leíró, fordulatokban, alirányzatokban gazdag posztszocialista térségi rap sajátosságai nem légyeres térben keletkeztek.

Nem képez kivételt e tekintetben a magyar rap sem. Emiatt volt indokolt azt a tágabb posztszocialista kontextusban tárgyalni a térségi folyamatok, esetleges fordulatok megfigyelésekor. A térségi rap kialakulásában egyértelmű párhuzamok mutathatók ki,

ennek érzékeltetésére meghatározó mozzanatokat, trendfordulók afféle pillanatfelvételeit tekintettük át Lengyelországból, Szerbiából és Szlovákiából. Mindegyik vizsgált szintéren – más és más okokból, illetve konkrét partikuláris társadalmi sajátosságok mentén – megfigyelhető a reflektált réteghelyzet, illetve ezzel összefonódásban a fogyasztáskultusz képviselője, illetve az utóbbit felvállaló-propagáló, vagy bírálattal illető oppozíció.

Ez visszatükröződik a paletta alműfaji variabilitásában csakúgy, mint a fogyasztási javak eltérő megítélésében. Ugyanis a fentebb bemutatott empiria nyomán evidens, hogy – hasonlóan a térségi és némileg az amerikai esetekhez – a hazai rap mondanivalója végtelenül diverz a maga komplex valóságával, melyen számos habitusú előadó osztozik. Mint láthattuk, nemcsak a materiális javak felvállalása, propagálása roppant árulkodó e tekintetben például Blondie és G.w.M részéről, hanem legalább ilyen beszédes a poszt-AKPH-s entellektüell rapper Saidnak az NKS-sel folytatott kollaborációján visszatükröződő mar-káns, tudatos, fogyasztáskritikai pozíciója is.

Hivatkozott irodalom

- Animal Cannibals (é. n.): *Infók A-tól Z-ig*. Interneten: https://www.animalcannibals.hu/infok_a-tol_z-ig (letöltve: 2023. február 20.).
- Balandina, Alexandra (2017): Rap Music as a Cultural Mediator in Postconflict Yugoslavia. In *Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*. Milosz Miszczynski és Adriana Helbig (szerk.). Indiana University Press, 63–82. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcz020>
- Barna, Emilia és Tófalvy Tamás (szerk.) (2017): *Made in Hungary: Studies in Popular Music*. New York: Routledge.
- Barrer, Peter (2009): “My White, Blue, and Red Heart”: Constructing a Slovak Identity in Rap Music. *Popular Music and Society* 32(1): 59–75.
- Barrer, Peter (2017): “The Underground is for Beggars” Slovak Rap at the Center of National Popular Culture. In *Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*. Milosz Miszczynski és Adriana Helbig (szerk.). Indiana University Press, 109–127. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcz020>
- Bourdieu, Pierre (1979): *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Burkhalter, Janée N. és Corliss G. Thornton (2012): Advertising to the beat: An analysis of brand placements in hip-hop music videos. *Journal of Marketing Communications* 20(5): 366–382. DOI: <https://doi.org/10.1080/13527266.2012.710643>
- Chang, Jeff (2005): *Can't stop won't stop: a history of the hip-hop generation*. London: Ebury.
- Croteau, David és William Hoynes (2018): *Media/Society: Technology, Industries, Content, and Users*. London: Sage.
- Dickerson, Tracie (2022): What is conscious rap music? *Dependable*. Július 21. Interneten: <https://www.dependablepickup.com/what-is-conscious-rap-music/#:~:text=Conscious%20Rap%20Defined%20%E2%80%93%20Conscious%20rap%20is%20a,decided%20violence%2C%20discrimination%2C%20and%20other%20ailments%20of%20society> (letöltve: 2023. február 20.).
- Dyson, Michael Eric (2007a): Forward. In *Beats, rhymes and life: What we love and hate about hip-hop*. Kenji Jasper és Ytasha L. Womack (szerk.). New York: Harlem Moon, 17–30.
- Dyson, Michael Eric (2007b): *Know what I mean?* New York: Basic Civitas Books.
- Elezi, Gentian és Elsa Toska (2017): Rapping into power: The use of hip-hop in Albanian politics. In *Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*. Milosz Miszczynski és Adriana Helbig (szerk.). Indiana University Press, 11–27. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcz020>
- Eckülepszia (2010): Punnany Massif interjú. *Eckülepszia*. Október. Interneten: <http://ecku.blogspot.com/2010/10/punnany-massif-interju.html> (letöltve: 2023. október 20.).
- Fonseca, Anthony J. és Melissa Ursula Dawn Goldsmith (2021): *Listen to Hip Hop! Exploring a Musical Genre*. Westport (CT): Greenwood Press.
- Gálík Mihály és Csordás Tamás (2020): *A média gazdaságtanának kézikönyve*. Média tudományi Intézet.
- Hadas Miklós (2001): Pierre Bourdieu-ről. *Magyar Lettre Internationale* 40: 13–16.
- Hadas Miklós (2021): *Outlines of a Theory of Plural Habitus: Bourdieu Revisited*. Oxford: Routledge.

- Hankiss Elemér (1999): *Proletár reneszánsz*. Budapest: Helikon.
- Hankiss Elemér (2012): Trabant a kertben. A magyar társadalom habitusának alakulásáról. In *Egy ország arcai*. Hankiss Elemér (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 275–292.
- Havas Ádám (2018): A kortárs jazz esztétikai és etnikai konstrukciói: „cigány jazz” és zenei habitus. *Szociológiai Szemle* 28(2): 110–135.
- Havas, Ádám (2020): The logic of distinctions in the Hungarian jazz field: A case study. *Popular Music* 39(3–4): 619–635. DOI: 10.1017/S0261143020000537
- Havas, Ádám (2022): *The Genesis and Structure of the Hungarian Jazz Diaspora*. New York: Routledge.
- Hebdige, Dick (1981): *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Jukely (2018): Who Started Rap? A Brief Summary on the History of Rap and Hip-Hop. *Jukely Team*. Interneten: <https://www.fouroverfour.jukely.com/culture/history-of-rap-hip-hop/> (letöltve: 2023. december 19.).
- Kaszuba, Dawid és Anna Svetlova (2022): Performing musical personae. Verka Serduchka and Slawomir as examples of critical dance music. *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 30(2): 201–215. DOI: <https://doi.org/10.1080/25739638.2022.2089389>
- Klaniczay, Gábor és Trencsényi, Balázs (2011): Mapping the Merry Ghetto: Musical Countercultures in East Central Europe, 1960–1989. *East Central Europe* 38(2–3): 169–179. DOI: <https://doi.org/10.1163/187633011X602462>.
- Kornay János (2011): *A hiány*. Budapest: Kalligram.
- Krims, Adam (2001): *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakatos Katalin (2023): Trollfoci története: mémgyárból felelősségteljes üzleti vállalkozás. *Hello Biznisz*. Interneten: <https://hellobiznisz.hu/trollfoci-tortenete-memgyarbol-felelossegteljes-uzleti-vallalkozas/> (letöltve: 2023. október 18.).
- Majewski, Piotr (2018): African-American Music in the Service of White Nationalists: Polish „Patriotic Rap” as a Pop Cultural Tool to Promote National Values. *European Journal of American Studies* 13(3). DOI: <https://doi.org/10.4000/ejas.13655>
- McCloud, Daniel (2023): The Lion’s Den: Hiphop has become CNN of the ghetto. *The Community World*. Interneten: <http://thecommunityword.com/online/blog/2023/06/04/the-lions-den-hiphop-has-become-cnn-of-the-ghetto/> (letöltve: 2023. szeptember 30.).
- Miszczynski, Milosz és Adriana Helbig (2017): Introduction. In *Hip Hop at Europe’s Edge: Music, Agency, and Social Change*. Milosz Miszczynski és Adriana Helbig (szerk.). Indiana University Press, 1–8. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcz020>
- Miszczynski, Milosz és Przemyslaw Tomaszewski (2017): Wearing Nikes for a Reason: A Critical Analysis of Brand Usage in Polish Rap. In *Hip Hop at Europe’s Edge: Music, Agency, and Social Change*. Milosz Miszczynski és Adriana Helbig (szerk.). Indiana University Press, 145–162. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcz020>
- Musić, Goran és Predrag Vukčević (2017): Diesel Power: Serbian Hip Hop from the Pleasure of the Privileged to Mass Youth Culture. In *Hip Hop at Europe’s Edge: Music, Agency, and Social Change*. Milosz Miszczynski és Adriana Helbig (szerk.). Indiana University Press, 165–181. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcz020>
- Oravcová, Anna és Ondrej Slacalek (2019): Roma Youth in Czech Rap Music: Stereotypes, Objectification and ‘Triple Inauthenticity’. *Journal of Youth Studies* 23: 1–19. DOI: <https://doi.org/10.1080/13676261.2019.1645946>
- Orejuela, Fernanda (2015): *Rap and Hiphop Culture*. New York: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0261143017000460>
- Palmer, Robert (1983): The Pop Life. *The New York Times*. Interneten: <https://www.nytimes.com/1983/02/02/arts/the-pop-life-203463.html> (letöltve: 2023. október 20.).
- Pasternak-Mazur, Renata (2009): The Black Muse: Polish Hiphop as the Voice of “New Others” in the Post-Socialist Transition. *Music and Politics* 3(1). DOI: <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0003.103>
- Patakfalvi-Czirják Ágnes (2012): Respekt a vérnek. In *Zenei szubkultúrák médiareprezentációja: Stílusok, színterek, identitáspolitikák*. Guld Ádám (szerk.). Budapest: Gondolat, 92–107.
- Rap.hu (é. n.) Magyar Trap és Newschool. *Rap.hu*. Interneten: <https://www.rap.hu/magyar/magyar-trap-es-newschool/> (letöltve: 2023. október 23.).
- Rimmer, Mark (2012): Beyond Omnivores and Univores: the Promise of a Concept of Musical Habitus. *Cultural Sociology* 6(3): 299–318.
- Robinson Smith, Emmett H. (2019): „I Need to Fight the Power, But I Need that New Ferrari”: Conspicuous Consumption, New-School Hiphop and „the New Rock & Roll.” *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 6322. Interneten: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/6322> (letöltve: 2024. március 5.).
- Ruzicka, Michal, Alena Kajanova, Veronika Zvánovcová és Tomas Mrhalek (2017): Hip Hop as a Means of Flight from ‚Gypsy Ghetto’ in Eastern Europe. In *Hip Hop at Europe’s Edge: Music, Agency, and Social Change*. Milosz Miszczynski és Adriana Helbig (szerk.). Indiana University Press, 212–227. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcz020>

- Serazio, Michael és Wanda Szarek (2012): The art of producing consumers: A critical textual analysis of post-communist Polish advertising. *European Journal of Cultural Studies* 15(6): 753–768. DOI: <https://doi.org/10.1177/1367549412450638>
- Shusterman, Richard (2003): A rap művészete. *Irodalom Visszavág* 4(16): 64–83.
- Šima, Karel és Nebřenský Zdeněk (2022): The politics and the music mainstream in Central and Eastern Europe: Introduction. *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 30(2): 141–146. DOI: <https://doi.org/10.1080/25739638.2022.2092259>
- Smith, Cristopher Holmes (2003): I don't like to dream about getting paid. *Social Text* 21(4): 69–97. DOI: https://doi.org/10.1215/01642472-21-4_77-69
- Šmiralová, Veronika (2016): Slovenský hiphop má 20 rokov. *Aktuality*. Interneten: <https://www.aktuality.sk/clanok/368080/slovensky-hiphop-ma-20-rokov-z-hudby-ulice-je-tovaren-na-peniaze/> (letöltve: 2023. október 4.).
- Supermanagement (é. n.): *Azahriah*. Interneten: <https://web.archive.org/web/20211112212631/https://supermanagement.hu/zenekarok/azahriah> (letöltve: 2023. október 15.).
- Tanz, Jason (2007): *Other People's Property: A Shadow History of Hip-hop in White America*. New York: Bloomsbury.
- Tochka, Nicholas (2017): Cosmopolitan inscriptions? Mimicry, Rap, and Rurbanity in Post-socialist Albania. In *Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*. Miłosz Miszczynski és Adriana Helbig (szerk.). Indiana University Press, 165–181. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcz020>
- Tófalvy Tamás (2011): Zenei közösségek és online közösségi média. In *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zenei par korában*. Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán és Vályi Gábor (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 11–39.
- Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán és Vályi Gábor (2011): *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zenei par korában*. Budapest: L'Harmattan.
- Tomka, Béla (2020): Consumption and leisure in twentieth-century Central and Eastern Europe. In *The Routledge History Handbook of Central and Eastern Europe in the Twentieth Century*. Włodzimierz Borodziej, Stanislav Holubec és Joachim von Puttkamer (szerk.). New York és London: Routledge, 385–443.
- Tomsits Abigél (2011): A zene hatalma. In *Zeneantropolisz. Hazai utak a zeneantropológiához*. A. Gergely András (szerk.). Budapest: Kossuth, 291–294.
- Urban, Ladislav (2017): A hiphop szubkultúra. *Partitúra* 12(2): 51–60.
- Weebly (é. n.): The Glorification of Materialism in Hip Hop Music - Essay - Project Space. *Weebly*. Interneten: <https://hiphopintodaysconsumersociety.weebly.com/the-glorification-of-materialism-in-hiphop-music---essay.html> (letöltve: 2022. december 16.).

Iványi Márton Pál

a társadalmi kommunikáció okleveles kutatója