

**POLITIKA ÉS TÁRSADALOMKRITIKA A RENDSZERVÁLTÁS UTÁNI MAGYAR
RAPZENÉBEN**

„A valósággal az a gáz, hogy nincsen hozzá háttérzene”

Jelige: RAP222

Lezárás dátuma: 2024. 11. 10.

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	2
1. Hip-hop/rap szubkultúra ismertetése	3
1.1. A szubkultúra fogalma általánosságban	3
1.2. A hip-hop szubkultúra	6
2. Rap és politika kapcsolódásai és szociológiai megközelítése	7
2.1. A hip-hop kialakulása.....	7
2.2. Rap és politika az Egyesült Államokban.....	9
2.3. A magyar rap fejlődése.....	12
2.4. Minden harmadik dal a toplistákon	16
2.5. Rap és politika Magyarországon	18
2.6. Azahriah, mint egy generáció hangja és a posztmateriális értékek képviselője.....	24
2.7. A rapzene társadalmi bázisa	28
3. Kutatási eredmények – Társadalmi identitások a rapzenében	30
Összefoglalás	35
Hivatkozott Irodalom	37
Rezümé	39

Bevezetés

Pályamunkám témája a rapzene és annak politikai kapcsolódásai, továbbá társadalmi beágyazottsága. A dolgozatban foglalkozom a magyar rap fejlődésével a rendszerváltástól napjainkig, és ennek megfelelően a kontextusba helyezett előadókkal. A témának nélkülözhetetlen része lesz nemzetközi szinten a rap és politika kapcsolata, de elsősorban a hazai szcena fejlődésével kívánok foglalkozni.

A tárgykör teljes megértéséhez először is szubkulturális szemszögből fogom megközelíteni a műfajt. Főbb fókuszom azt a kérdéskört járja körül, hogy a rapzenében és annak szövegvilágában milyen politikai identitások, ideológiák jelennek meg, illetve a politika, az egyén és közösség viszonyában milyen értelmezhető jelentésadások merülnek fel, és ezek hogyan szólalnak meg a műfaj kifejezőmódjában. A dolgozatban vizsgálom többek között azt is, hogy milyen témák, ügyek, társadalmi csoportok rezonálnak a társadalmi szinten értelmezhető problémákra a szövegen keresztül. Ezek mellett fontos szempont a rapzene mint kommunikációs csatorna megjelenése, és annak kérdése, hogy ki a címzettje a dalszövegeknek. Az előadó a társadalom felé kíván üzeni vagy a kormány, a politikai vezetés felé? Milyen módon alakul ki a rapzene mint politikai kommunikációs tér? Mindenképp foglalkozni kívánok azzal a kérdéssel is, hogy a rapzene hatással lehet-e az egyén politikai identitására.

Vizsgálom a kontextusba helyezett magyar rapelőadók dalszövegeit, politikai identításra utaló üzeneteket azonosítva azokban. A pályamunka további célja annak kutatása, hogy e zenei szubkultúrán belül fellelhetők-e azok a társadalomra általában is jellemző ideológiai keretek, gondolkodásmódok, amelyeket megtapasztalunk a mindennapokban. Fontos szempont a kutatás során az is, hogy milyen további társadalmi kérdések tapadnak a műfaj szövegvilágához, mint például társadalmi feszültség, kábítószerhasználat, bűnözés, deprivált élethelyzet, társadalmi egyenlőtlenség, rasszizmus, kirekesztés, deviancia. Pályamunkám részeként továbbá vizsgálom azt a jelenséget, hogy ha a rapzene előadója a zenéjén keresztül megfogalmaz egy álláspontot, azt a hallgató a zene fogyasztása által befogadja-e, vagy semlegesnek tekinti az előadó véleményét. A téma több okból is releváns, hiszen a fiatalok egy nem jelentéktelen része érintett a műfajban mint rendszeres hallgató és mint tartalomgyártó. A műfaj népszerűsége exponenciálisan növekszik, többek között a digitális streaming szolgáltatóknak köszönhetően gyorsult fel a terjedése. Ezek mellett releváns, mert kevésbé kutatott téma, főleg hazai viszonylatban, annak ellenére, hogy a rap dalszövegvilága kifejezetten társadalmi indíttatású. A politikaitudománynak, hogy teljes

képet kapjon a társadalmat formáló folyamatokról, érdemes egyre inkább a kommunikációtudomány, a médiatudományok, a zenei szubkultúrák felől is közelítenie, hiszen a politikai identitások gyakran a kulturális produktumokon keresztül reprezentálódnak, nyilvánulnak meg. Ezért véleményem szerint a politikatudománynak indokolt nyitnia a különböző kultúratudományi megközelítések és szociológiai iskolák irányába is, ennek az interdiszciplináris szemléletmódnak az érvényesítésére törekszem magam is pályamunkámban; az egyes kutatási területeket és azok megállapításait igyekszem integrálni. Vizsgálatomat emellett kérdőíves kutatással egészítem ki, hogy világosabb képet kapjak arról, hogyan ítélik meg az emberek a rapet, és rendszeres hallgatóinak társadalmi identitásáról. Kérdőívem további célja a rapzene társadalmi bázisának megismerése.

A hip-hop/rap szubkultúra ismertetése

A szubkultúra fogalma általánosságban

A hip-hop és rap társadalomtudományi befolyásának megismeréséhez nélkülözhetetlen a szubkultúrák ismerete, hiszen ezek nem csak zenei műfajok, hanem globális kulturális mozgalmak is egyben. A zenei stílus tanulmányozása során fontos mutató az, hogy kik alkotják a hallgatóságot és azok társadalmi szerepe. A hip-hop (és más szubkultúrák) jellemzői a sajátos nyelvezet, stílus, öltözködés, tánc és életvitel.

A szubkultúra fogalma nehezen körülírható, nem egységes a szociológiai szakirodalomban, többféleképpen is értelmezik nagyjából az 1920-as évektől napjainkig. Ami talán mindegyik elméleti megközelítésben közös, hogy a szubkultúra a társadalom egy részét teszi ki, akiknek a világ értelmezéséről hasonló a gondolkodásuk, vagy egy adott társadalmi probléma mentén, valamely társadalmi osztállyal szemben tömörülnek. Az általam meghatározott szubkultúrafogalom annak megragadására törekszik, ámbár nem tudja a teljesség igényével leírni, hogy melyek azok a társadalmi mozgatórugók, amelyek következtében kialakult az a fajta közös kultúra és az adott embereket összekötő „erő”, amelyet ma szubkultúrának nevezünk. Az egyik fontos kérdés, hogy milyen szerepe van a szubkultúráknak a társadalomban, emellett, hogy milyen társadalmi aktivitások kapcsolódnak a fogalomhoz. Az egyes gondolkodók és elméletek többféleképpen értelmezik ezt a szerepet, de általánosságban elmondható, hogy a szubkultúrák nemcsak alternatív közösségek lehetnek az egyének számára, hanem befolyásolják és alakítják a társadalmi normákat és értékeket is. Így a szubkultúrák közvetlen hatást gyakorolhatnak a társadalmi

változásokra és az egyének identitására. Tehát a szubkultúra lehetőséget adhat arra, hogy az egyén megtalálja a helyét a társadalomban, ezáltal a szubkultúra mint szocializációs intézmény működik.

A szubkultúrakutatás az 1920-as években még nem konkrétan ezzel a fogalommal működött. Akkoriban, a Chicagói Iskola keretein belül foglalkoztak többnyire városi társadalmakkal, életmódok közötti eltérésekkel és a deviáns élethelyzettel. E tanulmányoknak a deviáns viselkedés volt a kiindlópontja, hiszen a bűnözői személyiségtípusokat kutatták, adott esetben Chicagóban, de az állítások igazak voltak más nagyvárosok szegényebb régióira is. A bűnözői és deviáns közösségek kialakítottak maguknak egy sajátos értékrendet, amelyet a következő generáció bűnözőcsoportjai kulturálisan megörökölnek (Shaw & McKay, 1942; idézi Szentesi, 2019:33). Az 1960-as években a Birminghami Iskola (Centre for Contemporary Cultural Studies, *továbbiakban: CCCS*) vált a szubkultúra-kutatás vezetőintézményévé és alapozta meg a tárgykörben létrejött tudást. Azonban a megközelítés módja más volt, mint a chicagói, hiszen már nem csak kriminológiai szempontból és a deviancia koncepciójával vizsgálta a szubkultúrákat, hanem társadalmi ellenállásként (Szentesi, 2019:37). Megváltoztak a kutatási módszerek, a célközönség, ugyanis már nem csak az osztályalapú marginalizálás szerint, hanem különböző élethelyzetek alapján, mint például faji, etnikai vagy akár nemi szerepek szemszögéből vizsgálták a témát.

Cohen (1955) szubkultúra-elméletében azt állítja, hogy az egyén problémái megoldása érdekében rá van utalva szociális közösségére, amely kész kulturális jellemzőket kínál neki. Azonban ha tágabb társadalmi helyzetben ez a kultúramodell nem kapcsolódik élethelyzetéhez vagy hétköznapi problémáihoz, akkor új, alternatív megoldásokkal fog kísérletezni. Vagyis a szubkultúra egyfajta csoportos problémamegoldás céljával jön létre. A következőket írja Szentesi Balázs szociológus doktori értekezésében Albert K. Cohen alapján: „*Akkor jön létre, ha egymással hatékony interakcióban lévő emberek, hasonló körülmények következtében létrejött hasonló szükségleteire egy közös normarendszer kialakításával hoznak létre megoldást.*” (Szentesi Balázs, 2019:34). A Birminghami iskola legjelentősebb munkája a Phil Cohen (1972) által írt *Subcultural conflict and working-class community*. A CCCS a szubkultúrákat az alsóbb társadalmi csoportok és osztályok, illetve a középosztály közötti konfliktusként értelmezi, tehát lényegében tiltakozásként a középosztály és az akkor uralkodó domináns kultúrával szemben. Az ellenállás eszköztára már szélesebb spektrumon helyezkedik el, ilyenek az öltözködés, az élettér, a közösségre

jellemző szokások, rituálék. Viszont a szubkultúrák közösségi problémamegoldásként szerinte nem működhetnek az egyén szintjén, hiszen a valós társadalmi problémákra nem adnak választ, sem karrierlehetőséget, így az egyén a szubkultúrákból sikertelenségre van ítélve (Clarke et al, 1976; Cohen, 1980).

Phil Cohen a 70-es évekbeli Nagy-Britanniában uralkodó szubkultúra-jelenséget generációs konfliktusként értelmezi. A második világháború után kulturális, ipari és élettérbeli változás ment végbe, amelynek következtében megváltoztak a családi és szülői kötelékek, és ez többnyire a szülői támogatás elvesztéséhez vezetett. Erre a jelenségre reflektált az ellenálló ifjúság elvont viselkedésével. Cohen szerint egyfajta mobilizációs irányt is jelölhet ki a szubkulturális közösség, mint például a *modok*, akik elegáns öltözködésükkel a felfelé irányuló mobilizációt testesítették meg. Ezzel ellentétben a *skinhead*ek a középosztály által „munkásokról” elképzelt sztereotípiákat erősítették meg ruházatukkal. A CCCS kutatásait és a szubkultúrát osztályharcként leíró munkásságát már akkoriban és később is több kritika érte, viszont kétségtelenül a téma kutatásának legnagyobb mérföldkövei voltak az ott megszületett eredmények.

A szubkultúra-kutatás harmadik hulláma (*1. Chicagói, 2. Birminghami Iskola*) az 1980-as években teljesedett ki. Az előző iskolák már nem tudtak érdemleges magyarázatot adni a korban uralkodó szubkultúrák modern összefolyására, gondolok itt arra, hogy az elmúlt generációk magukkal hoztak több szubkulturális jegyet (pl. tánc, öltözködés), amelyek ezekben az időkben már egymástól elválaszthatatlanok voltak. A heterogén stílusjegyek akkoriban nem voltak leírhatók az előző tanulmányok által megfogalmazott ideológiai és osztálybeli konfliktusokkal. Tehát, nagyobb volt az átjárás a kialakult kulturális közösségek között. A kor témában érdekelt kutatói így arra kényszerültek, hogy visszatérjenek a korábbi iskolák által használt megfigyelési módszerhez. Thornton (1995) volt ebben az időszakban a téma egyik releváns képviselője, kutatásának fókusz a belső motivációk keresésére irányult. A deviancia helyett a szubkultúrát eredetiség és értékek alapján értelmezi. Egyik fő állítása, hogy a szubkultúra tagjai elválasztják magukat a „mainstream”¹ kultúrától, ezzel éreztetve, hogy ők mások, mint az átlag, így felértékelve magukat az egyéniség nélküli homogén tömeggel szemben (Szentesi, 2019:42). David Muggleton (2002) tanulmánya szerint a szubkultúrát az egyéniség kifejeződéseként kell értelmezni, az ifjúsági kultúrák sokaságában megnyílik úgymond a kulturális választási lehetőség. Szerinte a mögöttes

¹ Magyarul: fősodor, valamely tudomány vagy művészet célközönségének és szakértőinek többsége által elfogadott és támogatott irányzat megjelölésére használatos.

szociális vagy ideológiai üzenet háttérbe szorul, sok esetben csak stílusjegyek vagy megjelenés miatt vonzza a fiatalságot. A szubkultúrák ismertetését az 1980-as években kibontakozó szubkultúrakutatás egyik hazai képviselőjének gondolatával zárom. Rácz József szerint a szubkultúrának két lehetséges létjogosultsága van, az egyik, hogy egy adott közösségnek közös világértelmezést ad, ami biztonságot nyújt a társadalmi kirekesztés alól. Ezáltal mint szocializációs intézmény működik a magukra maradó fiatalok körében. Másrészt pedig lehetőséget adhat a fiatalok egyéniségének kibontakozására a domináns kultúrával szemben (Rácz, 1998).

Végezetül elmondható, hogy a szubkultúrák jelentős társadalomalakító jelleggel rendelkezhetnek. Ma a szubkultúrák száma nehezen meghatározható, nagyobb halmazokban értelmezhetők inkább. A szubkultúra halmazában helyezkedik el a hip-hop is mint a szabadságot, lázadást, kreativitást kifejező globális életstílus. A hip-hop halmazán belül helyezkedik el a rapzene mint a korlátok nélküli lírikus önkifejezés módszere. A halmazok közötti kapcsolatot a továbbiakban fogom értelmezni.

A hip-hop szubkultúra

A hip-hop szubkultúrának alapvetően négy alappillére van: a rappelés (kezdetben: MC-zés²), a graffiti, a breaktánc és a DJ-skedés. Ezek az elemek azok, amelyek megkülönböztetik más szubkultúráktól. Mindegyik elem az önkifejezés valamely formájának adott teret. Manapság azonban egyes alkotórészek elhagyásával is nevezhetünk egy zenei produktumot hip-hopnak, a kortárs kultúra velejárója, hogy szükségtelenné vált az összes motívum egységes léte. Például az online zenehallgatás és streaming szolgáltatók megjelenése miatt már nem szükséges a lemezjátszó és bakelitlemez használata (lásd: DJ-skedés). Az öltözködési stílus is formálódott a hip-hop kialakulása óta, természetesen a főbb jegyek megmaradtak, azonban bizonyos stílusjegyeit magával ragadta a divat. A szubkultúrára jellemző a bő farmernadrág és annak enyhén „letolása”, így mélyebb üleppel viselése a nadrágnak. Ez annak köszönhető, hogy az Amerikai Egyesült Államokban jellemzően afroamerikai közösségekben, azon belül is a szociálisan deprivált társadalmi csoportokban volt népszerű a hip-hop, így egyes tagjai nem ritkán börtönviseltek voltak. Akkoriban az amerikai börtönök telítettsége miatt gyakran nem megfelelő méretű ruházatot kaptak az elítéltek, öv használata pedig tilos volt biztonsági okokból, így a börtönből szabadult

² MC: (Master of Ceremony) Az adott hip-hop eseményen az előadó személy, többnyire hip-hop alapra való szövegelés, rímelés.

tartalomgyártók vagy fogyasztók sok esetben nem engedték el a nadrágviselési szokásukat. A hip-hop öltözködésnek a bő vagy nagyobb méretű nadrágon kívül része még a melegítőszett, baseball sapka, nagyméretű felső és a fényes/csillogó kiegészítők. Ez a stílus később túllépte a szubkultúra határait, hiszen divattá vált, ami annak tudható be, hogy a globalizációnak köszönhetően a hip-hop futótűzként terjedt a világban. A hip-hop híres előadói nagy hatással voltak hallgatóik öltözködésére, amivel akkoriban koncerteken vagy videoklipekben ismerkedtek meg. Másik jelentős népszerűsítő tényező pedig a márkák voltak, amelyek lehetőséget láttak a zenei stílus felkapottságában, és azonosultak azzal kollektívájukban. Amit annak idején utcai viseletnek neveztek, később a divat szerves részévé és normalizált kinézetévé vált.

A szubkultúra fontos eleme még a közösségépítő tulajdonsága. A hip-hop kultúra gyakorlatban a köztereken való közös jelenlétet jelentette (az Egyesült Államok esetében az úgynevezett „block party”-k). Kisebb-nagyobb létszámban csoportok gyűltek össze, hogy elsősorban hip-hop instrumentálra szövegeljenek, vagy éppen táncoljanak, firkáljanak. Ezekben a cselekedetekben mutatkozott meg a szubkultúra megélése. Összegezve elmondható, hogy az irányzat az önkifejezés sokrétű formáját képviseli, a ritmusos zenéken kívül lehetőséget adhat lírai kifejezésre, esetleg a graffiti művészek által vizuális produktum előállítására. Kreativitás, improvizáció és az egyéniség értékének kiemelése mind a szubkultúra jellemzői közé tartozik. Fontosnak tartom szétválasztani a hip-hop és rap fogalmát, hiszen különbözőképpen fogok hivatkozni rájuk pályamunkámban. A hip-hop szubkultúra a nagy halmaz, amelynek alkotóelemei például a graffiti, breaktánc, az öltözködés vagy maga az életstílus. Ennek a halmaznak része és talán legfontosabb alkotóeleme a rappelés, vagyis a „ritmikus beszéd ütemre”. Ehhez kapcsolódóan Závada Péter (művésznevén: Újonc) a magyar hip-hop szcéna egyik legelismertebb tagja, aki később a költészetben folytatta karrierjét, így nyilatkozik a rap zenéről: *„a rap nem más, mint a városba költözött népköltészet”*.

Rap és politika kapcsolódásai és szociológiai megközelítése

A hip-hop kialakulása

A hip-hop megjelenése az 1970-es évekre tehető, a helyszíne pedig New York, Amerikai Egyesült Államok. Kialakulásának körülményeit a Danielle Garcia által írt *The Politics of Hip Hop: A Political Analysis of Hip Hop's History and Its Complicated Relationship with*

Capitalism című, 2021-ben megjelent műve alapján fogom ismertetni. Azért tekintem relevánsnak ezt a munkát, mert írásának tartalmi keretei hasonlóak az általam kutatott témáéval. Állítása szerint a hip-hop egy szociálisan deprivált közösség által lakott városrészen keletkezett, az Amerikai Egyesült Államok kormánya által lerombolt helyen, hogy az alulreprezentált társadalmi rétegek hozzájussanak szélesebb értelemben vett szabadságjogokhoz, amiket az akkori vezéreszme megpróbált elvenni tőlük (Garcia, 2021:1). Ez az állítás abból indul ki, hogy a rapzenét politikai diskurzusként értelmezi, amelynek két szereplője van, egyrészt a kormányzat, másrészt pedig a szegregált társadalmi csoportok, a tárgya pedig a szabadságjogaik.

Annak alappillérei, hogy a ma ismert New York ilyen hatalmas modern metropolisszá avanzsált, a 20. században lettek lefektetve. Az akkori kormányzat és városvezetés új fejlesztéseket kezdeményezett, az amerikai várost képzeltek el a modern világváros ideáljaként. A század első felében New York önmagát múlta felül felhőkarcolóival, azonban nem csak magas épületek, hanem parkok, utak és különböző közösségi terek is épültek. Viszont a kialakított modern városrészek velejárója a más városrészekkel szembeni kontraszt kialakulása. A New York üzleti központjának kijelölt városrész Manhattan lett, így egy olyan úthálózat kiépítése is tervbe került, amely a város bármely részéről könnyen megoldhatóvá teszi a Manhattanbe jutást. Robert Moses építész volt felelős a Cross Bronx Expressway építéséért. A körülbelül 8 mérföldes autópálya átvágott Bronx szívéen, a 113. utcán, egy metró vonalon és egy megközelítőleg 60.000 lakost érintő lakhelyen, akik emiatt otthont kényszerültek váltani. A fejlesztés miatt érintett városrészekről a szegényebb afro-amerikaiak Dél-Bronxba vagy Kelet-Brooklynba kényszerültek tömörülni. Ennek megoldására hatalmas lakótelepeket építettek az említett környékeken (ilyen volt a Bronx river House, a Millbrook House, a Bronxdale House és a Patterson House), az 50-es évek végére a fehérek több mint fele elköltözött onnan, a lakosság nagy részét feketék és Puerto Ricó-iak tették ki, a szegénység miatt nőtt a bűncselekmények száma, a fiatalok közti munkanélküliség elérte a 60%-ot (Urban, 2017:56). A New York-i városátépítés nem csak fizikailag változtatta meg a várost, hiszen egyrészt mobilisabb lett és részei szorosabb összeköttetésben álltak, másrészt azonban egyes régiói leszakadtsága miatt átalakult a kulturális, etnikai és politikai térképe is.

A szociálisan hátrányos helyzetű lakóövezetekben a közösségen belül gyakoriak voltak a hip-hop események a 80-as években (a korábban említett block partyk). Ezek egyfajta házibulik voltak, melyek nélkülözhetetlen részeit képezték a fentebb említett hip-hop

alkotóelemek. Eleinte talán egyik legkimagaslóbb kellékük a Dj volt, hiszen ő adta a ritmust az egész eseménynek. Az MC a kezdetekben csak a Dj személyét emelte ki retorikájával. Az idő teltével azonban előtérbe került az MC-zés, vagyis a rappelés maga, azaz a ritmusra „beszélés” kreatív szófordulatokkal és rímekkel kiegészítve. Tudatosult ugyan a tartalomgyártók körében, hogy a rappelés kommunikációs teret adhat az MC-nek. A kommunikáció befogadói pedig a fekete közösség tagjai voltak, ami a hip-hop események fejlődésével egyre több embert jelentett. A hip-hop „buli” mint kommunikációs csatorna megjelenése azért volt kulcsfontosságú, mert az itt jelenlévő résztvevők polgárjogaikban korlátozottak voltak, és máshol nem volt lehetőségük elmondani véleményüket. Többek között így vált a rapzene szövegközpontúvá, a pincékben megfogalmazott hip-hop világnézeteket nem érte el az elnyomás és a cenzúra.

A fekete közösségekben a személyes biztonságot a bűnbandák jelentették, amelyek elsődleges célja a pénzkeresés volt, emellett az egymásra utaltság következtében biztonság nyújtása tagjainak. A közösségnek ezen a szintjén magas volt a szocializációs befolyás. Ezek a „gang”-ek, ahogy ők nevezték magukat, gyakran háborúban álltak egymással, a hip-hop zene az itt felgyülemlett feszültség levezetésére volt lehetséges eszköz. Az első hip-hop mozgalom tehát a bandák és a városi informalitás fejlődéséhez kapcsolódott. Ennek tudatában végezetül elmondható, hogy a hip-hop/rap zene kialakulása összetett társadalmi problémák eredménye. Ellentünető mozgalomként szolgált, a kommunikáció olyan kreatív formájaként, amely a mindennapi élettapasztalatot használta fel alapként, a polgárjogi mozgalmak nyomán (Hollander és Einhower, 2004). A fekete mozgalmakon és a városfejlesztési stratégián kívül olyan befolyásoló elemei is voltak, mint a bűnbandákhoz való tartozás és a munkanélküliség magas rátája. A felsorolt tényezők véleményem szerint igazolják azt az állítást, miszerint a hip-hop értelmezhető mint politikai aktivitás. Számomra a politikai aktivitás mikro szinten is értelmezhető: az az egység, amely közösségként meghatároz identitást vagy egységes véleményt, az politikai aktivitásként értelmezhető.

Rap és politika az Egyesült Államokban

Ahogy a Bevezetésben említettem, érintőlegesen kívánok foglalkozni a politika és a rap kapcsolatával annak szülőföldjén. A rapzene majd hogyanem kialakulásától kezdve a társadalmi és politikai diskurzusoknak ad teret, különösen az Egyesült Államokban. A rapzene az 1970-es évekbeli bronxi létrejöttétől napjainkig globális befolyással bír az

előadók és a hallgatóság számára, hogy kifejezzék nézeteiket a legkülönbözőbb ügyekről, legyen az faji egyenlőtlenség vagy politikai korrupció.

A rapzene alapvetően olyan kulturális kifejezési forma, amely a marginalizált közösségek, különösen az afroamerikaiak átélt tapasztalatait és perspektíváit tükrözi. A rapzene dalszövegeit a szerzők arra használják, hogy rávilágítsanak társadalmi igazságtalanságokra, például a rasszizmusra, a rendőri brutalitásra vagy a gazdasági aszimmetriára. A rapzene eszközként szolgál a figyelemfelkeltéshez, és lehetőséget ad azoknak, akiket bizonyos esetekben korlátoznak a hivatalos véleménynyilvánításban, vagy elhallgattatnak. Emellett társadalmi diskurzusokat indíthat, akár közösségen belül, akár a „külvilág” felé. Továbbá lehet még egyfajta motivációs célja is, hogy adott rap-előadó különféle példaértékű üzeneteket közvetít a kirekesztett élethelyzetben élő fiatal feketéknek. Vannak előadók, akik rapszövegeikben arra ösztönzik a közösség tagjait, hogy a deviáns attitűdök helyett építsék közösségük értékeit és összetartó erejét. Célközönségét arra buzdítja, hogy az őket érintő nehézségek ellenére legyenek kitartók és hozzájáruljanak ki magukból a maximumot, ezek mellett motiválja őket, hogy képezzék magukat a szükséges érdekképviselő érdekében. 2Pac, polgári nevén Tupac Amaru Shakur afroamerikai származású rapper, előadó kifejezetten a fekete emberjogi közösség érdekeit tartotta szem előtt pályafutása során. Dalszövegeiben az afroamerikaiak elnyomása ellen, társadalmi integrációjuk érdekében lépett fel. A „Changes” című dalában megjelennek ezek a motívumok: *„Szeretetet érzek a testvéreim iránt/De semmit nem érünk el, ha nem osztozunk egymással/El kell kezdenünk változtatnunk a dolgokon/Meg kell tanulnod a testvérednek tekinteni engem, ahelyett, hogy két távoli idegen lennénk”* (2Pac: Changes³). Számos más amerikai rapelőadó kívánt hasonló mondanivalót közölni hallgatói számára, mint például Kendrick Lamar vagy Nas.

Fontosnak érzem kiemelni azt a tényt, miszerint a rapzene nemcsak pozitív üzeneteket hordozhat. Gyakran a korábban is említett „gang”-ek, magyarul bűnszervezetek tagjai mint előadók hangot adnak illegális cselekedeteiknek szövegeikben. A leggyakoribb kritika a rapműfaj ellen, hogy bagatellizálja a bűnözői magatartást, a droghasználatot, a bandákkal összeegyeztethető erőszakos cselekményeket, ezzel lehetőséget adva arra, hogy befolyásolja hallgatóit, azon belül is a fiatalabbakat. A zenei műfajt védők viszont azzal érvelnek, hogy az egyes társadalmi problémák egyébként is jelen vannak, ők csak szemléltetik a belső

³ A dalszöveg szabadfordítás angol nyelvről magyarra, az alábbi linken érhető el: <https://www.magyar-dalszoveg.hu/lyrics/2pac-changes-greatest-hits>

helyzetet. A konfliktus a rapperek és civilek /vagy a kormány között több esetben is jogi vitává fajult, amelynek szélsőséges következménye a szabályozás vagy cenzúra alkalmazása volt. Számos eset történt, amikor egy előadó ellen felhasználták dalát a bíróságon.

Az Egyesült Államokban a rapzene befolyásának és társadalmi beágyazottságának mértéke olyan magas, hogy nem csak ellenszenvet válthat ki a politikai vezetésből, hanem a politikusok lehetőséget látnak benne a választók eléréséhez. Ebből a szemszögből a rapzene mint kommunikációs platform iránya megváltozik, hiszen a politikusnak lesz megfogalmazandó üzenete az előadón keresztül. Az Amerikai Egyesült Államokban létezik precedens, miszerint egy kampány során beemelték akár rapelőadót. Ez történt 2012-ben Barack Obama esetében, a korábbi államfő egyik kampányvideójában szerepelt a világszerte ismert rapper, Jay-Z, polgári nevén Shawn Corey Carter. Az előadó pedig, jelentős létszámú koncertjén levetítette Obama egy közönségnek szóló beszédjét, amelyben a kitartó munkát és az álmok teljesítésének fontosságát emelte ki. Barack Obama személye önmagában az élő példa a hip-hop és politika mély kapcsolatára. Az Amerikai Egyesült Államok 44. elnöke fekete bőrszíne által és korából adódóan része a hip-hop generációnak, mi több, maga is említi egy interjúban, hogy szokott rapzenét hallgatni, olyan előadókat, mint Jay-Z vagy Ludacris. Ez a tény a műfaj társadalmi bázisának mindkét szereplőjét, mind a tartalomgyártót, mind a fogyasztókat arra készítette, hogy magas érdeklődést mutassanak a politikus iránt. Emellett – hogy kiemeljem a hip-hop közösség fontosságát és jelenlétét szavazóbázisként az Egyesült Államokban – létezik egy nonprofit szervezet, amely a hip-hop közösségen belül a politikai aktivizmust népszerűsíti, és ösztönzi a fiatalokat a politikai érdekérvényesítés gyakorlatára. A Hip Hop Caucus a következőképpen határozza meg magát: *„Olyan 14–40 éveseket szervezünk, akik azonosulnak a hip-hop kultúrával, és osztoznak az igazságosság és a méltányosság értékeiben. A Hip Hop közösséget bekapcsoljuk a politikai folyamatokba, hogy hatalmat építsünk és változást hozzunk létre”*.⁴ A szervezetnek többek között egyik programja jogsegédlet nyújtása volt a deviáns élethelyzetben élő állampolgároknak, akik nem voltak tisztában szavazati jogukkal, ezzel és egyéb szociális alapú segítségükkel megközelítőleg 375.000 afroamerikai származású szavazót mobilizáltak.

Az alábbi példákon keresztül látható, hogy mekkora politikai befolyása van a rapzenének az Egyesült Államokban. Számomra néhány érdekesebbet emeltem ki, azonban ez csak néhány a sok közül, ellenben pályamunkám célja elsősorban a magyar társadalmi

⁴ Lásd: <https://hiphopcaucus.org/about-us/>

valóság kontextusának megismerése. Persze ennek szerves része a hip-hop legjelentősebb hatással bíró országának említése, ennek alapján lehet összehasonlítani a magyar helyzetet az amerikaival, és következtetéseket levonni. Összegezve elmondható, hogy az USA-ban a szubkultúra legjelentősebb tevékenysége a kisebbségi társadalmi bázis hangjának felhangosítása és a szocializációs mechanizmusok során kialakuló véleményvezérek kiemelése. A hip-hop kezdeti szellemének fontos feladata volt még a feszültség levezetése a kriminalizációs folyamatok ellenében, habár vitatott, hogy a rapzene főleg későbbi szakasza mennyire legitimálja a bűnözői magatartást. Magyar viszonylatban más politikai és társadalmi folyamatok mentek végbe, ezáltal a rapzene megítélése és beágyazottsága is más, azonban egyes pontokon egyezhetnek a világ másik oldalán. A szabadság, a szókimondás és a lázadás megjelennek mindkét esetben.

A magyar rap fejlődése

Szemben az Amerikai Egyesült Államokkal, Magyarország esetében nem igaz az állítás, hogy polgári ellenállás okán érkezett a hip-hop. A magyar rapben csak a későbbiekben jelennek meg kézzelfogható társadalmi folyamatok lenyomatai, amelyekkel fogok foglalkozni, sőt pályamunkám elsődleges célja ez. Ebben a fejezetben áttekintem a műfaj fejlődését a kezdetektől és annak legfontosabb állomásait. Minden előadót nem fogok megemlíteni, hiszen nem ez a dolgozatom legfontosabb vizsgálódási szempontja. Meg kell jegyezni, hogy a zenei stílus magyar kutatása nem örvend széles érdeklődésnek, így a szakirodalom csekély e témában, ennek ellenére próbálom széles perspektívából megközelíteni a tárgykört.

Az elsődleges kapcsolódási pont a magyar rap és a politikai helyzet között a rendszerváltás és ennek megfelelően a nyugati trendek befolyása Magyarországon. A hip-hop a 70-es évekbeli Bronxból megközelítőleg 10 év alatt ért hazánkba. Az első érintkezés a műfajjal Fenyő Miklós által történt, aki látogatást tett Németországba, ahol találkozott a breaktáncsal. De nemcsak a táncstílus ragadta magával, hanem a hozzátartozó zenei irányzat is, mégpedig annyira, hogy készített egy albumot (Miki: Jól nézünk MIKI, 1984), amelyben felhasználta a frissen hallott/látott elemeket. A médiában is terjesztette az új irányzatot, Break-klubokat alapított és versenyeket indított (Horváth Tamás, Pécsi Tudományegyetem webhelye). Szembetűnő különbség a hip-hop korábbi változatához képest, amikor a műfaj még közösségen belül terjedt, hogy mire megérkezett Közép-Kelet-Európába, már médiajelenlétet kapott. Fontos megemlíteni még Geszti Pétert és együttesét, az Első

Emeletet, amely szintén 1984-ben jelentette meg a Dadogós break című dalt. Ezek voltak az első érintkezések a hip-hop szubkultúrával, ami azóta is emelkedő érdeklődést mutat, hallgatói és tartalomgyártói szemszögből egyaránt. Hozzá kell tenni azonban, hogy a nyolcvanas években is áramlott már be a nyugati előadóktól rapzene, de a hozzájutáshoz nem volt széles eszköztár. A korban szocializálódó magyar előadók elmondása szerint (lásd: BP Underground Hip Hop, 2018) nagy antennás műholdvevővel be lehetett fogni az MTV zenei csatornáját, ahol hallgathatták az amerikai rappereket. Ezenkívül nyugaton vásárolt kazettákon terjedt „kéz alatt” a hip-hop.

A magyar hip-hop történetének első és legjelentősebb együttese, az Animal Cannibals 1989-ben alakult meg. Szabad stílusukkal és nyelvi szójátékaikkal jelentős sikereket értek el. Időzítésben is fontos szerepet játszott az együttes, hiszen a rendszerváltás után megnyílt a világ a hip-hop iránt érdeklődők számára, sőt egyre több embert mozgatott meg a stílus. Egyre többen, többnyire fiatalok kaptak kedvet az irányzatban való részvételhez, és nem csak hallgatóként, hanem mint tartalomgyártók is. Az Animal Cannibals felismerte ezt a helyzetet és létrehozta az első rap témájú tehetségkutatót, a Fila Rap Jam-et. Ez a rendezvénysorozat lehetőséghez juttatta a feltörekvő előadókat, emellett népszerűsítette a műfajt. Több máig is híres előadó fordult meg a versenyen, mint például Sub Bass Monster vagy a Fekete Vonat formáció. Qka és Ricsipí, vagyis az Animal Cannibals tagjai jelentősen hozzájárultak a hip-hop kultúra fejlődéséhez, ezzel kapcsolatban a szakmában elismert előadók között is egyetértés van.

Mindenképp említést érdemel a „gengszterrap” megjelenése Magyarországon és annak első képviselői. A gengszterrap mint a hip-hop alfaja is az Egyesült Államokból származik. A műfaj sajátossága, hogy bűnbandák tagjai az előadók, és dalszövegeik témáját az illegális tevékenységek és az agresszió adják. Kialakulásának okozója az amerikai gettókat ellepő drogkereskedelem és bűnszervezetek megjelenése volt. A bandák felosztották egymás között a különböző városrészeket (Los Angeles, New York a legjellemzőbb városok), minden bandának megvolt a saját területe. Magyarországon a 90-es években jelent meg a műfaj és leghíresebb képviselői Ganxsta Zolee és Dopeman. Dalszövegeik fókuszában az anyagi helyzetük, a bűnözés és az agresszió különböző formái jelentek meg. Az Amerikai Egyesült Államokkal ellentétben Magyarországon nem volt olyan szélsőséges a bűnbandák uralma az utcákon, ennek ellenére széles hallgatóság tudott azonosulni a műfajjal. A befolyásuk a magyar rap fejlődésére mindenképpen említésre méltó.

Következő mérföldkőként a hazai underground hip-hop terjedését emelném ki, mivel annak társadalmi jelentősége és hatása hasonló az amerikai kontinensen tapasztalhatóval, persze eltérő arányokkal. Pályamunkám szempontjából a legfontosabb része a műfajnak, mivel itt jelennek meg a politikai és társadalmat érintő üzenetek, kritikák. Többnyire fiatalokat vonzott az irányzat (a 90-es évekbeli fiatalságot), közösségekben és köztereken éltek meg a szubkultúra által nyújtott élményeket. A rappelés mellett különös jelentősége van a graffiti jelenlétének az undergroundban, hiszen a köztereken töltött időnek szerves részét tette ki a firkálás mindenféle épületekre, vonatszerelvényekre. A graffitisek kisebb vagy nagyobb közösségben voltak jelen, és a vandálkodás e formája a lázadásukat fejezte ki. Az undergroundról pontos lejegyzések nem igazán léteznek, egyes előadók érintettségére lehet alapozni. A hip-hop alfajának szelleme szerint nemcsak a produktum előállítása volt az elsődleges cél, inkább a közösségben szerzett élmények – eszközként használták a lázadásra és a szabadságuk megélésére. A mai rapzenével ellentétben akkoriban az irányzat tagjai kollektíven és az „utcán” éltek meg a műfajt, ma már ez a közösség többnyire online érintkezik a hip-hoppal, ez az oka annak is, hogy felgyorsult a terjedése. A média hatása akkor sem volt elenyésző, hiszen a rendszerváltás által lehetőség nyílt raplemezekhez, -magazinokhoz és -videoklipekhez hozzájutni – azelőtt szűkebbek voltak a lehetőségek –, ami az érdeklődő hallgatóságot közelebb hozza a műfajhoz. A Magyarhangya forgalmazása által készült egy underground hip-hop szubkultúrával foglalkozó dokumentumfilm (BP Underground Hip-Hop), melynek egyik rendezője, Turán Eszter így nyilatkozott a rendszerváltás után szocializálódó hip-hop kedvelő fiatal szemszögéről: *„Már beleszülettünk majdnem az úgymond »szabad világba«, mégis, sokan csalódottak voltak, hogy nem jött el a jobb világ, nincs tobleronéből a kerítés, nem lettünk minimum Ausztria egy perc alatt. Én a lehetőségekre és az útkeresésre emlékszem, fogalmam sem volt, mit csináljak, nagy volt rajtam a nyomás, hogy legyek valaki, hisz otthon ezt láttam. Aztán tanulhattam már a 90-es évek végén külföldön, kinyílt a világ.”* (BP Underground Hip Hop, 2018). Tehát olvasatomban a magyar underground hip-hop egyik legfőbb alakítótényezője társadalmi szinten a rendszerváltás, azon belül is az identitáskeresés. Az egyéni vagy közösségidentitás meghatározásának problematikája a hirtelen jött szabadság következtében alakult ki, amire a válaszokat a fiatalok a szubkultúrákban keresték. Maga a hip-hop jelenség a szabadságot jelentette a magyar fiatalok számára, minden, ami hip-hop, az egyenlő volt a Nyugattal és Amerikával.

A magyar hip-hop fejlődésének korszakalkotó eleme még a roma hip-hop megjelenése. Elsődleges és egyik legfontosabb képviselője a Fekete Vonat formáció, melynek tagjai: LL. Junior, Beat és Mohamed Fatima. Már a névválasztás maga is mély jelentést hordoz, hiszen a fekete vonat a Szabolcs-Szatmár-Bereg felől Budapestre érkező, ingázó roma munkások vasútvonala volt. A hip-hop trió a vonatjáratot a becsületes cigányok szimbólumaként értelmezte és mindenképp pozitív hozzárendelést szerettek volna a nevükhöz, ezért választották ezt. A Fekete Vonat eszmei céljának a rasszizmus leküzdését tartotta, hiszen elmondásuk alapján érték őket különböző atrocitások szocializációjuk során, faji hovatarozás okán. A konfliktus feloldására a zenében látták a megoldást, ezért fogalmazzák meg zenéjükben az üzenetet, miszerint mindegy kinek milyen a bőrszíne, a lényeg, hogy bulizzunk együtt. Egy internetes archívumban fellelt interjúban a következőképpen válaszolnak a kérdésre, hogy hatásosnak tekinthető-e a rasszizmus elleni fellépésük: *„Mi jelentős változást tapasztaltunk. Romák és fehérek együtt táncolnak, tapsolnak a koncertjeinken, és ha ilyen felejthetetlen élményt nyújtunk nekik, akkor elkezdnek gondolkodni ezen az egészen. A mi zenénknek üzenete van. [...] A mi üzenetünk mindenkihez szól, romákhoz, fehérekhez, kínaiakhoz, afrikaiakhoz, minden néphez.”* (Romapage archívum). A későbbi, 2018-as, Turán Eszter által rendezett dokumentumfilmben (BP Underground Hip Hop) – amelyre már korábban is hivatkoztam –, Mohamed Fatima így fogalmazott: *„Akkor észre sem vettük mennyire komoly szociális problémákkal foglalkoztunk. A »mi gádzsók ti romák ideje haver, hogy megértsd« sorban benne volt az, hogy ugyanolyanok vagyunk. [...] Felszerettünk volna zárkózni ahhoz a társadalomhoz, amiben élünk.”* A Fila Rap Jam 1997-es győztese tehát azt az üzenetet körvonalazták, miszerint ideje túllépni a rasszizmus korlátjain, és becsüljük meg egymás kulturális értékeit, merthogy a zene mindenkié. Érdekesnek tartom megemlíteni a formáció Beat nevű tagjának körülbelül 13 évesen, akkor még Bad Domination együttesként megjelentett dalát, melynek *„Színvak világ”* a címe. A Fekete Vonat későbbi békés elfogadás eszméjével ellentétben, akkoriban agresszívebb példáját adta a rapper a problémának. Részlet a dalszövegből:

„...mert rád jár a rúd./És hatalmas lendülettel a pofádba rúg./Elfelejtet majd, hogy fájgyűlölet lettél./És megbánod azt is, hogy megszületted. [...] Nem érdekel minket, hogy mennyi az ára./Felakasztunk téged az első fára./És az első ember, aki téged onnan levág/A szívedre égeti majd, hogy színvak világ./És tudnod kell neked is, hogy ez a jó világ.”

A dalszöveg durva megfogalmazása jól mutatja a rasszizmus által felgyülemlett feszültséget. Azonban a társadalmi nyitottság erőszakos kikényszerítése inkonzisztens. Mindenképp

elgondolkodtató a tény, hogy 13 éves korban ilyen üzenet fogalmazódik meg az alkotóban az őt körülvevő konfliktusok miatt. A „színvak világ” kifejezés is kreatív ábrázolása a rasszizmus elleni fellépésnek. Végeredményként elmondható, hogy a kevésbé agresszív mondanivaló hitelesebb hatású, aminek eredménye a formáció esetében kézzel fogható. Az első hip-hop-hoz köthető roma zenészekként az elfogadás értéke melletti kiállásukkal nagy hatással voltak közösségükre, ami sok további fiatal kedvét hozta meg a zenéléshez.

A magyar hip-hop egyik legfontosabb momentuma, amikor 2004-ben Vacuum Airs néven létrejön az első magyar rapkiadó. Az Akkezdet Phiai nevű együttes általuk kiadott első albuma (*Akkezdet* címmel) az underground hip-hop alapművének számít. A 2000-es évekre a rapzene fejlődésére az jellemző, hogy az addig kisebb közösségekben terjedő underground (szubkulturális jellegű) hip-hop kettévált. Voltak, akik bekerültek a mainstream/pop kategóriába, mások undergroundok maradtak, emellett érkeztek új előadók is mindkét szférába. A 2010-es évekre már széleskörben terjedt el a rapzene mindkét aspektusa, egyre több rapper vált országosan ismertté és ért el néhány esetben más műfajoknál is magasabb nézettséget. Létező jelenség, hogy bármennyire erősödik a mainstream hip-hop, legalább annyira az underground is, hiszen az utóbbi a domináns kultúra ellen lázad. A két szegmens közötti konfliktus állandó jellegű. Pályamunkám inkább az undergroundra koncentrál, mivel ott jellennek meg a szókimondó, lázadó, rendszerkritikus frázisok. Az underground „földalattisága” a fősodorral szemben abból fakad, hogy a túlságosan explicit szövegek nem felvállalhatóak a mainstream-re jellemző csatornákon. Ma már azonban a streaming szolgáltatók térnyerésének következtében, nem megfelelő szembeállítás az underground/mainstream dimenzió, mivel manapság lehet valaki underground akár többmillió nézettséggel is (lásd: Pogány Induló).

Minden harmadik dal a toplistákon

Az előző fejezetben már említettem, hogy az évek során konstans növekedett a hip-hop felkapottsága, aztán egyre inkább a legmeghatározóbb zenei műfajjá vált. A rapzene kutatását az teszi relevánssá, hogy a társadalom jelentős része valamilyen érintkezésben áll a műfajjal. A hip-hop lehetséges útja lehet a fiatalok elérésének, politikai diskurzusok indításának vagy a társadalom mozgósításának. Ebben a részben számokkal kívánom szemléltetni a rap befolyását. Ehhez a Nemzeti Média és Hírközlési Hatóság részére készített: *A magyar populáris zene a globális platformokon* c. tanulmányt fogom használni (továbbiakban: Tófalvy Tamás et al., 2023). A tanulmány szerzői a két leggyakrabban

igénybe vett digitális zenei streaming platformot vizsgálták, a YouTube-ot és a Spotify-t. Elemzésük adatbázisát a szolgáltatók heti toplistája alkotta, amelyen az adott hét leggyakrabban hallgatott 200 dala szerepelt. Időintervallumban 2017-től egészen 2023-ig terjed megfigyelésük időszaka. A tanulmány kiemeli a hip-hop műfaj heterogén jellegét, állítása szerint a műfajra jellemző egyes zenei elemek sok esetben összefolynak. Pályamunkám szempontjából vizsgálatuk legrelevánsabb eleme a legdominánsabb műfajok megjelenése volt a listákon. A zeneszám műfaját az előadóhoz köthető műfaj alapján határozták meg, azonban egy előadóhoz több műfaj is kapcsolódhat, így egy dal több kategóriában is megjelent. Ennek alapján a magyar Spotify toplistás dalok (21.300 db) a műfaji besorolás alapján a következő arányokban jelentek meg: 81% pop, a második leggyakrabban megjelenő pedig a hip-hop 33%-kal, ami azt jelenti, hogy minden harmadik dal ebbe a műfajba tartozott. A YouTube toplisták esetében is hasonló a ranglista, első a pop 62%-kal és azt követi a hip-hop 32%-kal (Tófalvy Tamás et al., 2023:176,178). Vizsgálták továbbá a magyar toplistákon leggyakrabban megjelenő magyar előadókat. *„A hazai Spotify toplistákon a legtöbb hetet töltő tíz hazai előadó a következők voltak (a toplistán töltött hetek szerint csökkenő sorrendben): Curtis, ByeAlex és a Slepp, Lil Frakk, Dzsúdló, T. Danny, Manuel, Follow The Flow, Halott Pénz, Bsw, valamint Majka. Curtis a 213 vizsgált hétből 181 héten volt jelen a toplistákon, Majka pedig 133 héten szerepelt ott.”*(Tófalvy et al., 2023:193). Szükségesnek tartom megjegyezni, hogy az alábbi előadók közül legalább hat a hip-hop műfajba sorolható leginkább, ráadásul a Bsw vagy Beerseewalk formáció underground stílusban kezdte karrierjét. Curtis a felsorolás élén szerepel, a pályamunkám témája pedig a rapzene és a politika kapcsolódásai, így fontosnak tartom hozzátenni, hogy Magyarország miniszterelnöke, Orbán Viktor a volt focistával posztolt közös képet Facebook oldalán. Emellett Curtis a kormányzópárt 2024-ben megrendezett évértékelőjén is részt vett. A hip-hop műfaj egyik hazai képviselőjeként a politikai szerepvállalás hasonló az Egyesült Államokban tapasztalt esetekhez. Elképzelhető, hogy a jövőben a politikai vezetés érdeket láthat a hip-hop exponenciálisan növekvő nézettségében, így annak szereplőit beemeli arculatába, ezzel növelve eléréseit. A rap megjelenése a mainstream szférában inkonzisztens annak eredeti eszméjével, amely alapvetően rendszerkritikus és a domináns értéktrendekkel megy szembe. Ezzel a folyamattal szemléltethető az underground–mainstream szembenállás, melynek ez az alapvető különbsége.

Rap és politika Magyarországon

Mint korábban is említettem, az első rapped befolyásoló társadalmi tényező a rendszerváltás volt, a szabadság elve a hip-hop szubkultúrájában testesült meg. Véleményem szerint a rapben fellelhetők az egyes magyarországi politikai folyamatok lenyomatai az adott korabeli hip-hop dalok szövegvilágában, amit a későbbiekben példákon fogok szemléltetni. Az előadók mint kommunikációs teret használják dalaikat, melyekben reagálnak a társadalmat érintő problémákra, azokat fejezik ki bennük. A hallgatóság pedig a zenét hallgatva rezonál a megfogalmazott véleményre. A szöveggel való azonosuláshoz kellenek közös kapcsolódási pontoknak lenniük a hallgató és szerző között, ilyenek például a hasonló élethelyzet, világnézet vagy hasonló szocializációs körülmény. A kortárs politikatudomány egy ága, az interpretatív politikatudomány (Szabó Márton, 2016) kiemelten fontos tárgykörnek tartja a politika diszkurzív jellegét, miszerint a politikai folyamatok szerves része a média, a kommunikáció és a nyilvános beszéd terében zajlik. Feltevésem szerint a rapzene hasonló diszkurzív karakterrel rendelkezik, hiszen a dalszöveg véleményformálásnak ad teret, amit a fogyasztója befogadhat. A relevanciáját pedig az adja, hogy a rapzene rendszeres hallgatói közé a népességnek nem elenyésző része tartozik, főleg fiatalok. Érdekes elgondolás, hogy ha valaki teljesen elzárkózik a közéleti események fogyasztásától, viszont idejének nagy részét rapzenehallgatással tölti, mennyire lehet tájékozott az ország helyzetét tekintve – feltevésem szerint annak kéne lennie. Másrésről viszont, mivel az adott személy az információkat nem objektíven, hanem megformált véleményként kapja, nem biztos, hogy hitelesnek tekinthető a tájékozottsága.

A rap a korábban említett folyamatok alapján tehát eszköz a véleménynyilvánításra, főleg a fekete közösségek számára az Egyesült Államokban. A felgyülemlett feszültség a kormány, a rasszizmus, a rendőrség ellen mind megjelennek mint társadalmat érintő problémák a rapzenében. Ennek jegyében elmondható, hogy egyfajta kirekesztés kényszerítette ki a műfaj megjelenését. A szociális értelemben politikának kitett társadalmi rétegek adják a műfaj bázisát, a politikai vezetésnek nem kiszolgáltatott osztályok körében nem ennyire magas a rapzene reprezentációja. E logika mentén jutottam arra a meggyőződésre, hogy a hip-hop az elnyomott közösségek körében tud magas érdeklődést mutatni. A kérdésem tehát az, hogy a polgárjogaikban korlátozott afroamerikai közösségek helyzete mennyire összevethető a korábbi antidemokratikus és még-még államszocializmusban szocializálódó, a rendszerváltás kataklizmáját megtapasztaló közép-kelet-európai társadalom helyzetével. Egy olyan országgal, ahová a demokratikus

intézmények „nemrégiben” tették be a lábukat, és amelyben a politikai participáció aránya történelmi és kulturális okokból alacsonyabb. Véleményem szerint a rapzene értelmezhető mint politikai aktivitás az Egyesült Államokban és Magyarországon is. A feketék kontextusában attól politikai, hogy ez volt a talán egyetlen és leghatékonyabb platform a világról való gondolkodásuk kifejezésére, míg hazai viszonylatban a politikai aktivitás és részvétel alacsonyabb foka jellemző Magyarországon, így kényszerül az üzenet más módszerrel megjelenni, jelen esetben a rap szövege által. Állításom szerint tehát a rapzene a hatalom felől érkező diszkriminációra adott kulturális válasz. Ha az élethelyzetbeli problémák által felgyülemlett feszültség el van vezetve a politika nyújtotta kommunikációs terekben civil mozgalmakon vagy más erre hivatott fórumokon keresztül, akkor nem tömörül agresszív formába a rapzene dalszövegében.

A továbbiakban magyar rapelőadók dalszövegeit fogom értelmezni, keresve bennük politikai identitásra és politikai folyamatokra utaló üzeneteket. Mielőtt belekezdenék, szeretném tisztázni a „politikai” fogalmát. A releváns meghatározáshoz megkerülhetetlen Heller Ágnes (1993) definíciója, miszerint: „*A szabadság univerzális értékének megvalósítása a nyilvánosság területén.*”. A fogalommeghatározásban benne van a szabadság értéke, emellett a nyilvánosság által a politika diszkurzivitása. Jelen esetben annyival egészíteném ki a hip-hop szubkulturális jellege miatt, hogy a közösségi önmeghatározás is politikaivá teszi a műfajt, hiszen megfogalmazott kritikák és igények jellennek meg benne a politikai vezetés felé.

Az első előadó, akit kontextusba kívánok helyezni, Serrano. A rapelőadó Borsod-Abaúj-Zemplén megyéből, azon belül is Kazincbarcikáról származik, és a Ki Mit Tube online tehetségkutató által hallott róla az ország először. Témái közé a mélyszegénység, a családon belüli erőszak, a bűnözés és a politikai bizalmatlanság tartozik. Ezt a részletet *A legszegényebb régió (Album: Féreg)* című dalából idézem:

„Az nem enyhítő körülmény hogy éhen vesznek/[...]Hogy egy vályogházba kilencen ébrednek/ Félholtra verve bilincsbe viszik az FK⁵-ba/Az apját felváltja de őt is csak eltávra/ A világ jobb hely lett a probléma elzárva [...]/ Itt ragadtunk elfeledve az édentől keletre/ A legszegényebb régióban élve eltemetve!” (Serrano: *Legszegényebb régió*).

⁵ FK: fiatalkorúak börtöne

Az előadó agresszív megfogalmazással hívja fel a figyelmet a környezetét érintő szenvedés létre. Soraival lefesti a megélt szegénység képét. Megkérdőjelezi a nevelőintézmények hatásosságát, és a jogi ítélet megfelelő körütekintését. Úgy érzi, nem számíthat az államra, hiszen sorsa eldőlt születésének pillanatában. Felhívja a figyelmet azokra az akadályokra, amelyek állandósítják a szegénységet. Olyan társadalmi problémákat érint, mint a felfelé irányuló társadalmi mobilitás kihívásai (intra- és intergenerációs mobilitás egyaránt), a leszakadt régiók felzárkóztatásának elmaradása, a hatalom diszkrecionális ítélete. Serrano a legalacsonyabb társadalmi státuszban levők helyzetéről közvetít, hogy Magyarországon ilyen életkörülmények is léteznek, egyfajta tudósító szerepet tölt be a rapzene adta csatornán. Felhívja a figyelmet arra, hogy az egyenlő esélyekkel indulás csak koncepció: *„A fertőző környezet téged is beteggé tesz, ennyi szar után te nem lennél ellenséges?”* (Serrano: *A legszegényebb régió*). A politikai értékek mentén Serrano a társadalmi jólétet és a jövedelmek közti egyenlőtlenségeket hangsúlyozza, és az állam felelősségét a gazdasági folyamatokba való beavatkozásért. Tehát elmondható, hogy a kazincbarcikai előadó gazdasági értelemben a hagyományosan baloldali értékek mentén látja a társadalmi problémák megoldását.

A következő előadó, akit meg szeretnék említeni, a pápai születésű Tkyd, polgári nevén Németh József. A magyar underground rapper munkássága majdhogynem a magyar underground hip-hoppal egyidős. Szövegvilága mély üzeneteket, társadalmi problémákat, akár traumákat érint. Szövegközpontú és sokszor már-már filozófiai mélységű kérdésköröket fontolgató dalszövegeiről vált híressé az underground berkein belül. A rapper egyben részese a Dreamerz formációnak is, akikkel a hiphop.hu készített interjút 2010-ben. A rapper duó így válaszolt a kérdésre, hogy mennyire fontos nekik a szövegvilág üzenete: *„Máig hiszem, hogy a hiphop sokkal több, mint zenei irányzat, hiszem, hogy minden underground műfaj megtölthető némi művészi tartalommal. Az üzenet fontos, hiszen rólunk szól – ezáltal leszünk a közönség szemében elfogadhatóak, ha úgy tetszik mérvadóak. A szövegeket elsősorban a frusztrált kamasz-, illetve korai felnőttkor élményei adják, az önmegvalósítás útvesztőiben történő keresés önmagunk után. A szövegi világ híven tükrözi felfogásunkat a valós és egy vélt élet, annak élményei és kudarcai, az álmaink utáni folytonos küzdelem függvényében.”* (hiphop.hu weboldala, Dreamerz interjú). Tkyd úgy néz tehát a szövegeire, mint egy naplóra, ahova megélt szituációit és tapasztalatait gyűjti össze. A „Myself” című dalából idézem az alábbi sorokat:

„Ezt most küldöm mindenkinek, akik gyűlölnek szeretni./ Akik félnek, hogyha fáj, azt többé nem lehet feledni./ Akik úgy nőttek fel velem, hogy nem jutott ki a jóból./ Jusson eszedbe, hogy ki a jobb, míg merítek a szóból. [...] Kit fellökött az élet, az már a testvérem örökre./ Palackba zárt lelkek a panelba eltemetve./ Kik soha nem voltak szeretve, így élve eltemetve.” (Tkyd: *Myself*).

Pályamunkám során többször érintettem, hogy keresem a rap dalszövegeiben megjelenő társadalmi élethelyzeteket. A témát az teszi izgalmassá, hogy a rapzenében a szélsőséges élethelyzetek jelennek meg, azok az érzelmek és motívumok, amelyek kevés más műfajtipusban, és olyan formában, amely egyedivé teszi az üzenet közlését. A pápai rapper szemléletes példája gondolatmenetemenek. A szöveg mondanivalójában az rejlik, hogy a társadalmi és osztálykülönbségek nem mérőeszközei az egyén értékének. Továbbá említi a szeretetnélküli pesszimista életvitelt, amelyet a paneltömbök képe közvetít. Tkyd szövegvilágának fókuszában a társadalmi folyamatok ok-okozati összefüggésének mentén az okozat áll. Azokat a szélsőséges következményeket ábrázolja, amelyek élethelyzetből adódnak, de az egyén szintjén manifesztálódnak, mint például a depresszió, a kábítószerfüggőség. A fentebb említett két előadó, Serrano és Tkyd egyaránt az alsó társadalmi rétegek nehézségeiről írnak, azokról az érzelmekről, amelyek nap mint nap feltörnek a nélkülözés vagy deprivált élethelyzetből adódó problémák láttán. Az ideológiai skálán is hasonló helyen helyezném el a két előadót. Tkyd dalszövegeiben kiemeli a társadalmi igazságtalanság jelenlétét, a közösség együttérzésének fontosságát és ábrázolja a nemzetre jellemző, kulturálisan kialakult pesszimista világképet. Idézet a fentebb is említett dalból:

„Van, ki álmokat rabol, míg mások az álmokért rabolnak,/ Mert a magyar sírva vígad, mások a sírig dalolnak.” (Tkyd: *Myself*).

Az előadók sokszínűsége érzékeltetése érdekében szeretnék különböző helyekről és lehetőség szerint különböző világnézetű rappereket beemelni pályamunkámba. A következőkben a közéleti problémákkal aktívabban foglalkozó dalszövegekre fogok fókuszálni. Funktasztikus, polgári nevén Csató Adorján az egyik legmeghatározóbb hazai rapper, társadalomkritikus szövegeiről és gyors raptechnikájáról híresült el. 2009-ben megjelent egy albuma *Jelentések Fanyarországról* címmel. A kiadás éve meghatározó lehet a társadalomkritikus album esetében, hiszen az ország ekkor gazdaságilag súlyos helyzetben volt, egyes vélemények szerint államcsőd szélén állt. A megszorítások, a forint értékének csökkenése, a bizonytalanság mértéke, mind okozói lehettek a társadalmi feszültség

felgyülemelésének. Véleményem szerint az ilyenfajta radikális politikai krízisek fűtik leginkább a rap műfaját. A „*Fanyarország*” című dalából idézem a következő sorokat:

„Mélyen tisztelt törvényhozó, csak az fáj,/ Hogy nagyobb az állami apparátus, mint a középosztály!/ Mutogatni kár, hiszen te is ott voltál./ A módszerváltozás óta már felnőtt egy korosztály. [...] Azt mondd meg nekem, Funk, ha tudjuk, hogy baj van,/ Miért a bajszunk alatt mormogunk halkan?/ Halkan mormoljuk, hogy nem ezt akartam/ De miért nem teszünk ez ellen, hadd halljam?” (Funkasztikus, Sub Bass Monster: *Fanyarország*).

A mezőkövesdi rapper dalaiban visszatérő elem Magyarország helyett a gúnyos „fanyarország” használata. A kritikus szófordulat az országhoz egy keserű, pesszimista jelzőt rendel, ezzel célozva a társadalomban beágyazódott negatív érzelmekre, amelyeknek egyik okozójaként a szocializmust tartja, ezt több dalszövegében is említi. Az előadó zenei alapjait magának készíti, úgynevezett hangminták alapján, ami annyit tesz, hogy régebbi, más stílusú dalok hangrészletei jelennek meg a hip-hop-ra jellemző dobütemre illesztve. Funkasztikus erre a célra a szocializmus idején megjelent bakelitlemezeket, hangfelvételeket, mozgalmi dalokat használja fel, ezzel is kifejezve, hogy ezek az elemek is a magyar kultúra részei. A fentebbi sorokban kifejezi a politika iránti bizalmatlanságát, emellett megjelenik a rendszerváltás sajátos megnevezése, a „módszerváltás”. A szerző megfogalmazása arra enged következtetni, hogy a politikai döntések hatékonyságában nem lát változást, csak a döntéshozás folyamata változott meg. Hangsúlyozza a felelősségvállalást is, kiemelve, hogy az új rendszer kiépítésének az egész politikai elit résztvevője volt, így a másik hibáztatása nem legitim. Ellenzi a felfogást, miszerint az embereknek el kell fogadniuk a sorsukat, tehát felhívja a figyelmet, hogy az állampolgárok legyenek aktív cselekvői életüknek. Ebben az esetben nem csak kormánykritikát fogalmaz meg, hanem a társadalom felé fordul és felteszi a kérdést, miért nem állunk ki magunkért, amely kérdésből egyébként önmagát sem zárja ki. Ennek megválaszolása nem releváns pályamunkámban, azonban a magyar társadalmi viszonyok megértéséhez nélkülözhetetlen az azokat befolyásoló történelmi és kulturális tényezők ismerete. Az irányjelölés, miszerint az ilyenfajta társadalmi „beidegződéseknek” már nincsen létjogosultságuk, megalapozott, azonban az előbb említettek fényében ezek eltüntetése kihívásokkal teli. Funkasztikus azonban nem csak a 2009-es évekbeli kormányt kritizálta, tíz évvel később, 2019-ben megjelent „*Focializmus*” dala a jelenleg is regnáló kormányt kritizálja. Dalszövegében említéseket tesz az elmúlt évek politikai és közéleti botrányaira, emellett megkérdőjelezi az ideológiai értékek jelentőségét a magyar politikában. Részlet a *Focializmus* dalszövegéből:

„Még ennyi birkát, hazug narratívát/ A neofasisztát ma már konzervatívnak hívják.[...] Itt mindenki okos utólag./ Mindig menni kell előre, gyorsul a futópád./ Közben olyan, mintha az idő kereke fordulna vissza,/ Mert az ötven év felettiek legtöbbször tudat alatt kommunista.” (Funkasztikus: *Focializmus*).

Szókimondó szövege érzékelhetően elitellenes, továbbá folyton visszatérő eleme az úgymond kommunizmus „lekaparhatatlansága”. Dalszövegeiben a társadalmi olló marginalizált végét szemlélteti hallgatói számára, emellett megjelenő szimbólum még a szegénység okozta letargikus életkép és kilátástalanság. A rendszerkritikus rapperen keresztül szemléltethető, hogy milyen politikai diskurzusok, társadalmi problémák, élethelyzetbeli körülmények jelenhetnek meg a rapműfaj szövegvilágában. Funkasztikus korlátok nélkül szemlélteti hallgatói számára az általa „elemzett” Magyarország képét. Az ideológiai skálán kritikus szemlélete miatt nehéz elhelyezni, mégis mint a korábban említett rapperek esetében is, elsődleges fókuszában a társadalmi igazságtalanság és az esélyegyenlőtlenség áll.

Végül egy olyan hip-hop együttest szeretnék megemlíteni, akikben felfedezni véltem a kulturális tengelyen a jobboldali értékek mentén való gondolkodást. Pályamunkám kutatásaként azért esett a választásom ezen előadók dalszövegének elemzésére, mert ezek a szövegrészek a témám szempontjából kifejezetten jól szemléltetik az általam keresett különböző identitásokat. Az NKS, vagyis a Nem Közölt Sáv az underground első napjaitól részese a szubkultúrának és a mai napig aktív tartalomkészítő, ami nem sok előadóról mondható el. A hip-hop duó két tagja Nos’chez és Zenk gödöllői származásúak. Az általam elemezni kívánt daluk pedig a 2012-ben megjelent *TDI* albumjukon található „*Magyarország*” című. A rapzeneszmű ambivalens jellegű, egyszerre emeli ki Magyarország értékeit, emellett annak negatív jellemzőit is. Dalszövegében megjelennek történelmi utalások, kulturális értékek, politikai korrupció és – mint Funkasztikus esetében is – a magyar nép „balsors” szerepe, a kontextus megértéséhez az NKS „*Magyarország*” című dalából idézem a következőket:

„Magyarország, egy olyan örök lakás, ahol tízezer báró él és tízmillió lakáj.[...] Szégyen, szörén ültük meg a lovat régen, most meg műbőrén a hévet./ Mért lett itt minden olyan theátrális, Budapest a főváros, de Brüsszel a bázis./ A Magyarok nyilaitól ments meg Uram minket, már nincs lóvé nyilakra se mer perkáljuk a hitelt.[...] Ha újraszületnék még egyszer ugyanezt/ A szív itthon marad akárhova jut a test.” (NKS: *Magyarország*).

Közös pont a többi előadóval ez esetben is az elitellenesség. A fogalom körül kialakuló társadalmi feszültség a társadalmi egyenlőtlenségen alapul, emellett a szűk csoport körül kialakuló hatalomkoncentráción. Érdekes, miképpen jelenik meg az euroszkepticizmus a rapzeneszám dalszövegében, azonban hozzá kell tennem, hogy a kifejezetten nemzeti egységben való gondolkodás nem egyenlő az euroszkepticizmussal. A kontextus alapján jelen esetben nehéz megállapítani, hogy ez melyik eset. E sorok alapján elmondható, hogy a kulturális jobboldali értékeket részesíti előnyben a formáció, annak ellenére, hogy a hip-hopnak szubkulturális jellegéből adódóan szerves része a lázadás, ámbár tekinthető lázadásnak a nem kellőképpen kiemelt nemzeti identitás hiányossága. Már önmagában a lázadás módszere és kifejezésének formája által lesz valami rap, a tartalma tulajdonképpen mellékes ebből a szempontból. Arra gondolok, hogy a rapzene nemcsak politikai döntések ellen ad teret a lázadásnak, hanem bármely más alulról jövő társadalmi problémának is, a rap önmagában a csatorna és a kifejezés módszere, nem pusztán annak tartalma. Ezt bizonyítja a már korábban említett párhuzam, miszerint az Egyesült Államokban a fekete közösségek nehézségeit tematizálta a zenei irányzat, míg Magyarországon például az államszocializmus okozta terheket vagy a politikai korrupciót emelte be a műfaj.

Összegezve elmondható, hogy vizsgálatom, melynek célja a politikai identitások keresése volt a magyar rapzenében, sikeresnek látszik. A műfaj szövegvilágában megjelennek a társadalomra általánosságban is jellemző ideológiák, nézetek. Egyes nézetek azonban a rapzene társadalmi bázisát tekintve arányaikban feltehetően felülreprezentáltak. A kontextusba helyezett előadók mindegyike egy alternatív képet közvetít hallgatói számára a társadalomról, politikáról vagy Magyarországról.

Azahriah mint egy generáció hangja és a posztmateriális értékek képviselője

Az elmúlt évek legsikeresebb hazai fiatal előadója kétségkívül Baukó Attila, művésznevén Azahriah. A budapesti zenész, előadó, producer, zeneszerző rövid idő alatt rekordszámú megtekintéseket és élőfellépéseket produkált. Műfaja nem kifejezetten rap, rengeteg stílus keveredik dalaiban, kutatásom szempontjából mégis mindenképpen releváns abból a szempontból, hogy Azahriah zenéi meglehetősen szövegcentrikusak, emellett van megfogalmazott véleménye a rendszerről, közéletéről és már-már filozófiai mélységű kérdésekről az emberi léttel kapcsolatban: mi a fontos; mi a boldogság; hogyan érdemes élni. Ezek a kérdések mind-mind visszatérő elemei Azahriah szövegvilágának közvetlen vagy

közvetett módon. Az adott stílust a modern előadók esetében nehéz egyértelműen meghatározni, rengeteg régi feldolgozás keveredik a modern hangzással, a fiatal magyar sztár esetében a helyzet még komplikáltabb. Elsősorban popelőadónak tekinthető, de a dolgozatban korábban leírtak alapján kijelenthető, hogy manapság a hip-hop és a pop műfaja sok esetben elválaszthatatlanok egymástól. A hip-hop/rap műfajnak azonban vannak konkrét elemei, amelyek által elkülöníthetők más műfajoktól. Ilyenek például a szövegcentrikusság, a szlenghasználat, a zenei ütem és a szótagszámok, a szövegritmus megfeleltetése, a hangszerelés, emellett különböző stílusjegyek vagy akár vizuális elemek, mint például az öltözködés, a videoklip helyszínválasztása. Nem mellékesen a szociális helyzet, amelyből az előadó szól. Azahriah dalaiban és több interjúban is említést tesz Újpalotáról és arról az általános élethelyzetről, amely azon a környéken jelen van, és amelynek ő is megfigyelője volt. Ezek tükrében véleményem szerint igenis domináns műfaj a hip-hop Azahriah munkásságában és említést érdemel pályamunkámban. Továbbá a szóban forgó előadó témái és úgynevezett „atmoszférája” különféle kulturális jegyeket hordoz, amelyekre a továbbiakban kitérek és vizsgálom azokat a dalszövegei és nyilatkozatai alapján. Relevanciáját erősíti továbbá a rengeteg megtekintés és a népszerűség, ami a hallgatói részéről megjelenik. Ha a társadalom egy jelentős része azonosulni tud egy akár közéleti témákban is érintett előadóval, akkor az valamilyen leírást eredményez a társadalomról.

A posztmaterializmus fogalmát Ronald Inglehart alkotta meg 1971-ben a *The Silent Revolution in Europe: Intergenerational Change in Post-Industrial Societies* című művében. A társadalmi értékrendszerek hatással vannak az egyénre, ezzel párhuzamosan az egyén értékrendje is hatással van a kollektív értékekre, ami társadalomtudományi szempontból kiemelten fontos, hiszen ez társadalmi folyamatokat generál. Magyarázatot adhat egy adott közösség viselkedésére, alakíthatja egy társadalom politikai preferenciáit, gazdasági prioritásait. A posztmaterializmus definíciója szerint a világháború után az alapvető jólét és életminőség szintje emelkedett, aminek következtében elindult az úgynevezett „csendes forradalom” (Inglehart, 1971). A lakosság nagy részének már nem az alapvető emberi szükségletek kielégítésével telt az ideje, így előnyben tudták részesíteni az életminőségük javítására irányuló törekvésüket. Ezek az eltolódások a társadalom perspektívájából különbözőképpen jelenhetnek meg. Politikai értékrendben felértékelődik a társadalmi egyenlőség fontossága, a környezetvédelem, az egyéni szabadságjogok. A korábban említettek alapján a posztmateriális értékrend jelentős hatással van gazdasági folyamatokra is, hiszen az ilyen értékrenddel rendelkező társadalmakban nagyobb hangsúlyt kap például

a fenntartható gazdasági fejlődés vagy a zöld energia. Nem mellesleg a piaci szereplők és fogyasztók vásárlási preferenciáiban is megmutatkozik, felértékelődnek például az organikus vagy helyben termesztett élelmiszerek, a fenntartható ruházat, a fair trade termékek, valamint lakhatás szempontjából azok az ingatlanok, akár települések, amelyek életminőség szempontjából jobb feltételeket biztosítanak. Összességében elmondható tehát, hogy a posztmateriális értékrend egyik következményeként a fogyasztók gazdasági döntései már nem kizárólag az ár-érték arányra vagy anyagi szempontokra koncentrálnak, hanem egyre inkább az etikai és életminőségi szempontokra. A posztmateriális érték tehát, ellentétben a materiálissal, már nem a gazdasági és anyagi biztonságot jelöli meg elsődleges prioritásként, hanem többek között az önkifejezést, a társadalmi egyenlőséget, az életminőséget, az egészséget, az önazonosságot. Fontos szempont továbbá, hogy a posztmaterializmus növekvő tendenciát mutat generációról-generációra, az általános jólét növekedésével párhuzamosan. A ChatGPT-nek feltett kérdésre, hogy: „Melyik generáció áll legközelebb a posztmateriális gondolkodáshoz?” a következő volt a válasz: „[...] Az Y generáció (millennials) és különösen a Z generáció hajlamosabb posztmateriális értékeket követni. Ezek a generációk nagyobb figyelmet fordítanak olyan kérdésekre, mint a klímaváltozás, az egyenlőtlenség elleni küzdelem, és a szociális érzékenység, szemben a korábbi generációk pragmatikusabb, anyagiasabb megközelítésével. A globális internetelés és a szociális média szintén segítette ezen értékek gyors terjedését és megszilárdulását”⁶. Amennyiben szembe állítjuk az állítást, miszerint a Z generáció a leginkább posztmateriális, azzal hogy Azahriah is e generáció tagja, miként hallgatóságának nagy része is, akkor feltehető-e a következő kérdés: Vajon Azahriah sikerének lehet-e kulcsmozzanata, hogy a társadalom egy nem elenyésző része rezonál azokra az értékekre, amelyeket képvisel zenéjében? A továbbiakban Azahriah dalszövegeivel és azok mondanivalójával fogok foglalkozni.

A hip-hop/rap sajátos, talán nélkülözhetetlen „kelléke” a szociális élethelyzet, amelyből az adott előadó szól. Önmagában ez határozza meg a „tudósító” szerepet. Milyen tapasztalatok, körülmények, érzelmek, kilátások vagy azok hiánya következtében fogalmazódik meg az előadóban olyasmi, amit feltétlenül közvetítenie kell a kívüllág felé? Azahriah zenéiben és nyilatkozataiban is említi, hogy Újpalotán nőtt fel. A Friderikusz Podcastben mesél a környékről és arról, mekkora hatással volt személyiségfejlődésére. Ábrázol egy tipikus élethelyzetet, miszerint a környék nyomasztó, a panelrengeteg

⁶ Mesterséges Intelligencia használatbavétele: 2024. 10.30

lehangoló, az emberek időközönként a legutóbbi öngyilkosságról beszélnek, a lépcsőházban családi veszekedéseket lehet hallani, a köztéren alkohol- és drogfüggők vannak. Az előadó szerint azonban a sok negatívítás ellenére megvan ennek az atmoszférának a romantikája, számára ez a légkör otthonos (Friderikusz Podcast, 2024). Részlet a *Cipoe* című dalából:

*„Az olvadó világban, a romok közt, a porban/Azi-graffitivel van tele a blokk/ F*szt érdekel az, hogy hogy lettél milliomos/ Jön majd egy cunami és minden szarod elmossa/ Ha nem te éled meg, hát majd a kövi generáció/ Más világ, hasonló scenárió/ Megkérdezték: mi a baj?/ A sok buta paraszt, aki olyannyira tele van/ Hogy soha-soha-sohase fogy el a lóvé/ Mind mutogatnak ide-oda: nem én vagyok, ők azok [...] Mer' a Prada bőrkabiba' eltemetnek/ De a gondolatfoszlányok megmaradnak”* (Azahriah: *Cipoe*).

Az előadó dalszövegében erősen érződik a feszültség a túlságosan felhalmozott anyagi javak miatt, továbbá, hogy nincs, aki felelősséget vállaljon az ez által okozott károkért a világban. Sorai alapján elmondható, hogy szerinte a természet törvényeit nem érdekli a túlméretezett vagyon, a világ szempontjából nem ez a fontos. Továbbá, rávilágít a materiális értékek és az annál magasabb értékű dolgok közötti különbségre, miszerint egy drága ruhadarabot vele együtt eltemetnek, de a gondolatok, amelyeket itt hagy a világnak, földi léte után is fennmaradhatnak. Tehát összességében elmondható erről a néhány sorról, hogy Azahriah felteszi a kérdést: mi az igazi érték a földön? Majd meg is válaszolja, nem pénzben keresendő. Ez a fajta úgynevezett lázadás az anyagi javak ellen több dalában visszatérő elem: *„Úgy kéne mindenkinek nyomni, mint Bhutánban, hogy a sikereket boldogságban, nem pénzbe' méred/ Ez az egyetlen igazi út az igazi élet/ Bárhova is sodor el a víz vigyen el bárhova, utadon kísérjen csakis az számít hogy mennyire voltál önazonos ember”* (Azahriah: *Lesson*). Továbbá részlet egy 2024-ben megjelent dalából: *„Bemutatom neked most az életet amitől leesik az állandó jó hogyha lé van, de mit ér az mikor a szívedből gyűlölet árad”* (L'Entourloop, Azahriah: *Don't Turn the Bass Down*).

Végző soron kijelenthető, hogy Azahriah dalszövegeiben fellelhetőek a társadalomra egyébként is jellemző értékrendek lenyomatai. Az ideológiai alapelvek mentén Azahriah előnyben részesíti a szabadságot, a nyitott gondolkodást, a környezetvédelmet és a társadalmi egyenlőséget, fontosnak tartja emellett a kollektív felelősségvállalást. Dalszövegei kritikusak a fogyasztói társadalommal szemben, az anyagiasság elítélésével felhívja a figyelmet az egyén valódi igényeire, például a személyes boldogságra és önmegvalósításra. A fiatal előadó feszültsége, véleménye a világról és hazánkról a sajátos

egyedi stílusú zenéjében ölt testet, mely gondolatok nem találnak süket fülekre, ahogy többmillió megtekintései azt visszaigazolják. Az ekkora tömeget mobilizálni képes személyek véleményvezérként hatással tudnak lenni a társadalom egy jelentősnek tekinthető részére, például erősítheti egyesekben az identitástudatot. Az előadó ilyen értelemben egy közösségi tükör, amelynek karaktere és üzenete hatással lehet a társadalmi struktúrákra. A hazai sztár többször foglalkozott már közügyekkel, saját elmondása szerint akkor jelenik meg a közéletben, ha kellőképpen nagy igazságtalanságot észlel. A fejezetet a „*Four Moods 2*” című legrendszerkritikusabb dalszövegének részletével zárom. „*Hova sodor ez a víz, mondd, hova viszel minket? A tudattalant mérgezted, így hát rettegésben élnek már / Betemet embereket a gettó/ A fény is elillant ahhoz, hogy láss/ Egy apró foltot abból, ami szép volt/ Beszürkül a világ*” (Azahriah: *Four Moods 2*)

A rapzene társadalmi bázisa

A hip-hop kultúra és a rapdalszövegek üzeneteinek teljes megértéséhez nélkülözhetetlen a közönségük meghatározása. A rapzenében megfogalmazott üzenetek tartalmi relevanciáját az adja, hogy milyen perspektívából érkeznek. Gondolok itt az alap szociodemográfiai változókra, mint például nem, kor, lakhely vagy társadalmi pozíció. A társadalmi problémákról való gondolkodás szubjektív, tehát élethelyzettől függően eltérhetnek az igények. A kérdésem tehát, hogy a társadalmi rétegződések alapján, melyek azok a csoportosulások, amelyek rezonálnak a rapzenével. Az egyes társadalmi rétegek szokásainak vizsgálata széles szakirodalmi háttérrel rendelkezik, amely segít ábrázolni a zene körül kialakuló társadalmi folyamatokat. Kristóf Luca és Kmetty Zoltán 2019-ben készített egy tanulmányt „*Szereti ön Vivaldit?*” címmel, amely a zenei ízlés és a társadalmi státusz kapcsolódásait vizsgálja (Kristóf & Kmetty, 2019). Ezt a fejezetet az ő kutatási koncepciójukra alapozom. A kulturális fogyasztás és társadalmi státusz összefüggésének kutatása a szakirodalomban Pierre Bourdieu nevéhez köthető, akinek alapműve az 1984-ben megjelent *La Distinction*. Bourdieu nevéhez fűződik a habitus fogalmának meghatározása, amely a hasonló társadalmi helyzetből származó egyénekre jellemző attitűdjegyeket vizsgálja. A habitus kollektív jellemzők létének összessége, amelyeket a társadalmi viszonyok alakítottak/alakítanak, és amelyek meghatározzák az egyén életének minden aspektusát. A tárgykörben későbbi kutatók (Tak Wing Chan, John Goldthorpe) megalkotják a homológiatézis fogalmát, mely megállapítja az összefüggést, melyszerint: A magas társadalmi pozícióban levők a magaskultúrát preferálják, még az alacsonyabb státuszúak a

tömegkultúrát fogyasztják (Kristóf & Kmetty, 2019:50). A magyar tanulmány továbbá ismerteti a Richard Peterson által megalkotott omnivorizációs tézis fogalmát, mely szerint a kulturálisan magas státuszú egyén már nem korlátozódik kizárólagosan a magaskultúra fogyasztására, hanem sokkal sokszínűbb kulturális érdeklődés jellemzi, melynek része a magaskultúra is. Peterson az ilyen esetre az *omnivore*, vagyis mindenevő jelzőt használja. Az alacsonyabb társadalmi pozícióban levőkre viszont a kevésbé változatos kultúrafogyasztás jellemző, aminek nem része a magaskultúra, ők az *univore* kategóriába tartoznak (Peterson, 1992; idézi Kristóf & Kmetty, 2019:51). A szakirodalmi diskurzus során kialakult ellentét alapját az adja, hogy az egyes társadalmi osztályok mennyire mobilisak a kultúrafogyasztás terén. Emellett vita tárgyát képezi még a társadalmi rétegek kategorizálása, hogy mely szempontok alapján különböztetik meg őket. Peterson zenei ízlés vonatkoztatásában vizsgálta a kultúrafogyasztás körülményeit, eredményeiben az látható, hogy a kulturális tökélet tekintve az egyetlen hierarchikusan kiemelkedő műfaj a klasszikus zene. A többi irányzat egymástól nehezen elválasztható, a nemből és életkorból adódó egyéni szubkultúrákhoz való kötődésük miatt (Kristóf & Kmetty, 2019:53). Pályamunkám első fejezetében körüljártam a szubkultúrákhoz való kötődés körülményeit, azok alapján elmondható, hogy a szubkultúrák befolyása az egyénre belső és külső társadalmi folyamatok hatására jön létre, többnyire a domináns/alternatív kulturális érték vagy normarendszer törésvonala mentén. Vizsgálódásom szempontjából releváns információ még a Lizardo és Skiles által megfogalmazott állítás, miszerint a szimbolikus kizárásnak generációk közötti aspektusa is létezik. A szimbolikus kizárás valamely műfaj elutasítását jelenti az adott társadalmi státusz irányából, ami mindkét irányban (fentről lefele, vagy fordítva) megjelenik a társadalmi rétegek között. A mindenevőkre jellemző a legkevésbé elutasítása. Generációs kontextusban pedig a szerzőpáros állítása szerint a magas társadalmi státuszú fiatalok között megfigyelhető az a tendencia, hogy nem utasítják el azokat a zenei műfajokat, amelyeket az idősebb, hasonló társadalmi helyzetben lévő generációk korábban még elutasítottak. Erre példaként a hip-hop/rap műfajt emeli ki, amely a magas társadalmi pozícióban levő fehér amerikai fiatalok kedvelt műfaja. Lizardo és Skiles ezt a jelenséget hivalkodó nyitottságnak nevezik, s szerintük a fiatalok kozmopolita toleranciáját fejezi ki. (Kristóf & Kmetty, 2019:54). Értelmezésemben ez arra utal, hogy nem feltétlenül tekinthető valóságnak a rapzenével való azonosulásuk, hanem csak a társadalmi státuszukból eredő kulturális nyitottságot fejezik ki ezzel. Korábban is említett tanulmányukban, amelyben a zenei ízlés és a társadalmi státusz kapcsolódásait vizsgálják a szerzők, nem is jelent meg konkrétan vizsgált műfajként a hip-hop kérdőívükben mint.

Az erre vonatkozó kutatás hiányában nem tudok átfogó megállapítást tenni a rapzene társadalmi bázisát tekintve. Relevánsnak tekinthető a szakirodalomban korábban említett állítás, hogy a kulturálisan magas pozícióban elhelyezkedők is feltehetően fogyasztanak rapzenét. Azért kiemelendő az állítás, mert általánosságban a szociálisan deprivált helyzetben levő társadalmi osztályhoz kötik a rapzenét. Arányokban persze magasabb a reprezentációjuk ebben a tekintetben. Azonban egyéb dimenziók alapján is differenciálható a zenei műfajhoz való kötődés, ilyen aspektusban a legkiemelkedőbb az életkor.

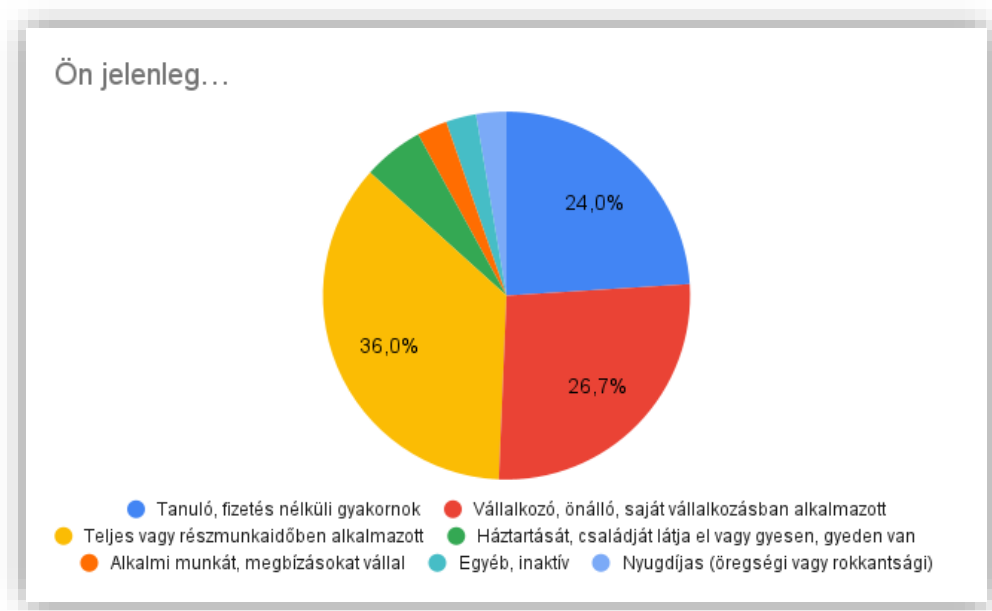
Kutatási eredmények – Társadalmi identitások a rapzenében

Kérdőíves kutatásom célja az volt, hogy megismerjem a rapzenének és megítélésének minden számomra releváns körülményét. Kik alkotják a műfaj rendszeres hallgatóságát, milyen asszociációkat rendelnek a hip-hop műfajhoz? Emellett vizsgálatom azokra koncentrálódik, akik rendszeres hallgatóknak minősülnek (esetemben ez a minimum heti rendszeresség). A rendszeres hallgatókhoz milyen politikai attitűd vagy világnézet párosul? Azért tartom relevánsnak ennek vizsgálatát, mert ezáltal kaphatok választ arra a kérdésre, hogy milyen társadalmi beágyazottság vagy politikai nézet párosul a műfaj mellé. Érdekesnek tartom még a kérdést, hogy mennyire lehet befolyása a rapper véleményének a hallgatójáéra. Az online kitölthető kérdőíves kutatásomat 2023. 03. 15-én tettem nyilvánossá, és 2024. 04. 02-án zártam le. A kérdőív rekrutációja a közösségi média felületén történt (Facebook, Instagram). Nyilvános bejegyzésként megosztásokkal terjedt, kifejezett célcsoportja nem volt, elsődleges szempontnak a minél nagyon mennyiségű kitöltést tartottam.

A 24 kérdésből álló kérdőívet a Google Űrlapok felületén készítettem. Teljes mintája 96 kitöltés, melynek nemi megoszlása: 58,3% nő és 41,7%-a férfi. A kitöltők kora születési év alapján 1945-től 2007-ig terjed, a leggyakrabban előforduló megadott érték: 2002 (10,4%). A kitöltők 52%-a Budapesten él, további 32%-a Budapesten kívüli városban. A legmagasabb befejezett iskolai végzettséget tekintve nagyjából arányosan oszlanak meg a válaszok, a legkiugróbb érték a „gimnáziumi érettségi” 29%-kal, ezt követi a „szakképzéshez kötött érettségi” (16,7%). A válaszadók 16%-a rendelkezik alapfokú

diplomával. Foglalkozás tekintetében a következőképpen oszlanak meg a műfajt minimum heti rendszerességgel hallgatók:

1. ábra Foglalkozás a rendszeres hallgatókat tekintve (Saját szerkesztés)



A kérdésre, melyben arra kértem a kitöltőt, hogy egy szóval írja le a rapzenét (saját válasz), a leggyakrabban beírt válasz az „önkifejezés” volt, második helyen az „életérzés”, holtversenyben a „szabadság”-gal. Többször is megjelent még az „őszinte” és az „Amerika” kifejezés. A korábbiak tükrében elmondható, hogy a válaszadók tisztában vannak a szubkultúra adta eszmék fontosnak tekinthető erőnyeivel, gondolok itt arra, hogy nem negatív megítélések párosultak a fogalomhoz nagyobb arányban. A rapzenét hallgatók 70%-a a ritmusa és a benne lévő muzikalitás miatt hallgatja, míg dalszövegvilágával való azonosulás okán 23%, 10% pedig szocializációs környezete által szerette meg a műfajt. Arra a kérdésre, hogy „ha az ön által hallgatott előadó megfogalmaz egy véleményt, az ön véleményét tudja formálni?”, a válaszadók egyharmada igennel válaszolt. Ami pályamunkám vizsgálatának szempontjából fontos információ, hiszen kifejtettem, milyen társadalmi ügyekkel foglalkozhat a műfaj, amelyet az előadók megformált véleményként közvetítenek hallgatóiknak. Az egyén véleményének feltételezett formálása azért releváns, mert befolyásolhatja politikai identitását. Emellett releváns még abból az okból, hogy a megkérdezettek 61%-a minimum heti rendszerességgel hallgat rapzenét, hozzá kell tennem, hogy a kitöltők nagyobb része 1995 után született, így többnyire fiatalokról van szó. Érdekes mutató viszont, hogy a rendszeres hallgatók között a közéleti/politikai érdeklődés legnagyobb arányban semlegesnek (41%) vagy alacsonynak mondható, az 1-től 5-ig terjedő

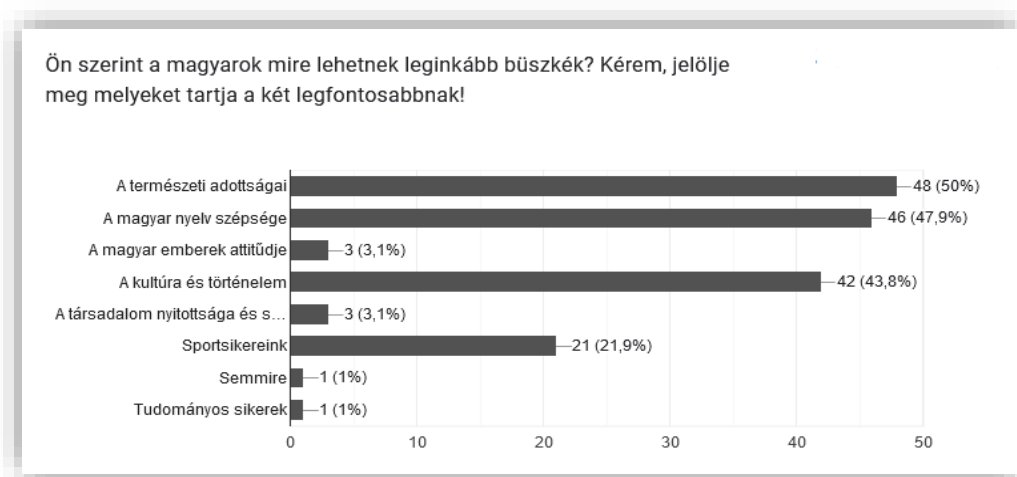
skálán az „egyáltalán nem érdekli” válaszok aránya 18%. Továbbá a rendszeres hallgatók az országot leginkább érintő problémának az egészségügyi és oktatási rendszer működtetését tartják. A rendszeres hallgatók jobb- és baloldali megoszlása a következőképpen aránylik:

2. ábra Ön inkább jobboldalinak vagy baloldalinak tartja magát? (Saját szerkesztés)

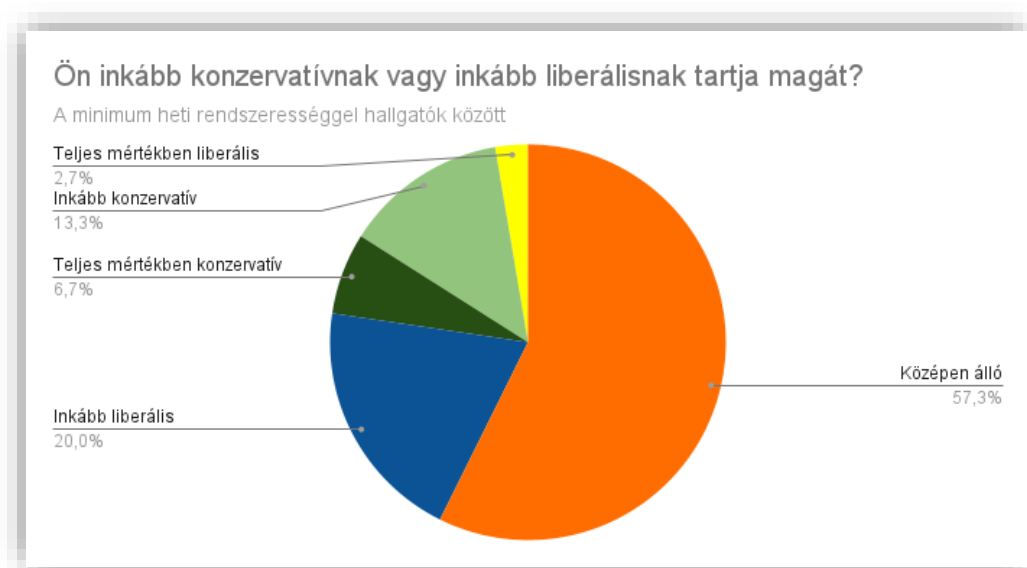


Ennek alapján elmondható, hogy a mérsékeltség a leginkább igaz a hallgatók ideológiai megoszlására, a középen állók után a baloldali érték a legmagasabb, a végletes szimpátiák a legkevésbé jellemzőek. A rapzene-kedvelők hazai kontextusban Magyarország természeti adottságaira (50%) és a magyar nyelv szépségére (48%) a legbüszkébbek.

3. ábra Ön szerint a magyarok mire lehetnek leginkább büszkéek? (Saját szerkesztés)



4. ábra Ön inkább konzervatívnak vagy inkább liberálisnak tartja magát? (Saját szerkesztés)



A konzervatív–liberális tengelyen hasonlóképpen aránylanak a válaszok a baloldali–jobboldali tengellyel összevetve. Vizsgáltam továbbá a rendszeres hallgatók politikusokba, illetve egyes politikai intézményekben vetett hitét. A rendszeres hallgatók 56%-a egyáltalán nem bíz meg a politikusokban, az 1-től 5-ig terjedő skálán az ötödikre, tehát hogy teljes mértékben megbízik, egy válasz sem érkezett (a grafikonon ezért nem látható 5-ös számmal ellátott oszlop).

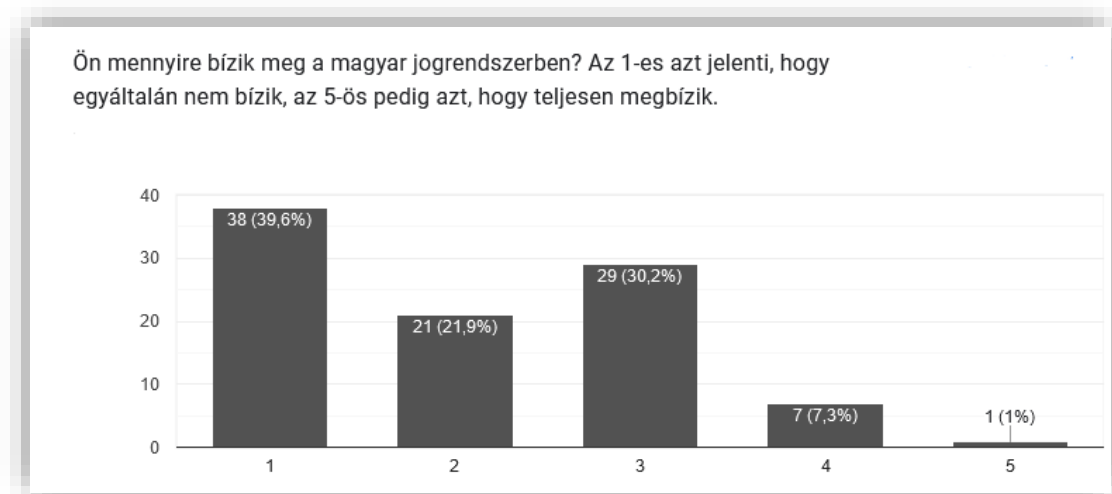
5. ábra Ön mennyire bíz meg a politikusokban? (Saját szerkesztés)



Az Országgyűlésbe vetett bizalom is hasonlóan alacsony értéket mutat, a válaszadók 54%-a jelölte be válaszként az „egyáltalán nem bízok” opciót. A jogrendszer iránti bizalom már

többnyire kiegyenlítettebb értékeket mutatott. A legalacsonyabb bizalmat kifejező választ 39,6%, a skála 3. pontját, vagyis a közepes értéket a válaszadók 30,2%-a jelölte be.

6. ábra Ön mennyire bíz meg a magyar jogrendszerben (Saját szerkesztés)



Az előadóhalmazokat tekintve az a tendencia látható, hogy a felsorolt négy előadói halmaz közül az úgynevezett „old school”, vagyis a „régi iskola” külföldi rappereit (Pl. 2pac; Snoop Dogg; Ice Cube) hallgatják leggyakrabban a kitöltők, szám szerint 56,6%. újhullámos magyar rappereket 48,2%, underground magyar rappereket 18,1%, újhullámos külföldi rappereket pedig a rapzenekedvelők 47%-a hallgat rendszeresen.

A kérdőívem kitöltéseinek száma természetesen nem a reprezentativitást tükrözik, de összességében az látszik, hogy a társadalom jelentős része gyakran találkozik a műfajjal (lásd: *Minden harmadik dal a toplistákon*). Azokra a személyekre, akiknek erős az elköteleződésük a műfaj iránt, a műfaj hallgatásával töltött magas időmennyiség jellemző (a teljes válaszadók 18,1%-a válaszolta, hogy „gyakorlatilag folyton” hallgatja a műfajt). Az is megállapítható, hogy a fiatalok körében legnépszerűbb ez a zenei irányzat. Politikai vonatkozásban a klasszikusan állami szerepkörbe tartozó intézmények elmaradottságát tartják leginkább problémásnak. Az ideológiákat tekintve, ha a centrális elhelyezkedést nem tekintjük, a baloldali értékek érvényesültek jobban a hallgatók körében, azonban nem kiemelkedő különbséggel. A politika iránti bizalom meglehetősen alacsony, azonban általánosan a társadalomra is jellemző, így ebben a kontextusban nem kiemelendő.

Összefoglalás

Pályamunkámban megvizsgáltam a rapzene műfaját és annak valamennyi kapcsolódó tárgykörét. Engedjék meg, hogy őszintén megjegyezzem, a téma kigondolásánál sem feltételeztem, hogy a műfaj társadalomtudományi szempontból milyen összetett további összefüggéseket foglal magában. Vizsgálódásom során körvonalaztam a téma alapvető tulajdonságait, azonban megfelelő szakirodalmi háttér hiányában feladatom nehéznek bizonyult. A példákkal is illusztrált társadalmi élethelyzetek bizonyítják, hogy a zenei irányzat túlmutat a műfajt gyakran övező negatív asszociációkon. Hazai viszonylatban elmondható, hogy a rendszerkritikus rapzenék feladatuknak tartják az egyes élethelyzetekről tudósítani a külvilág felé. A kontextusba helyezett előadók felhívják a figyelmet az olyan szélsőséges esetekre, amelyek általánosságban nem részei a közéleti témák fő áramlatának. Ezek az előadók megfogalmazzák azokat a gondokat, amelyek más kommunikációs platformokon nem jelennek meg, legalábbis nem ilyen formában. Ilyen értelemben az egyik legőszintébb műfaj. Az említett rapperek kapcsán az is kijelenthető, hogy a rendszerkritikus előadók sok esetben a politikai vezetést tartják felelősnek. Amerikai viszonylatban felmerült több eset, amikor a politikusok belépnek a rapközösség terébe. Pályamunkám bizonyítja, hogy a rap (pop/rap és underground egyaránt) egyre magasabb nézettségi értékeket mutat, továbbá a műfaj véleményvezérei eljuthatnak a hallgató tudatáig, így nem tartom távoli lehetőségnek, hogy hazai viszonylatban is megjelennek politikai szereplők a műfaj körül. A rapzene Egyesült Államokbeli szerepkörét ellenállásként értelmezik egyesek (Beighey, C., & Unnithan, N. P., 2006), ami véleményem szerint lefedi annak kapcsolatát a politikával. Hazai viszonylatban is érvényes, hogy a rapzene politikához való viszonyulása lázadásként, kritikaként jelenik meg. A korábban hivatkozott előadókról is elmondható, hogy szövegeikben megtalálhatóak azok a szimbólumok, amelyek aktuálpolitikai diskurzusokat elevenítenek meg. Ilyen volt a gazdasági válság, a hatalmi viszonyok eltolódása, a nemzeti identitás feltételezett elferdítése hatalmi oldalról.

A műfaj soraiban rejlő társadalmi aktivitások, a fiatalok széles köre, akiket bevonzz a jelenség, mind a relevanciáját adták témaválasztásomnak. Egyfelől az Egyesült Államokban érthető módon széleskörűen kutatott részterület az afroamerikaiak helyzetét tekintve, másfelől arányait tekintve Magyarországon is hasonló a hallgatottság mértéke, főleg a fiatalok körében, ezzel szemben itthon kevésbé kutatott téma. A területen elvégzett vizsgálat alapján azt állítom, hogy a rendszert kritizáló rapzene hallgatása vagy előállítása politikai

aktivizmusnak tekinthető. Főleg olyan társadalomban, amelyben a politikai intézményekbe vetett bizalom alacsony, ilyen szempontból a rap teret adhat az így megszületett véleményeknek. Az eddigi kutatásom alapján meggyőződésem, hogy a hallgatóság társadalmi bázisának vizsgálata még fontos kutatási irány a továbbiakban, hiszen az egyes társadalmi státuszból hallgatók feltehetően más okból nyitottak a rapzenére. Fontos kérdés, hogy milyen indíttatásból. Véleményem szerint az életkor nem az egyetlen feltétele a műfajra való nyitottságnak, ennél mélyebb összefüggések kapcsolódhatnak a hip-hop/rap szubkultúrához, ilyen például a korábban említett, rendszerváltásból adódó nyitottság az irányzat iránt. Összegezve elmondható, hogy az ehhez hasonló részterületen való kutatás felnagyíthatja az egyébként nem napirenden lévő társadalmi problémákat. A rapzene egyeseknek lehetőséget adhat véleményük és érzéseik kifejezésére. A szélsőséges élethelyzetben élőknek támaszt nyújthat, hogy problémáikkal nincsenek egyedül. Mindezek mellett lehetőséget adhat a feszültség levezetésére és a szabadság eszméjének gyakorlására.

Hivatkozott Irodalom

- Ágnes, H. (1993). A „politikai” fogalmának újragondolása. Politikatudományi Szemle, 2(2), 5-18.
- Atherine Beighey and N. Prabha Unnithan (2006) „Political Rap: The music of oppositional resistance” Sociological Focus, Vol. 39, No. 2
- Cohen, P. (1972) Subcultural Conflict and Working-Class Community. In: Hall, S., ed. Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79. London: Hutchinson.
- Cohen, P. (1980) Subcultural conflict and working-class community. In. Hall, Stuart, Hobson, Dorothy, Lowe, Andrew és Willis, Paul (szerk.): Culture, media, language. Working papers in cultural studies 1972-79. Routledge, London, p. 66- 75.
- Garcia, D. (2021) The Politics of Hip Hop: A Political Analysis of Hip Hop’s History and Its Complicated Relationship with Capitalism. CUNY Academic Works.
https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/4194/
- Hollander, J. A., & Einwohner, R. L. (2004) Conceptualizing resistance. In Sociological forum (Vol. 19, pp. 533-554). Kluwer Academic Publishers-Plenum Publishers.
- Inglehart, R. (1971). The silent revolution in Europe: Intergenerational change in post-industrial societies. American political science review, 65(4), 991-1017.
- Koza, J. E. (1994) Rap music: The cultural politics of official representation. The Review of Education/Pedagogy/Cultural Studies, 16(2), 171-196.
- Kristóf Luca & Kmetty Zoltán (2019) Szereti ön Vivaldit?: Zenei ízlés és társadalmi státusz. Szociológiai Szemle, (2), 49-67.
<https://szociologia.hu/szociologiai-szemle/szereti-on-vivaldit-zenei-izles-es-tarsadalmi-statusz>
- Muggleton, D. (2002) Inside subculture. The postmodern meaning of style. Berg, Oxford.
- Rácz József (1998) A ’80 évek ifjúsági szubkultúrái Magyarországon. Rácz József: Ifjúsági (szub) kultúrák, intézmények, devianciák. Budapest: Scientia Humana Társulás, 51-70.
- Szabó, M. (2016) Diszkurzív politikatudomány - Bevezetés a politika interpretatív szemléletébe és kutatásába. Budapest: Osiris.
- Shusterman, R. (1991) The fine art of rap. New Literary History, 22(3), 613-632.
- Szentesi Balázs Dávid (2020) Intézményesített szubkultúra? Az ellenállás mint a formális nevelés eszköze = Institutionalized subculture? Resistance as an instrument of formal education. Doktori (PhD) értekezés, Budapesti Corvinus Egyetem, Társadalmi Kommunikáció Doktori Iskola.
<https://phd.lib.uni-corvinus.hu/1069/>
- Thornton, S. (1995) Club cultures. Music, media and subcultural capital. Polity, Cambridge
- Tófalvy Tamás, Koltai Júlia, Knap Árpád, Mogyorósi Pálma, Musza Stefi (2023) A magyar populáris zene a globális platformokon. A globális és magyarországi streaming zenefogyasztási mintázatok és trendek 2019 és 2023 között a globális, közép-kelet európai és magyar YouTube és Spotify heti top100 listák alapján. Budapest: Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság.
<https://onlineplatformok.hu/files/b92235b0-8169-4a1c-a53e-c1bd1c6e7338.pdf>
- Urban Ladislav (2017) A hiphop szubkultúra. Partitúra Irodalomtudományi folyóirat, Évfolyam: XII., Szám 2, 2017, 51-60. oldal

Internetes Források

Hip Hop Caucus hivatalos oldala:

<https://hiphopcaucus.org/about-us/>

Hiphop.hu weboldala, Dreamerz interjú (2010):

https://web.archive.org/web/20130615124802/http://www.hiphop.hu/index.php?pg=news_6_1046

Horváth Tamás: Hip-hop elmélet. Pécsi Tudományegyetem honlapja

https://tancolo.pte.hu/hu/hip_hop_elmelet

Romapage archívum:

<https://web.archive.org/web/20081018215130/http://www.romapage.hu/ajanlo/zeneajanlo/article/75716/95/>

Az internetes hivatkozások utolsó letöltésének ideje: 2024.10.31

Felhasznált albumok

Serrano: „Legszegényebb régió”. *Féreg* 2016.

Tkyd: „Myself”. *Egyensúly* (közreműködik RatB) 2011.

Funktasztikus: „Fanyarország”. *Jelentések Fanyarországról* 2009.

Funktasztikus: „Focializmus”. *Rezonancia avagy a próféta alvilági zarándoklata (A titkos krónika)* 2019.

NKS: „Magyarország”. *TDI* 2012.

Felhasznált Podcast

Friderikusz, S. (2024). Azahriah podcast 2.0/ Friderikusz Podcast 96. [Podcast epizód]. Friderikusz Podcast.

<https://www.youtube.com/watch?v=-PZ3x-6qN-8>

Felhasznált film

Turán Eszter, Koltay Anna (2018): Bp Underground - Hip Hop (Film) magyarhangya, Budapest.

Rezümé

Pályamunkám témája: *Politika és társadalomkritika a rendszerváltás utáni magyar rapzenében*. Manapság elmondható, hogy a rapzene műfaja generációk óta jelen van és egyre nagyobb érdeklődésnek örvend. A hip-hop szubkultúra néhány évtized alatt globális jelenséggé avanszált. Az ekkora tömegeket mozgató irányzatoknak nem elenyésző hatása lehet a társadalomra, amely hatásoknak kontextusba helyezése volt tanulmányom egyik célja. Pályamunkámban a rapzene dalszövegeiben rejlő társadalmi aktivitásokat, ideológiákat, értékeket és kritikákat vizsgáltam. Emellett azokat az értelmezhető jelentésadásokat, amelyek az egyén és közösség viszonyában felmerülnek a zenei műfaj által. Ezek tükrében kijelenthető, hogy a társadalomra általánosan is igaz gondolkodási és ideológiai keretek megtalálhatóak a rapzene szövegvilágában. A társadalom reprezentációja, a politikai aktivizmus, a rapzene mint kommunikációs csatorna egyaránt megjelentek a tárgykör értelmezése során. A dalszövegen keresztül képet kaphatunk különböző élethelyzetekről, az előadók „tudósító” szerepe által. Pályamunkám további célja, hogy felhívjam a figyelmet a rapzenében megjelenő mélyebb társadalmi folyamatokra, amelyek az egyén szintjén önkifejezésként jelennek meg.