

Somogyi László

**"Az igazi roma hip-hop
-etnicitás és rapzene Magyarországon**

309188

Szp

780

S7J

Somogyi László

„Az igazi roma hip-hop” –
etnicitás és rapzene Magyarországon

Somogyi László

BTK

„Az igazi roma hip-hop” –
etnicitás és rapzene Magyarországon

JPTE Egyetemi Könyvtár ✓



P000121660



WHS Student

PTE BTK Romológia Tanszék

Pécs, 2002

Kötetünk a PHARE program támogatásával készült.

-PHARE HU 990401 312-31-32-

Sorozatszerkesztő: Beck Zoltán



Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Romológia Tanszék ■ 7624. Pécs, Ifjúság útja 6. ■ Felelős
kiadó Forray R. Katalin tanszékvezető ■ Felelős
szerkesztő Beck Zoltán ■ Borítóterv Bogdán János ■
Tördelő Oláh László ■ Nyomtatás, kötés Agora Nyomda
■ Nyomdavezető Rieger Gyula ■ Megjelent 2002.
októberében 50 példányban ■ ISBN 963 641 918 3
■ ISSN 1589-150X ■

TARTALOM

<i>Szerkesztői előszó a kötethez</i>	7
1. A Fekete Vonat és albumai.....	9
2. Roma reprezentációk, etnikai sztereotípiák.....	12
3. Popzene, rapzene.....	18
4. Név és megnevezések.....	26
5. Roma muzikalitás.....	33
6. Józsefváros – bűnözés és közösség.....	43
7. Összefoglalás.....	52
<i>Bibliográfia</i>	54

Szerkesztői előszó a kötethez

A WHS - Gypsy Studies Student sorozatunk második darabját tartja kezében az olvasó.

Somogyi László dolgozata több szempontból is figyelmet, és így megjelenést érdemel. Egyfelől mert e dolgozat egy változatával jelentős sikert ért el a 2001/2002-es tanév OTDK-ján. Ennek az elismerésnek mintegy folytatásaként dolgozatát a Café Babel is közölte.

Másfelől az a téma, melyet tárgyául választ, kifejezett érdeklődésre tarthat számot. Az egyetemista korosztály napi életének szereplője, eleme a popzene. Ugyanakkor ennek tudományos diskurzusba való helyezésével ritkán találkozhatunk. Ha jól emlékszem, valamely popsztárunk arról panaszkodott a napokban, hogy hozzá mindig a legostobább, legtapasztalatlanabb újságírók küldik, mert a popszakma nem kíván hozzáértést, háttérismereteket. S még valami: míg a művészeti ágak valamennyien a Kulturális Örökség Minisztériumának felügyelete alatt állnak, a popzene az Ifjúsági és Sportminisztérium reszortja. Ezt az igencsak infantilizált világot veszi komolyan a dolgozat. S mert alapos munka, képes is megbontani. Jó nem csupán azt tudni egy előadóról, hogy mi a kedvenc étele, s hogy mely csillagjegy határozza meg visszavonhatatlanul habitusát, hanem azt is, hogyan írja át, vagy írja újra azt a társadalmi kontextust, melyben benne van.

Somogyi László: Jelenleg a CEU hallgatója /MA/, a Pécsi Tudományegyetem kommunikáció-spanyol szakán szerzett bölcsészdiplomát 2001-ben.

1. fejezet

A Fekete Vonat és albumai

Dolgozatomban a hazai könnyűzenében 1998-ban feltűnt Fekete Vonat zenekarral foglalkozom. A vizsgálat tárgyát az együttes első két albuma képezi, melyeknek zenei- és szövegvilágát kísérem meg elemezni. Ezzel párhuzamosan figyelmet fordítok a zenekar további médiumokban megjelent közlésformáira, azaz a tagok által adott interjúk jellegzetességeire, érintőlegesen az albumok dalaihoz készített videoklippek képi világára, s ezen túl meríték a Fekete Vonat kritikai fogadtatásának szöveges dokumentumaiból.

Az együttes röviddel megalakulása után első helyezést ért el a Fila Rap Jam tehetségkutató versenyen, s e siker eredményeként készíthette

el első albumát (Fekete Vonat, EMI Quint 1998), melynek pozitív kritikai- és közönségfogadtatása révén rövid időn belül országos ismertségre és népszerűsége tettek szert. 1999-ben jelent meg második albumuk (A város másik oldalán, EMI Quint 1999), mely több vonatkozásban is lényegesen eltér a debütáló lemeztől. Az első lemez producere és gondolatvilágának erőteljes befolyásolója Dopeman, a magyarországi gangsta rap egyik ismert és meghatározó alakja volt, ám a lemez sikere után pénzügyi és személyes ellentétek miatt ez a kapcsolat megszakadt, és a második albumot már teljesen más zenei és produceri segédlettel rögzítette az együttes. Ennek a személyi változásnak a nyomai a két lemez közötti különbségekben is tetten érhetők.

A zenekar eddigi pályafutása során explicit módon felvállalt önmeghatározása szerint hip-hop zenét játszik, azaz a dalok központi elemét képezi a rap, a ritmikus énekes beszéd alkalmazása. E stílusmeghatározás ellenében felvethetjük azt, hogy mind a magyarországi rap-zenével, mind a műfaj szempontjából meghatározónak számító amerikai előadókkal összevetve a dalok dominánsabb popzenei jellegzetességeket mutatnak. Kevésbé repetitív a dallam és ritmuskészletük, könnyebben befogadható, „slágeresebb” melódiákat használnak, és témaválasztásukra is jellemzőbb a hagyományos táncdalok és általában a popzene által dominánsan tematizált problémák

felvetése, úgyszintén mint az elveszett szerelem feletti bánat megéneklése, a „lányok és a szórakozás” köré szerveződő tinédzser-történetek..

Ezen általános jellemzőkön túl mind hangvételen, mind a tárgyalt témák terén találhatunk különbségeket a két lemez között. Az első lemez központjában egy roma- és egy gázsókép felvázolásának, valamint a két csoport közötti különbségek és kapcsolatok tárgyalásának igénye figyelhető meg. Az album - dolgozat szempontjából legfontosabb - jellegzetességét tehát egy saját csoport (romák) és egy külső csoport (gázsók) szöveges megkonstruálása adta, mely dichotómiában az utóbbi elem sokszor a megszólított, feltételezett hallgatóság szerepét tölti be.

A második lemezen ez a tematizáltság a háttérbe szorul, és ezzel együtt tovább nő a nem etnicizált témák aránya, a már az első albumon is jelenlévő, szentimentális szerelmes dalok száma. Ezzel együtt ritkábban fordulnak elő rap-betétek, mely változás részben betudható annak, hogy a gangsta rap-pet képviselő DopeMan már nem működött közre az album elkészítésében. Ennek az albumnak a dolgozat szempontjából fontos eleme lesz a több dalban is felbukkanó Józsefváros szövegbeli reprezentációja.

2. fejezet

Roma reprezentációk, etnikai sztereotípiák

Dolgozatomban a zene és a szövegek azon dimenzióival foglalkozom, melyekben explicit vagy implicit formában tetten érhető egy roma-kép megkonstruálásának szándéka, egy etnicizáltként értelmezhető probléma tárgyalása, és ezekkel összekapcsolódva a romagázsó differenciák, kapcsolatok megjelenítése. Vizsgálatom során arra a következtetésre jutottam, hogy a szövegek roma-reprezentációiban különböző, Magyarországon a köztudatban élő, cigányokról szóló elképzeléseket jelenítenek meg, ám ezek a dalokban felbukkanva jelentős eltéréseket mutatnak formájukban és jelentéseikben összevetve a közbeszédben tetten érhető változataikkal.

A dalokban felhasznált képzetrendszerek alapja minden esetben egy-egy, a romákról Magyarországon élő sztereotípiák. Sztereotípiák alatt azokat az elképzeléseket értem, melyek alapján az ezen képzeteket elfogadó, létrehozó csoport tagjai, sematikus, leegyszerűsítő jellegű, ám általuk biztosként kezelt jellemzőkkel rendelkező homogén együttesként képzelik el és jelenítik meg más emberek vagy tárgyak egy adott csoportját¹. A sztereotípiák alapja egy olyan kategorizációs folyamat, melyben egy csoport bizonyos embereket, esetünkben a magyarországi nem-roma többség a cigányokat egy többé-kevésbé egységes csoportba sorolja. Ezt a csoportot, a romák „kategóriáját” bizonyos jegyek alapján felismerhetővé, beazonosíthatóvá teszi, majd, a sztereotipizálás során, a felismerhetőség kritériumain túlmutatóan bizonyos tulajdonságok hordozójaként képzelel el az adott csoport tagjait, azaz a csoport egyéni tagjaihoz rendel bizonyos jellegzetességeket, melyek pusztán az e csoporthoz való tartozás okán mindenkor érvényesként képeződnek le az egyénre nézve is (Csepeli 1997: 481).

Felvázolhatunk néhány olyan jellegzetességet, melyek egyrészt általánosan elfogadhatók a sztereotípiák működésével kapcsolatban,

¹ Csepeli György szerint: „A sztereotípiák a különféle társadalmi nagycsoportokra jellemzőnek tartott tulajdonságokra utaló megállapítások, amelyek egy-egy csoport viszonylatában nagyfokú közmegegyezésen alapulnak, és időben meglehetősen szívesen fennmaradnak. (Csepeli 1997: 475)

másrészt fontos szerepet játszanak a magyarországi romákkal kapcsolatos hamis képek szerveződésében. A sztereotipikus gondolkodás szelektív, azaz egy adott csoporthoz csak a tulajdonságok egy szűk halmazát rendeli hozzá, ugyanakkor ezek a jellegzetességek az adott csoport, kategória leírásánál aránytalanul nagy szerephez jutnak, túlzó dominanciával bírnak jellemzése során². A szelektivitás abban is kimutatható, hogy az új információk is a sztereotípiák „szűrőjén” keresztül jelennek meg: a már meglévő, elfogadott „tudásokat” alátámasztó információk igazoló erővel bírnak, és azonnali elfogadásra találnak, míg a fennálló, sematikus képbe nem illeszkedő jegyeket vagy ignorálják, vagy azok a szabályt erősítő kivételként képeződnek le, azaz annak *ellenére*, hogy A az X csoport tagja, *mégis* lehet „rendes ember.”

A képzetrendszer megállapításai a csoportról szólnak, ugyanakkor az egyénre vonatkoztatva működnek, tehát A nem individuumként cselekszik bizonyos módon, vagy rendelkezik bizonyos tulajdonságokkal, hanem mert az adott sztereotipizált csoport tagja. A nagycsoportokról, etnikumokról, nemzetekről szóló sztereotípiák

² Csepeli Hofstätter-re hivatkozva a sztereotípiák-képzés négy módját tárgyalja: a) jelentéktelen különbségek felnagyítása; b) tényleges különbségek túlságos hangsúlyozása; c) tényleges vonások hamis társítása, más nem igazolt vonásokkal, nem létező ok-okozati összefüggések feltételezése; d) tipikusnak tekintet csoporttagok előtérbe állítása. (Csepeli: 1997: 478)

gyakran rasszista jellegűek, a bennük foglalt sematizáló elképzelések prekulturális tulajdonságokként feltételeződnek, azaz például a cigányok és a megélhetési bűnözés ilyen összekapcsolása nem engedi meg, hogy a bűnözés a hátrányos gazdasági, szociális helyzetből következzen, vagy szociokulturális hatások eredményének tudjuk be őket, hanem azt, mint a romák „vérében lévő hajlamot” írja le.

A sztereotípiák sok esetben lehetnek pusztán mentális képek, melyek nem hoznak létre erős emóciókat, nem járulnak hozzá szélsőséges attitűdök formálásához. A szakirodalomban gyakorta előforduló példa esetében, mely szerint az olaszok tipikusan szenvedélyes, romantikus emberek, viszonylag kicsi az esélye annak, hogy a sztereotípiával szemben ellenséges magatartáshoz vezessen. A romákkal kapcsolatos sztereotípiák többségének esetében azonban a kognitív képek értékítéletekkel terhelődnek, érzelmi színezetet kapnak, azaz előítéletté válnak. Az előítéletek, azon túl, hogy egy hamis, sematikus „tudásrendszer” képeznek (azaz alapjuk egy sztereotípiával), ehhez kapcsolódóan rendelkeznek evaluatív, affektív és ezekből következően attitűd-szervező dimenziókkal (Vander Zanden 1987: 318). Az előítéletes gondolkodásban a másik csoport nem csupán bizonyos tulajdonságokkal rendelkezőként képeződik le, hanem ezen tulajdonságok, és rajtuk keresztül a jellemzett csoport egy értékrendszerben jelenik meg és kerül megítélésre, például morális

szempontok alapján. Az ítélet érzelmi hozzáállást vonz maga után, a vélemény és a „megbecsülés” összekapcsolódik, és együtt a csoporttal szembeni (ellenséges) cselekedeteket, attitűdöket legitimálja. A rasszista sztereotípiák, melyek a romákat erőszakosként írja le, olyan csoportként, melynek a „vérében van a lopás”, vagy a zsidókat rátartja, kapzsi emberekként, egyben meg- és el is ítéli ezeket a tulajdonságokat és hordozókat, legitimálja a félelem, lenézés vagy éppen az irigység érzését, és igazolhatóvá teszi az ezen ítéletek és érzések következményeként értelmezhető (agresszív) tetteket.

Magyarországon számos, a cigányságot érintő előítélet figyelhető meg, s a romákkal foglalkozó szakirodalom egy jelentős része is ezekkel foglalkozik (Lázár 1991; Trumpener 1996; Hancock 1991). Az előítéletek gondolati szinten legitimálják, erkölcsileg igazolják a rasszizmust, mint attitűdöt és viselkedést, és mivel az előítéletes gondolkodás a cigányság gazdasági, társadalmi szempontból szélsőségesen marginalizált helyzetét e kisebbség habitusából, „véréből” eredezteti, hozzájárul e helyzet fenntartásához is.

A Fekete Vonat dalaiban több jellegzetes, „ismerős” sztereotípiát fedezhetők fel, akár verbális formában, akár zenéi utalásokban, vagy a videóklippek képi világában megjelenítve, és ezek a képzetek központi szerepet játszanak az albumok romaképének megrajzolásában. Ezek azonban nem reflektálatlanul, „egy az egyben” épülnek be a Fekete

Vonat dalaiba, hanem olyan kulturális, műfaji referenciákkal közös szövegkörnyezetbe állítva, melyek idegenek ezen előítéletek megszokott, hétköznapi kontextusától. Részben ezen (a későbbiekben részletesen jellemzett) referenciák hatására az előítéletek (nyelvi, zenei, képi) formája megváltozik, s ezzel párhuzamosan az előítéletek lényeges tartalmi jellegzetességei is átalakulnak. A jelentések új dimenziókat kapnak, a hozzájuk kapcsolódó attitűdök és értékítéletek megváltoznak a dalokban.

Az alábbiakban jellemzem azokat a jelentéseket, amiket a felbukkanó sztereotípiák, előítéletek fednek Magyarországon, (a hozzájuk kapcsolódó rasszista gondolkodás logikájával együtt), végigkövetem hogyan formálódnak ezek a dalokban, jellemzem a fent említett „kontextus-idegen” elemeket, melyek hozzájárulnak a jelentésalakításhoz, és megvizsgálom, hogy a dalokban megjelenő formájukban ezek a képzetek milyen roma-kép megkonstruálásához járulnak hozzá.

3. fejezet

Popzene, rapzene

Az albumon megjelenő reprezentációs modellre jelentős hatással van a közvetítő csatorna, a popzene intézményrendszere, muzikális sajátosságai, és a választott műfaj, a rap stílusjegyei.

A popzene intézményrendszere befolyásolhatja a keretei között létrejövő kulturális termékeket, és esetünkben elmondhatjuk, hogy bizonyos jellegzetességeik ideális terepet szolgáltathatnak a sztereotípiák szövegekbe építéséhez. A slágerek, popdalok rövid idő alatt kell, hogy hassanak, és minél nagyobb közönséghez kell, hogy szóljanak. A nagy koncentrációs készséget igénylő popzene az esetek többségében önmagának ellentmondó fogalom, így a slágerek gyakran általános,

rögtön felismerhető képeket alkalmaznak, sematikus zenei és szövegi formulákból építkeznek. Ezek a jellegzetességek megfelelő közeget teremtenek az (etnikai) sztereotípiák szövegbe foglalására, újraértelmezésére.

A rap a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján jelent meg az Egyesült Államokban, majd terjedt el, és vált népszerűvé rövid időn belül Európában is. A zene a hip-hop szubkultúra részét képezi³, és tipikusan

³ A hip-hop kultúra három kifejezési formát foglal magába: a graffiti egy formáját, a breakdance mozgáskultúráját, és a rapzenét, mely esetünkben a legfontosabb szereppel bír. A hip-hop az USA keleti parti nagyvárosaiból, elsősorban a New York-i Bronx és Harlem negyedekből indult ki és terjedt el a szegénynegyedekben élő fekete, majd később más etnikai kisebbségek között. A graffiti a bandákba szerveződő, egymással folyamatos konfliktusban álló fiatalok közötti területi határokat volt hivatott jelölni. A túlburjánhó, olvashatatlanúságig bonyolított írásjelek között elsősorban a bandák nevei, valamint a betévedő idegenek elijesztésére szolgáló üzenetek voltak találhatóak, melyek elhelyezése pontosan kijelölte a gettó területi szerkezetét. A breakdance és a rap közös zenei kultúrát ölel fel, melynek elsődleges színtere szintén az utca volt. Itt gyűltek egybe a táncosok és a zenészek, és az előbbieket egymást felváltva, egymással rivalizálva mutatták be a többiekét túlszárnyalni akaró akrobatikus mutatványait. A rapzene két alappillére a DJ (Disc Jockey), azaz lemezlovas és az MC (Master of Ceremony), azaz a szövegelő „ceremóniamester” volt. A rapszövegek központi elemei közé tartozott a DJ improvizációs készségének, virtuozitásának dicsérete, a MC saját nyelvi játékosságának, rímtechnikájának, ritmusérzékének, valamint a táncosok képességeinek emlegetése. A saját csoport, a résztvevők magasztalása, az MC hencegése összefonódott a másik csoport, az „ellenfél” pocskondiázásával, a bandák, csoportosulások közötti rivalizálás állandó emlegetésével, és ebben a rivalizálásban az adott csapat sikerességének, valamint a riválisok gyengeségének, esélytelenségének bizonygatásával. A zenei forma hamar megtalálta útját a piac felé, és a nyolcvanas évek közepe felé a szórakoztató zene egyik legnépszerűbb formájává vált (Shustermann 1991; Brennan 1994).

az USA nagyvárosainak etnikai szegénynegyedeiben élő fekete fiatalokhoz kötődik. A Fekete Vonat, mikor a hip-hop megszólalási módját használja, stílusjegyeit felölti, merít egyrészt az amerikai fekete (és nyugat-európai arab, afrikai bevándorlók által művelt) rap zene világából, másrészt a magyarországi hip-hop előadók által létrehozott idézetvilágból, és bizonyos jegyeket a roma-kép megkonstruálásához is felhasznál.

A hip-hop műfaj előadói és hallgatói számára is általában fekete (tágabban: etnicizált) szubkulturaként képeződik le. A rap-zenészek többsége (hasonlóan a blues muzsikuskokhoz) fekete, és dalaikat (a kritikai irodalom egy jelentős részével egyetértésben) „fekete megszólalásként” értelmezi. Az előadók a gettóban élő feketék problémáival foglalkoznak albumaikon, azaz a szövegek két (egymással összefonódó) központi eleme a feketékkel szembeni etnikai diszkrimináció, megaláztatások, valamint a szegénység és veszély a gettó mikrovilágában. A zene etnicizált jellege azonban túlmutat a témavilágon: a hip-hop megszólalások feltételeznek egy képzelt közösséget, mely az amerikai feketék között szerveződik⁴. Ezt a közösséget összefűzi a származás, a marginális társadalmi helyzet, valamint egy, a többségi társadalommal szembeni attitűd. Ez az attitűd

⁴ Ez közösség legdirektebb módon olyan gyakran visszatérő szóképekben érhető tetten, mint a „hip hop nation” („hip-hop nemzet”), vagy „my people” („az én népem”).

magába foglalja a fekete kulturális sajátosságok hivalkodó kiemelését, a fehér többségi társadalommal szembeni különbségek aláhúzását⁵, tehát egyfajta fekete kulturális kód megteremtését, másrészt a fehérekkel szembeni agresszív megnyilvánulásokat, az interetnikus konfliktusok folyamatos harcként, egyenlőtlen politikai lázadásként való lefestését⁶.

A hip-hop attitűd több formája is megfigyelhető volt az elmúlt két évtizedben. A zene indulásakor az „utcán született” a gettóban élő fekete fiatalok magnóról szóló zenei alapra történő improvizatív énekbeszédéből formálódtak ki a stílusjegyek (Brennan 1994; Shustermann 1991), bár az első kommerciális sikert egy disco-változat hozta meg (Sugarhill Gang). A nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján a konkrét politikai üzeneteket hordozó, lázadó hangvételű politikus rap volt domináns (Public Enemy, Disposable Heroes of Hiphopcrasy), majd a kilencvenes években az ún. gangsta rap és előadói (Ice T., Tupac Shakur, Snoop Doggy Dog) nyertek egyre nagyobb teret. A magyarországi hip-hop-ra ez utóbbi stílus volt a legnagyobb hatással. A

⁵ Everman and Jamison (1998: 103-105) fejti ki, milyen összefüggések fedezhetők fel az urbánus gettó közösségei és a fekete mozgalmak szerveződése között, hogyan járult hozzá a nagyváros egy „afro-amerikai habitus kialakításához melynek fontos eleme a fehérektől való megkülönböztetés, a „fekete-érzés” („to be black inside”) és egy hozzá kapcsolódó öntudatos praxis-készlet: saját módon viselkedni és beszélni („Walk that walk and talk that talk”).

⁶ Több szerző feltételez kapcsolatot az olyan (Martin Luther King-hez képest) agresszívebb fekete mozgalmak és alakok, mint a Black Panthers és Malcolm X, valamint a rap-jelenség között. (Everman and Jamison 1998: 105; Brennan 1994)

gangsta rap a gettók „poklának”, az etnikumokkal szembeni rendőri erőszaknak, tehát addig is provokatív hangnemben tárgyalt témáknak a megszokottnál agresszívebb megfogalmazását nyújtja. A rap zene központi toposzává itt a fekete „gengszter” figurája vált, aki a bandák közötti konfliktusokban, a társadalom erőszakszervezeteivel folytatott „harcban” szélsőségesen erőszakos módszereket alkalmaz, és a bűnöző magatartást a gettó világában való boldogulás egyetlen sikeres módjaként értelmezi.

A hip-hop beszédhelyzete egy saját és egy külső csoport közötti feszültségmezőben jön létre. Ez a saját- és más-csoport nem csupán a feketék-fehérek szembeállításában figyelhető meg. Az előadó folyamatos én-ti, mi-ők opozíciókban jeleníti meg magát és csoportját. Ez az ellentét különböző szinteken képződik le: a rapper és a konkurens rapperek összehasonlítása, a zenekar más zenekarokkal való összevetése, a saját „street gang” (utcai banda) és más, azonos városban működő bandák konfliktusainak lefestése, az „East Coast” (az USA keleti parti nagyvárosaihoz kötődő zenekarok) és a „West Coast” (a „nyugati partiak”) kontrasztja, valamint a már említett, feketék és fehérek közötti ellentétek.

A csoportok közötti virtuskodás, konfliktusok tematizálása a nyelvi agresszió formáin, a kötekedés, a hengegés és a becsmérlés fordulatain keresztül történik meg. A szövegek központi eleme tehát a változó

oppozíciós párok közötti rivalizálás, és ennek egyik visszatérő verbális eszköze a represszió: a rap-szövegek alanyi hőisének zenei, gazdasági, szexuális sikeressége, és ebből fakadó dominanciája az inkompetensnek leírt ellenséges csoporttal szemben nyilvánul meg, akiket a rapper a szövegekben „lealáz”, megszégyenít. A rapper ebben a polarizált keretben jeleníti meg magát és a másik oldalon állókat: a győztes és a vesztes, a sikeres és a sikertelen, a potens és az impotens kettőségei mentén fogalmazódik meg a szöveg. A gangsta rap nyelvezetében ez számos oppozícióban bontható ki: erőszakos, macho férfi – kihasználható nő; gyilkos – áldozat; rabló – áldozat, fekete bűnöző – fehér rendőr.

Ezen ellentéteket átítatja és irányítja a szövegelő – hallgató kettőség: a rappelés során kerülnek leírásra a rivalizálás mechanizmusai és fenti dimenziói, és a beszéd folyamata során a szövegelés maga is a represszió egyik eszközévé válik. A beszélő helyzete a nem-beszélők feletti hatalmat és a velük szembeni agresszió lehetőségét hordozza magában, és ez a pozíció, valamint az ebből eredeztethető egyenlőtlen viszonyrendszer folyamatosan meg is fogalmazódik a dalokban. Shustermann (1991: 615) jellemzi a megszólalás virtuozitásából, a ritmus mesteri követéséből eredeztethető nyelvi hatalom (verbal power) mítoszának szerepét az amerikai etnikai gettó mikrovilágában, illetve a rap* stílusjegyei között. A dalok előadója számára a hallgatókat

lenyűgöző, lehengerlő „szövegelés” biztosítja az alapot kérkedő, hencegő megnyilvánulásaihoz. A rapper zenei, anyagi, szexuális, társadalmi sikerességének megénekelte, tematizált alapja a mód, ahogyan a szavakkal bánik, a mesteri rímelés, mely ámulatot kelt a közönség körében. Ezek a nyelvi eszközök központi jelentőséggel bírnak a magyar gangsta rap retorikájában, ahogy a Fekete Vonat szövegeiben is.

A hip-hop egyik hazánkban is használt eleme a gettó toposza. Az etnikai szegénynegyed a szövegek szerint egyszerre élettér, referenciapont és mítosz. Ebben a mikrokozmoszban csak a problémakezelés szélsőségesen agresszív módozatai hatékonyak. A dalokban determinációs sémák mentén értelmeződik a kriminalizálódás folyamata: az itt élő fiatalok számára elháríthatatlan, hogy bekerüljenek a kábítószeres, a prostitúció, a bandaháborúk körforgásába, és a dalok szerint ebből a mikrovilágból kiszabadulni lehetetlen. A terület a szegénység, az erőszak, a bűnözés „helye”, a kisebbségekkel szembeni diszkrimináció jelképe, ugyanakkor a gettó utcái, közterei a kisközösségek otthonaként, közösségi tereként kerülnek leírásra. Egy ambivalens és nagyon szűk térbeli keretek közé szorított „lokálpatriotizmus” jellemzi a gettóhoz fűződő viszonyt: ez egyszerre a veszély átláthatatlan „dzsungele”-, és a közösségi, személyes emlékezet, az összetartozás térbeli kivetülése. Ezt a paradox attitűdöt részben magyarázhatja az, hogy a gettó etnicizált terület, azaz egyrészt a feketék

otthona, másrészt a fehérek számára átláthatatlan, ismeretlen és veszélyes terep, tehát olyan tér, mely (bár veszélyes és a „hátrány területe”) etnikai szempontból sajátként és kizárólagosként jellemezhető.

E kategóriarendszer annak a meghatározásában is jelentős szerepet kap, hogy ki tekinthető hiteles rappernek. A mi-ők megkülönböztetés egy autenticitás-konstrukciót is létrehoz, melyben kijelölte, hogy mely dimenziók alapján tekinthető egy megszólalás, egy előadó legitímnek. A két fő opozíció ebben a kettőségben a fekete – nem fekete, valamint a gettóból származó – gettó-idegen különbségtétel. Az afro-amerikai származás magába foglalja az etnikai eredetet, azaz csakis a fekete (vagy tágabb értelemben, az etnikai kisebbségből származó) előadók tekinthetők autentikus rappernek. A hitelesítő eljárás hangsúlyos mozdulata a szociálisan hátrányos helyzet kondicionáló hatását, mely elképzelés-keretben az tekinthető hiteles zenésznek, aki megélte, „beleszületett” a feketék diszkriminált, marginalizált helyzetébe. A gettó ennek a hátrányos helyzetnek a lokális gócpontja, és így központi toposza, azaz csakis a gettó világában otthonosan mozgó, arról hiteles „tudósítást” nyújtó előadó készíthet „igazi” rap zenét.

Ezek a kategóriarendszerek, képzetek, újraértelmeződve átemelődnek a magyarországi rap retorikájába, és a Fekete Vonat szövegvilágába, miközben új jelentéseket kapnak.

4. fejezet

Név és megnevezések

A zenekar neve a fekete vonat intézményre utal, mely a fővárosba járó, ingázó munkaerő által használt vonatjáratra utal. A *fekete vonat* a közbeszédben tipikusan etnicizált területként jelenik meg (a név is részben erre utal), melyet elsősorban roma utasok használtak. A mítosz főbb jelentéstartalmait felvázolva (melyek kikristályosodásához Schiffer Pál dokumentumfilmje is hozzájárult) a vonat egyrészt a romák gazdasági és szociális elmaradottságának, másrészt deviáns, összeférhetetlen „természetének” jelképeként értelmezhető. A szegénységet húzza alá az, hogy a szerelvény a marginalizált, iskolázatlan munkaerő, a segéd munkások számára biztosított utazási és

ezáltal munkalehetőséget. A deviancia képzetét hívják életre a vonat gyors amortizálódásáról, a berendezések megrongálásáról szóló hivatalos és nem hivatalos elbeszélések is, illetve a nem-roma utasok félelmeiről, a vonaton tapasztalható veszélyről, veszélyérzetről (hangoskodás, csetepaték, verekedések) rögzült történetek. Mind a szegényég, mind az összeférhetetlenség, melyek megjelennek a vonatra való emlékezés narratíváiban, a roma kisebbség problematikusságát példázza, az előbbi a felzárkóztató, a roma etnikum segítségre szorulását hangsúlyozó diskurzusok számára szolgál érvként, míg az utóbbi - a deviancia hangsúlyozásával - a rasszista nézetek hangoztatásához képezhet hátteret.

A zenekar névválasztásakor tehát egy, a hétköznapi diskurzus által már etnicizált jelképet használ fel. A szövegekben a *Fekete Vonat* tulajdonnévként, a zenekarra utalva, valamint melléknévként (*Itt van velem a Beat testvérem, itt van velem a Fatima / Fekete Vonatosan érkezünk meg a buliba*) bukkan fel, és elsősorban a zenekart jelöli, ám egy tágabb értelmezési keretben vonatkozhat a cigányságra is. Ez utóbbi lehetőséget látszik megerősíteni, hogy a „fekete” jelző a dalokban a vonattól függetlenül is a roma etnikumra vonatkozik („*Fekete tűz lobog a fekete szemekben*”). Itt érdemes megjegyezni, hogy ez a szín (kályi) más roma együttesek nevében is felbukkan, valamint más esetekben is vonatkozhat a cigányságra (Lemon 1996: 243). A jelzős szerkezet

újraéledésével lehetőség adódik arra, hogy a Fekete Vonat megszabaduljon minden pejoratív jelentésétől, és csupán a cigányságra való utalást tartsa meg, mely új megerősítést is kaphat a *fekete* szó etnicizáló dimenziója által. A járműre vonatkozó képzettársítások alól felszabadulva az együttes neve a mozgás és az erő szimbólumává alakulhat át: „*A Fekete Vonat sínen van*”. A dinamika, a sebesség és az erő képzete egybefonódik a haladás, pontosabban, az *előre* haladás, és így a fejlődés képével („*nem hátra, előre megyek / a Fekete Vonatra váltottam jegyet*”; „*A vonat nem áll, nem is kannibál, nem is tolat*”), tehát a mozgás, a gyorsaság, és az irányjelölő együtt a haladás és a dinamizmus jelképévé változtatják a Fekete Vonatot. A szimbólum a szövegekben a bulizás témakörével összefonódva a fiatalosság, energikusság képzeteit is magába foglalhatja⁷.

Az első albumot végigkísérő roma-gázsó viszonyrendszer kifejtése során a különböző témák leírására különböző megnevezéseket használnak a zenekar tagjai. A többségi társadalom képviselőit, akikről a romákhoz hasonlóan bizonyos sajátosságok céltudatos felidézésével formálnak sztereotipikus képet, a *gázsó* és a *Mr. Fehér* kifejezések írják le. A *gázsó* szó két szempontból tekinthető érdekesnek: egyes jelentésszintjeinek, mint *paraszt*, pejoratív konnotációi alapján, melyeket

⁷ Egy interjúban (sulinet.hu/eletmod/fvonatint.html) a felvázolttól eltérően a Fekete vonatot a „becsületes cigányok szimbólumaként” is értelmezik, ám ez az interpretáció a szövegekben sehol sem érhető tetten.

kibontva becsmérő dimenziókat kaphat, valamint magának a roma elnevezésnek kifelé, a többségi társadalom tagjaira vonatkozó alkalmazása okán: a megszólítás szava a *gázsó* („*Figyelj gázsó, most neked beszélek*”), mellyel a nem-roma hallgatókhoz szólnak. A *gázsó* szó alkalmazásával az (etnikai) kisebbség-többség nyelvben kódolt hatalmi viszonyának kifordítására tesznek kísérletet. A „másik” megnevezésére és jellemzésére szolgáló szavak kiválasztása, jelentéstartalmaik alakítása, azok nyilvános elfogadtatása általában a mindenkori többség előjoga⁸, ám itt e hatalmi struktúra megfordítása történik. A megnevezés stratégiájának átfordításával egy olyan különbségtétel jön létre, melyben a megnevező különbnek tekintheti magát, és a jelen beszédhelyzetben kisajátíthatja a többség privilegizált pozícióját.

A ritkábban előforduló *Mr. Febér* kifejezés használatának ironikus jellege a faji megkülönböztetést létrehozó melléknévnek és az „urazás” nyelvi elemeinek keveredéséből ered. A *Mr.* gúnyosan felnagyítja, és ezáltal nevetségessé teszi a többség-kisebbség hatalmi viszonyrendszerének polarizációját. Ezen túl a szóösszetételt a gázsók számára megalázó helyzetek leírásakor használják: „*És vajon, hol lehet neked, Baby, a Mr. Febér / Biztos részegen ül egy sörözőben, és úgy tudja, hogy kemény.*” A kontextus itt a kifejezés tiszteletteljes dimenzióit irrelevánssá

⁸ Az elnyomó hatalmi struktúrák nyelvben kódolt stratégiáinak részletes elemzését nyújtja Edward Said az angol kolonializmusról írott munkájában (1996).

teszi, és így tovább erősíti az ironikus tartalmakat.

A kisebbség, valamint a zenekar tagjainak megnevezésére a *roma*, valamint - ritkábban - a *cigány* szavakat alkalmazzák. A *roma* szó a cigányság politikailag semleges megnevezése, és ezért a hivatalos, nyilvános beszéd része is a magyar nyelvben, ezzel szemben a *cigány* szó használatában rejlő potenciális agresszivitásnak köszönhetően a kifejezés rasszista felhangokkal, szitokszóként is alkalmazható, és így könnyen stigmatizáló hatású jelölővé tehető. A dalszövegek a *cigány* szó jelentésének agresszív dimenzióit életben tartják, ám azok irányát megfordítják, s így a jelölt az erőszak célpontjából az erőszak ágensévé válik: „Ha meghallod azt a szót, hogy cigány / még a hideg is kiráz.” Itt egyrészt a *cigány* szó kérkedő, demonstratív használata érvényesül: hivalkodnak a stigma önkényes használatával, felvállalásával, ugyanakkor ebben a használatban indirekt módon az is benne foglaltatik, hogy „kívülről”, a nem-roma többségtől ugyanezt a szóhasználatot már nem fogadják el. A szó használatát privilegizált beszédhelyzet létrehozására használják⁹. Másrészt a gangsta rap retorikáját alkalmazva a represszió egyik eszközeként használják a

⁹ Hasonló ehhez a „nigger” szó használatára az angol nyelvben: a címke egyrészt rasszista, és éppen ezért a nyilvános beszédben nem alkalmazható jelölővé válik, másrészt a gangsta rap szövegekben a feketék „egymás között” hivalkodva, kisajátító módon használják, míg mástól ugyanezt a használatot idegengyűlölő viselkedésként értékeli.

szóban megbúvó agresszivitást, mely a gázsók fenyegetésére, azok romákkal kapcsolatos félelmeinek bemutatására teremt alkalmat.

A *roma*, és a *cigány* szavak mellett a Fekete Vonat használja a *kisebbség*, *etnikum* kifejezéseket is, például mikor a roma lakosság számának növekedéséről szóló sztereotípiát tematizálják: „*Jobb, ha komolyan veszel minket, és megbékélsz azzal / hogy szaporodik a romák száma minden egyes nappal. / Ez egy világi etnikum, hatalmas kisebbség.*” Különböző felmérések mutatták ki, hogy a magyar nemzetiségű lakosság tendenciózan túlbecsüli az etnikumok, és ezen belül a roma nemzetiség részarányát a magyar társadalmon belül (Csepeli 1997: 505). Ehhez a számszerű tévedéshez kapcsolódik egy jellegzetes attitűd is, a romák túlbecsült számát, valamint e szám feltételezett gyors növekedését veszélyként, fenyegetésként tapasztalja meg. Az elképzelés szerint a romák egyre növekvő száma negatív hatással lehet a nem-roma lakosság életminőségére. Ez az előítélet összekapcsolódik más, a romákat egyoldalúan deviáns csoportként interpretáló képzetekkel, és e kettő együttműködéséből alakul ki az előítélet, mely szerint a romák egyre nagyobb területeket „szennyeznek meg” bomlasztó, morális, szociális, és kulturális szempontból is elítélendő magatartásukkal. A dalokban a romák (túl) nagy számához fűződő rasszista előítéletek ágyazódnak be a szövegbe, s válnak a verbális represszió egyik eszközévé azáltal, hogy az előadók az előítéletben rejlő fenyegetettség ágenseinek szerepét

magukra öltik. Ebbe a szövegkörnyezetbe építik be a paradoxonokba foglalt hivatalos diskurzusból kölcsönzött kifejezéseket (kisebbség, etnikum) melyek a megalázó, sértő stigmákat emelkedettebb nyelvi közegbe helyezik. A szaporodás fenyegetésének agresszív megfogalmazását a hip-hop nyelvi formáiba kódolják, míg a nyilvános diskurzusból vett szavak beépítése ugyanezt a folyamatot eufémizálja és legitimálja is egyben.

5. fejezet

Roma muzikalitás

Az amerikai hip-hop retorikájának egyik, fent említett központi toposza a feketék zenei érzékének egyedülállósága. A Fekete Vonat, mikor ezt a képzetet a magyar romákra, és saját zenéjére vonatkoztatja egy összetett referenciahálóba építi be ezt az elképzelést. Az alábbiakban azt fejtem ki mik azok az utalások, melyeket a zenekar saját muzikalitásának legitim és egyedülálló voltának bizonyítására felhasznál, és hogy ezek mily módon épülnek be a dalokba. A legfontosabb sztereotip elképzelések melyek az albumokon előfordulnak: a magyar cigányzenész mítosza, az andalúz flamenco zene és a hozzá kapcsolódó spanyol „gitano” kép, valamint a feketék muzikalitásának toposza.

A magyarországi cigányzenész-kép hosszú történettel és bonyolult szerkezettel rendelkezik. Sárosi Bálint (1971: 40) a 16. századra teszi a cigányok „szórakoztató zenélésben” való megjelenését, az első „híres cigánybandák” hírét, és a „cigányzene hőskorát” pedig a 18–19. század fordulójára (1971: 60). A zenészként való elismertetés legitim társadalmi jelenlétet biztosító foglalkozási kategóriát hoz létre cigányok számára.

A hagyományos cigány mesterségek (teknőkészítés, lókereskedelem, kovácmesterség) közül ez biztosította a legközvetlenebb, és legállandóbb kapcsolatot a többségi társadalommal, ugyanakkor a romák¹⁰ jelenlétének leginkább igazolt és legtöbbre becsült formáját is. Tehát ebből az állandósult foglalkozási kategóriából jött létre a cigányok egy csoportjának szociális szerepe, elfogadtatása zenészként¹¹. A romáknak ez a társadalmi helyzete kristályosította ki a roma muzikalitás sztereotípiáját, mely szerint a „cigánynak a vérében van a zenélés”. Egymás mellé társította az embercsoportot és azt a képzetet, mely szerint a romák a szórakoztató zene „felelősei”. Ez a sztereotíp elképzelés pozitív előítéletté formálódott, és a romáknak egyedülálló

¹⁰ Elsősorban a romungro, „magyar” cigányok.

¹¹ „Ekkor [az 1840-es évekre] már ott tartunk, hogy itthon is, de főleg külföldön, a „cigány” elsősorban „zenészt” jelent.” (Sárosi 2000: 54)

tehetséget, kvalitásokat tulajdonított a muzsikában, és ez bizonyos esetekben mitikus dimenziókat kapott¹².

Sárosi Bálint szerint a 19. század közepére már kialakult a máig érvényes cigányzenekari stílus (1971: 137; 2000: 54), melyet a köznyelvben „(magyar) nótának”, „cigányzenének” neveznek, a szakirodalom pedig Bartók Béla nyomán „népies (magyar) műzeneként” aposztrofál. Ez a zenei nyelv sok jellegzetes területen felbukkan és ezek a helyek meghatározzák a hozzá fűződő képrendszert is.

Kovalcsik Katalin a múlt századi kisnemességhez köti, és innen a későbbiekben terjed el a városi polgárság, majd az alsóbb társadalmi osztályok között, mint „vendéglátós” zene (1990: 181). Sárosi Bálint írása szerint a nótázó cigány először az „urak” kiszolgálójaként jelent meg, azaz azon arisztokraták, gazdagabb parasztok, módos polgárok udvaraiban, házaiban, akik megengedhették maguknak, hogy átmenetileg, vagy tartósan „bandát tartsanak”, majd a „19. század

¹² „Magyarországon hosszú ideig a muzsikálás sem biztosított jobb integrálódási lehetőséget, nagyobb társadalmi megbecsültséget a cigányoknak. A közvélekedés talán a muzsikálást tekinti a legjellegzetesebb ősi cigánymesterségnek. Ehhez a foglalkozáshoz kapcsolódik a legtöbb mítosz. Sokan gondolták és gondolják úgy, hogy a cigányok zene iránti fogékonyága és tehetsége a távoli múltban, az ősi kultúrában gyökeredzik, és hogy ősidők óta egyik meghatározó forrása megélhetésüknek. Az igazsága azonban az, hogy Magyarországon a 18. század második feléig a muzsikálás a cigányok megélhetésében nem játszott igazán jelentős szerepet” (Havas 2000: 86)

elejétől mind gyakoribb nyomát találjuk kocsmában való szereplésüknek (1971: 171; 185). Ma elsősorban vendéglátóegységekben találkozhatunk cigányzenekarokkal, és ezen belül is egyre nagyobb szerepük van a turizmus-iparban.

A népies műdalokhoz kapcsolódó cigányzenészkép a legelterjedtebb, legáltalánosabb Magyarországon, ugyanakkor ez az a referenciapont, melyet a Fekete Vonat direkt módon egyszer sem épít bele dalaiba. Ez feltételezésem szerint a képpel összefüggő egyes jelentésszintekkel függ össze. A foglalkozási kategóriából fakadó szerepmodell ugyan legitim jelenlétet biztosított a romák számára a többségi társadalomban, ám ebben a szerepmodellben a roma muzikalitás csodálatraméltósága mellett egy alárendelt helyzet is benne foglaltatott. A cigány, bár elismert zenész, többnyire a társadalmilag felette álló rétegek sokszor alázatos kiszolgálójaként van jelen: „A cigányzenész mint a házi szórakoztató, belső cseléd, intimitások tudója, bizonyos fokig részt vesz az urak életében, élvezzi azok bizalmát. [...] Az urak akkor tudtak igazán feloldódni a zenében, ha érzett rajta, hogy szolgál nekik – ki nem mondott érzéseik rezdülését is alázatosan követi. Nem az önálló gondolatot, hanem éppen a rendkívüli alkalmazkodó készséget kívánták és értékelték” (Sárosi 1971: 172-173)

Bár a „magyar nóta” a leginkább ismert területe a cigányság és a zene összekapcsolásának, ezen kívül több más zenei műfajt tudunk említeni,

melyekben a roma zenészek meghatározóak, például az elismert hazai jazz-zenészek egy része is roma származású¹³, vagy utalhatunk a roma folk-zene újabb reneszánszára.

A Fekete Vonat mindkét albumán szerepelnek roma népzeneből merítő részek, és két dalt, melyek a roma-folkot játszó Teneripe együttes közreműködésével rögzítettek, döntően meg is határoz ez a zenei világ (Numa Romanes I. És II.). Hangszerelésükben, ritmus és dallamvilágukban is népzenei idéz ez a két kompozíció ám mindkettő megtörik egy ponton, és twist, valamint rock-and-roll elemekkel keveredik.

A magyar (tágabban közép-európai) zenész-szerepen kívül az európai emlékezetben az egyik legelterjedtebb cigányzenész-kép az andalúz flamencóhoz kötődik, mely a Fekete Vonat esetében direkt módon az első album egyik dalát („Flamenco Rap”) itatja át, és a második lemezhez készített egyik videóklippen („El kell mennem”) bukkan fel, ám apróbb zenei utalások szintjén más helyütt is felfedezhető.

¹³ Érdemes megfigyelni azt a kontrasztot, mely abban mutatható ki, mennyire képződik le a roma jellegzetességként a népies műdal és a jazz. A nóta esetében a cigányság és a zene között szinte egyértelmű megfeleltetés alakult ki, míg a jazz igen kevésbé etnicizálódik ha roma előadók művelik. Ez összefügghet a romaság társadalmi szerepéhez kapcsolódó képek milyenségével: a marginalizált kiszolgálói helyzet melyben a cigányság inkább megjeleníthető könnyebben összeilleszthető a népies műdalhoz világával, mint az intellektuális, emelkedett zeneként aposztrofált jazz szubkultúrájával.

A fent említett, Magyarországon ismert és így meg is idézhető roma-asszociációk különböző mértékben és különböző módon, ám összefüggő jelentéstartományokat mozgósíthatnak, melyeket a Fekete Vonat más és más mértékben érvényesít. A szövegekben és a zenében párhuzamosan felbukkanó flamenco képrendszer egy összetett, romanticizált roma-képet hoz elő¹⁴. Ebben a cigányság mint földhöz nem kötött, vándorló, szabad nép jelenik meg. Az az állapot, mely sokszor devianciaként, szociális összeférhetetlenségként íródott le a történelem során¹⁵, itt a szabadság, a függetlenség szimbólumává válik. A romák szabadon vándorolnak, nem tartoznak elszámolással felsőbb hatalomnak, és nem nyomják őket a hivatalos kötöttségek. A flamenco univerzumából a Fekete Vonat zenéjébe ennek a szabadságnak olyan szimbólumai emelődnek át, mint a cigánykaraván, a tüzes déli nap, a folyamatos multságok világa.

A flamenco esetében a „cigány-romantikán” túl a kép intenzitásához az is hozzájárul, hogy a Spanyolországgal, a spanyol habitussal összefonódó sztereotípiák közé tartoznak a tüzességet, a

¹⁴ „Tüzesen süt most a nyári nap rám, táncolni megy a spanyol, kicsi lány. Hosszú hajjal, sötét szemmel, táncolni gyere gyorsan vele, járjuk el most a forró flamencót [...] pörögnek a dobok, tapsolnak a kezek, itt voltam, rappeltem, csumi, én megyek.”

¹⁵ Lásd erről Mária Terézia és II. József rendeleteit, melyek a cigányság „röghöz kötését”, letelepedését, és így a törvényi hatalom által ellenőrizhetővé tételét célozták (Sárosi 1971: 15-18).

szenvedélyességet, a „déli hevességet” leíró sematikus asszociációk is, a büszkeség, az öntudat képzetei.

A magyar népies műdal esetében (mely, mint említettem direkt módon sosem bukkan fel a dalokban) a szabadság, szabadosság képzetei szintén relevánsak, amennyiben a nóták gyakran egy idealizált falusias környezetet írnak le, mely háttérül szolgál az elveszett szerelem feletti szentimentális búsongásnak (Sárosi 1971: 166), és a dalokban a cigány sokszor szenvedélyes, tüzes muzsikusként kerül megjelenítésre.

Az amerikai hip-hophoz fűződő referenciák felhasználása szintén a roma muzikalitás sztereotípiájának újraértelmezésére ad lehetőséget. Mint azt korábban említettem a rap a hip-hop szubkultúrában döntően etnicizált, fekete megszólalási módként értelmeződik: a kisebbségi származás, és a szociális marginalitásnak ezzel együtt járó megtapasztalása teszi autentikussá a rap zenészek megszólalásait. A Fekete Vonat megjelenése előtt a magyar gangsta rap-ben ez a legitimációs keret csupán kategóriarendszerének egyetlen dimenziójában érvényesülhetett: miután a magyar rapperek nem

fogadtak el roma identifikációt¹⁶, egyedül a gettóból, azaz itt a Józsefvárosból való származás legitimálhatta az előadót¹⁷.

A Fekete Vonat ezzel szemben a hip-hop legitimitás más dimenzióit is magára vonatkoztatja. A műfajt etnicizáltként, ám nem kizárólagosan fekete zeneként aposztrofálják. Lehetőséget biztosít az afro-amerikai keretek kitágítására az, hogy mind az Egyesült Államokban, mind Európában több etnikai kisebbség tagjai között is megjelentek rap-előadók: az USA-ban a Bo Yaa Tribe tagjai szamoaiak, a Cypress Hill egyik rappere kubai bevándorló, és Franciaországban az arab, latin-amerikai (Orishas), valamint Spanyolországban az afrikai bevándorlók (Frank T.) is hip-hop zenekarokat alapítanak.

A zenekar (és ez főleg az interjúkból derül ki) egybeolvasztja az etnikai eredet meghatározó voltának képzetét a különféle hátrányos helyzetű etnikumokkal szembeni diszkrimináció párhuzamaival, azaz egy olyan hip-hop közösséget feltételez, melynek tagjaiban közös a bármely(!) hátrányos helyzetű etnikumhoz való tartozás, valamint az

¹⁶ Bár a lemezeken erre történtek kisebb kísérletek, például a Kicsi Tyson által előadott „József utca” című dal Dopeman első lemezén („Fordult a kocka”) az alanyi hős egy roma bűnöző, aki a gettóból „tudósít”.

¹⁷ „Amit és vakerok az az igazi utca”; „Te ott laksz, ahol én, és mégse tudod, milyen az utca. / Azt mondod, nem vagyok hiteles, miért van az, / hogy a VIII. kerület téged semmibe vesz?” (Gangxta Zolee)

ebből fakadó történelmi, szociális, gazdasági sérelmek hasonlósága¹⁸.

Ez a referenciális keret azon túl, hogy legitimálja a Fekete Vonatot, mint hip-hop zenekart, az autentikusság e kategória-rendszerében egyedüli hiteles megszólalóvá is teszi a magyar rapperek között. Egyetlen roma rap-együttesként ők kizárólagos etnikai háttérrel rendelkeznek a műfaj hazai képviselői között, és mivel e származást teszik meg a hiteles megszólalás ismérvének, a többi előadót hiteltelenként jeleníthetik meg.

A muzikalitáshoz fűződő pozitív előítéletek új jelentésekkel való felruházásában segít a rap szövegekben központi szerepet játszó verbális virtuozitás toposza¹⁹. A Fekete Vonat egymásba olvasztja a roma muzikalitás mítoszát a hip-hopban jelenlévő, a nyelvi kifejezés briliánságához fűződő erő, hatalom képzetével²⁰. E beszédmód érvényesítéséhez járulhat hozzá az, hogy a rapszövegekben a beszéd, a rappelés sokszor nem csupán hatalmi pozícióból való megszólalást jelent, hanem maga a beszédtevékenység is, mint fegyverhasználat, harc

¹⁸ Példaként interjúrészetek hozhatók: „Hasonló a sorsunk, mint a feketéké. Egyszerűen ráérettünk, hogy ez a mi zenénk is, és kész.” (Z Magazin 1998: 2); vagy: „Ez az etnikum zenéje. A magyar srácoknak meg kell tanulni azt, ami nekünk a vérből jön.” (Wanted 1998: 3)

¹⁹ „Akárki mondta, hogy a legjobban tudsz / én rímelek úgy, mint Notorius.”

²⁰ „A vonattal együtt a ritmusba gyere / Én vagyok az, aki vár, ha az ütem megaláz.”

tűnik fel²¹. A műfaji sajátosságok etnicizált perspektívában képeződnek le, és mind a megszólalás virtuozitása, mind a muzikalitás roma jellegzetességként kerül bemutatásra.

Ezekben a példákban is megfigyelhető, hogy a represszió nyelvi eszköze központi szerepet kap a roma rap-zene legitimé formálásában. A muzikalitás, és az ezzel együtt megjelenő érték-hozzárendelések a roma – gázsó opozíciós párban íródnak le, ahol a roma az, aki zenei képességeivel elkápráztatja, ugyanakkor annak zenei inkompetenciája okán meg is alázza a gázsót. A roma muzikalitás a gázsók feltételezett zenei tehetségtelenségével képez ellentétet²². Ezek a szövegek nyíltan megkérdőjelezik a gázsó rapperek autentikusságát²³.

²¹ „Egy rímsorozattal lefegyverezlek.” (Fekete Vonat); „Rengeteg a rímem, mint uzziban a golyó” (Gangxta Zolee)

²² „Két igazi roma gyerek / Neked a cigány, nézd, mit csinál / kezében a gitár, tudod, bárkit kipipál.”

²³ „Magyar hip-hop soha nem volt, nem is lesz / A roma vér számít, mehetsz vérvételre.”

6. fejezet

Józsefváros – bűnözés és közösség

A zenekar szövegeinek szempontjából fontos képzetek egyike Budapesthez kötődik. A Józsefváros, a VIII. kerület mikrovilága a sztereotipizáló gondolkodásban mint tipikusan etnicizált terület képeződik le. Itt található a főváros roma népességének jelentős része (Ladányi 1991: 20-21) és az előítéletes gondolkodás e tény következményeként értelmezi a kerület gyors leszakadását, kriminalizálódását, melyet egyre gyakrabban a gettósodás folyamatként írnak le (György 1992: 24-25). A közigazgatási terület e képzetrendszerben elszegényedő, problematikusává váló veszélyzónaként jelenik meg, mely térben és társadalmilag is elszigetelődik közvetlen

környezetétől; olyan városrészként, ahol a romák jelenléte és az egyre romló állapotok között egyértelmű összefüggés fedezhető fel.

Mikor a zenekar a Józsefvárost ábrázolja, támaszkodhat tehát arra a sztereotípiára, mely a kerületet a fővárosi „romák gyűjtőhelyeként” írja le, és újraértelmezhet ehhez kapcsolódó jelentéseket (szegénység, elmaradottság, veszélyesség), ugyanakkor a hip-hop egyik központi toposzát is érvényesítheti Magyarországon. A műfaj gettó-toposzának „magyarra fordítása” már a Gangsta Zolee és a Kartell nevű formáció, valamint Dopeman és a produceri tevékenysége nyomán születő zenekarok (TKO) albumain is megfigyelhető, azaz a magyar gangstara egyik központi elemeként értelmezhető.

A Kartell és Dopeman dalaiban a Józsefváros a „kisstíliú gengszterek”, a patriarchális bűnözői hálózatok világa, a kábítószer, az lopás, és rablás, valamint a prostitúció illegális univerzuma.²⁴ A dalok alanyi hősei a hip-hop logikájának megfelelően a „nyertes gazemberek”, akik győztesként keverednek ki a konfliktusokból és akik hedonista

²⁴ „Ne feledkezz el a nyolc kerületről / nekünk adta, tudod, ezt a Teremtő / abból a célból, látod, aki harcol / az közöttünk maradhat / és te harcolsz itt nemsokára / ugyanis nem tudsz mit tenni / erre születtem, tudom, mindent elvenni.” (Kicsi Tyson); „Azt mondtam, figyelj magad, mert / ez a hely ami nevel és eltakar / összetöröd magad, én jót akartam, haver / mielőtt rád szakad a szar és az utca elmar.” (Gangsta Zolee)

módon élvezik a gettó illegális örömeit²⁵. A bűnözés mikrovilágának leírása széles spektrumot fog be, az utcai összetűzések, apróbb léptékű nyereszkedő bűncselekmények leírásától a populáris kultúrából vett referenciák (akciófilmek, klasszikus gengszter-figurák, maffiózók idézése) segítségével megjelenített, mitikus nagyságúvá lényegülő „hősies gaztettek”, leszámolások ábrázolásáig terjedhet²⁶; a Kartell Józsefváros-képének centrumában mindig a különböző szerepeket magára öltő bűnöző hősök és a férfias hedonizmus, a prostituáltak, a könnyű kábítószeres és az alkohol állnak.

A Fekete Vonat két tárgyalt albumának VIII. kerület-reprezentációjában lényeges változások mutatkoznak. Az első albumra erősen rányomta bélyegét a magyar gangsta-rap retorikája, a Józsefváros-dalok közül kettőben is közreműködik Dopeman (egyben Gangxta Zolee is). Ezeknek a szövegeit átítatja a gettónak, mint a bűnözés dzsungelének a megjelenítése²⁷. A *genius loci* nagyon erős vonzásban tart: a romák beleszületnek a lopás és prostitúció köré

²⁵ „Nem érdekelnek a manökenek / nekem lapos ribancok nem kellene / és elegendem van a divatlapokból / csontokkal nem lakom jól.”; „Lemegyek a parkolóba / Lory ott vár már a kocsinak támaszkodva / füvet szívva, füstöt fújva / indul a motor, benne két gringó / bömböl a magnó a Slick rick kazi = hangodan üvölt a Lodi-dodi-dodi.” (Gangxta Zolee)

²⁶ „Egy Pinochet vagyok / tudod, nekem ez a hatalom.”; „Forradalmat csinállok, mint Kubában a Fidel / mögöttem százan állnak, mindenki rám figyel.” (Gangxta Zolee)

²⁷ „Ez itt a helyzet, ez folyik itt / ha be akarsz szállni, kiszállás nincs / mint a filmekben, csak ez itt élesben / golyót eresztene, haver, a fejedbe.”

szerveződő mikrokozmoszba, ebben szocializálódnak, és elkerülhetetlenül válnak a bűnözés résztvevőivé²⁸. Mind az illegális tevékenységekbe való belekeveredés, mind az azok „hálójából” való kitörési kísérletek, determinációs sémák mentén íródnak le: a kerület fogva tart, onnan kitörni szinte lehetetlen, ugyanakkor a kerület lényegesen több, mint pusztán fizikai tér: meg is határoz, determinál bizonyos életformára, és uralkodik az akarat felett, irrelevánsá, megvalósíthatatlanná „teszi” a saját karakterétől idegen alternatívákat. A második album ezzel szemben az immár sikeressé vált zenekar „befutásának” elbeszélésével kezdődik, melynek szimbólumává a kerületből való kitörés válik²⁹.

Józsefváros a Fekete Vonat ábrázolásában a zenekar tagjai (és általában a romák) számára döntően a pozitív visszaigazolások területe, a sikeresség, az elismertség helyszíne. A városrész megjelenítésében két egymásba fonódó világ dominál: a „nyomorult gettó”, tehát a bűnözés, az erőszak, az elmaradottság „dzsungelének” képzete (az első album domináns képe), illetve a zárt, bezárkózó kisközösségek, bensőséges nagycsaládok, közösségi térként funkcionáló utcák világa (mely a

²⁸ „*Király az utcánk és Lövölde a terünk / a javítóintézetbe tizenévesen kerülünk / Mert nagyon Király az utcánk és Lövölde a terünk / ez az élet itt és erről nem tehetünk.*”

²⁹ „*Régebben énekelt egy lány / a város másik oldalán. / A sötétségben a fényre várt, / elképzelt százezer mesét, / összetette a két kezét / és dúdolni kezdte az életét /*

második lemezre jellemző). A két képzetrendszer ugyanazt az univerzumot ábrázolja más perspektívából, két intenzív képzetrendszerbe sűrítve bizonyos kiemelt jellegzetességeket, melyek váltakozva, egymásba érve, egymást viszonylagosítva jelennek meg.

A prostitúció, a kábítószeres, a marginalizált csoportok Józsefvárosát kisebb hangsúlymódosításokkal tehát a magyar gangsta-rap gettó-mítoszában megtalálható elemek kölcsönvételével alkotják meg. A bűnözés világának ábrázolásakor a tipikusan romákhoz kapcsolódónak érzett tevékenységeket emelik ki, mint a lopás, a seftelés, a szerencsejáték, a prostitúció, vagy a nepperkedés. Akár egy konkrét figurát rajzolnak meg³⁰, akár az erőszak és a veszély csupasz magját ábrázolják³¹ a roma bűnöző az, aki sikert arat, aki pénzt szerez, érvényesíti akaratát, aki a szociális és verbális küzdőtér másik oldalán álló gázsót vesztesé teszi³². A roma bűnözés sztereotípiáját keverik a hip-hop retorikájának agresszivitásával, és a törvények áthágását, mint Józsefváros „dzsungelének” következményét mutatják be³³. A magyar hip-hop szövegvilágában a „Nyolcker” a túlélésért folytatott küzdelem

*Hidd el az élet köztünk szép, / ne add fel, testvér, a reményt. / Ha egyszer
visszagondolsz rám, / a város másik oldalán, / látod, minden valóra vált. ”*

³⁰ „És, csá, haver, mi a pálya, kérdi a rapper / Mikorra, mikorra hozzák már az
árut, kérdi a nepper / Mert ez itt ő, a neve MacDaddy Black / menő, laza drogárus,
roma a gyerek. ”

³¹ „Figyelj, haver / az igazi roma gyerek, biztos, hogy lever. ”

³² „Ne bújj el gázsó, mert rád találok!”

³³ „Király az utcánk és Lövölde a terünk / de erről nem csak mi tehetünk ”

terepe, az erős-gyenge polaritás univerzuma. Fekete Vonat szövegeiben a romák már gyerekként belesodrónak a kábítószer és a prostitúció világába, más utat a hely nem mutat, nem enged meg, így a tettes-áldozat, bűnöző-ártatlan kategóriáit felváltja a kompetens-inkompetens karakterek oppozíciója, ahol mindenki egyszerre tettes és áldozat egyben³⁴. A lopás a magyar gangsta-rap nyelvezetében, és így a Fekete Vonat szövegeiben is tág értelemben használt fogalom, mely a tisztességtelen anyagi gyarapodás bármilyen formáját takarhatja. A dalokban a gyorsan megszerzett pénz, a gazdagság látszata, a fényűző fogyasztás mögött mindig tisztességtelen tevékenységeket feltételeznek. A tolvaj és áldozat kettőségében a romák azok, akik „boldogulnak”, sikeresek, akik „lealáznak”, mert gyorsabbak, hatékonyabbak, talpraesettebbek, mint a gázsók. A roma bűnözés stigmáját tehát felszabadítják az erkölcsi ítékezés kényszere alól, azáltal, hogy a nepperkedést, a lopást úgy értelmezik, mint amelyek a hely, a „Nyolcker” szociális elmaradottságából, marginalizációjából következnek. A VIII. kerület „fogva tart” és felemészt, olyan zárt világ, mely különbözik környezetétől, olyan tudásokat rögzít, melyek „bent” hasznosíthatók, és melyeket a „külvilág” morális alapon elítél. Ezek a

³⁴ „Mindenképpen úgy csinál pénzt, ahogy tud / de a legnagyobb rész, tudod, mindig lop.”

felkészültségek a külső környezetben is kamatoztathatók, ám más „kint” aktualizálható képességeket a Józsefváros nem segít kiépíteni. Bezárkózó univerzum, mely elszigetelődik és a józsefvárosiakat is elszigeteli a külvilágtól. Mindemellett meg kell említenünk, hogy a magyar gangsta-rap egyik gyakran felbukkanó képzelete szerint a gettó „dzsungele” terjeszkedik, és a „külvilág” lassanként a VIII. kerület univerzumához hasonlatossá formálódik.

A bűnöző hajlammal összekapcsolódva jelenik meg a roma „ingyenélőség”, élősködés sztereotípiája, mely szerint a romák tendenciózan fogékonyak a „társadalom kihasználására, élősködésre, pazarlásra, a helyzetükkel való visszaélésre (Hann-Tomka-Pártos 1979: 16; Csepeli 1997: 505). A romák az előítélet alapján lusták, munkakerülők, kihasználják a nem-romákat, fényűző fogyasztással provokálják a többséget, és ebből következően a számukra biztosított szociális kedvezmények, támogatások haszontalanok, hiszen „felzárkóztatásuk” reménytelen, és habitusukból következően nem is érdemlik meg a nekik nyújtott támogatásokat. A dalokban ennek a megalázó előítéletnek a kapcsán is a represszió ágenseiként jelenítik meg magukat, és az agresszió egybefonódik a rátermettség képzetével³⁵. Az itt szintén jelen lévő gázsó-roma kettőség viszonyrendszerében a gázsó

³⁵ „Elmondom neked, haver, hogy mi a jó ebben / hogy fekete tűz lobog a fekete szemekben / mert nem vagyunk egyek, még mindig nem érted / nem vagyok ellened, csak szívom a véred.”

lanyhasága, inkompetenciája miatt válik kihasználhatóvá. A romák vele szemben, mint rátermett, életrevaló csoport jelennek meg. Az élőködés a gázsók tehetetlenségének következményeként értelmeződik, és így egyrészt azok újból vesztesként kerülnek leírásra, másrészt kihasználásuk morálisan nem elítélendő.

A józsefvárosi gettó megjelenítésének másik oldala a szűk lokális kisközösségek világa, mely inkább a második lemezen fedezhető fel. A kis területen található utcák, terek jelölik a központokat, és a bér- és tömbházakban, de leginkább az utcán élő „spanok” a társadalmi környezetet. Bizonyos utcák, területek kiemelt pontokat képeznek a térben, említésük nemcsak a Józsefváros geográfiai terét, határait, hanem ezek életvilágát, szociokulturális jellegzetességeit is felidézik³⁶. Az utcák ismerete, a boldogulás ezen területek hálózatos rendszerében, a közös referenciapontok elsajátítása, és a terekhez kapcsolódó praxisok ismerete központi jelentőségű a dalok szereplői számára³⁷. A terület saját szabályrendszerrel rendelkezik, összetéveszthetetlen dinamika vezet. A helyismeret itt még azt is garantálhatja, hogy a „külső”, ellenséges erők, mint a rendőrök is a dalok hőseinek, és a városrész

³⁶ „*Szia Juni, már ott vagyunk / siessetek, csumi. / Andrássy út - Kodály körönd - Lövő tér / a csapat gyorsan odaér; Klauzál tér, ott van az én csapatom / Ott van a sok húgom / és itt vannak velem, amikor csak akarom.*”

³⁷ „*Minden nyugodt, én is nyugisan vezetek / Ismerem a helyet, mint a tenyeremet / Ismerem a zsarukat, ismerem a tereket / Itt nőttem fel, én is itt voltam gyerek.*”

jellegetességeinek engedelmességek³⁸. Az utca életvilágából való kilógás vagy száműzetés a közösséggel szembeni hitelvesztéssel, érvénytelenné válással egyenlő, és a kitagadás vagy a hiteltelenség bemutatásának legfőbb dimenziója is az utcák világának viszonylatában nyer értelmet³⁹.

³⁸ „Haladunk egyenesen a körút felé / hirtelen beáll egy rendőr az autónk mellé / nyugi, mondja Mogyi, ez a spanunk / Dedikálunk, aztán továbbhaladunk.”

³⁹ „A HARLEM tudja, senkiházi voltál / A romák és a gengszterek elől bujkáltál / A Szigony utcában sosem volt helyed / mert a miénk volt mindig a lakótelep.”

7. fejezet

Összefoglalás

A Fekete Vonat egy új, Magyarországon szokatlan kontextusban nyitott teret a romákról folyó nyilvános diskurzusnak, ami – mint azt érzékeltetni próbáltam –, a cigányság problémáiról folyó beszédmódoknak új irányokba való nyitását is lehetővé teszi. Részben ennek köszönhető a szinte egyértelműen pozitív kritikai visszhang és a közönségsiker. A jelenség, egy új roma-megszólalás, azonnali elfogadtatásra talált a nyilvánosság fórumain, ugyanakkor ez a visszhang döntően a jelenség felbukkanásának szólt, azt üdvözölte, természetének, következményeinek részletes átgondolására nem került sor.

A csatornák, műfajok, értelmezési keretek egymásra vetítése, különféle pontokon való összeillesztése teszi lehetővé a beszédmód idegen elemekkel való keverését, és ezáltal a problémák kezelési módjának újszerű megjelenítését.

BIBLIOGRÁFIA

Felhasznált szakirodalom

- Andorka Rudolf (1997): *Bevezetés a szociológiába*. Budapest: Osiris.
- Brennan, Tim (1994): Off the Gangsta Tip: A Rap Appreciation, or Forgetting About Los Angeles. *Critical Inquiry*, 20: 663-93.
- Csalog Zsolt (1989): „Sajnos sok a buta állampolgár.” Kovács Lajos, 26 éves, rendőr. *Kritika*, 2: 30-34.
- Csepeli György (1997): *Szociálpszichológia*. Budapest: Osiris.
- Fraser, Sir Angus (1996): *A cigányok*. Budapest: Osiris.
- György Péter (1992): Tér/kép. Csikágó-Chinatown. *Magyar Napló*, 10: 24-25.
- Hancock, Ian (1991): Cigány sztereotípiák. *Phralipe*, 4: 6-9.
- Hann Endre - Tomka Miklós - Pártos Ferenc (1979): *A közvélemény a cigányokról*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont.
- Havas Gábor (2000): Hagyományos mesterségek. in *A magyarországi romák*. szerk.: Kemény István. Budapest: Press Publica, 85-90.
- Havasréti József (1999): A józsefvárosi vágyköztársaság. *Déli Felbő*, 1-2: 141-49.
- Kemény István (szerk.) (2000): *A magyarországi romák*. Budapest: Press Publica
- Kovalcsik Katalin (1990): On the Historical folk Music Layers of the Gypsies in Hungary. In *100 Years of Gypsy Studies*. szerk.: Matt T. Salo. Maryland: The Gypsy Lore Society: 177-181.

- Ladányi János (1991): A cigány népesség térbeni elhelyezkedésének változásai Budapesten. *Phralipe*, 8: 19-23.
- Lázár Guy (1995): A kisebbségek szerepe a nemzeti identitás kialakulásában. *Regio*, 1-2: 28-63.
- Lázár Guy (1991): Zsidókról, cigányokról, és egyéb magyarokról. *Phralipe*, 5: 3-5.
- Lemon, Alaina (1996): Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután. *Replika*, 23/24: 219-242.
- Said, Edward (1996): Orientalizmus. Bevezetés. *Helikon*, 4: 430-449.
- Sárosi Bálint (1971): *Cigányzene...* Budapest: Gondolat.
- Sárosi Bálint (2000): Cigányzenészek, „cigányzene”, in *A magyarországi romák.* szerk.: Kemény István. Budapest: Press Publica, 49-62.
- Shusterman, Richard (1991): The Fine Art of Rap. *New Literary History*, 22: 613-32.
- Stewart, Michael Stewart (1994): *Daltestvérek. Az oláh-cigány identitás és közösség továbbélése a szocialista Magyarországon.* Budapest: T-Twins; MTA Szociológiai Intézet; Max Weber Alapítvány.
- Trumpener, Katie (1996): A cigányok ideje: egy „történelem nélküli nép” a Nyugat narratíváiban. *Replika*, 23/24: 219-242.
- Vander Zanden, James (1987): *Social Psychology.* New York: McGraw-Hill Inc.

