

friss

- [- hírek](#)
- [- rendezvények](#)
- [- ajánló](#)
- [- archIVum](#)

-
- [- folyóirat](#)
- [- dráMáhonlap](#)
- [- repertórium](#)
- [- fórum](#)

 aktuális szám

IV22 - Új folyam/22 - 2004 TÉL

IV22
Új folyam/22 - 2004 TÉL

 link-ajánló

- [- ÁGENS weblapja](#)
- [- Zelei Miklós weblapja](#)
- [- versmondó folyóirat](#)
- [- vers.hu](#)
- [- erdélyi írók a teraszon](#)
- [- új könyvpiac](#)

Irodalom Visszavág: IV16 (Új folyam/16 - 2003 ŐSZ)

[Richard Shusterman](#)

A rap művészete

*...rapt Poesy,
And arts, though unimagined, yet to be.
Shelley, Prometheus Unbound*

I.

A rap a mai populáris zene leggyorsabban fejlődő, de egyben leginkább üldözött és becsmért műfaja. A művészi státuszra formált igényét elmossa a gyalázkodó kritika, a cenzúra és az elüzettedés áradata. Ezen nem kell meglepődnünk. A rap kulturális gyökerei az amerikai társadalom fekete alsóbb osztályába nyúlnak vissza; militáns fekete büszkesége és a gettó-élmény tematizálása baljós szíréhang önelégült társadalmunk számára. Mivel jelen van az aláaknázására irányuló politikai szándék, könnyű olyan esztétikai érveket találni, amelyek látszólag diszkreditálják a rapet mint művészi formát. A rapszámokra nem az ének, hanem a szövegmondás vagy kántálás jellemző. Megalkotásuk során nem alkalmaznak sem élő zenészeket, sem eredeti zenét; a felvételek ehelyett korábbi, gyakran jól ismert lemezekről származó átvételekből („sample”-ekből, vagyis hangmintákból) készülnek. Végül a szövegek együgyűnek és durvának tűnnek, verstani szempontból kifogásolhatók, a rímek nyersegek, ismétlődők és gyakran nyílt szexuális utalásokat tartalmaznak. Mégis, amint a fejezet címe is sugallja, ezek a szövegek kitartóan küzdenek azért, hogy a rapet is megillessen a költészet és a szépművészet státusza. Szeretném közelebbről is megvizsgálni a rap, vagy ahogyan a hozzáértők gyakran nevezik, a „hip-hop” esztétikáját. Mivel magam is kedvelem ezt a zenét, személyes érdekem fűződik esztétikai legitimációjához. A kulturális és esztétikai tét azonban ennél jóval nagyobb. Úgy vélem, a rap olyan posztmodern populáris művészet, amely megkérdőjelezi azokat a mélyen meggyökeresedett esztétikai konvencióinkat, amelyekben a modernség mint művészeti stílus és ideológia, valamint a modernitás kulturális szférákat élesen elkülönítő filozófiai doktrínája egyaránt osztozik. Mégis, miközben kihívást jelent e konvenciók számára, úgy látom, eleget tesz az esztétikai legitimitás legfontosabb kritériumainak, amelyeket a populáris művészettől általában megtagadnak. Ezért a rap ellenszegül minden tisztán esztétikai alapon álló merev megkülönböztetésnek a populáris és a magas művészet között, sőt magának az alapnak a gondolatát is megkérdőjelezi. Hogy igazoljam ezeket az állításokat, először a posztmodern esztétika szemszögéből vizsgálom a rapet. (...)

A posztmodern nyugtalanítóan összetett és vitatott jelenség, amelynek esztétikája következetesen ellenáll a világos és megkérdőjelezhetetlen definícióknak. Ennek ellenére bizonyos témákat és stílusjegyeket széles körben jellemzően posztmodernnek tekintenek, amelyek, mondanunk sem kell, különböző mértékben számos modern művészetben is fellelhetők. E jellemzők között szerepel az újrahaznosítás és kisajátítás, szemben az eredeti alkotással, a stílusok eklektikus vegyítése, az új technológia és a tömegkultúra lelkes felhasználása, az esztétikai autonómia és a művészi tisztaság modern eszméjének megkérdőjelezése, valamint a helyi és időbeli hangsúlyozása az állítólagosan létező univerzálissal és örökkel szemben. Akár posztmodernnek nevezzük e jellegzetességeket, akár nem, a rap nemcsak szembeötlően példázza, hanem gyakran tudatosan hangsúlyozza és tematizálja ezeket. Ezért, ha magát a posztmodernt mint kategóriát el is utasítjuk, ezek a jellemzők akkor is igen lényegesek a rap megértése szempontjából.

Kisajátított hangminták

A hip-hop történeti forrása a művészi kisajátítás, ami ma is technikájának lényege, és fő jellemzője esztétikai formájának és üzenetének. Az „új” felvétel korábbi dalok részleteinek kiválasztása és összeillesztése révén jön létre. A szám, amit a DJ egy többszoros lemezjátszón létrehoz, a rapszövegek zenei háttérét biztosítja. Mindez viszont gyakran arra szolgál, hogy a DJ-nek a samplinglelés és a kisajátított zenék szintetizálása során nyújtott utánozhatatlan virtuozitását, valamint a rapper (vagyis az MC) szövegírói és rímelő tehetségét magasztalja. Míg a rapper hencegő öndicsőítése általában szexuális vonzerejére, üzleti sikereire és a birtokában lévő vagyontárgyakra hívja fel a figyelmet, ezek a státuszszimbólumok csupán következményei verbális hatalmának és másodlagosnak bizonyulnak ahhoz képest. A fehérek többsége nemigen képes elképzelni, hogy milyen nagy megbecsülésnek örvend a verbális virtuozitás a külvárosi fekete gettóban. A szociológiai kutatások azonban napvilágra hozták, hogy mennyire nagyra értékeli ezt a képességet, az antropológiai vizsgálódások pedig rávilágítottak arra, mélyen meggyökeresedett fekete tradíció az, hogy a verbális szócsaták nyertesei nagyobb társadalmi megbecsülésnek örvendenek. Mindez a nyugat-afrikai griotokig vezethető vissza, és az Újvilágban is sokáig fennmaradt olyan hagyományossá vált nyelvi játékoknak és versengéseknek köszönhetően, mint a „signifying” vagy a „dozens”. Ha félreértjük az afroamerikai angol tradicionális szóképeit, stilisztikai hagyományait és kényszer szülte összetettségét (például a szemantikai inverziókat, rejtett utalásokat, valamint a színlelt egyszerűséget és a burkolt paródiát, amelyek eredetileg mind arra szolgáltak, hogy a valódi jelentés ne jusson az ellenséges fehérek fülébe), akkor könnyen arra a hamis következtetésre juthatunk, hogy minden rapszöveg felületes, monoton, ha nem egyenesen ostoba. A tájékozott és beleérző szoros olvasat azonban nemcsak a metsző éleslátásról tanúskodó és szellemes népnyelvi kifejezéseket tárja fel számos rapszövegben, hanem a nyelvi finomság különböző formáit és a jelentés több szintjét is, melyeknek poliszémikus komplexitása, kétértelműsége és intertextualitása időnként még a magas művészet úgynevezett nyitott műveivel is felveszi a versenyt.

Erősen stilizált, agresszív módon kérkedő nyelvezete mellett a rap másik legszembeötlőbb jellemzője, a domináns funkyütem szintén afrikai gyökerekre vezethető vissza; azokra a dzsungelritmusokra, amelyeket a rock és a diszkó is felkapott, és amelyeket végül a hip-hop DJ-k, a nagyvárosi dzsungel zenei kannibáljai sajátítottak ki újra. A rap azonban, minden afrikai öröksége ellenére, a hetvenes évek diszkókorszakának közepén látta meg a napvilágot New York zord gettóinak mélyén, elsőként Bronxban, majd Harlemben és Brooklynban. Miközben kisajátította a diszkó hangzását és technikáit, egyben aláásta, és át is alakította azokat, miként a dzsessz (a kisajátítás egy korábbi fekete művészi formája) tette azt a népszerű dalok melódiáival. A dzsesszel ellentétben viszont a hip-hop nem a dallamokat vagy zenei frázisokat vette át — amelyek a különböző előadásokban felismerhető absztrakt zenei mintázatok, ezért a „típusentitások” ontológiai státuszával bírnak —, hanem konkrét hangokat, vagyis zenei mintázatok korábban felvett példányait. Így, szemben a dzsesszel, kölcsönzései és transzformációi nem kívánnak se zeneszerzői tehetséget, se hangszeres tudást, csupán a hangfelvevő felszerelés megfelelő használatát. A DJ-k a diszkókban kifejlesztették a különböző felvételek összevágásának és -keverésének technikáját: úgy hangolták össze az ütemeket, hogy finom átmenetet képezzenek anélkül, hogy durván megtörnék a tánc ritmusát. A diszkó és a kommersz pop hangzásával elégedetlen öntörvényű bronxi DJ-k arra használták fel ezt a keverési technikát, hogy a lemezek jól táncolható részeit emeljék ki. Számukra „a lemez egyik legfontosabb része a break, vagyis a kiállítás — ahol a dobok veszik át a vezető szerepet. Ez lehet akár a latin ütősök Tito Puente-stílusú kirobbanó játéka, amellyel a Jimmy Castor lemezeken találkozhatunk; az olyan legendáknak, mint James Brown vagy a Dyke and the Blazers a hatvanas években készült soul lemezein hallható laza funky dobjátéka; vagy akár a Thin Lizzyhez és a Rolling Stoneshoz hasonló hard rock vagy heavy metal bandák négyegyeddes dob-basszus-pergő intrói. Ettől indultak be igazán a táncosok, a DJ-k pedig ugyanazt a néhány ütemet kezdték keverni, önálló alkotórészévé téve a breaket.” (David Toop: *The Rap Attack, African Five to New York Hip Hop*)

Röviden a hip-hop kifejezetten tánczeneként indult, azzal a céllal, hogy mozgás és ne pusztán hallgatás közben fogadják be. Eredetileg csak élő fellépésekre tervezték (baráti körben,

iskolákban, közösségi házakban és parkokban rendezett táncpartikra), ahol mindenki csodálhatta a DJ kezűgyességét, valamint a rapper személyiségét és improvizációs készségét. Nem tömegközönségnek szánták; több évig csupán New York City területére korlátozódott, s kívül maradt a tömegmédiá hálózatán. Bár nem hivatalosan gyakran vették fel kazettákra, amelyek kézzől kézre jártak az egyre növekvő rajongótáboron belül, a rap csupán 1979-ben került először rádióadásba, s az első két lemez is ekkor jelent meg. A két kislemezt, „Rapper’s Delight” és „King Tim III. (Personality Jock)” címmel, olyan csapatok készítették, amelyek nem tartoztak a rap közösségének kemény magjához, de jó kapcsolatokkal rendelkeztek a lemeziparban. Ezzel jótékony rivalizálást provokáltak a rap világában, ösztönzést adtak és példát mutattak, hogyan lehet kitörni az undergroundból és eljutni egészen a rádióig. Amikor az együttesek az utcáról a stúdióba vonultak, ahol már élő zenét is használhattak, a DJ-k kisajátító technikája akkor sem szorult háttérbe, sőt továbbra is tematizálták szövegeikben mint művészetük központi elemét. A lemezek keverésének alaptechnikájából a hip-hop három további formai eszközt fejlesztett ki, amelyek jelentős mértékben hozzájárultak hangzásának és esztétikájának kialakításához; ez a „scratch mixing”, a „punch phrasing” és az egyszerű scratchelés. Az első nem más, mint amikor az egyik lemezzel bizonyos hangokat rákevernek a másikra, amelyik már szintén szól. A punch phrasing ennek a technikának finomított változata: a DJ előre vagy visszafelé mozgatja a tűt egy adott zenei szekvenciához, hogy erőteljes ütős effektekkel gazdagítsa a másik lemez hangzását. A harmadik módszer a lemez gyors és vad előre-hátra húzogatása, ami túl gyors ahhoz, hogy a zene felismerhető legyen, viszont olyan drámai hangot eredményez, amelynek örült üteme önmagában is intenzív zenei minőséget képvisel.

Az átvételnek, keverésnek és scratchelésnek ezek az eszközei a kisajátítás számos olyan formáját biztosították a rap számára, amelyek ugyanolyan sokoldalúnak és fantáziadúsak bizonyulnak, mint a szépművészet hasonló megoldásai: például amikor Duchamp bajuszt festett Mona Lisa arcára, Rauschenberg kiradírozta De Kooning egyik művét és Andy Warhol már meglévő kommercionális képekről készített többszörös re-reprezentációi. A rap szintén sokféle kisajátított tartalmat tár a közönség elé. Nemcsak popdalok tömegéből vesz át hangmintákat, hanem eklektikus módon táplálkozik a klasszikus zenéből, tévéműsorok főcímzenéiből, reklámszövegekből és pénzbedobós videójátékok elektronikus zenéiből. Nem zenei tartalmakat is kisajátít, például a média hírműsorainak vagy Malcolm X és Martin Luther King beszédeinek töredékeit.

Bár egyes DJ-ket büszkeséggel tölt el, ha minél valószínűtlenebb és titokzatosabb forrásokból merítenek, sőt (riválsaiktól tartva) időnként megpróbálják eltitkolni, hogy hangmintáik pontosan mely lemezekről származnak, soha nem kísérelték meg letagadni magát a tényt, hogy szívesebben dolgoznak korábban felvett hanganyaggal, mintsem eredeti zenét szerezzenek. Éppen ellenkezőleg, nyíltan vállalják a sampling módszerét. Mi az esztétikai jelentősége ennek az öntudatosan kisajátító művészetnek?

Először is megkérdőjelezi az eredetiség és egyediség hagyományos ideálját, amely régóta uralkodik művészetfogalmunkon. A romantika és annak zsenikultusza a művészt isteni teremtőhöz hasonlította, és úgy tartotta, művei teljes egészükben újak és alkotójuk rendkívüli személyiségét fejezik ki. A modernizmus a művészeti haladás és az avantgárd iránti elkötelezettségével megerősítette azt a dogmát, mely szerint a művészet lényege a radikális újszerűség. Bár a művészek mindig is kölcsönöztek egymás alkotásaiból, ezt a tényt általában figyelmen kívül hagyták, vagy implicit módon tagadták az eredetiség ideológiájával, amely élesen elkülönítette a derivatív kölcsönzést az eredeti alkotástól. A posztmodern művészet, mint például a rap, azáltal, hogy kreatív módon felvonultatja és tematizálja önnön kisajátító tevékenységét, aláássa ezt a dichotómiát és megmutatja, hogy a kölcsönzés és az alkotás korántsem bizonyul összeegyeztethetetlennek. Továbbá azt sugallja, hogy a látszólag eredeti műalkotás minden esetben be nem vallott kölcsönzések terméke, az egyedi és újszerű szöveg pedig mindig korábbi szövegek töredékeinek és visszhangjának a szövedéke.

Az eredetiség ekként újragondolt fogalma már nem abszolút eredetiséget jelent, hanem a transzfiguratív kisajátítást és a régi újrahasznosítást is magába foglalja. Ebben a posztmodern képben nem jut hely lezárt, érinthetetlen, eredeti műveknek, csupán kisajátítások kisajátításainak és szimulakrumok szimulakrumainak. Így a kreatív energia felszabadulhat, és anélkül hozhatja játékba az ismert alkotásokat, hogy attól kellene tartania, ezzel megtagadja magától a lehetőséget,

hogy valóban kreatív legyen, mivel nem hoz létre teljesen eredeti műveket. A rapszámok egyszerre ünneplik eredetiségüket és a kölcsönzés módszerét. Az alkotás/kisajátítás-dichotómiával együtt pedig a kreatív művész és a kisajátító közönség közti megkülönböztetés is megkérdőjeleződik. A transzfiguratív kisajátítás végre a művészet formáját öltheti.

Keverés és temporalitás

A rap sampling stílusa a műalkotás egységének és integritásának hagyományos eszményét is kétségbe vonja. Az esztéták Arisztotelész óta általában organikus egységnek tekintik a műalkotást, amelynek elemei olyannyira tökéletesen vannak egyesítve, hogy bármilyen, a részeit érintő beavatkozás megsemmisítheti az egészet. A romantika és a „l'art pour l'art” ideológiája ráadásul megerősítette azt a szokásunkat, hogy a műalkotást transzcendens és gyakorlatilag szakrális, önmagában való célnak tekintjük, amelynek integritását tiszteletben kell tartanunk és soha nem szabad megsértenünk. Az organikus egység szigorú esztétikájával szemben a rap keverése és samplinglelése a posztmodern esztétika „skizofrén töredékességét” és „kollázseffektusát” tükrözi. A rögzített, érinthetetlen műalkotás áhítatos tiszteletének esztétikája helyett a hip-hop a dekonstruktív művészet örömét kínálja: a korábbi művek újak létrehozása érdekében történő feldarabolásának (valamint „felülrappelésének”) izgató szépségét, az előregyártott és unalomig ismert dolgoknak stimulálóan újszerűvé való átalakítását.

A DJ samplinglelése és az MC rappelése is arra a tényre világít rá, hogy az eredeti műalkotás egysége többnyire mesterségesen konstruált dolog, legalábbis a kortárs popzenében, ahol az alkotási folyamat gyakran meglehetősen fragmentált: a zenei alapokat például Memphisben rögzítik, utána erre keverik rá a New Yorkban felvett háttér vokált és a Los Angelesből érkező énekszólámot. A rap csupán továbbviszi a többszintű művészi szerkesztésnek ezt a folyamatát azáltal, hogy dekonstruálja és újraszerkeszti az előregyártott zenei termékeket, majd rákeveri az MC szövegének újabb rétegét, hogy új művet hozzon létre. Mindezt azonban úgy teszi, hogy közben nem kelti annak látszatát, hogy saját műve sérthetetlen, hogy az alkotás folyamata valaha is lezártnak tekinthető, hogy létezik olyan termék, amit olyan féltéssel lehetne nyilvánítani, amely többé nem vethető alá transzfiguratív kisajátításnak. A rap samplinglelése ehelyett azt implicálja, hogy a műalkotás integritásának soha nem szabad túlsúlyba kerülnie a tárgy felhasználása révén történő folyamatos alkotás lehetőségével szemben. Így esztétikája azt a dewey-i üzenetet hordozza, hogy a művészet lényege szerint sokkal inkább folyamat, mintsem lezárt produktum; egy szívesen látott üzenetet kultúránkban, amelynek hajlama arra, hogy minden művészi kifejezést eltárgyasítson, olyannyira erős, hogy a rap maga is áldozatává válhat, bármilyen elszántan próbál is ellenállni.

A rap a műalkotás bálványozott integritásával dacolva megkérdőjelezi annak monumentalitásáról, univerzalitásáról és állandóságáról kialakult hagyományos elképzelést. A csodált műveket többé nem tekintjük Eliot nyomán „emlékművek ideális rendjének”, amelyek időtlenül léteznek, s amelyeket a hagyomány őriz meg számunkra. Szemben az általános nézettel, miszerint „a költészet örök”, a rap a műalkotás időbeliségét és ideiglenességét hangsúlyozza: nem csupán a dekonstruktív kisajátítás, hanem önnön temporalitásának a szövegekben való explicit tematizálása révén is. A BDP számos dalában például olyan sorokat találunk, mint „Egy kis újdonság ‘88-ból” vagy „Egy kis újdonság ‘89-ből”. Az időpontok precíz megjelölése a rövid szavatossági idő következetes vállalását sugallja: ami ‘88-ban az újdonság erejével hat, az ‘89-re nyilvánvalóan elavul, és helyébe lépnek a ‘89-es termés újdonságai. A rap posztmodern esztétikája szerint azonban a műalkotásokat nem teszi esztétikailag értéktelenné gyors elavulásuk, ahogyan a tejszín romlandósága sem teszi semmissé édes ízének valódiságát. Az a nézet, amely szerint az esztétikai érték csak akkor lehet valóságos, ha kiállja az idő próbáját, nem más, mint egy meggyökeresedett, ámde igazolhatatlan előfeltevés, amely végső soron abból a mindent átható filozófiai előítéletből vezethető le, ami a valóságot az állandósággal és a változatlansággal azonosítja.

Amikor a rap megtagadja, hogy a távolról való csodálat számára készült örökérvényű emlékműveknek tekintse az alkotásokat, és újjáalkotja azokat, hogy hatásosabbá váljanak, egyben állítólagos univerzalitásukat is megkérdőjelezi, azt a dogmát, amely szerint a jó művészet minden korban és minden ember számára örömet kell hogy szerezzen, azáltal, hogy általános emberi témákkal foglalkozik. A rap is felvet olyan általános kérdéseket, mint az igazságtalanság vagy az

elnyomás, mégis büszkén válik helyi „gettó-zenévé” azzal, hogy nyíltan vállalja a gyökereit jelentő külvárosi fekete gettó és annak kultúrája iránti elkötelezettségét. Miközben igyekszik elkerülni, hogy kizárja a fehér társadalmat (vannak fehér rapperek is a maguk fehér közönségével), a rap a gettóbeli életnek azokat a jellemzőit állítja középpontba, amelyekről a fehérek és a középosztálybeli feketék legszívesebben tudomást sem vennének: a prostitúciót, a drogfüggőséget, a feltartóztathatatlanul terjedő nemi betegségeket, az utcai gyilkosságokat és a fehér rendőrök elnyomó zaklatását. A rapperek többsége jellegzetes zsargonban határozza meg helyi hovatarozását, nem csupán a város, hanem az adott kerület (például Compton, Harlem, Brooklyn vagy Bronx) szerint. Még ha nemzetközivé is válik, a hip-hop akkor is büszkén lokális marad; a francia rapszámok például hasonlóképpen a közvetlen környezetükre és helyi problémáikra összpontosítanak.

Bár ez a lokális érdeklődés a modernizmus internacionális stílusának posztmodern összeomlását szemléltető példa is lehet, a rap erős helyi elkötelezettsége valószínűleg inkább annak köszönhető, hogy maga is a külvárosi konfliktusok és versengések terméke. Amint Toop is megjegyzi, a hip-hop segítette a helyi bandák erőszakos küzdelmét rapcsapatok zenei és verbális versengésévé alakítani. Napjainkban már nem könnyű éles stilisztikai különbségeket kimutatni a különböző helyi közösségek zenéje között, mivel a lokális jellegzetességeket nehéz megőrizni, ha a zene egyszer már bekerült a tömegmédiá vérkeringésébe és ki van téve üzleti nyomásának. Ezért a rapszövegek gyakran panaszkodnak a média üzleti növekedése miatt, miközben ünneplik is azt.

Technológia és tömegmédiá

A rapnek a tömegkultúrára és az elüzetiesedésre irányuló összetett attitűdje a posztmodernizmus újabb központi jellemzőjére világít rá: arra, hogy mennyire megbabonázta a kortárs technológia, különösen a tömegmédiá technológiája. Bár e technológia kommersz termékeinek használata egyszerűnek és gyümölcsözőnek tűnik, a technológia révén történő termelés komplexitása és az azt fenntartó társadalmi-gazdasági rendszerhez fűződő szövevényes viszonyai a felhasználó közönség számára ijesztően átláthatatlanok és kezelhetetlenek. Még annak a hatalomnak a bűvöletében is, amelyet e technológia felkínál számunkra, megriaszt minket, posztmoderneket az a befolyás, amit felettünk gyakorol mint életünk mindent átható, de egyre áttekinthetlenebb médiuma. Félelmetes hatalmának bűvölete mégis azt a borzongató érzést keltheti bennünk, hogy a technológia hatékony felhasználása által uraivá válhatunk. Ez az izgató érzés jellemzi azt, amit Jameson a „posztmodern vagy technológiai fenséges” „hallucinációs életöröme” nevez.

A hip-hop is ezt a szindrómát mutatja, lelkesen magáévá téve és mesterien kisajátítva a tömegmédiá technológiáját, bár még fájdalmas emlékei vannak arról, hogyan nyomta el és használta ki ugyanez a technológiai rendszer és az azt fenntartó társadalom. A rap a kommersz tömegmédiá technológiájának, vagyis a lemezeknek és lemezjátszóknak, az erősítőknak és keverőpultoknak a szülője. Technológiai jellege lehetővé tette a rap művészei számára, hogy olyan zenét alkossanak, amelyre másként nem lett volna lehetőségük, mert nem engedhették meg maguknak az ehhez szükséges hangszereket, vagy mert nem volt módjuk arra, hogy megtanulják használatukat. A technológia tette lehetővé, hogy a DJ-k ne pusztá fogyasztók vagy technikusok, hanem művészek lehessenek. „A Run DMC szerint a DJ megállhat / A saját lábán, és zenésszé válhat”, hangsúlyozza a Public Enemy egyik számában. A kereskedelmi tömegmédiá technológiája nélkül azonban a DJ-nek nem lenne mire támaszkodnia.

A kreatív virtuozitás, amellyel a rap művészei kisajátították az új technológiát, valóban üdítőnek bizonyul, és gyakran maguk a rapszövegek is üdvözlik. A keveréssel és a lemezek cseréjével való zsonglórkodás során a szakképzett DJ-k bizonyították a kommersz zene és annak technológiája feletti uralmukat. A kezdeti diszkófelszerelés után a rap művészei további (és jóval fejlettebb) technológiákat alkalmaztak: elektronikus dobokat, szintetizátorokat, számológépek és telefonok hangeffektusait, valamint számítógépeket, amelyek a lehetséges hangok igen széles skáláját képesek rögzíteni, s ezek közül lemásolni és szintetizálni a kívántakat.

A tömegmédiá technológiája a rap gyorsan növekvő népszerűsége szempontjából is központi fontosságúnak bizonyult. Mint a fekete kultúra, vagyis egy lényegileg szóbeli és nem írott kultúra termékét, a rap energikus hangzását rögtön hallgatni és érezni kell az adekvát befogadáshoz. Semmilyen kotta nem képes megragadni örült zenei kollázsait és a pusztá írott forma sem adja

vissza megfelelő módon a szöveget, elválasztva kifejező ritmusától, intonációjától, a hullámzóan áradó hangsúlyozásától. Csak a tömegmédiá technológiája teszi lehetővé a szóbeli előadásmód széleskörű elterjedését és megőrzését. A rádió és a tévén keresztül, valamint a lemezek, kazetták és CD-k médiumának segítségével a rap képes volt eredeti gettóbeli közönségén túl eljuttatni zenéjét és üzenetét a fehér Amerikához, sőt Európába is. Csak a tömegmédiá segítségével válhatott a hip-hop populáris kultúránk jól hallható hangjává, amelyet az amerikai középosztály azóta szeretne elnyomni, amióta gyakran agyunkra menve fejezi ki a gettóbeli élet kilátástalanságát, valamint a büszke és sürgető vágyat a társadalmi ellenállás és a változás iránt. E rendszerek nélkül a rap nem hajthatta volna végre a „behatolást a nemzet szívébe” (Ice-T), nem ragadhatta volna meg az alkalmat, hogy „megleckéztesse a burzsoákat” (Public Enemy). A hip-hop csak a tömegmédián keresztül tehet szert művészi hírnévre; üzleti sikere megújult művészi beruházásokat tesz lehetővé és a fekete kulturális büszkeség tagadhatatlan forrásaként szolgál. A rap nemcsak épít a tömegmédiá technikájára és technológiájára, tartalmának jelentős részét is a tömegkultúrából meríti. A szövegek gyakran hivatkoznak tévéshowkra, népszerű sportolókra, videójátékokra és ismert márkanévű kereskedelmi termékekre (például az Adidas edzőcipőkre), zenei témáikat és rímeiket időnként samplingelik is. A tömegkultúra árucikkei segítenek megteremteni azt a közös kulturális háttérrel, amely nélkülözhetetlen a művészi alkotás és kommunikáció szempontjából egy olyan társadalomban, ahol a magas kultúra tradíciója nagyrészt ismeretlen és kevésbé vonzó, ha nem egyenesen lehangolóan idegen és kirekesztő jellegű. Elismert értékei ellenére azonban a tömegmédiá nem bizonyul megbízható és félreérthetetlen szövetségesnek; az állandó gyanakvás és a dühös kritika fókuszában áll. A rapperek kirohannak a média hamis és felületes piaca, valamint üzleti szempontok alapján szabványosított és jól fogyasztható, de minden realitást nélkülöző és ostoba tartalma ellen. „Kell nekünk ez a hamis média? Hiszen vacak”, kérdezi a Public Enemy, s azt sem hallgatja el (a „She Watch Channel Zero” című számban), hogyan ássák alá a szabványosított tévéshowk a fekete nők intelligenciáját, felelősségtudatát és kulturális gyökereit. A rapperek folyamatosan támadják a rádiót, amiért nem hajlandó lejátszani erőteljesen politikai töltésű vagy explicit módon szexualitás tartalmú számaikat és ehelyett unalmas „kommersz szeméttel” (BDP) tölti meg az étert. „A rádió nem játssza a számaimat”, panaszkodik a Public Enemy; ezt a sort Ice-T is felhasználja egy számában, amelyben a rádiókat és az FCC-t támadta cenzúrájuk miatt, amivel a szabad önkifejezést és az élet keményebb oldalát egyaránt tagadják, hogy biztosíthassák a „kommersz szemét” folyamatos médiapiacát. Annak lehetőségén gúnyolódva, hogy „eladja magát”, Ice-T felteszi (és meg is válaszolja) a progresszív rapet foglalkoztató „médiakérdést”: „Igazat mond-e a rádió? Fenét!” De elismeri, hogy számainak a betiltása révén milliókat képes elérni és rávenni lemeze megvételére, azt sugallva, hogy a média egyszersmind saját szabályozó kontrolljának hatástalanságát is megteremti. („A rádió szar, ez ellen nem sokat tehetsz, / De ha betiltják egy számod, eladsz egymillió lemezt.”)

Végül amellet, hogy hamis, felületes tartalmat közvetít és elnyomó cenzúrát alkalmaz, a média ahhoz a globális üzleti rendszerhez és társadalomhoz kapcsolódik, amely érzéketlenül kihasználja és elnyomja a hip-hop elsődleges közönségét. Felismervén, hogy az uralkodó technológiai és üzleti komplexum vezetői és szószólói közömbösek a fekete alsóbb osztály által megélt sérelmek iránt („Itt tesznek rá, hogy él egy olyan csóró, mint én... minden hatalom a szemetek kezén”), a rapperek tiltakoznak az ellen, ahogyan kapitalista társadalmunk kizsákmányolja a jogfosztott feketéket, egyrészt hogy megőrizze társadalmi-politikai stabilitását (azzal, hogy a hadsereg és a rendőrség kötelékében alkalmazza őket), másrészt hogy növelje profitját, azáltal, hogy felkelti igényeiket a szükségtelen fogyasztási cikkek iránt. A hip-hop legfontosabb témáinak egyike az, hogy miként irányítják a fogyasztásra csábító reklámok (a luxusautók, ruhák és high-tech berendezések) a gettó ifjúságának egy részét a bűn útjára, amely a fenti árucikkek gyors megszerzésével kecsegtet, de leggyakrabban a halálba, a börtönbe vagy a nyomorba vezet, fenntartva a szegénység és a kétségbeesés ördögi körét a gettóban.

A hip-hop posztmodern paradoxonainak egyike, hogy a rapperek maguk is dicsőítik megszerzett luxuscikkeiket, miközben elítélik azok kritikátlan eszményítését és hajszolását, ami veszélyt jelent külvárosi közönségükre nézve, amely iránt szolidaritásukat és elkötelezettségüket fejezik ki. Még önmagukat undergroundnak nyilvánító rapperek is, akik az elüzletiesedést mint művészi és politikai önfeladást kritizálják, gyakran dicsőítik, sőt művészi hatalmuk jelének tekintik üzleti

sikereiket. Ezek a paradoxonok a gettóbeli élet és az úgynevezett nem kereskedelmi művészet társadalmi-kulturális terének jóval alapvetőbb ellentmondásaira világítanak rá.

Természetesen az afroamerikai kultúrában mély összefüggést találhatunk a független önkifejezés és a gazdasági eredmények között, ami még a kevésbé kommersz rappereket is arra készíti, hogy saját üzleti sikereikkel és tulajdonukkal büszkélkedjenek. Amint Houston Baker is rámutatott, az afroamerikai művészeknek tudatosan vagy tudattalanul, de el kell fogadniuk a rabszolgaság és az anyagi kizsákmányolás történetét, hiszen ez alakította ki a fekete tapasztalat és önkifejezés alapjait. A rabszolgákat szabad emberi lényekből tulajdonná fokozták le, így függetlenségük visszaszerzésének egyetlen lehetősége az maradt, ha elég vagyont szereztek ahhoz, hogy megvásárolják szabadságukat (amint azt Frederick Douglass hagyományos felszabadítási narratívája is mutatja). Mivel tulajdonként nem hallathatták hangjukat, az afroamerikaiak érthetően arra a következtetésre jutottak, hogy „csak a vagyon jogosít fel az önkifejezésre”. Ezért az underground rapperek számára az üzleti siker és az abból következő luxus az anyagi függetlenség jele, ami lehetővé teszi a szabad művészi és politikai önkifejezést. Az ünnepelt anyagi függetlenség egyik legfontosabb dimenziója az, hogy nem bűnözés révén tettek rá szert. (...)

II.

Az eddigiekben azt mutattam be, hogyan hágja át a rap a hagyományos művészeti konvenciókat. Miért tekintem továbbra is művészetnek? A rapszövegek büszkén hangoztatják művészi voltukat, az öntudatos fellépés pedig nélkülözhetetlen e státusz eléréséhez. A pusztán magabiztosság azonban nem elégséges ahhoz, hogy meghatározza egy kifejezési forma esztétikai jellegét; ennél meggyőzőbb érvekre van szükség. A meggyőző erő elsősorban a tapasztalat szolgáltatja: éreznünk kell, amint az alkotás művészi és esztétikai ereje hatást gyakorol érzékeinkre és intellektusunkra. Bizonyos fokú társadalmi-kulturális elfogadottság is szükséges; kell hogy legyen egy betölthető hely a mű vagy a műfaj számára a művészet társadalmi-kulturális terében. A teoretikus igazolás segítségével kijelölhetjük ezt a helyet, amennyiben úgy terjesztjük ki a művészet határait, hogy e megtisztelő kategória korábban elutasított formákat is megillessen. Ennek egyik bevált stratégiája az, hogy megmutatjuk, miként tesz eleget (az elismert konvencióktól való nyilvánvaló eltérései dacára) egy művészi forma a legfontosabb kritériumoknak, amelyek az esztétikai legitimitást biztosítják. A populáris művésztől általában megvonjuk a legitimitációnak ezt a lehetőségét, mert állítólag képtelen megfelelni ezeknek az elvárásoknak, különösen a komplexitás és mélység, a kreativitás és forma, valamint a művészi önbecsülés és öntudat kritériumának.

A rapnek igen rossz hírért keltették, mégis úgy gondolom, legjobb alkotásai megfelelnek a fenti kritériumoknak. Ezt leginkább azzal támaszthatjuk alá, ha elvont polémia és védőbeszéd megfogalmazása helyett közelebbről is szemügyre vesszük a műfaj egy konkrét mintapéldányát. Ezért a következőkben a „Nyomod a dzsessz” [„Talkin’ All That Jazz”] című szám szoros olvasására teszek kísérletet, amit a Stetsasonic nevű brooklyni csapat rögzített 1988-ban. Nem ez a kedvenc rapszámom, s nem is ezt tekintem művészi szempontból a legkifinomultabbnak. Inkább népszerűsége és reprezentatív jellege miatt választottam (amit mi sem bizonyít jobban, mint hogy számos rapválogatásra felkerült), valamint azért, mert a rap által felvetett legfontosabb kérdésekre világít rá.

Bár olvasatom célja a rap esztétikai gazdagságának bemutatása, magának az olvasásnak a módszere — a lejegyzett szöveg bemutatása és elemzése — szükségképpen figyelmen kívül hagyja legfontosabb esztétikai dimenzióinak némelyikét, továbbá befogadásának szokásos módját. Így magam is kénytelen vagyok elvonatkoztatni a rap legfontosabb, vagyis zenei dimenziójától, mivel a nyomtatott oldalak sem a zenét, sem pedig a szövegek előadásmódját (amire a rapperek nagyon büszkék és stílusuk fontos részét alkotja) nem képesek megragadni. Szintén nem tudják visszaadni a sokrétű ritmus összetett esztétikai hatását, valamint a vezető zenei ritmus és a rappelő előadásmód közti feszültséget — a rap ugyanis, szemben más popdalokkal, kialakította saját hangsúlyozását és beszédritmusát. Esztétikai dimenzióinak teljes értékű befogadása — amire a műfaj készítet minket — nem csupán a hallgatást, hanem a táncot és a ritmus átélését is feltételezi. Írásbeliségre épülő kultúránk nyomtatott médiuma mindezt kizárja,

s ezzel rámutat azokra a belső nehézségekre, amelyek akkor adódnak, ha az írásbeliségben gyökerező akadémikus eszközök segítségével teszünk kísérletet a szóbeli kultúra helyes értékelésére és legitimálására.

Mindazonáltal ha a rap elszegényített formájában, vagyis írott költészetként is eleget tesz az esztétikai elvárásoknak, a fortiori képes megfelelni azoknak gazdag és intenzív jelenvalóságában, zenével és ritmikus beszéddel kiegészülve. Figyelembe véve, hogy egy rapszám jóval több, mint szövege, nézzük, miként fejezi ki az alábbi szöveg az esztétikai státuszra formált igényét a korábban említett kritériumoknak megfelelően.

NYOMOD A DZSESSZT

*Elmondom, hol kezdődik a történet:
Hallottalak múltkor a rádióban téged,
Hogy a rapet lehúzó,
Te is ezt a szart nyúzó,
Azt mondod, ember,
Túl sok a sampler
És azt hiszed, hogy mindezt megúszod.
Bátran leszólod a módszereinket,
Ahogy lemezt csinálunk, pedig nem ismersz minket,
És azt mondod, hogy ez nem művészet,
Várj csak, ezért még elkapunk téged.
Lazíts ember, ez több, mint aminek látszik,
Itt egy hip-hop banda játszik,
Felőlem dzsessznek is nevezheted,
Bár új formákat keresztezett.
Neked mégis ez kell, a negatív kritika,
Sokkal mocskosabb, mint a politika,
Nem tudom, hol tanultad ezt,
Csak nyomod a dzsesszt.*

*Beszélj csak, olcsó a szöveged,
Ezzel nem fogod átverni a tömeget,
Mert nem mind arany, ami fénylik,
A szépséget más mércével mérik.
A tényeket soha nem veszed észre,
A hangminta eszköz, a módszerünk része,
És ez ma a többségi mintavétel,
Te meg egy oldalra kerülsz a kisebbséggel,
Mert túl szűk az agyad, ahhoz, hogy átlásd
A hip-hop céljait, de nem ismersz gátlást,
Hatástalanítanád a zenénket,
De csak vesztegeted az időd s a pénzed.
Mi visszataposunk, ha te ránk taposol,
Térj már észhez, most rajtad a sor,
Hogy válassz a kecske és a káposzta között,
De ne fikázd, amihez nincs semmi közöd.
Csak nyomod a dzsesszt.*

*Érvek helyett csak a dzsesszt nyomatod,
Hazugság mögé rejtéd a valót,
De ne félj, a dumád megmutatja, mit érsz,
Kilóg a lóláb, ha túl hamar ítélsz.
Ha lenézel engem és a bandám lenézed,
A tollunk hegyére tűzünk majd téged,*

*Csak az igazat írjuk, tudod jól,
Figyelj, te szemét, ez most neked szól,
Van egy-két problémád, nem vitás,
De mi tudjuk, mi a megoldás.
A rapet lecseszed,
Neked elment az eszed,
Hisz' igen rosszak lehetünk,
Ha tömegek állnak mellettünk.
James Brown túl öreg, többé meg se szólal,
Ha Eric és Rak ki nem jön az „I got soul”-lal,
A bluesba is a rap lehel életet,
Ez menti meg attól, hogy félretedd.
Mi nem alkuszunk, hanem alkotunk bátran,
Te meg csak bírálsz, nincs vér a pucádban,
Mindenki tisztán látja ezt,
Csak nyomod a dzsesszt.*

*Én nem kényszerítelek semmire téged,
A rágalmakon egyszerűen keresztüllépek,
Mert aki nyomja a dzsesszt,
Az rajtaveszt,
Ideje belátni, barátom, ezt.
Itt a Stetsasonic, a hip-hop tombol,
Mint Sly és a srácok a Family Stone-ból
Mi is kiállunk
A zenénk mellett,
Az új időknek új hangzás kellett,
Hallgasd meg, milyen a lemezünk,
Vitát csak utána rendezünk,
Mert ki mint vet, tudod, úgy arat,
És jobb, ha belátod, neked ennyi maradt,
Csak nyomod a dzsesszt.
Csak nyomod a dzsesszt.
Csak nyomod a dzsesszt.*

(Pápay György fordítása)

Komplexitás

A fenti szöveg első ránézésre igen egyszerűnek tűnik, talán túl egyszerűnek is ahhoz, hogy esztétikai igényrel lépjen fel. Hiányzik belőle a műveltségről árulkodó allúzió, a homályos elízió, valamint a szintaktikai és szemantikai homályosság eszköztára, pedig éppen ezek adják a modern költészet jellegzetes komplexitását. Állításainak egyértelműsége, a metaforák szinte teljes hiánya és az ismétlődő közhelyek arra utalnak, hogy a szöveg híján van minden összetettségnek vagy mélyebb jelentésnek. A gazdag szemantikai komplexitás és a polyszémia mégis tetten érhető ebben a látszólag művészietlen, egyszerű nyelvben. A dal többszörös jelentésszintjei már a címben jelentkeznek, pontosabban annak kulcsszavában, a „dzsessz”-ben. A „dzsessz” legalább két releváns, de alapvetően eltérő és ellentétes értékítéletet hordozó jelentéssel bír a vers kontextusában. Az első a dzsesszre mint zenei formára utal, amely az afroamerikai kultúrából származik, s annak ellenére, hogy a kulturális államgépezet kezdetben elutasította, mára legitimitást nyert az egész világon. A második a „dzsessz” kifejezés szleng használatát idézi: „hazugság és túlzás; haszontalan és ostoba beszéd”.

A szöveg, a rapre jellemző megoldással, a dzsessz jelentésének kétértelműségét, s a benne foglalt oppozíciót — pozitív értékítéletet hordozó elfogadott értelmét szembeállítva a szlengre jellemző (s így kevésbé „legitim”) használatával — emeli központi témájává. A „Nyomod a dzsesszt” felhasználja, de egyben meg is kérdőjelezi ezt az oppozíciót; olyan erőként mutatja be a rapet,

amely képes legitimálni azt, ami illegitimnek számít, s egyúttal leleplezni azokat a társadalmi-politikai tényezőket, amelyek a legitimáció folyamatát irányítják. Ezzel megkérdőjelezi azoknak az erőknél a legitimitását, amelyek megtagadják a legitimitást a raptól. A hatalmi viszonyokkal való konfrontáció során a dal jellegzetesen filozófiai kérdéseket vet fel a művészettel, az igazság természetével, továbbá ezek tekintélyének forrásával kapcsolatban. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a művészet, bár napjainkban szentként tisztelik, időnként maga is illegitimnek számított, mint nagyzó hazugság és üres fecsegés.

Fennáll a lehetősége, hogy rögtön elutasítsuk ezt az olvasatot, s engedve a kísértésnek amellet érveljünk, hogy a „dzsessz” terminust már a cím kontextusa is kellően egyértelművé teszi, amit később maga a szöveg is megerősít. A „nyomod a dzsesszt” kifejezés látszólag arra utal, hogy a dzsesszt ne a pozitív értelemben vett zenével, hanem a negatív beszéddel és hazugsággal azonosítsuk, különösen azokkal az ostoba hazugságokkal, amelyekre a hip-hop tájékozatlan kritikája épül és amelyeknek megszemélyesített forrása a konfrontáció tárgya, vagyis a versben szereplő „te”. „Hallottalak múltkor a rádióban téged, / Hogy a rapet lehúzd, / Te is ezt a szart nyúzd.” A „dzsessz”-nek a hazugsággal és ostoba beszéddel való azonosítását az is megerősíti, hogy a kifejezést a szöveg a politikusok diskurzusával kapcsolja össze („Sokkal mocskosabb, mint a politika, / Én nem tudom, hol tanultad ezt, / Csak nyomod a dzsesszt”). Az alábbi sorok mindezt még nyilvánvalóbbá teszik: „Érvek helyett csak a dzsesszt nyomatod, / Hazugság mögé rejtöd a valót, / De ne félj, a dumád megmutatja, mit érsz, / Kilóg a lóláb, ha túl hamar ítélsz.” A dal központi témája (a rap mint művészet) azonban a negatív hazugságok mellett a pozitív értelemben vett zenével is azonosítja a dzsesszt. Hiszen, kérdezhetnénk, mi a rap, ha nem „a dzsessz nyomatása”? Nem tisztán a dzsesszel rokon hangszeres zene és nem is dzsesszritmusokra énekelt szöveg. A rap legszembeütőbb jellemzője, hogy az éneket beszéddel cseréli fel, lévén maga a „rap” szó is a beszéd szinonimája a szlengben. A dzsesszel való kapcsolata az első versszakban nyer megerősítést: „Felőlem dzsessznek is nevezheted, / Bár új formákat keresztezett.”

Az előbbi sorok szemantikai komplexitása összetett értékítéletet hordoz. Az együttes elfogadja, hogy a dzsesszel, vagyis a leginkább megbecsült fekete kulturális formával és hagyománnyal azonosítsák, amelyhez ráadásul a hip-hopot genealogikus szálak fűzik. De csupán fenntartásokkal fogadja el; a rap nem akar az elismert dzsessz pusztai variációjának mutatkozni, még progresszív dzsessznek sem, hanem továbbra is ragaszkodik eredetiségéhez. Szemben az intézményes hatalom által kisajátított dzsesszel, a rap „új formákat keresztez”, újszerűségét és frissességét pedig a változó köznapi tapasztalattal és a helyi kifejezésmóddal (az utca „többségével”) fenntartott kapcsolata révén képes megőrizni. Ez egyben utalás arra, hogy a hip-hop hűségesebb maradt a dzsessz eredeti szellemiségéhez, míg a dzsesszt beszennyezte az, hogy meghunyászkodva elfogadta a kulturális hatalom korábbi elutasító bánásmódját. Az, hogy a hatalmi elit kezdetben elutasította a dzsesszt mint értelmetlen zenét, nyilvánvalóan hozzájárult ahhoz, hogy a kifejezés az ostoba önhittség és a valótlanság szinonimájává vált a szlengben. Ez a negatív jelentés pedig továbbra is ôrzi az eredeti elutasítást, és úgy tûnik, a szó elsődleges értelmén is maradandó nyomot hagyott. Mindez azt a nyugtalanító kérdést veti fel, hogy vajon valóban művészetnek tekinthető-e ez a zene abban a szakrális értelemben, amelyben a klasszikus zene nyilvánvalóan annak számít.

A Stetsasonic ügyesen használja ki a „dzsessz” kifejezés jelentésének kétértelműségét, hogy bizonyítsa a rap művészi voltát. A dzsessznek mint öndicsőítő hazugságnak a jelentését — amely egyrészt azon alapul, hogy inkább a művészettel azonosítják, mintsem az igazsággal, másrészt pedig azon, hogy nem tekintik komoly művészetnek — arra használják fel, hogy önhitt hazugságnak tekintsék a rapként jelentkező új dzsessz ismételt elutasítását. A rapperek mint „dzsesszt” utasítják el azoknak az állítólag legitim diskurzusát, akik ostoba módon a dzsessz degenerált és kisajátító „nyomatásának” tekintik a rapet. Az együttes egyszerre használja ki és fordítja visszajára a dzsessz/igazság dichotómiát, s ezzel azt állítja, hogy az ő dzsessze igaz (és valódi művészet), míg a rap- és dzsesszellenes kritikusok állítólag komoly diskurzusa valóban „a dzsessz nyomatása”, a szó negatív értelmében; az utóbbiak ráadásul tájékozatlanok, és „túl szűk az agyuk”. Igaznak tekintett állításaik a művészetről se igazságnak, se művészetnek nem tekinthetők, csupán tudatlan fecsegésnek, amiből hiányzik a kritikus megértés, sőt még „vér sincs a pucájukban”. A bigott kritikusok olcsó hazugságaival szemben a rapperek mindig „az igazat

írják”. Szövegeik nem értelmetlenül és felelőtlenül hangoznak el, mint a rádióban hallható megbélyegző „szar”, hanem átgondoltan vetik papírra és adják elő azok a művészek, akik „nem alkuszak, hanem alkotnak bátran”, és akik az „új formák” segítségével történő önkifejezés mellett kötelezték el magukat. Ezért, a kritikusok vádjai ellenére, a rap az igazság és a művésziesség kinyilvánítására egyaránt jogot formál, amit művészileg is demonstrál kétértelműségen és inverzió alapuló módszere segítségével.

Bár a jelentés komplexitása és az érvelés szellemes fordulatai vitathatatlanul megtalálhatók a szövegben, az már kétségbe vonható, hogy mindezt valóban a rap rajongóinak szánták, és tényleg hozzáférhető is számukra. Lehet, hogy pusztán annak az akadémikus szokásunknak a termékei, ahogyan a szövegek olvasása — vagy inkább megerőszkolása — során folyton kétértelműsége igyekezünk bukkanni. A rap ilyen komplex olvasata, mondhatná valaki, hűtlenné válik a műfaj és közönsége spontaneitásához és egyszerűségéhez. Ráadásul az az állítás, hogy az egyszerűbb befogadás csupán alacsonyabb szintű megértést eredményez, azt a célt szolgálja, hogy a művészetet népszerű használata megtagadja azoktól, akik élvezik azt. Ez a folyamat, amelynek során a kisajátítás intellektualizált módozatait arra használják fel, hogy a populáris művészetet elitművészetté alakítsák, egyáltalán nem szokatlan a kultúrtörténetben.

Ez az ellenvetés elég erőteljes ahhoz, hogy azonnali választ igényeljen. Először is nincs semmilyen kényszerítő ok, hogy egy rapszöveg jelentését az explicit szerzői szándékokra korlátozzuk; jelentése nyelvtől és olvasótól egyaránt függ, olyan társadalmi termék, amely kívül esik az individuális szerző determináló fennhatóságán. A „dzsessz” kifejezés kétértelműsége, valamint az általa hordozott történeti és kulturális konfliktusok már eleve benne rejlenek abban a nyelvben, amelyen a szerző megszólalni kénytelen, akár megfelel ez szándékainak, akár nem. Másodszor, mivel a művészet többféle módon és szinten is élvezhető, az új közönség újfajta befogadói magatartása nem hagyható figyelmen kívül, mint ami szükségszerűen elnyomja az eredeti közönséget. Ez csak akkor következik be, ha az új, intellektualizált formák ragaszkodnak ahhoz, hogy elsődleges vagy kizárólagos jogot formáljanak a legitimitásra. A rap tánc közben is legitim módon élvezhető, ami nem jelenti azt, hogy tipikus közönsége csak ilyen szűk és antiintellektuális stílusban fogadja be. Bármilyen legyen is az álláspontunk az intencionális hibát vagy a megcélzott közönséget illetően, úgy gondolom, a kétértelműségek és inverziók túlságosan feltűnőek és nyilvánvalók ahhoz, hogy szándék nélkül valók legyenek. A rap elsődleges közönsége pedig jól fel van fegyverezve ahhoz, hogy megértse őket; pontosabban ez a fajta kétértelműség és inverzió alapvető a fekete nyelvi közösség számára.

Az afroamerikai angol nyelv kétértelműsége igen szembevetendő. Például míg a fehér angolban a „nigger” egyértelműen szitokszónak számít, addig a feketék beszédében „gyakran nagyrabecsülést, elismerést fejez ki”. A nagyfokú kétértelműség oka nyilvánvaló. „A néger rabszolgák rákényszerültek, hogy egy részben titkos népnyelvet hozzanak létre”, hogy kifejezhessék, s egyúttal elleplezhessék vágyaikat ellenséges felügyelőik elől; ezt pedig azáltal tették, hogy megszokott értelmük mellett specifikus fekete jelentéssel ruházták fel a hétköznapi angol szavakat. A jelentés bővítésének egyik leghatékonyabb eszköze annak megfordítása. Mivel a nyelv magába foglalja s egyben meg is erősíti a társadalom hatalmi viszonyait, az inverzió módszere kiemelt jelentőséggel bír mint az ellenállás és a rendkívül körmönfont nyelvi készség forrása. G. S. Holt ezt a következőképpen magyarázza:

„A feketék világosan felismerték: azzal, hogy elsajátították a fehérek nyelvét, gyakorlatilag hozzájárultak ahhoz, hogy az uralmat gyakoroljon felettük a társadalmi osztályok fehér definícióin keresztül, amelyek beépültek a társadalmi-szemantikai rendszerbe. Az inverzió ezért védekező mechanizmussá vált, amely lehetővé tette, hogy a feketék felvegyék a küzdelmet a nyelvi, s ennek következtében pszichológiai hadviselés ellen. [...] A szavak és kifejezések fordított értelmet kaptak, funkciójuk megváltozott. A fehérek, mivel nem férhettek hozzá a dualitás szemantikai extenzióihoz, valamint azokhoz a konnotációkhoz és denotációkhoz, amelyek a fekete használat során alakultak ki, ugyanazt a szöveget csupán korábbi, egyetlen jelentésének megfelelően értelmezhették..., ami lehetővé tette, hogy a feketék büntetlenül megtévesszék és manipulálják őket. Ez a védekező folyamat, amelyet a feketék felismertek és gyakoroltak, szellemi párbajjává változott... [és] nyelvi gerillaharc formáját öltötte, [amely] megóvta az alávetetteket, maszk és álruha mögé rejtette valódi érzéseiket, lehetővé tette, hogy körmönfont módon fejezzék ki magukat, valamint előmozdította a csoportssolidaritást.” (Inversion' in Black

Communication)

Mindez természetesen azt is elősegítette, hogy a fekete közösség különösen jártassá váljon a kétértelmű és visszajára fordított üzenetek kódolásában és dekódolásában. A rap rajongói hétköznapi nyelvi gyakorlatuk során egy olyan szellemes, indirekt kommunikációs készséget sajátítanak el, amelyet egyik kutatója a „verbális művészet egyik formájaként” jellemzett, és amely nagy szemantikai komplexitású szövegek könnyed feldolgozását teszi lehetővé számukra, amennyiben tartalmuk összhangban van tapasztalataikkal. Így a Stetsasonicnak a „nyomod a dzsesszt” (talkin’ jazz) kifejezéssel játszott inverzív, kétértelmű játéka egyáltalán nem bizonyul megközelíthetetlennek számukra, még ha nem is annyira nyilvánvaló, mint a szöveg legáttetszőbb és mára közhellyé vált inverziója, amelyben a „rossz” jót jelent („A rapet lecseszed, / Neked elment az eszed, / Hisz’ igen rosszak lehetünk, / Ha tömegek állnak mellettünk”).

A sokkal kétértelműbb „to embrace my music so no one use it” sorban [szabad fordításban: „de csak vesztegeted az időt és a pénzed” — A ford.] található „embrace” kifejezést általában az elfogad, magáévá tesz értelemben használják, itt viszont úgy tűnik, hogy a „bekerít”, „körülzár” vagy „bezár” másodlagos jelentését részesítik előnyben, mely a zene karanténba zárását és használhatóságának tagadását foglalja magában. Viszont első jelentése révén is értelmessé tehető, ha a zenének mint mindennemű valódi művészi és politikai érték híján lévő szeszélyes szórakozásnak a visszautasításaként olvassuk. Végül egy szűken jogi értelme is van az „embrace” terminusnak: „(egy bíró vagy esküdtszék) korrupció eszközökkel való befolyásolásának megkísérlése”. Akár tudatában voltak, akár nem ennek a meglehetősen szokatlan jelentésnek (vagy jól ismert volt a rap közönsége számára, amiben őszintén szólva kételkedem), tökéletesen alkalmas arra, hogy általa kifejezésre jutassák azokkal a megtévesztő hazugságokkal szembeni tiltakozásukat, amiket kritikusai arra használnak, hogy befolyásolják a közönség döntését. A jogi értelem és kontextus különösen találó, hiszen a rap főként a samplingelésre épül, olyan kisajátító módszer, amely a copyrightról való végelethatalatlan perekbe sodorja a rapbandákat.

A rapperek leghíresebb és legkönnyörtelenebb feljelentője James Brown, akit a szöveg némileg kritikusan mutat be: „James Brown túl öreg, többé meg se szólal, / Ha Eric és Rak ki nem jön az »I got soul«-lal, / A bluesba is a rap lehel életet, / Ez menti meg attól, hogy félreteredd.” Ez újabb kétértelmű inverzióra ad lehetőséget. Bár James Brownt általában a rap legjobb ritmusainak, valamint a funk és a fekete büszkeség esztétikájának forrásaként tisztelik (e történeti szerepét a dal is elismeri), egyúttal kritikával is illetik, mivel eljárt felette az idő és nem bizonyult kellőképpen progresszívnek. Amint azt a szöveg is sugallja, inspiráló szerzeményét, az „I got soul”-t Eric és Rak (vagyis Eric B. és Rakim rapduója) nemcsak egyszerűen samplerezte; ennek be kellett következnie ahhoz, hogy valóban frissé válhasson és megmeneküljön a feledéstől. A régi művek tiszteletet érdemelnek, de nem az újak rovására, mert az élő hagyomány korlátozása a hagyomány múltjának elvesztésével végződik. T. S. Eliot „Hagyomány és egyéniség” című írásának komplex üzenetét hallhatjuk itt, naprakész módon alkalmazva a fekete zenei hagyományra a kifinomult és öntudatos intertextualitás segítségével. (...)

Művészi öntudat, kreativitás és forma

A művészi státusz büszke követelése jóval fontosabb, mint amilyennek látszik, mivel a művészi öntudatot több esztéta is a művészet lényegi jellemzőjének tekinti. Ezért az egyik ok, amiért a populáris művészeketől megtagadják a művészi státuszt az, hogy elmulasztották bejelenteni erre vonatkozó igényüket. Horkheimer és Adorno amellet érvel, hogy még csak nem is „színlelik, hogy művészetek volnának, hanem elfogadják szórakoztatóipari státuszukat”. Bourdieu érvelése szerint nem ragaszkodnak saját esztétikai legitimitásukhoz, hanem béketűrő módon elismerik a szépművészetek uralkodó esztétikumát, amely lényegileg megtagadja őket. Mivel hiányzik belőlük a kellő művészi öntudat és önbecsülés, hogy igényt tartsanak a művészi státuszra, nem sikerülhet kiérdemelniük vagy kivívniuk azt. Bármennyire is igaz mindez más populáris művészetek esetében, nem mondható el a rapról. A Stetsasonic tagjai, számos más rapperhez hasonlóan, „kiállnak a zenéjük mellett”, büszkén ünnepelve a rapet mint művészetet.

A „Nyomod a dzsesszt” a művészi státusz határozott hangoztatása mellett legalább öt aspektusát villantja fel a művészi öntudatnak. Először is, mivel a művészet kívül áll a hétköznapi élet sivár tapasztalatán, a dal nagy hangsúlyt fektet az átütő tehetségre és erőre a hétköznapi olcsó beszéddel

szemben. Másodsor, ha a művészet lényegileg történeti jellege azt jelenti, hogy műalkotásnak lenni nem más, mint egy művészi tradícióhoz tartozni, a dal hangsúlyozza azt a kapcsolatot, amely e hagyományhoz fűzi. Ezt leginkább az által nyomatékosítja, hogy újfajta dzsesszként jellemzi önmagát, így csatlakozva ahhoz a fekete zenei formához, amelyet széles körben legitim művészetnek tekintenek. Kapcsolódik továbbá a régi blueshoz, amelynek meglévő népszerűségét tovább erősíti és növeli az, hogy a rap „életet lehel” ritmusaiba. Vannak specifikusabb és bonyolultabb intertextuális utalások is Sly Stone-ra, James Brownra, valamint Eric B. és Rakim rap csapatára. Mindez világosabb értelmet ad annak, ahogyan a rap beilleszkedik egy folytatólagos művészi tradícióba, s egyben alakítja is azt, hogy egyaránt meglegyen benne az a kölcsönös elismerés és versengés, amelyet minden egészséges és gyümölcsöző hagyománynak fel kell mutatnia.

Napjaink művészi tradíciójának egyik igen fontos aspektusa (amit gyakran magának a művészetnek a természetére nézve is lényeginek tekintenek) a művészet ellenzéki pozíciója. Sokan úgy tartják, hogy a művészetnek — ahhoz, hogy művészetnek minősítsék eredetiségééne és a hétköznapiól való eltéréseinek kinyilvánítása révén — valamiképpen az általános elfogadott, ugyanakkor elfogadhatatlan valósággal vagy (művészeti és társadalmi) status quóval szembehelyezkedő álláspontot kell elfoglalnia, még akkor is, ha ezt a szembenállást csupán implicit módon képes kifejezésre juttatni a művészet fikcionális jellegéből, vagy abból adódóan, hogy az átlagos befogadók számára nehezen felfogható. Akár valóban fontos ez az ellenzéki jelleg a művészet szempontjából, akár nem, a rapben bizonyosan jelen van, ráadásul nem egyszerűen explicit módon, hanem gyakran igen öntudatosan. A status quo — az uralkodó kultúra és média, a politikusok és a rendőrség, valamint az általuk előírt reprezentációk és rögzített tényállások — elleni erőszakos tiltakozás, ahogyan már láthattuk, központi és gyakran tematizált jellemzője a rapszövegeknek. A „Nyomod a dzsesszt” azonban a rap öntudatát mint művészi ellenállást példázza a legvilágosabban, megtámadva azokat a médiacézárokat, akik megtagadják a raptól a művészi státuszt és az esztétikai legitimitást. Továbbá, explicit tartalma mellett, a szöveg formáját, amely a konfrontáció diskurzusában megszólaló drámai monológ, szintén az ellenzéki álláspont strukturálja.

A modern művészi tudatosság további két jellemzőjét tekintik lényegesnek minden művészzel kapcsolatban, ami méltó erre a névre, és ugyanilyen gyakran tagadják meg a populáris kultúra termékeitől: a kreativitásra és a formára fordított figyelmet. Mindkettő erőteljesen jelen van a „Nyomod a dzsesszt” szövegében. Ezek bemutatásával zárom a dallal és általában a rappel kapcsolatos esztétikai számvetésemet.

A rapperek, bár kisajátító samplingelésük megkérdőjelezi a hamisítatlan eredetiség romantikus fogalmát, továbbra is kreatívak akarnak maradni. Ráadásul kitartanak amellett, hogy az eredetiség az újragondolt régiben is megnyilvánulhat, legyen szó akár régi lemezekről vagy közhelyekről, amelyeket a „Nyomod a dzsesszt” felhasznál, s egyben új jelentéssel ruház fel. A „Nyomod a dzsesszt” alapvetően a rap újdonságával és művészi formájával kapcsolatos élelemjű tudatosságról szól, arról a tudatosságról, amelyet fájdalmasan kiélezett az, hogy a rapet oly sokáig üldözték. A két vonulat egyensúlyát fenntartva a Stetsasonic okosan teremti meg a rap kapcsolódását a dzsesszen keresztül a művészi tradícióhoz, miközben egyúttal újra megerősíti a műfaj kreatív divergenciáját és jelentőségét új művészi formaként. „Felölem dzsessznek is nevezheted, / Bár új formákat keresztezett.” Ráadásul az egyszerű frázis, amely szerint a rap „új formákat keresztezett” (nem pedig, mondjuk, feltalált) a művészeti tradíció és újítás azon komplex paradoxonát ragadja meg, amelynek kifejezésével Eliot is küszködött: azt az eszmét, amely szerint a művészet akár újszerű is lehet, sőt újszerűnek is kell lennie ahhoz, hogy tradicionális legyen (és tradicionálisnak kell lennie, hogy újszerű lehessen); amely szerint korunk művészi tradíciójához nem alkalmazkodhatunk egyszerűen az alkalmazkodás által, mivel ez az újszerűség és a konformitástól való eltérés tradíciója.

A rap ezáltal elutasítja azt a dogmát, amely szerint a populáris művészetben nem található formai kísérletezés. Másrészt felmutatja a művészet médiumára és módszerére irányuló reflexiót, amit általában a kortárs szépművészet jellemzőjének tekintenek. A sampling nem csupán a rap legradikálisabb formai újítása (azzal már néhány korábbi popdalban is kísérleteztek, hogy az éneket beszédre cseréljék), hanem ez érinti leginkább a rap művészi médiumát, vagyis a korábban rögzített zenét. Mindez, korántsem meglepő módon, rendkívül vitatott, mind a törvény, mind a

művészet ítélőszéke előtt. A „Nyomod a dzsesszt” központi témáját a sampling esztétikai védelme adja, ami kezdettől fogva összekapcsolja a rap esztétikai legitimitásának és samplingelő módszerének kérdését.

*Elmondom, hol kezdődik a történet:
Hallottalak a rádióban téged,
Hogy a rapet lehúzó,
Te is ezt a szart nyúzó,
Azt mondd, ember,
Túl sok a sampler
És azt hiszed, hogy mindezt megúszod.
Bátran leszólod a módszereinket,
Ahogy lemezt csinálunk, pedig nem ismersz minket,
És azt mondd, hogy ez nem művészet,
Várj csak, ezért még elkapunk téged.*

Ahhoz, hogy megvédjük a rapet mint kreatív művészetet, meg kell védenünk a samplingelést attól a nyilvánvaló és plauzibilis vádtól, hogy az nem más, mint már létező dalok ellopása és lemásolása. A rap samplingelésének védelmében az hozható fel, hogy ez nem önmagában való cél, nem pusztán próbálkozás eleve népszerű lemezek reprodukálására és imitálására. Sokkal inkább formai technika vagy „módszer”, amely régebbi töredékekből új dalokat hoz létre és „új formákat keresztesz” azáltal, hogy újszerűen használja fel a lemezipar technikai médiumát. Minden más művészi módszerhez vagy „eszközhöz” hasonlóan a sampling esztétikai jelentősége vagy értéke is attól függ, hogyan alkalmazzák, ezért mindig konkrét kontextusban kell megítélni. Így a rosszindulatú kritikusokra hárul a bizonyítás terhe, hogy a „túl sok sampling” valóban érvényteleníti a Stetsasonic művészetét. A Stetsasonic továbbá azt is érezteti, hogy a sampling csupán „része” a rap módszerének, ráadásul nem mindig a legnagyobb jelentőségű. Ezt az üzenetüket még jobban megerősíti az a tény, hogy a sampling és a scratch mixing használata viszonylag korlátozott a „Nyomod a dzsesszt”-ben.

Annak tudatában, hogy a rap újító sampling technikáját múltó szeszélyként utasíthatják el, a Stetsasonic nyíltan válaszol azoknak a kritikusoknak, akiknek „elment az eszük” és „lecseszik a rapet”, arra hivatkozva, hogy hiányzik belőle a kreatív potenciál és a kitartás; még hozzá úgy, hogy rámutat a „bátor” alkotók tehetségére és a „mellettük álló tömegekre”. És a Stetsasonic nemcsak „nyomja a dzsesszt”. 1979-ben, amikor először megjelent, a popkultúra tudorai még úgy gondolták, hogy a rap éppen hogy csak megél egy évadot; napjainkra viszont némi kritikai elismerést is sikerült kivívnia. „Most, a 90-es évek kezdetén”, írja Jon Pareles, a New York Times kritikusa, a rap „a legeredetibb és a leggyorsabban növekvő popzenei műfaj”.

Pareles azonban, miközben elismeri rapperek kreatív eredetiségét, megkérdőjelezi azt, hogy képesek koherens formát teremteni. A samplingelő és mixelő technika, valamint a tömegmédiára jellemző fragmentáltság megakadályozza a rendezett forma és logikai struktúra létrehozását. A számok ezáltal „összefüggéstelenek” és töredékesek, ahol „a ritmus a legfontosabb és örökösök a non sequiturok”. A daloknak „nincs kezdetük és végük”, így azt az érzést keltik, hogy „bármelyik pillanatban megszakíthatók”. Ez bizonyosan igaz néhány rapszámra, talán éppen azokra, amelyek leginkább felhívják magukra a figyelmet és ellenérzést váltanak ki az elfogadott formától való eltérésükkel. Mindez azonban legjobb esetben is igen elfogult és túlzó számonkérés a műfaj egészére nézve. A rap bővében van olyan számoknak, amelyek határozottan strukturáltak, világos narratív kidolgozással és koherens logikai érveléssel rendelkeznek. A narratív forma a rapperek hőstetteiről szóló dicsőítő balladákra és a drogokkal, a nemi betegségekkel és a bűnöző életmóddal foglalkozó, figyelmeztető példázatokra jellemző. A logikai formát az ellenállás és a fekete büszkeség rap dalai példázzák, beleértve a rap öntudatának manifesztumait. A „Nyomod a dzsesszt” az utóbbi kategóriába tartozik, formai és logikai koherenciája pedig tagadhatatlan. A szöveg négy világosan strukturált versszakból épül fel, amelyek ugyan nem teljesen egyforma hosszúságúak, de ugyanaz a hangszeres átkötés foglalja őket keretbe, egyszerre elkülönítve és összekapcsolva őket. Formai szempontból még inkább egységesíti őket a lezáró egysoros refrén, amely a dal címe is egyben. Végül, meg kell jegyeznünk, hogy míg a záró sor csak egyszer

bukkan fel az első három versszak végén, a negyedik és egyben utolsó versszakban háromszor is szerepel mintegy felidézve, megerősítve és összegezve a megelőző három versszakot és azok érvelését.

A rap védelmében felhozott argumentáció szintén koherens módon épül fel. Az első versszak kezdetben a rap és a sampling megbélyegzésével foglalkozik, amit a rap kreatív művészi státuszának fenyegető és tiltakozó visszaigénylése követ. A második a rap megbélyegzésének elutasításával folytatódik: elmagyarázza a sampling szerepét, hangsúlyozza a rap népszerűségét és rámutat az elítélő kritika elitista szûklátókörûségére és tudatlanságára, miközben továbbra is erőszakos megtorlással fenyeget („Mi visszataposunk, ha te ránk taposol”). A harmadik versszak a rap kritikusainak rosszindulatú hazugságaival szembeni dühös visszavágás témáját viszi tovább, miközben folytatja a rap legitímálását az igazság, a tehetség és a bátorság fogalmának segítségével, amelykről tanúbizonyságot tesz, továbbá az afroamerikai zene művészi tradíciójának megújítására hivatkozik. Az utolsó versszak, miközben megerősíti a tradícióhoz való kapcsolódást és megõrzi a dal büszke „kiállását” és erőszakos fenyegetését, kiterjeszti a békés együttélés lehetőségét a rap még meg nem térített közönségére, megmutatva, hogy nem kell félniük attól, hogy elfogadják a rap esztétikai legitimitását. A pluralisztikus tolerancia felvállalása („Én nem kényszerítelek semmire téged”) nem annak köszönhető, hogy a rapperek félnek attól, hogy zenéjük gyengéneken bizonyul a kritikusok színe előtt. A rap készen áll a „vitára”, de csak akkor, ha megvan a megfelelő „fóruma” (vagyis „nyilvános tere”), hogy kifejezze önmagát; az a fórum, amelyet a média és a kulturális hatalom oly régóta megtagad tôle.

Itt ismét nyilvánvalóvá válik számunkra az esztétika és a politika közötti lényegi összefonódás. Az esztétikai legitimitásért folytatott küzdelem (amely a sokkal általánosabb társadalmi küzdelmek egyik szimptomája) csupán akkor öltheti a formáról folytatott, kifinomult és körültekintõ okfejtésû vita alakját, ha van valamilyen biztosítéka, hogy egyáltalán meghallgatják az embert. A rapperek továbbra is azért a lehetőségért küzdenek, és hogy ezt elérjék, a Stetsasonic tagjai kénytelenek sokkal sürgetõbben és erőszakosabban, tehát kevésbé szabatosan fogalmazni. Ha a rap rossz hírbe hozása és elhallgattatása édeskés esztétikai érvek helyett erőszakos tiltakozásra ösztönöz, azért maguk a rap ellenségei felelõsek („Ki mint vet, tudod, úgy arat”). Az, hogy megpróbálja elérni, hogy meghallgassák, mielőtt a formáról való vitába bocsátkozna, valamint az, hogy mielőtt a formai kérdésekkel foglalkozna, megkísérli biztosítani az önkifejezéshez szükséges legitimitációt, a dal önnön formájára irányuló kritikus, de egyben védekező önkomentárjának tekinthetõ. Ezzel egy fontos formai problémát vet fel, amellyel a rapnek szembe kell néznie. Miközben a „Nyomod a dzsesszt” megvalósítja a formai egységet és a logikai koherenciát, formai szempontból sokkal egyszerűbb és hagyományosabb marad számos rapszámmal, amelyek jóval kevesebbet beszélnek a samplingekrõl, de annál gyakrabban, komplexebben és hangsúlyosabban alkalmazzák azokat (például „The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel”). Azonban míg ezek a dalok sokkal radikálisabban „kereszteznek új stílusokat”, jóval érzékenyebbek mutatkoznak Pareles formai inkoherenciát emlegetõ vádjaira. Ez egyfajta feszültséget mutat a rap formai újításigénye és aközött, ahogyan eleget tesz a mûvészettõl elvárt formai koherenciának. A rap mûvészi újítása, különösen a sampling technikája, szorosan összekapcsolódik az alkotórészek töredékességével, szétdarabolásával, és a forma szétzilálásával.

A formai újítás és a már észlelhetõ formai koherencia közti feszültség konstituálja azt a vitát, amelyben a rap maga is aktívan részt vesz. Még próbálgatja újító technikájának határait és közönségének érzékenységét, hogy megtalálja a megfelelő egyensúlyt — azt a formát, amely újszerű ugyan, de változó esztétikai hagyományunk és formai érzékenységünk mégis képes befogadni. Húszévesnél is fiatalabb mûfajként a rap még messze jár a megoldástól és a mûvészi kiforrottságtól. Ezt nem is érheti el, ha elsõként nem szerzi meg a mûvészi legitimitást, amely nélkülözhetetlen ahhoz, hogy saját útját járhassa és kialakíthassa saját közönségét, a kulturális hatalom elnyomása és elutasító zaklatása nélkül, valamint anélkül a kényszer nélkül, hogy alkalmazkodjon a legközvetlenebb és legdurvább üzleti nyomáshoz. A „Nyomod a dzsesszt”, amely a rap új formájának szószólója, s amely mégis közel marad a hagyományos formához, egy lépést jelent ezen legitimitáció felé, fõként azzal, ahogyan eleget tesz a hagyományos esztétikai kritériumoknak. Ezáltal sokkal barátságosabb invitációt jelent számunkra, értelmiségiek számára, hogy részt vegyünk a rap körül kialakult vitában, amely csak a jövõben valósulhat meg, és

amelyet csak a jövő fog megoldani.

kollár józsef fordítása

[Vissza: IV16](#)

[Lapszámok listája](#)

[Nyomtatható változat](#)

[Küldd el levélben!](#)

[További cikkek a szerzőtől](#)

[További cikkek a rovatból](#)

iv.hu - kortárs irodalmi lap + HU ISSN 1588-0826 + iv@iv.hu

Minden jog fenntartva! 2002-2003, Backslash Alapítvány

