

Lelátó, lakótelep és leborulás

A rap mint alternatív identitásformáló és a társadalmi főáramlatot kritikailag értelmező médium

Iványi Márton Pál

Budapesti Corvinus Egyetem (alumnus)

Jól ismeri a szakirodalom a rap geneziséét, illetve eredendő társadalmi céljait, egyebek mellett a marginalizáltság élményének feldolgozását, a közösségi identitás formálását és a társadalmi szerepvállalást. E szakirodalmi hagyományt követve három alkotói folyamatot mutatunk be; ezekből kettő egymáshoz többnyire hasonló történelmi-társadalmi kontextusba tartozik, a harmadik pedig jelentős mértékben eltér tőlük. Elemzésünk azt mutatja, hogy egy adott rapper művészi identitásának, munkásságának középpontjában állhat akár egy sportklub iránti kötődés megjelenítése (Dale a magyar szintéren), a patriotizmus felhangja (a Sokól fémjelezte lengyel vonal) vagy a vallási elhivatottság (Lotfi Double Kanon algériai esete) is, és hogy ezek az identitások a domináns kulturális keretekkel és áramlatokkal szemben fogalmazódnak meg. Esettanulmányaink nyilvánvalóvá teszik, hogy egyes – esetünkben a sporthoz, a lakóhelyhez és a vallási orientációhoz kapcsolódó – minták hangsúlyos részét képezhetik az adott előadó személyes márkájának még az évtizedeken át „feketének” tartott zenei irányzat esetében is. Mindezzel azokat az eddigi megállapításokat kívánjuk alátámasztani, amelyek szerint a rap mára meglehetősen differenciált mezővé és többszólamú jelentésuniverzumává változott.

Kulcsszavak: identitás, mainstream rap, társadalom, underground, (poszt-)szubkulturális kutatások

Stands, Suburbs, Salat

Rap as an Alternative Medium of Identity Formation and of Critical Engagement with the Social Mainstream

The scholarly literature has explored the genesis of rap music and its original social functions, including, among other things, the processing of the experiences of marginalisation, the formation of collective identities, and various forms of social engagement. Building upon these established lines of discussion, this paper introduces three case studies of artistic practice drawn from two broadly comparable historical and social contexts, as well as a third one that differs markedly from them. Through these cases, it aims to demonstrate how the artistic identity and oeuvre of a given rapper may be structured around distinct focal points such as 1) the articulation of affiliation with a sports club, as exemplified by Dale in the Hungarian scene, 2) the expression of patriotic motifs, characteristic of the Polish trajectory associated with Sokól and 3) the foregrounding of religious commitment, as observed in the Algerian case of Lotfi Double Kanon. In each instance, these emphases operate in tension with, or in opposition to, dominant mainstream cultural frameworks and currents. Taken together, these cases make it evident that certain salient patterns—related to sport, place-based belonging or religious orientation—may constitute some of the most prominent elements of an artist’s public persona or “brand”, even within a musical genre that has long been associated with African American cultural expression. Ultimately, this analysis corroborates earlier observations that suggest that rap has by now evolved into a highly differentiated field and a polyphonic universe of meanings.

Keywords: identity, mainstream, rap, society, underground, (post-)subcultural research

A rap mondanivalója a kezdetekben és azon túl

„A zene sokféle lehet: kifejező, közlékeny, megindító és ihletett” – hangsúlyozza Yehudi Menuhin és Curtis W. Davis (1982: 10). Ebből fakad „a ritmikák szövete is”, amely évszázadok óta az emberi önkifejezés és identitás egyik legfontosabb hordozója. E gondolati ívbe illeszkedik a modern rap is, amelyet – Tricia Rose (1994: 2) meghatározása szerint – „a rímelt történetmesélés olyan formája kísér, amely erősen ritmizált, elektronikus alapú zenére épül”, és a rapperek „a személyes tapasztalat hangján szólalnak meg, magukra öltve a megfigyelő vagy elbeszélő identitását”, így egyszerre hozzák működésbe a ritmikai és a társadalmi önmeghatározás dimenzióit.

Ebből következik, hogy a rap műfaja, amelynek „elsődleges tematikus súlypontja az önazonosság-tudat és a helyhez kötöttség” (Rose 1994: 10), nem pusztán esztétikai ügy, hanem az identitásképzés és -megjelenítés motorja is. Társadalmi jelölő, amelyben a személyes tapasztalat, a térbeliség és a közösségi önkifejezés találkozik, összefonódásban a ritmika szövetével. Rose (1994: 19) hangsúlyozza, hogy „a rapzene és a hiphopkultúra kulturális, politikai és kereskedelmi forma, és sok fiatal számára ezek jelentik a világ elsődleges kulturális, hangzó és nyelvi ablakait”, vagyis a ritmus, az identitás és a kulturális önreprezentáció egymást erősítő, komplex összjátékát hozzák létre.

A rapzene történetét és zeneszociológiai hátterét tárgyaló szakirodalomban széles körű egyetértés mutatkozik abban, hogy az immár évtizedek óta a társadalmi-politikai reflexiók egyik fontos fórumaként is szolgáló műfaj kialakulása szorosan kapcsolódik az amerikai keleti parthoz. A rap és a tág értelemben vett hiphopkultúra gyökerei ugyanis azokhoz az afroamerikai, karibi és latin közösségekhez köthetők, amelyek az 1960–70-es évek New York-i belső kerületeiben olyan művészeti formákat honosítottak meg (DJ-zés, MC-zés, *breaktánc*, graffiti), amelyek a szegénység, a társadalmi kirekesztettség és a bűnözés súlya alatt formálódtak.

A hiphop korai időszaka a 1960-as és az 1970-es évek városi kulturális közegeiben formálódva a '70-es évek végéig tartott (Baker 2012: 12). Ekkor kristályosodott ki a műfaj az éjszakai klubok és az utcai események közegeiben, még jóval azelőtt, hogy széles körű kereskedelmi elismerést vívott volna ki magának. Ezt a periódust egy új fejezet, az üzletorientált rap korszaka követte, amelyben a hiphop népszerűsége ugrásszerűen megnőtt – ezt előrevetítette már a *Rapper's Delight*¹ áttörő sikere is. A rap ekkorra már túlnőtt azon, hogy csupán a városi afroamerikai közösségek tapasztalatainak „hangja” legyen: a populáris kultúra egyik vezető műfajává vált. Miközben az üzletorientált rap – a hitelesség és a kereskedelmi logika közti feszültségben keletkezve – végül az utóbbi javára billent, a rap más szegmensei háttérbe kerültek, de fennmaradtak. Összességében a tágabb műfaj hangzása, tematikája folyamatosan alakult, és az olyan új irányzatok, mint a gangsta rap vagy a hardcore a '80-as és a '90-es években alapvetően átrajzolták a műfaj arculatát. Összességében elmondható, hogy a műfaj egyes rétegei a '80-as évek végétől elkereskedelmiesedtek, akár a zenei fősodorba is integrálódtak (Balaban 2010: 14, Baker 2012: 64, Miszczyński & Tomaszewski 2017: 145, Oravcová & Slačálek 2020: 927). Eközben, mint azt a korábbi NWA-s Dr. Dre vagy Ice Cube vagy a magyar szintéren a Ganxta és a Kartell esete szemlélteti, a műfaj zenei értelemben vett mainstreamje nem feltétlenül esik egybe a domináns kulturális főáramlattal.

Az amerikai fordulattal közel párhuzamosan Európában is megjelent a hiphop, idővel szintén egyre sokrétűbben és diverzifikáltabban, és az évtizedek során sajátos, helyi stílusokban öltött testet, tükrözve az európai nyelvek, kultúrák és társadalmi valóságok egyediségét. A kontinensen a hiphop nem csupán „importálta” az amerikai hatásokat, hanem kreatívan át is alakította és a helyi identitásformálás szolgálatába állította őket. Más szóval: szó sem volt egyszerű utánzásról; önálló értékkel bíró, autonóm regionális változatok születtek.

A nyugat-európai rapet kezdettől fogva áthatja a társadalomkritikai nézőpont. A műfaj szereplői hol nyílt, hol rejtett (például ironikus vagy imitációs) utalásokkal fogalmazták meg bírálatukat különféle társadalmi folyamatokkal, konfliktusokkal és viselkedési mintákkal kapcsolatban. Mindeközben – például Németországban –

1 A *Rapper's Delight* egy 1979-ben megjelent rapdal, az amerikai Sugarhill Gang bemutatkozó kislemeze, amely döntő szerepet játszott abban, hogy a rapzene széles közönséghez jusson el. Komoly listás sikereket ért el Észak-Amerikában és Európában, és mintául szolgált a későbbi rapirányzatok számára. A dalt a rap első valóban kereskedelmi sikerű felvételeként tartják számon, kulturális és zenei jelentőségét pedig számos rangos elismerés és intézményi kanonizáció is megerősíti.

a rapperek nemcsak politikai-gazdasági kérdések kritikus megfigyelőiként határozzák meg magukat, hanem saját szociokulturális háttérüket is tudatosan láthatóvá teszik. Ezzel azt is jelzik, hogy olyan társadalmi csoportból érkeznek, amelyet jelentős mértékben formál a migrációs gyökerű identitás és a bevándorlói közösségek tapasztalatai (Iványi 2024b).

Ákárcsak Nyugat-Európában, a hiphop térségünkben sem pusztán az amerikai minták átvételét jelentette, hanem azok helyi adaptációját, a régió kulturális hagyományaihoz, hétköznapijaihoz és identitásképző folyamataihoz illesztését is (Pasternak-Mazur 2009, Miszczyński & Helbing 2017, Šima & Nebřenský 2022). Alább a hazai és nemzetközi szakirodalomban kevésbé ismert esetek tükrében azt vizsgáljuk, miként szerveződhet egy rapper művészi identitása és életműve központi módon 1) egy sportklubhoz való kötődés, 2) a lokálpatriotizmus motívumai, illetve 3) a vallási elhivatottság köré, mégpedig olyan módokon és alkotói mintákban megjelenve, amelyek révén az előadó nem feltétlenül a domináns társadalom kulturális kereteihez és áramlataihoz igazodik. Mindez nem jelenti azt, hogy az előadó a többségi értékkanont maradéktalanul elutasítaná; sokkal inkább annak szelektív újraértelmezéséről van szó, ami egy tudatosan vállalt, antikonform nézőpontról árulkodik.

Identitás, csoportképzés és rapkultúra – elméleti keresztmetszet

Továbbra is érvényesnek tűnik Kaucsuk Zoltán (2005: 91) megállapítása, miszerint a „szubkultúra” fogalma, illetve „hívószava”, valamint értelmezési kerete hosszú időn át életképesnek bizonyult a populáris zenei jelenségek értelmezésében. A szubkultúra eredendően olyan közösségi formációk megragadására bizonyult alkalmasnak, amelyek esetében a stílus, az értékrend és a társadalmi önmeghatározás viszonylagos kohéziót mutatott. A későbbi, „poszt-szubkulturális” kutatások – például a korábban a frankfurti és newcastle-i rapszíntereket is vizsgált Andy Bennett és Ian Rogers (2016) nevéhez fűződők is – ugyanakkor egyre következetesebben mutattak rá e keret korlátaira: a homogén csoportképzés, az ellenkulturális kétosztatúság és a társadalmi zártság előfeltevései a kortárs zenei gyakorlatok leírására mind kevésbé bizonyultak alkalmasnak.

Ezzel szemben a rapkultúra a statikusabb, ellen- vagy szubkultúra-központú megközelítés szerint egyszerre kínál lehetőséget a megerősítésre, valamint a „szubterrán” intézményeinek, szimbólumainak és értékeinek (vö. Havasréti 2006: 26) képviselésére. Ennek szellemében a társadalmi világ csoportok szerint történő észlelése – amely során az egyén saját csoportjával való azonosulás elmélyíti az azonosságtudatot és biztonságérzetet nyújt – különösen jól visszaköszönhet a rap szövegvilágában. Ekképp a rap egyik legmarkánsabb jelentkező elve éppen a „mi vs. ők” dichotomizációja, illetve a csoportpolarizáció (Atkinson & Hilgard 2005: 674–676) lenne, ami a műfajnak a kezdetektől a sajátja (Dyson 2007: 6, 9). A saját csoport és az idegen csoport közötti különbségtétel a legegyszerűbb és legősibb kategorizációs eljárások egyike, amelynek a velejárója az értékkülönbségek feltételezése. A rapdiskurzusban ez a megkülönböztetés nem pusztán implicit, hanem gyakran nyíltan verbalizált módon is megjelenik: a „mi” normatív önleírása együtt jár az „ők” delegitimálásával, kigúnyolásával vagy épp ellenséggébe sűrítésével. E dichotómia ugyanakkor nem mindig konfliktusos: sok esetben inkább határkijelölő, identitástisztázó funkciót tölt be. Az identitásformálás e folyamata szorosan kapcsolódik a referenciacsoportok szerepéhez. Azok a közösségek, amelyekkel az egyén azonosul, nemcsak viselkedési mintákat, hanem értékrendeket, világnézeti kereteket és társadalmi jelenségek értelmezési módjait is közvetítik. A referenciacsoportokhoz való igazodás révén alakul ki az a „készen kapott” ideológiai háttér, amelyhez az egyén véleményeit és állásfoglalásait mérni tudja (Atkinson & Hilgard 2005: 671). A rap ebben az értelemben gyakran nem csupán reprezentálja, hanem termeli és fenn is tartja ezeket a referenciakereteket.

Andy Bennett és Ian Rogers fentiek szerinti, a szubkultúra viszonylagos elavultságát illető felismerése nyomán a populáriszene-kutatásban fokozatosan előtérbe került a szcéná fogalma, amely nem a szubkultúra továbbfinomításaként, hanem attól való elmozdulásként értelmezhető. Összegző megállapításuk (2016: 33–34) szerint a *scene* nem pusztán egy új terminus, hanem egyre nagyobb elméleti magabiztossággal alkalmazott elemzési perspektíva: míg a szubkultúra a merev strukturális és normatív kötöttségek felől közelített, addig a szcéná a jelentésalkotás, az identitásképzés, az alkotói gyakorlatok és az együttműködés változékony, sokszor *ad hoc* formáit képes feltérképezni. A hangsúly ezzel a stabil csoportidentitásokról a rugalmas kapcsolódásokra, a lo-

kális és transzlokális kölcsönhatásokra, valamint a kulturális gyakorlatok empirikusan megfigyelhető mintázataira helyeződik át.

Eközben azért a rapkultúra továbbra is alkalmas médiumnak tűnik az olyan kétosztatú identitásstruktúrák megjelenítésére, mint a belső és a külső csoport, illetve a saját csoporton belüli szabályok és az idegen rendszer (a „mi” és „ők” dichotómiája), az autentikus és a „felhígult” pozíció, a hagyomány és a modernitás. E binaritások konkrét tartalma mindazonáltal kontextusfüggő, meglepően stabil szerkezettel: a rap újra és újra olyan nyelvet kínál, amelyben a hovatartozás, a különállás és az ellenazonosítás egyszerre válik kimondhatóvá.

Ezek alapján nem meglepő, hogy David Croteau és munkatársai (2021: 239–242) olyan következtetésre jutnak, amely egybecseng Rose (1994) már fentebb idézett tapasztalataival: egyes felfogások szerint a rap kifejezetten „az amerikai mainstream társadalmi kultúra mögötti ideológia mediált bírálataként is érthető” volt, legalábbis eredendően. Michael E. Dyson (2007: 86) szavaival:

...a rapperek a szegény testvéreik szűkös erőforrásairól vitatkoznak, és azt kérdőjelezik meg, hogy a szegény fekete emberek miért nem részesülnek Amerika mainstream gazdasági és társadalmi javaiban.

Ugyanakkor már Reiland Rabaka (2012: 220) egy évekkel később hivatkozott forrása mindezt némi belső feszültséggel árnyalja, amennyiben arra hívja fel a figyelmet, hogy a „nigga” identitást elsajátítók egy része tudatosan elhatárolódik ugyan a mainstreamhez való normatív igazodástól, miközben kulturális produktumaik – részben éppen kritikai erejük révén – mégis a mainstream populáris kultúra strukturális részévé válnak.

Ebben az összefüggésben célszerű röviden tisztázni, hogy a rap – illetve tágabban a hiphop – mennyiben értelmezhető szubkulturaként. A hiphop nem pusztán egy zenei műfaj, hanem egy összetett életstílus és kulturális gyakorlat, amely a zene mellett magában foglal öltözködési kódokat, vizuális és verbális önreprezentációs formákat, valamint saját szociolektust. A szakirodalomban eredendően szubkulturaként tartják számon, mivel autonóm művészeti formákkal rendelkezik: zenei komponense az *MCing* (azaz az ütemre szerkesztett szövegmondás, a „rappelés”) és a *DJing/Scratching*; táncművészete a break; vizuális dimenziója a graffiti; továbbá bizonyos sporttevékenységek – mint a kosárlabda vagy a *streetball* – is tradicionálisan kapcsolódnak hozzá mint a közösségi térhasználat, a performativitás és a férfias testkultúra terei (Kemény 2013: 5–6). Ugyanakkor e szubkulturális jelleg megítélése nem független attól a tágabb kérdéstől sem, hogy miként értelmezhető a mainstream és a marginális, illetve a központi és a periférikus kulturális pozíciók viszonya.

Ez az összefüggés rendszerint problematikus és nem ritkán paradox módon alakul: a marginális pozícióból megszólaló kulturális gyakorlatok – részben éppen kritikai élük, transzgresszív önreprezentációjuk és társadalmi érzékenységük miatt – idővel a mainstream populáris kultúra formálásában kezdenek szerepet játszani, sőt strukturálisan be is ágyazódhatnak annak kánonjába, amint arra Rabaka (2012: 220) is rámutat. Ez a dinamika arra figyelmeztet, hogy a hiphop esetében a szubkulturalitás és a mainstreamizáció nem egymást kizáró ellentétpárok, hanem egymást kölcsönösen feltételező folyamatok. A két pólus között – távol a steril kategóriáktól – egy olyan mozgástér bontakozik ki, amely egyszerre képes fenntartani a marginális identitáspolitikák autonómiáját és ethoszát, miközben a populáris fogyasztás hálózatain keresztül széles társadalmi láthatósághoz és jelentőséghez juttatja azokat.

Vajon a rapnek már fentebb körvonalazott sokrétű kibontakozása talált-e szubkulturális visszhangra más színtereken? Nyilvánvalóan igen. Az alábbi esettanulmányok ennek alátámasztására közös elméleti keretben három eltérő, mégis strukturálisan rokon identitásengely mentén vizsgálják a rap működését. Ezek a következők: 1) klub- és szurkolói identitás (Fradi/nem Fradi; szurkoló/modern futballkövető, illetve „fogyasztó”); 2) területi és társadalmi eredethez kötődő identitás (telepi/nem telepi); és 3) vallási-kulturális identitás (muszlim/nem [elhivatott] muszlim).

A szurkolói, a lakótelepi és a vallásalapú rap mint az identitásstruktúrák médiuma a sokrétű rapuniverzumon belül

Mielőtt fenti vállalásainkkal összhangban továbblépni újabb irányok és szereplők felé, összességében elmondható tehát, hogy a rap mára egy többszólamú jelentésuniverzummá, illetve meglehetősen differenciált mezővé vált. E sokszínűség számtalan társadalomtörténeti kiindulópontból megragadható irányzattal, előadói zsánerrel, egyebek mellett globális, térségi és lokális műfaji színterekkel (Tófalvy 2011: 17–18) jellemezhető. Ennek érzékeltetésére törekszünk alább, előbb két közép- és kelet-európai példával itthonról és Lengyelországból, majd egy algériai példával.

Ami az első két esetünk (Dale és Sokól) tágabb szociológiai összefüggéseit illeti: a hiphop térségbeli kibontakozása szoros kapcsolatot mutatott a társadalmi-gazdasági átalakulásokkal. Más szóval a helyi hiphop beépíti az „öreg kontinens” saját nyelveit és kulturális kontextusait az egyedi hiphopidentitások kialakításába. Ennek a kulturális keveredésnek a legfontosabb pillanataiban és mechanizmusaiban az amerikai és az európai elemek kölcsönhatásba lépnek egymással, és új hibrid formákat hoznak létre, amelyek egyaránt tükrözik a globális és a helyi valóságot.

Ezekben az új kontextusokban a hiphop nemcsak zenei irányzatként, hanem társadalmi kötőszövetként is szerepet játszott: láthatóvá tette azokat a problémákat és feszültségeket, amelyekkel a posztiszocialista átmenet idején felnövő fiatalok szembesültek. A műfaj különösen a társadalmi bizonytalanság, korrupció, szegénység vagy – például a romák esetében (Oravcová & Slačálek 2020) – elutasítottság miatt perifériára szorulóknak kínált önkifejezési keretet és identitásképző felületet. Másként fogalmazva: hangot adott a posztiszocialista zűrzavarban élő, marginalizált generációnak, segítve ennek tagjait saját helyzetük megértésében és megfogalmazásában (Miszczynski & Helbing 2017, Musić & Vukčević 2017, Ruzicka et al. 2017).

A posztiszocialista közös tapasztalatok határokön átívelő jellegét ráadásul egyes formációk is megtestesítették. Például a 1998 és 2003 között aktív East Side Unia (1998) egy háromlemezes válogatássorozat volt, amely összefogta a Cseh Köztársaság, Szlovákia, Lengyelország, Magyarország és mások rap előadóit is. Az 1998-ban létrehozott sorozat kevesebb mint tíz évvel azután született, hogy a térség országai kikerültek a vasfüggöny mögül, és a helyi szintér kialakulóban volt. Nem tévedünk tehát, ha – Matt Jost értékeléséhez csatlakozva² – az East Side Uniát úgy értékeljük, mint a regionális hiphopidentitás kialakulásának egyik korai és meghatározó mérföldkövét.

Miként erről már szó esett fentebb, a nyugat-európai „palettát” igencsak meghatározza a bevándorlói háttér. Egy-egy előadó – így Veysel, RimK, Baby Gang – eseteivel már megismerkedhetett a magyar közönség is, de ide sorolhatjuk Matt Jost nyomán akár a marokkói (berber-)spanyol származású, német nemzetiségű Farid Banget vagy a marokkói-francia La Fouine-t is.³ Az 1990-es évek Algériáját sújtó politikai instabilitás, erőszakhullám és gazdasági bizonytalanság következtében ironikus módon számos művész és előadó döntött úgy, hogy az egykori gyarmatosító Franciaországba telepíti át alkotói központját; ezt példázza Double Kanon esete is. A folyamat szorosan összefügg azzal a történelmi ténnyel, hogy Franciaországban jelentős létszámú maghrebi – algériai, marokkói és tunéziai – közösség él, amely több évtizedes bevándorlási hullámok során alakult ki, és amely természetes társadalmi-kulturális beágyazottságot, közönséget és fogadókészséget biztosított a művészeknek. Mindez hozzájárult ahhoz, hogy a maghrebi (északnyugat-afrikai arab-berber) zenei és előadói kultúra Franciaországban sajátos másodlagos központot alakítson ki, amely mind a hazai, mind a diaszpórabeli közönséget képes volt megszólítani. Harmadik esetünk különös tanulsága az, hogy az algériai származású Double Kanon Franciaországba áttevődő alkotói pályafutásának egy újabb időszakában markánsan teret kapott a muszlim önazonosság-tudat, ami részint újfent kulcsszerepet ad a mediált identitásnak, részben ismét párhuzamba állítható a társadalmi mainstream amerikai „oldskool” irányzatra „archetipikusan” jellemző bírálatával (Baker 2012, Croteau et al. 2021), miközben a közel-keleti muszlim vallásos orientációt immár legalább részben francia, de mindenképpen frankofón közegben vállalja fel.

2 Jost, Matt: Crossing Borders: A Retrospective of European Rap Collaborations. *RapReviews*, 19 December 2023, <https://www.rapreviews.com/2023/12/crossing-borders-a-retrospective-of-european-rap-collaborations/>

3 Uo.

Dale és a Fradi, avagy a fociklub-szimpátiát, szurkolói identitást kifejező rap

A Ferencváros, FTC, Fradi – ahogy e hármas névvel emlegetni szokták (Major et al. 1974: 3) – évtizedek óta az ország legnépszerűbb klubja (Koós 2019: 248), ennek mélyrehatóbb bemutatásától most eltekintünk. Alighanem ebben a kontextusban és a kísérő élményanyagban gyökerezik Dale a „a nép csapata vagyunk, leszünk és még maradunk, az országban a leghűségesebb szurkolók mi vagyunk” sora, amely a 2013-tól nyilvánosan elérhető *Aki Fradista* című számában hallható, és amely a szurkolói identitás felvállalásának, zenei átélésének egyik leglátványosabb példája.

Dale budapesti fradista rapper, aki a 2010-es években volt különösen aktív. Saját közösségi felületén közölt adatai szerint 2011 óta foglalkozik aktívan zenei produkcióval. Pályája korai szakaszában az előbbi néven kezdte meg alkotói tevékenységét. Első hanghordozója 2013-ban jelent meg *Menza* címmel. Ezt 2014-ben a szélesebb közönség számára díjmentesen elérhetővé tett *Menzalitás* című EP követte. A következő években folyamatosan új felvételeket tett közzé, amelyek fokozatosan növelték online jelenlétét, amint azt videómegosztó felületen található csatornájának számottevő nézettsége is jelzi. 2016 végétől alkotói munkásságát már a Neverending, majd később a Nem Létező Zenekar művésznevek alatt folytatta, a korábbi Fradi-vonatkozású tartalmaknál jóval kisebb követői bázissal – és 2020 óta úgyszólván láthatatlan közösségi médiatevékenységgel, legalábbis a nyilvános megosztások terén, ami akár az átmeneti irányváltással is összefügghet. Legfrissebb zenéjét, a *Ferencváros on tour Europe*-ot (2023) ismét markáns helyi, budapesti és/vagy IX. kerületi fókusz jellemzi lokálpatrióta felhangok kíséretében. „Hazatalál, otthonra lett, a világközepe: ez Budapest” utalásai mindenesetre az előadó „rég” hangját hallatják.

Tizenhárom Fradi-vonatkozású, időnként proklamációerővel ható dalszövegében a klubhoz való lojalitás mellett mindenekelőtt a lelátói életérzés és közösségtudat (a B-közép táboridentitása) jelenik meg, az amatőr foci-szurkolói csapatnak szánt dalban is (*Fradizmus FC* – 2012): „Nektek köszönhetek mindent/hogy megadtátok ingyen/amit más nem tudott pénzért/már tudom, hogy mit jelent/Erkölc-Erő-Egyetértés.” Rendre hasonló közösségi, helyszíni kötelékek azonosíthatók, mint az amerikai és az európai előadók esetében, azonban ennek kereteit a stadion adja: „...ácsorgom, ahol égnek a tüzek és a zászlók fenn, ott van a helyem, végre hazaértem” (*Ferencváros egy életen át* – 2020).

A szurkolói identitás pilléreiként kimutathatók a klubbörténeti utalások is: „...amikor elvették a színünket és a mezünket, a játékosok akkor is a piros-fehér mez alá zöld-fehért húztak.” Nemcsak a Torna Club legendás sportmúltja, hanem akár a fenyegető, konfrontatív hangnem, illetve a más klubokkal, elsősorban az Újpesttel (korábbi nevén: Dózsa SE vagy SC) való rivalizálás szintén hangsúlyos elemei is a klub melletti elköteleződést jelzik. E szellemben több zenében, a már bevezetésekként fentebb említett *Aki Fradista* című számban csakúgy, mint a *Mi vagyunk a Ferencvárosban* is kifejeződik a legendakultusz a Torna Club köztiszteletben álló, jeles játékosai, szereplői iránt. E szellemben az utóbbi dalban Simon Tibi emlékét őrzi öntudatosan: „...az se’ lenne elég-tétel/ha a tettes bocsánatot kérne/miközben élénk térdel...”⁴ Az előbbi outrójában helyet kap „Ejzi” (Eisemann László) vallomása: „...hát mondhatom azt, hogy ez az életem – ennyi.” Ami a riválisokat illeti, számos kiszólás irányul feléjük, például a „soha ne gyertek a IX-be, mert ki lesztek csinálva” sor újfent a *Mi vagyunk a Ferencvároshoz*, vagy ugyanitt a „Dózsa-Dózsa, mondd csak hol a gazdád?” és a „Hűség és büszkeség mondd, mire vagytok büszkék?” sor az *Aki Fradista* dalból. Az utóbbiak implicit, ám konkrét utalások szurkolói csoportokra: az előbbi UVB-, az utóbbi Fidelity-fricska. (Mindkét szóban forgó csoport az Újpest ultráihoz kötődik: Újpest Fidelity 2002 és Ultra Viola Bulldogs 1992.) Mindenesetre az alkalmi erőszakos jelleget ellenpontoszza a szurkolói rendbontások túlzásait kordában tartani hivatott szellemiség: „...szétvertél egy metró, de nagy hülígán vagy/k**** szájalmas, ha ez a jó buli nálad” (*Fradistának lenni felelősség* – 2013).

4 Itt a szurkolók körében különösen népszerű, legendás Simon Tibor haláláról van szó, amelynek 2002-es traumája a mai napig érzékeny és feldolgozatlan téma szurkolói berkekben. Simon a Mammot bevásárlóközpontban ünnepelve konfliktusba keveredett egy társasággal, majd a biztonságiak – közöttük egy szabadnapos készenléti rendőrtiszt – bántalmazása nyomán életveszélyes sérüléseket szenvedett, amelyekbe pár nappal később, április 23-án belehalt.

A modern focival szembeni szkepszis („nem érdekel a sok szabály, nem érdekel, hogy mit lehet, görögtüzek gyulladjanak – akkor is, ha nem lehet”) szintén szerepet kap (*Aki Fradista*). Sőt több másik számban, így a 2015-ös *Örökké kitartunk* címűben is központi helyen áll ez a nézőpont és érzület: „...mindig hoztuk magunkkal a poklot, a popcorn-t dobod ki” a klubvezetés elleni bojkottidők (2014–2017) nehézségeinek aláfestése mellett. A *Shit Modern Football* (2015) ugyancsak ezt a perspektívát tükrözi: a „tudatom: nem tetszik a rendszer, a szkennert felejtse el” sor is ugyanebben az időszakban és érzelmi miliőben hangzik fel. E vonatkozásban büszkén hirdeti bennfentességét a kulturális, illetve focivilág jelentette mainstream, illetve eleinte a 2011-gyel berendezkedett klubvezetés ellenében: „Otthonunk a Szentély, azt hiszed kitagadhatsz? ... A Fradi nem divat, hova diktálsz?”

Összességében elmondható, hogy a Ferencváros hagyományosan erős társadalmi beágyazottsága magyarázza, hogy a klubhoz kötődő szurkolói identitás a rapben is artikulálódott, s ennek markáns példája a budapesti Dale, aki a 2010-es években a rapet a fradista közösség önértelmezésének médiumaként használta. Művészi pozíciója a magyar mainstream kulturális normáival szemben a periféria büszkesége, a lelátói ethosz és az alternatív lojalitás súlypontjainak keresztszomszédjában helyezkedik el. Fellép a morális konformitással szemben, avagy nem „nyárspolgár” vagy „jófiú”, hanem az „ultrabecsület” és a helyhez-kötöttség fogalmai határozzák meg. Az elkereskedelmiesedett sportfogyasztás helyett a saját közösségi kód válik domináns értékke („zászló, pyrotechnika, rendőrségkritika”), amely a klub és annak fizikai színterei iránti lojalításban is testet ölt: a Fradi Stadion („Groupama Arena”) iránti politikamentes kötődés a „lassan má’ odajárok haza” és az „otthonunk a Szentély” kijelentéseiben kap formát. Ezzel szemben a domináns kereskedelmi popkultúra és a modern futball iparága ironikusan jelenik meg, miközben egy dinamikus értelemben vett szubkulturális beágyazottság válik legitimációs forrássá – ami máskülönben a magyar rapmező antikonform színterén is újszerű irány.⁵

Sokól szűkebben telepi, tágabban lengyel identitása

A lengyel hiphop az 1990-es évek elején bontakozott ki, s ma is a térség egyik legdinamikusabb színterének számít (Miszczyński & Tomaszewski 2017: 150). A műfaj kezdetei 1993 környékére tehetők, amikor még a mainstreamen kívül helyezkedett el (Majewski 2018: 4). A szakirodalomban használatos „fekete muzsika” (lengyelül: *czarna muza*) kifejezés egyszerre utal az afroamerikai eredet elismerésére és arra, hogy a műfaj lengyel színtere önálló, saját nyelvi és kulturális jegyekkel bíró, újfent szerteágazó irányzattá vált (Pasternak-Mazur 2009: 17–18).

A 2000-es évek után az egyik új ágazat a patrióta rap volt (Majewski 2018: 6–8), amelynek meghatározó alkotása a *Patriot* című szám Ziperától, 2004-ből. Ebben elhangzik, hogy „pontosan azért gondolkozom lengyelül, mert ami lengyel, az jó. A lengyel arany ős boldogságot hoz nekem, az arany szép szeptember, szeretem ezt az országot, ok nélkül szeretem” (Pasternak-Mazur 2009: 13).⁶

Ehhez az irányvonalhoz sorolhatjuk az immár közel ötvenéves Sokólt is, a ’90-es évek végétől folyamatosan ténykedő varsói rappert. Ő a lengyel hiphop egyik legkövetkezetesebb alkotói ívét képviseli, amelyben a patriotizmus fokozatosan alakult át helyi kötődésből szélesebb társadalmi és morális kitekintéssé. Pályája első szakaszában, illetve a WWO (W Witrynach Odbicia – kb. Tükröződések a kirakatokban) formáció tagjaként a patriotizmus még nem nemzeti, hanem erősen helyi, városi identitáshoz kötött jelenségként jelent meg: a varsói lakótelepek, Służew és Ursynów tereit „kis hazaként” kezelte, ahol a környékért vállalt felelősség és a szomszéd-sági lojalitás a hovatartozás elsődleges formája volt. Ez a lakótelepi patriotizmus, amely korántsem egyedülálló Lengyelországban, sőt az egyik alirányzat öntudatos hivatkozása, a *blokowisko* jelölte lakhatási körülmények is (vö. például a békásmegyeri DSP-vel) a közösségi szolidaritást, a generációs tapasztalatot és a mindennapi túl-

5 Mindeközben, hogy a hazai palettára is kitekintsünk, Dale helyi kötődésének konkrét tárgya, ihletének forrása, mint látjuk, egész más, mint például a Punnany Massif vonala, amelynek *Vándország* című száma explicit patrióta irányt képvisel egyes lengyel esetekhez hasonlóan: „Élhetsz a világon bárhol, ezt dobta a gép/Mondhatod, ez a probléma már nem a tiéd/de akárhol is létezel is, legyen ez a zárzó/szíved mélyén mindig három szín marad a zászló” (Pasternak-Mazur 2009; Iványi 2024a: 157–158).

6 Az idegen nyelvű dalszövegeket saját fordításomban közlöm – a szerző.

élés etikáját állította középpontba, és a kezdetektől határozta meg Sokół művészi világát is. A fentebb már egy szó erejéig említett Zipera-korszakban ez a lokális szemlélet fokozatosan társadalomkritikai dimenzióval bővült.

A korai kétezres évek számaiban – így a *Każdy ponad każdym*ban (Mindenki mindenki felett) (2004) vagy a *Damy Radę*-ben (2002) – már a nemzeti közösség morális válságának részeként merül fel a „mindenki mindenki ellen” állapota. Ez a szóban forgó WWO-időszak (2000–2005) hozta el az érettebb, világosabban artikulált társadalmi önreflexiót. Miközben azonban e felvázolt, az individualizmust, az elidegenedést kísérő társadalmi nehézségek és jelenségek, például a „mások irigysége”, az empátia hiánya („nem fogunk hallgatni emberekre, akik maguk is süketek!”) és a cinizmus mind-mind jelen van, azért remény is marad a (kisebb) közösségének a problémák közepette: „Megcsináljuk! Ez [szól] a honfitársaimnak [szűkebben: a környezetemnek]/Megcsináljuk! A családjuknak és a gyerekeiknek/Megcsináljuk! A hozzátartozóknak és mindazoknak/szintén, akik tudják: az életből mindenkinek magának kell elvenni, ami jár, megcsináljuk!” Ugyanitt az is megjelenik, hogy: „Lesz**om, úgyis együtt megoldjuk/egy hűséges csapattal...”

A *Zepsute Miasto* (2013, „romlott” vagy „korrupt város”) és a *Chcemy Być Wyżej* (2019, kb. „feljebb akarunk jutni”) a morális hanyatlás, a státusemelkedési verseny logikája, a társadalmi képmutatás és az individualista gátlástalanság jelenségeit mutatja fel, gyakran a bent/kint dichotómia mentén. Mindez ironikus életvilág-leírásokban konkretizálódik: „Itt mindenki filmezik a telefonjával /kivéve ha épp a feleségét csolja, ez esetben senki nem filmez.” A morális válság terei a városi térképen is kirajzolódnak: „Ha a centrumban parkolsz, mázlid van/és tíz bordélyhirdetés a szélvédőn.” A nagyvárosi lét e promiszkuis zülléssel vegyes klausztrofóbiája, szorongása a munkahelyi függőségek és kiváltságok („karrierkapitalizmus”) felől is megjelenik, bár igen szarkasztikusan: „A vállalatokban s***nyalásra tanítanak/és amikor a főnök kirúg, minden mozdulatod elvesz: céges ágy, telefon és autó.” A káros szenvedélyek jelentette kockázatok ezzel párhuzamosan jelentkeznek, „A vodka pedig sokaknak itt olyan, mint a Biovital.” Ha pedig a hedonizmus jelentette kulturális tőke nem „kamatozna”, mindezt nárcisztikus „B-tervként szépen ki is pozicionálsz Instára”.

Mindez végső soron a társadalmi képmutatás és önigazolás bírálatába torkollik: a városi elit egyszerre fogyasztja és kritizálja ugyanazokat a kulturális gyakorlatokat, amelyekben kijelöli a helyét, miközben a gazdasági bizonytalanság sújtotta szereplők számára kevés valódi kiút marad.

A 2010 utáni alkotói korszakban Sokół új irányt vett: mondanivalója még hangsúlyosabban morális és közösségi jellegűvé vált, miközben egyre határozottabban határolódik el a politikai szélsőségektől. Újraértelmezett patriotizmusa az etikai, közösségorientált hazafiság formáját ölti: egyszerre áll ellen a populista túlzásoknak és a politikai instrumentalizációnak. Minderre rímel egyébiránt az is, amit egy több évvel ezelőtti interjúban fedett fel világnézetéről: „A hazafiság azt is jelenti, hogy bizonyos mértékben elkötelezzük magunkat hazánk, városunk vagy környékünk iránt.” Ugyanitt hangot adott annak is, hogy: „A történelem fontos, de nem lehet visszaforgatni a történelem óráját ... meg kell találni a módját a modern hazafiság népszerűsítésének”, illetve: „A modern hazafiság annak a népszerűsítését jelenti, ami ma jó Lengyelországban, a múltban élés helyett.” E nyilvános szereplés mellett aktivitását szemlélteti a közösségi média is, ahol 185 ezres követői bázissal rendelkezik és napi több megosztással él, ezek pedig jelentős visszhangot keltenek.

A 2020-as években is aktív előadó 2021-es *Na cały świat* (kb. „az egész világnak”) című dala világméretű kontextusban értelmezi Lengyelországot. A globális és a lokális dialektikus viszonyának időnként ironikus tematizálása révén mutat rá – vendéglőadókkal közreműködve – arra, amit jelenkori, osztársadalmi szintre helyezett fogyasztáspszichológiai anomáliaként értelmez: „Ez világsláger, rakd fel a Grouponra [amerikai elektronikus kereskedelmi áruház – a szerző]/ez egy oltás az egész világnak/Ez Ursynów, k***a kölykök [hozávetőleges fordítás, durvább mint a „rohadékok”] egy év alatt tizenkét platinalemezt.”

Varsó déli peremkerületét, Ursynówot, újfent a lakótelepet mutatja be, afféle „legszűkebb pátriaként”, ami által ismét megmutatkozik a telepi identitás, méghozzá egyéb önazonosság-rétegek (állam- és világpolgár) elé helyezetten, illetve olyan térként, aminek a „mi” (bentiek, telepiek) és „ők” (odakintiek, többiek) dichotómia és ennek előzményeként a generációs-szomszédsági szolidaritás a sajátja.

Eközben a kritikai reflexiókkal az egyik vendéglőadó sem marad adós: „Lengyelországszerte trap [szól] az Államokból/a rapper [meg] egy gazdag gipszjakab.” A globális (amerikai) minták itt a helyi valóságokkal kerülnek szembe, miközben az előadó az utóbbiakat is kritikával illeti, hiszen a Januszként aposztrofált kisember elé

itt gazdag jelzős szerkezet kerül, avagy az „újgazdagok” parvenüi felkapaszkodottsága jelenik meg. Az utóbbiakkal cseng egybe pár sorral odébb az, hogy „ez a Lengyelország felb** [idegileg]”.

Végeredményben azt mondhatjuk, Sokól alkotói pályafutásának rétegzettségé tükrében megmutatkozik, hogy miként tud az eredő, lakótelepi kötődésből fakadó (lokál)patrióta identitás nemzeti léptékű önreflexív szemhátárrá tágulni, úgy, hogy közben a „kis haza” tapasztalata marad az a viszonyítási pont, amelyhez vissza-visszatér a „narrátor” – különösen igaz ez a kétezres évek első évtizedéig. Ahogy korábbi esettanulmányunkban is láttuk, maga a rap mint identitáshordozó médium kulcsfontosságú: egyszerre nyit kaput a szélesebb nemzeti és globális kulturális áramlások felé, miközben a telepi élményvilágot teszi „mondani”-, sőt „rappelni”-valóvá.

Sokól Varsója nem a posztoszocialista „felemelkedés” vagy „normalizálódás” hivatalos narratívája szerint ábrázolódik, hanem a sivár lakótelepi racionalitás, a pszichoszociális túlélés és az olykor cinikus társadalmi kompromisszumok formájában nemkülönben. Eközben, illetve a 2010-es évtizedben dalszövegeiben sűrűn felbukkannak a modernizáló mainstreammel szembeni ellensúlyok: a fogyasztói életmódtól és a technologizált tömegembertől való távolságtartás, a hipszterklubos „insta-világ” ironikus megfigyelése, a multicégkultusz elutasítása és az ideologizált-átpolitizált diskurzusok kerülése. E motívumok annak a kritikának az eszközei, amelyben az egykori keleti blokk mindennapjai nem sikertörténetként, hanem bonyolult, sokszor disszonáns valóságként érzékeltetve kapnak hangot.

Lotfi Double Kanon algériai muszlim identitása és hitvalló rapje

Az algériai rap első formációja az 1980-as évek végén tűnt fel, közvetlenül az 1988. október 5-ei véres eseményeket⁷ követő társadalmi és kulturális átrendeződés idején. Ez a pionír együttes az Antique nevet viselte. Az 1990-es évek elején két újabb formáció csatlakozott hozzájuk: a Hamma Boys, valamint a Microphone coupe le silence („A mikrofon, amely megtöri a csendet”). Mindhárom Algírban jött létre, ami nem véletlen: a fővárosban koncentrálódtak azok a hangstúdiók és technikai infrastruktúrák, amelyek megkönnyítették a műfaj kibontakozását és az előadók kezdeti munkáját. Miközben az ország nyugati részét ekkoriban a raï műfaja uralta – olyanmódon, hogy más stílust nem is tekintettek életképes alternatívának –, Kelet-Algériában csak jóval később, 1995-ben jelent meg az első rapformáció. Ez volt a Double Kanon, Lotfi Benlamri és Wahab Sassen vezetésével (Boumedini 2009: 142) Annaba településről, amely e régió sajátos társadalmi és kulturális közegében nyitott új fejezetet az algériai rap történetében.⁸

A polgárháborús (Kepel 2007: 122; Bánszegi 2022: 322) „fekete évtized”⁹ végével egyesek azt hitték, hogy az iszlám diskurzus visszaszorul Algériában, de ennek épp az ellenkezője történt. Új nemzedék lépett színre, amely a vallás mellett érvelt, és társadalmi alternatívát látott annak a mindennapokra való kiterjesztésében. A megjelent vallásosabb közeg ezzel párhuzamosan a rap műfaj elfogadására is nyitottabbnak bizonyult. Az 1999-ben szólókarrierre váltó (Boumedini 2009) Lotfi Double Kanon is hozzájárult a vallási diskurzus előtérbe kerüléséhez a helyi rapszcénán belül: énekesből mintegy prédikátorrá vált, dalai pedig nem nélkülözték a tanító beszédeket és az iszlám valláshoz való visszatérésre buzdító felhívásokat.¹⁰

7 Az 1988. októberi algériai zavargások fiatalok által kezdeményezett utcai megmozdulások és erőszakos tüntetések voltak, amelyek október 5-én kezdődtek és október 11-ig tartottak. Ezek voltak a függetlenség óta a legsúlyosabb társadalmi összecsapások Algériában: több ezer fiatal vette át az ellenőrzést az utcák felett, először Algírban, majd más városokban is. Az események során több százan életüket veszítették, és ezrek sérültek meg. A zavargások közvetett módon hozzájárultak az egypártrendszer összeomlásához és a demokratikus reformok elindításához. Ugyanakkor egy elhúzódó politikai instabilitási spirált is elindítottak, amely fokozódó erőszakhoz és mélyülő konfliktusokhoz vezetett, végső soron megágyazva az algériai polgárháború „fekete évtizedének,” amelyből az ország idővel kilábal.

8 Hatibi, Sa'îd: Ugniyat ar-râb fi al-Ġazâ'ir... min al-ihtigâġ ilâ al-wa'z [Rapdal Algériában... A tiltakozástól a szentbeszédig]. *Al-Quds*, 28 November 2025, <https://www.alquds.co.uk/%d8%a3%d8%ba%d9%86%d9%8a%d8%a9-%d8%a7%d9%84%d8%b1%d8%a7%d8%a8-%d9%81%d9%8a-%d8%a7%d9%84%d8%ac%d8%b2%d8%a7%d8%a6%d8%b1-%d9%85%d9%86-%d8%a7%d9%84%d8%a7%d8%ad%d8%aa%d8%ac%d8%a7%d8%ac-%d8%a5%d9%84/>.

9 Uo.

10 Uo.

Ezt tükrözi egyebek mellett az *Amentou* (Hiszek, 2010/2015) című, előbb 2010-ben, majd 2015-ben megosztott száma is. Ez a dal recitációval indít (lásd alább), amely átvált refrénné, és sokszor ismétlődik a felvétel során. Klasszikus hitvallásról van szó, amely az iszlám szunnita ágának lényegében legfőbb hitelvei mellett köteleződik el, és igyekszik ezek követésére szólítani, végül rendre ismétlődő kinyilatkoztatásba futva ki: „Hiszek Allahban és angyalaiban/és könyveiben és küldötteiben és az utolsó napban/és az isteni elrendelésben – mind a jóval, mind a rosszal –, mely egyaránt Allah akaratából van/és a feltámadásban a halál után/Nincs más istenség, csak Allah.”

Itt térnénk röviden ki arra, hogy a rap és a hiphop a kezdetek óta szorosan kapcsolódik az iszlámhoz. Az 1960-as években az Egyesült Államokban polgárjogi mozgalmak hulláma tört ki, és olyan politikai és vallási szervezetek, mint a Five-Percent Nation és a Nation of Islam az iszlámhoz való csatlakozás növekedését okozták, különösen az afroamerikaiak körében. Ugyanakkor ezek a zenei műfajok ugyanazon közösségekből születtek New York utcáin. Azóta számos veterán hiphopművész és -csoport – mint például a The Last Poets, (a korábban Mos Def néven ismert) Yasiin Bey, a Wu-Tang Clan, Nas és még sokan mások – tanulmányozták a Five-Percent Nation és az iszlám tanításait, és beépítették azokat dalszövegeikbe.^{11,12}

A Lotfi Double Kanon-féle verzék vallásos szövegének retorikája ezen utóbbi, erőteljesen mainstream példáinknál is eszkatológikusabb-didaktikusabb, a modernizálódó, laicizálódó társadalmi fősodratú tendenciákat megkérdőjelező módokon: „Elvesztegetted életed? A szíved kihez tartozott? Az időddel mi lett? Boldog az, aki minden reggel mondta, hogy nincs más Isten, csak Allah...”

E fenti esethez hasonlóan az *Inchallah* (2013) című dal is a vallásos identitás megjelenítője, tanító, a muszlim vallásos életfelfogás követésére felhívó mondanivalóval, amit a következő szakasz érzékeltet a leglátványosabban: „Azt mondom, ezt a dallamot nem mókából és időtöltésből csinálom/Olyan szavakat mondok, amelyek hasznosulhatnak – mondom hátha hatnak rád/Bárcsak felébrednél... és életed ne tűnjön el a semmiben/Szóval, gyorsan: hívd Allahot, a Megőrzőt, hogy oltalmazzon [szó szerint: adjon neked egészséget].”

Lotfi elmondása szerint „nem szórakoztatásra” írta ezt a dalt, hanem „hasznos, tanító szavakat” akart közvetíteni – azaz kimondottan elhatárolódik a „szórakoztató könnyűzene” funkciótól, illetve tágabb értelemben a közkedvelt (mainstream) időtöltési formáktól. Igaz, ő maga is rendre a közösségi média eszközeivel teszi elérhetővé zenéit, csakhogy mindemellett továbbra is messze áll a popkulturális főáramtól vagy a rapszcéna további regisztereitől, mind a hangzásvilág, mind a mondanivaló szempontjából.

Ezzel egybevág az is, amiről egy 2010-es jemeni újságcikk számolt be akkoriban: Lotfi elkápráztatta több ezres közönségét azzal, hogy a ramadán hónap kezdete óta vallási beszédeket és intelmeket adott a legnagyobb tartalommegosztó csatornáján. E beszámoló szerint azért kezdeményezte ezeket az előadásokat, mert „hiányoznak az algériai köznyelvi dialektusban készült vallási tanító programok, amelyet pedig az emberek széles rétege beszél, különösen a fiatalok”, és kifejtette, hogy az ötlet akkor jött, amikor észrevette, hogy közönsége, amely szereti őt és követi tevékenységét, többnyire nem vallásos fiatalokból áll.¹³ Más szóval alacsony belépési küszöb megteremtésére törekszik: közérthető, hétköznapi nyelvet használ annak érdekében, hogy minél szélesebb közönség számára tegye hozzáférhetővé mondanivalóját, miközben olyan tartalmat közvetít, amely a vallási intézményrendszer hagyományos regiszteréhez képest újszerű, és az algériai köznyelvhez, illetve a franciaországi miliőhöz inkább igazodik.

Később munkásságában újabb fordulat állt be: franciaországi miliőben fogalmaz meg ellenzéki politikai bírálatokat, alapvetően a jelentős, több mint ötmillió követettséget számláló közösségimédia-profilján. 2024 már-

11 Shah, Furvan: The “Islamification” of Rap, Hip-Hop and Grime Music. *Amaliah.com*, 6 February 2025, <https://www.amaliah.com/post/69999/islamification-rap-hip-hop-grime-music>.

12 Rakim „Allah, who I praise to the fullest” (Allah, akit teljes szívemből dicsérek) rapjétől a *R.A.K.I.M.* című dalában, vagy Lauryn Hill „Don’t forget about the deen, as-Sirat al-mustaqim” sora a „Doo Wap (That Thing)” című dalában (amely során a „deen” a vallásra utal (ar.: din), a folytatása a szövegnek pedig a Korán első szúrájának ájája, amelyet az „egyenest” fordíthatunk) mind tanúsítja, hogy az iszlám erőteljesen jelen van a műfajban (uo.).

13 Ramadān yuḥawwil muḡannī rāb ḡazā’irī ilā ḥaṭīb dīnī ‘alā al-Yūṭūb (A ramadán egy algériai rappert vallási szónokká változtat a Youtube-on). *Al-Thawra-News*, 9 January 2010, <https://althawra-news.net/news102193.html>.

ciusában a beszédes nevű Muslim United kiadóval egy Mohamed prófétát méltató (*Ya Rassoule*, a. m. Ó Próféta), az ő megbecsülésére hívó dalt tett közzé, közreműködve Kalammal, a muszlim partikuláris kódokat, erkölcsi normákat, erényeket hirdetve. Emellett Lotfi DK közösségi oldalain e tematikus elmozdulása óta is rendre megemlékezik például a muszlim ünnepekről is. 2024. június 17-én a böjt megtörési ünnepén tette közzé kifejezetten muszlim fogalmi-nyelvi keretben (3ydokom mbarak, avagy ‘Īdkum mubārak, a. m. “áldott ünnepek [legyen]”).

Záróakkord és végkicsengés: eltérő környezetek és identitások azonos következményei

Mint arról beszámoltunk, a klasszikus amerikai genezis (Rose 1994; Orejuela 2015; Miszczynski & Helbig 2017) után a rap műfaj világszinten differenciált, sokrétegű jelentésuniverzumra vált, számtalan alműfajjal és lokális változattal (Tófalvy 2011). Európában – különösen a posztoszocialista térségben (Oravcová & Slačálek 2020; Šima & Nebřenský 2022) – a rap nem pusztán importált minták utánzásaként jelent meg, hanem a helyi társadalmi átalakulások, a posztoszocialista bizonytalanság és a generációs tapasztalatok lenyomataként is. A hiphop egyszerre zenei irányzat és az egyéni identitást a társadalommal összefonó „kötőszövet”: a szegénység, a kirekesztettség, a korrupció, a státusverseny vagy a „gettó” tapasztalatának kifejeződése, amely régiós szinten is önálló hiphopidentitásokat hozott létre (Pasternak-Mazur 2009; Nikulin 2025).

Ebben a tágabb keretben a három esettanulmány azt mutatja meg, hogyan válhat a rap sajátos, eltérő identitásformák médiumává. A magyar Dale zenéjében a Ferencvároshoz kötődő szurkolói identitás, a B-közép közösségi élménye és a modern futballal szembeni szkepszis kap szót, a „klub” mint „kis haza” köré szervezve az önazonosságot. A varsói Sokół pályája a lakótelepi, „blokowisko”-patriotizmustól jut el egy tágabb, morálisan és társadalmilag reflektív, politikai szélsőségektől elhatárolódó, „modern hazafiságig”, amely egyszerre lokális (Ursynów) és nemzeti horizontú. Az algériai Lotfi Double Kanon pályája pedig arra világít rá, miként kapcsolódhat össze a rap olyan szövegekkel, amelyek a muszlim vallásos önazonosságot hangsúlyozzák, és a vallásos életre buzdítanak.

Noha a magyar és a lengyel posztoszocializmus társadalomtörténeti párhuzamai, illetve az algériai-francia diaszpórák környezet sajátosságai önmagukban is mélyebb elemzésre adnának lehetőséget, meggyőződésünk, hogy az általunk bemutatott esettanulmányok ezek részletezése nélkül is érvényes következtetésekhez vezetnek. A három előadó – Dale, Sokół és Lotfi Double Kanon – összevetése így is világosan kirajzolja, miként válhat a rap eltérő történeti, társadalmi és kulturális közegekben egyaránt erőteljes identitásképző és jelentésformáló médiummá. Úgy véljük, ezek az eredmények nemcsak koherensek a nemzetközi kutatások fő irányjaival, hanem hozzáadott értéket is képviselnek a hazai szakirodalomban, amelyet a közép-európai és észak-afrikai példákkal párhuzamosan vizsgált rapkultúra újabb értelmezési lehetőségeivel gazdagítanak.

A társadalmi, kulturális és vallási közegek nyilvánvaló különbségei ellenére mindhárom vizsgált esetben ugyanaz az alapmechanizmus rajzolódik ki: a rap mint kulturális és diskurzív forma az azonosság fenntartásának, megerősítésének, illetve adott kontextusban az ennek megfelelő kritikai megnyilvánulásoknak az eszközeként működik, mégpedig következetesen a többségi, domináns áramlatokkal szemben történő ön- és csoportszintű pozicionálás szolgálatában. Más szóval rapjük nem pusztán leírja vagy reprezentálja az adott közösségi identitást, hanem aktívan részt vesz annak újratermelésében és normatív kereteinek kijelölésében is, miközben ellenpontként szolgál a kívülről érkező – kulturális, morális vagy ideológiai – elvárásokkal szemben is.

E mechanizmus és a kísérő minták Dale esetében – a szembehelyezkedés egyéb tárgyai mellett – elsősorban a modern futball fősodratú fogyasztói paradigmájával és annak követőivel szemben artikulálódnak, amely során a rap a szurkolói közösség autenticitásának és belső kohéziójának afféle védelmi eszközeként lép fel. Sokół kapcsán ugyanez a dinamika a nagyvárosi létformával, valamint az erkölcsi értelemben kiüresedett, fogyasztói logika által uralt társadalmi környezettel szembeni kritikai pozícióban ölt testet, amely tekintetben a nagyváros olykor díszlet, de mindenekelőtt ellenpont. Lotfi Double Kanon esetében pedig a rap diskurzusa a nem muszlim társadalommal és – talán még inkább – a vallástól eltávolodó, identitásában megingott muszlim fiatalsággal szemben jelöl ki határokat, hangsúlyozva az erkölcsi és a vallási önazonosság megtartásának szükségességét.

Mindhárom példában közös tehát, hogy a rap nem elszigetelt esztétikai gyakorlatként jelenik meg, hanem olyan identitásképző médiumként, amely egyszerre szolgál közösségi önmegegerősítésre és kritikai elhatárolódásra, alternatív értékrendet kínálva a domináns kulturális narratívákkal szemben.

Felhasznált irodalom

- Atkinson, Rita L. & Ernest Hilgard (2005): *Pszichológia*. Osiris.
- Balaban, Daniel J. (2010): *Culture, Industry, and Hip Hop History: The Corporate World's Role in the Development of Hip Hop*. Rutgers College.
- Baker, Soren (2012): *The History of Rap and Hiphop*. Lucent Books.
- Bánszegi Katalin (2022): *Algéria*. Ad Librum Kiadó.
- Bennett, Andy & Ian Rogers (2016): *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. Palgrave Macmillan, <https://doi.org/10.1057/978-1-137-40204-2>
- Croteau, David, William Hoynes & Clayton Childress (2021): *Media/Society: Technology, Industries, Content, and Users*. SAGE.
- Dyson, Michael E. (2007): *Know what I mean? Reflections on Hiphop*. Basic Civitas.
- Havasréti József (2006): *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Typotex.
- Iványi Márton Pál (2024a): A gettó CNN-jéből a flexelés fórumáig? Réteghelyzet, habitus és a fogyasztáskultusz mintázatai a rapben. *Replika*, 131. sz., 137–164. o., <https://doi.org/10.32564/131.9>
- Iványi Márton Pál (2024b): Eredetrespekt. Identitás és az óhaza toposza, illetve valóságélményei az európai rapben. *Szépirodalmi Figyelő*, 23. évf., 5. sz., 26–34. o.
- Kacsuk Zoltán (2005): Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek. A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma. *Replika*, 53. sz., 91–110. o.
- Kemény Vivien (2013): *A hiphop mint szubkultúra*. Debreceni Egyetem.
- Kepel, Gilles (2007): *Iszlám*. Európa Könyvkiadó.
- Koós Levente (2019): *Egészpályás letámadás. A Fradi és az állambiztonság 1945–1970 között*. Inverz Média.
- Major János, Nagy Béla & Várszegi János (1974): *Zöld-fehérben*. Sport.
- Menuhin, Yehudi & Curtis W. Davis (1982): *Az ember zenéje*. Zeneműkiadó Vállalat.
- Miszczynski, Milosz & Adriana Helbig (2017): Introduction. In: Milosz Miszczynski & Adriana Helbig (eds.): *Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*, pp. 1–8. Indiana University Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005sm8.4>
- Miszczynski, Milosz & Przemyslaw Tomaszewski (2017): Wearing Nikes for a Reason: A Critical Analysis of Brand Usage in Polish Rap. In: Milosz Miszczynski & Adriana Helbig (eds.): *Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*, pp. 145–162. Indiana University Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005sm8.12>
- Musić, Goran & Predrag Vukčević (2017): Diesel Power: Serbian Hip Hop from the Pleasure of the Privileged to Mass Youth Culture. In: Milosz Miszczynski & Adriana Helbig (eds.): *Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*, pp. 85–108. Indiana University Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005sm8.9>
- Nikulin, Roman (2025): The Impact of Globalization on the Development of Hiphop: How European and American Hip-Hop Mixed, *Social Science Research Network*, September 10, <https://doi.org/10.2139/ssrn.5578190>
- Oravcová, Anna & Ondřej Slačálek (2020): Roma Youth in Czech Rap Music: Stereotypes, Objectification and 'Triple Inauthenticity'. *Journal of Youth Studies*, vol. 23, pp. 926–944, <https://doi.org/10.1080/13676261.2019.1645946>
- Orejuela, Fernanda (2015): *Rap and Hiphop Culture*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1017/S0261143017000460>
- Pasternak-Mazur, Renata (2009): The Black Muse: Polish Hiphop as the Voice of "New Others" in the Post-Socialist Transition. *Music and Politics*, vol. 3, no. 1, <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0003.103>

- Rabaka, Reiland (2012): *Hip Hop's Amnesia: From Blues and the Black Women's Club Movement to Rap and the Hip Hop Movement*. Lexington Books, <https://doi.org/10.5040/9781666999709>
- Rose, Tricia. (1994): *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Ruzicka, Michal, Alena Kajanová, Veronika Zvánovcová & Tomas Mrhalek (2017): Hip Hop as a Means of Flight from 'Gypsy Ghetto' in Eastern Europe. In: Milosz Miszczyński & Adriana Helbig (eds.): *Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*, pp. 212–227. Indiana University Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005sm8.16>
- Šima, Karel & Zdeněk Nebřenský (2022): The Politics and the Music Mainstream in Central and Eastern Europe: Introduction. *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, vol. 30, no. 2, pp. 141–146, <https://doi.org/10.1080/25739638.2022.2092259>
- Tófalvy Tamás (2011): Zenei közösségek és online közösségi média. In: Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán & Vályi Gábor (szerk.): *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar körében*, 11–39. o. L'Harmattan.