

„Bevonulok, úgy, mint Jézus, ez a város Jeriko:” Önmitizálás Beton.Hofi albumtrilógiájában

Bevezetés

„Hol a Beton.Hofit hallom, de hol az Ádit” – hangzik el Beton.Hofi első albumának „NE HALLGASD MEG” című dalában. A Beton.Hofi művésznéven rappelő Schwarz Ádám idézett sorában megragadható az a kérdés, amely más zenei műfajokhoz képest a rapben talán fokozottabban jelentkezik: a privát én és az előadói perszóna közti viszony, az oszcilláció. A rapszövegekben az előadók személyes tapasztalatai gyakran ötvöződnek olyan témákkal, mint a szegénység vagy a gazdagság, az egyéni sikerek vagy a csoportidentitás, ezáltal kvázi alteregót építenek maguknak, egy előadói perszónát, akinek neve tükrözheti a polgári nevet, de attól független is lehet. Éppen az egyéni tapasztalatok megjelenése teszi lehetővé a közönség számára azt, hogy a rapszövegeket és a rapper perszónát a valóság és konstrukció, az autobiográfia és fikció keverékeként értelmezhesse.

Mint Kai Arne Hansen jelzi, a popszemélyiségekről kialakuló elképzeléseinket formálja a zenei esztétika, a vizuális stílus, a szöveg hangvétele, az interjúk, az albumok és promóciós képek, a koncertek, az előadó közösségi médiában felvillantot magánélete, vagyis azok az elemek, amelyek érintkezési lehetőséget biztosítanak a zenész és a közönsége között (2024, 7). A különböző médiumokon keresztül létrejövő előadói perszóna sokkal színesebb reprezentációt nyújt annál, mint amit csupán a dalszövegek vagy egy-egy albumfotó felkínálhat, előbbé teszik a figurát, és fellazítják a határt a privát én és az előadó között, amely viszont a valós életesemények és a kitalált helyzetek keveredéséhez vezethet, lehetővé téve az autofikcióként való értelmezést.

Az előadó, tágabb értelemben véve a sztár nem csupán a privát és a publikus én keverékeként értelmezhető, hanem olyan áruként, amely különböző szerepeket testesít meg, és így áruvá válik. Mint Guy Debord fogalmaz,

A sztár, az élő emberi lény spektakuláris képviselője, minthogy magába sűrít mindenféle megtestesíthető szerepképet, a banalitás sűrítménye. A sztárság, a látszateletre szakosodás identifikációs mintája, kárpótol a termelés specializációjával járó fragmentálódás elszenvedéséért. A sztár arra való, hogy eljátszsa különböző életstílusok és társadalomfelfogások típusait, mintha bárki szabadon választhatna közülük. A társadalmi összmunka birtokba nem vehető eredményét testesíti meg azáltal, hogy olyan melléktermékeket mímél, melyek csodával határos módon e munka fölébe helyeződnek, mint annak céljai. Ezek a melléktermékek pedig a hatalom és a semmittevés, a döntés, illetve a fogyasztás szabadsága, egy sosem megkérdőjelezett folyamat kezdete és vége. Amott a művi sztár a kormányzati hatalmat személyesíti meg, emitt meg a fogyasztás sztárja ünnepeletti magát mint a megélt élet feletti művi hatalom. De ahogy valójában nem tehet bárki úgy, mint a sztár, úgy a kettő alternatívája sem valós. (2022, 50–21)

Vagyis a sztár egyfajta árumegtestesülés, amely összecseng azzal a marketingben is használt fogalommal, amely a termék megszemélyesítése, a perszónifikáció által segíti az eladást (Delbaere, Mcquarrie and Phillips 2013, 121). A sztár különböző életstílusokat, társadalmi helyzeteket visz színre, az irántuk való lelkesedést (mint azt Debord is jelzi) a kommunikációs médiumok segítik (2022, 56), vagyis éppen az a tömegmédia, amely a popszemélyiségekről alkotott képet formálja. Debord hozzáteszi, hogy „a fogyasztóból vallásos áhítatot vált ki az árucikk szuverén szabadsága” (56), tehát a Walter Benjamin által is megfogalmazott, a kapitalizmus vallásos jellegű működése (ld. Benjamin 2013) ragadható meg az áruhoz/sztárhoz való viszonyban.

Írásomban a korábban idézett előadó, Beton.Hofi mixtape trilógiáját elemzem, és bemutatom, hogy a rap toposzai és az önéletrajzi elemek hogyan kapcsolódnak össze az előadó alkotásaiban, miként hozza létre az előadói perszónát a dalszövegek révén. Meglátásom szerint a szövegeiben az életrajzi elemek nem egyszerűen keverednek a fiktív elemekkel, hanem kulturális, vallási történetekkel állítja párhuzamba azokat, amelyek ötvözete egyszerre tárja fel az alkotó életének bizonyos aspektusait, és közben reflektál arra a kulturális-társadalmi közösség helyzetére is, amelyben felnőtt. Ez utóbbi a több negatív asszociációval bíró 8. kerülete Budapestnek. A dalszövegek értelmezése előtt röviden bemutatom a valóság és fikció kapcsolatát a rap műfajában, majd a perszónaalkotás, énelbeszélés kérdésével kapcsolatban felvázolom azokat a főbb fogalmakat, amelyek hozzájárulnak Beton.Hofi dalszövegeinek értelmezéséhez, végül pedig röviden ismertetem az előadó életútját, albumait, és konkrét szöveghelyek által bemutatom a bűnbeeséshez kapcsolódó törté-

netívet és messianisztikus-narratívát. Az elemzés során kitérek arra, hogy a *comic sins* (2021), a *PLAYBÁNLÁ* (2022) és a *0* (2024) című albumok fő témája a bűn(tudat), és ennek tematizálása hogyan válik szinte gyónássá, és miként kapcsolódik a kapitalista kultúrához ez a motívum. Beton.Hofi szövegeit a szent és a profán keveredése, illetve az intertextuális utalások határozzák meg: irodalmi, filmes, történelmi, popkulturális, vallási témákat érint, illetve saját alkotásaival is kapcsolatot teremt. Az albumok trilógiaként felkínálják a rapper munkásságának értelmezését a biomitográfia fogalma felől, amely az egyén életének, közösségének mitikus színezetét adja, így az elemzésben a bibliai Ádámhoz és Jézushoz kapcsolódó szöveghelyeket, illetve részben az albumokhoz kapcsolódó kontextusokat vizsgálom.

Valóság és fikció: rap

Adam Bradley a rapet a történetmesélés műfajaként értelmezi: „A rap olyan *soke* történetet mesél el. Valójában nehéz olyan rap-dalt találni, amely ne valamilyen történetet mondana el rímekbe szedve” (2009, 157 – kiemelés az eredetiben),¹ viszont a történetmesélésnek nem kell lineárisnak lennie (bár ez a leggyakoribb formája). A narratíva gyakran széttörik, fragmentált, ug-rál az időben, sőt, egy történet nem feltétlenül egyetlen dalban bomlik ki (160).² Bradley azt is hozzáteszi, hogy a valóság és a lehetséges valóság ke-veredik a szövegben, hiszen egy rapdalban az előadók narratívákat hoznak létre, illetve karaktereket és helyszíneket alkotnak, miközben az alapvetően performatív műfaj szövegei a konfliktus, a tetőpont és a megoldás struktúrá-ját követik (159, 162). Vagyis egyfajta rap realizmus jön létre (159, 167), bár a rap zene „hívei gyakran hivatkoznak a rap történeteire, mint a zene igazmon-dó képességének bizonyítékára, a hétköznapi emberek profetikus hangjára” (157–158), ezzel pedig valóságként ismerve el a szöveg nem reális részeit is. A perszónaalkotása nem statikus karaktereken keresztül történik, hanem a történetmesélés eszközével. Vagyis nem csupán egy-egy dal mesél történetet,

¹ Az angol idézeteket a saját fordításomban közlöm.

² A hazai előadók esetében már nem csupán a dalt jellemzi a történetmesélés, hanem maguk a koncertek is egy narratív ívet követnek, egyfajta happeninggé és színházi jellegű előadássá válnak. Gyakran egy-egy nemzeti emléknap, ünnepek válnak a koncertek hívószavává, különösen Dén:nash, a Mirror Glimpse formáció, Lil Frakk és bongor koncertjein. A korábban már említett Krúbi harmadik nagylemezének, a *III. Krúbi* előkészítésével egy olyan történetet indított el, amely a 2024 őszére tervezett koncertjén záródik le. Ezek az elbeszélések is többnyire töredezetek, hiszen egy-egy dal megszakítja az adott koncert történetívét.

hanem többnyire a dalok által a rapper/alkotó sztorija is kirajzolódik, miközben a rap toposzaival is összefonódik a saját életútja. A perszónában tehát egyszerre jelenik meg az én és a műfaji hagyomány karaktertípusa.

Miből is fakad a rap realizmusa? Mark Fisher szerint „[a] rock helyére lépő hiphop, a kulturális prekorporáció³ iskolapéldájaként, a 'naiv' remény helyett, hogy a fiatalok ellenkultúrája bármin is képes változtatni, józan szembenézést hirdetett a 'valósággal'” (2020, 27). A valóság, vagyis a „real” két dologból fakadhat,⁴ egyrészt az autentikusságra és a kompromisszummentességre törekvő zenéből, másrészt pedig a kései kapitalizmus gazdasági instabilitására érkező kritikából. Az autentikusság ezen két aspektusa teszi Fisher szerint kifejezetten piacképessé a rapet (27–28). Adódik a kérdés, milyen toposzokat ad el a hiphop? Röviden: a hiphop⁵ az 1970-es években született meg New York külvárosában, Bronxban, ahol a kulturális hozzáférés hiánya miatt, illetve a helyi kisebbségek konfliktusainak új, művészeti formát öltő gyakorlatai által alakult ki a művészeti mozgalom. A műfaj keletkezésének több eleme a rap főbb témáiban is megjelenik, mint például a szegénység, az elnyomás, a bűnözés, a drogok, a prostitúció, a gettó tapasztalata, a származási helyhez való kötődés, tehát az a szociokulturális közeg, amelyben megszületett a rap (Angyalosy 2014, 28-30; Shusterman 2003, 381). Ezek a történeti előzmények motívumokká, és a rap markerévé válnak, árucikké, miközben a műfaj bizonyos mértékű (társadalmi) realizmusát is megteremtik.

Az életrajzi elemek, mint a realizmus másik forrása, ugyancsak kultúrtörténeti előzményekkel bírnak. „Az afroamerikai hagyományban az ön-életrajz gyökerei a rabszolgák elbeszéléseiből származnak, amelyek szinte kivétel nélkül a 'Megszülettem' valamelyik változatával kezdődtek” (Bradley 2009, 171), és ez a téma, illetve a lokális tapasztalat, a „honnan jöttem?” kérdése a rap egyik kiemelt retorikai fogásává válik, amellyel éppen az előadói perszóna mögött meghúzódó magánember tapasztalatai és emlékei kerülnek előtérbe, hiszen „[a]z MC életének történetei a rap egyik központi narratíváját alkotják” (Bradley 2009, 170). Az előadók gyakran egy adott társadalmi

³ A prekorporáció fogalom pedig éppen azt a jelenséget jelzi, hogy az alternatívnak vagy függetlennek tekintett színterek vagy kezdeményezések már eleve úgy születnek meg, hogy betagozódnak a kapitalizmusba, és úgy játsszák el az ellenállást és a különállást, mintha mindez először történné, és nem a múlt ismétlődne meg (Fisher 2020, 26).

⁴ Fisher az érvelése ezen pontján Simon Reynolds írására támaszkodik.

⁵ A hiphop kifejezés gyakran használatos a rap helyett, azonban tágabb fogalom annál, hiszen a rap alapvetően a zenére utal, viszont a hiphop fogalom magába foglalja a szubkultúrát jellemző öltözködést, graffitit, breaktáncot és DJ-skedést is a rapper, vagyis az MC mellett. (Ld. Urban 2017, 54)

csoport tapasztalataival kötik össze a saját életük töredékeit, amellyel a lehetséges valóság (fikció) és az egyén tapasztalatának rekonstrukciója ötvöződik. A rap ebben az értelemben politikus zenei műfajként született meg, hiszen az afroamerikaiak kisebbségi, elnyomott helyzetét tematizálta a középosztálybeli fehérekkel szemben (Shusterman 2003, 381), az egyén története részben a közösség története is a koloniális tapasztalatokkal együtt.

A rap a politikussága mellett maskulin műfajnak tekinthető, amely sok esetben a toxikus férfiképet jeleníti meg, különösen a gengszterrapban, amely alműfaj Magyarországon a legtöbbször számára a rap egészével egyenlő. A maskulin reprezentáció alapja a műfaj amerikai gyökereihez kapcsolódó rosszfiú imázs, az a „veszélyes, deviáns figura, aki nem veszi számításba a társadalmi értékeket, elveti a munkát, a szabályokat, szegénytelen, tárgyiasítja a nőket, saját szexuális reprezentációját felnagyítja és hangsúlyozza, és mindezt egy hedonista életvitellel, a bulizással, drogozással és ivással köti össze” (Borbíró 2023, 92). Az elidegenedés hatására a fiatal fekete férfiaknak új szimbólumokat és kifejezési formákat kellett keresniük a társadalomban, hogy meghatározzák magukat és a férfiasságukat. Ez lett a „cool póz”, amely ott él a nyelvi mintákban, a viselkedésben, a stílusban, a kialakított reakciókban, és arra szolgál, hogy jelentéktelennek tűntesse fel őket, holott valójában a domináns kultúrával való szembenállásuk kifejeződése, amellyel szemben dühösek, frusztráltak, elidegenítettek, türelmetlenek és bizalmatlanok. Az agresszió és a bűn értéként való előtérbe kerülése abból fakad, hogy a gettóban a fiatal fekete férfiak számára ez tűnik a „siker” kulcsának, így valamilyen formában beépül a férfiképbe. Hasonló a helyzet a rapben a nők reprezentációjával is, amelyet arra a megélésre vezettek vissza a kutatók, hogy a férfiak úgy érezték, a nők csökkentik a férfiasságukat valamilyen formában, ami miatt a másoktól kapott tisztelet is csökken az irányukba. Éppen ezért „kontrollálni kell a nőket” a nyelven és a szexualitáson keresztül. A férfiak válasza a korlátozott lehetőségeikre egy konstruált maskulinitás lett. Ez a viselkedésmód végül a gengszterrapbe is átszivárgott, ilyen többek között a járás, a beszéd, a normák és az identitásokat övező történetek (Pinn 1996, 25, 27–28).

A befogadás tekintetében azonban fontos feltenni azt a kérdést a perszónáról szóló történetekkel kapcsolatban, hogy „Vajon az 'Én', aki beszél hozzájuk [a közönséghez], egyszerűen egy narrátor, aki a megélt tapasztalatait meséli el, vagy egy olyan költői dráma szereplője, amelyet a rapper képzel el nekünk?” (Bradley 2009, 163 – betoldás BA).

Valóság és fikció: perszóna és élelbeszélés

A kortárs médiaközeg új látványként mutatja be a privátat, hiszen a közösségi média egy már szerkesztett, konstruált személyes pillanatot tár fel, éppen ezért

[a] kortárs irodalom önéletrajzi elbeszéléseinek egy olyan mediális környezetben kell elhelyezniük magukat, ahol az intimitás korábban sosem érinthető mélyrétegeibe hatolhatunk be, ugyanakkor a hétköznapiaság és a bensőségesség színtereire már eleve mozgatható-alakítható kulisszaként látunk rá. (Balajthy 2022, 101)

A valóság és konstruáltság, avagy fikció vagy hozzátoldás keveredése áthatja az énnarratívákat is, vagyis nem csupán az irodalom önéletrajzi elbeszéléseinek kell számot vetni a médiaközegben kialakult énreprezentációkkal, illetve a másik megtapasztalásának és szubjektumként való felismerésének kérdésével, hanem más művészeti ágakban is előtérbe kerül ez a probléma. Elég csupán Erving Goffman híres munkájára gondolni, amelyben jelzi, hogy az egyén a hétköznapiakban mindig valamilyen szerepet játszik, viszont az adott szituációtól függően az én bemutatása változik (1999, 48).

Az előadók esetében ugyancsak megfigyelhető a szituatív (ön)reprezentáció. Nem egyszerűen dalokat adnak elő, hanem eljátszanak valamilyen identitást (Auslander 2006, 101), a rap pedig gyakran „az elbeszélői hang intimitását ötvözi a drámai hang képzeletbeli szabadságával” (Bradley 2009, 163). Philippe Auslander példája (bár a színészekhez kapcsolódik) megvilágító ebben az esetben: legalább három Jack Nicholson réteg különíthető el a filmes munkáiban: a valódi személy, a híres filmsztár, illetve a megformált karakter.⁶ A celebritás Nicholson és a magánember Nicholson nem egyenlők egymással (2006, 101). A magyar közegből remek példa Mucsi. A magánemberről, Mucsi Zoltánról kevesebb szó esik, viszont a színész perszóna Mucsi jól körülhatárolható figurává, szinte szereppé vált, aki viszont a filmekben vagy színházi előadásokban egy másik karaktert formál meg. Ennek oka, hogy a színészeket egyfajta aura veszi körbe, amelyet a nyilvánosságban keringő történetek hoznak létre, majd pedig a színpadon álló testre rávetítik a tudott vagy tudni vélt magánéleti és szakmai dolgokat (Graver 2003, 163). A zenészek, bár többnyire nem játszanak szerepet abban az értelemben, ahogyan a színészek, mégis

⁶ Beton.Hofi hasonlót fogalmaz meg, amikor Pogány Induló néhány sorát parafrázálja a „TÜKÖRTEREM” (0) című dalában: „Háromféle Beton.Hofi van a Parkba”. (Az idézett dalszöveg minden esetben a genius.com-ról származnak, az esetlegese helyesírási hibákat éppen ezért nem javítom.)

akadnak olyan keretek, amelyek meghatározzák azt a megformált perszónát, amelyet kifelé mutatnak. Ilyen többek között a saját életük, a zenei műfaji hagyományához való illeszkedés, illetve az, hogy egyfajta szolgáltatást nyújtsanak a közönségnek, így a zenei perszónába beleíródnak ezek az elvárások is (Auslander 2006, 102, 107, 115). Összefoglalva: a zenészek esetében a privát énből és a zenei műfajból (vagy más társadalmi keretekből) merítő perszóna jön létre, és amennyiben a rap történetközpontúságával együtt értelmeződik ez az (én)reprezentáció, felmerül az énelbeszélés, önéletírás kérdése.

Philippe Lejeune szerint az önéletírás kritériuma, hogy a szerző, az elbeszélő és a szereplő azonos legyen. Amennyiben az elbeszélő és a főszereplő azonosságát az első szám első személy használata jelzi, homodiegetikus narrációról beszélhetünk (2003, 19). A harmadik személyben önmagáról írt szövegeket Lejeune részben retorikai fogásokként értelmezi, amely kifejezhet gőgöt vagy éppen alázatosságot is (20). A tulajdonnéven való szereplés egyfajta garancia, a megnyilatkozásért vállalt felelősség, hiszen „ez az egyetlen kétségbevonhatatlanul szövegen kívüli jegy utal valóságos személyre, s ő kéri, hogy végső soron neki tulajdonítsuk a teljes írott szöveg kimondásának [énonciation] felelősségét,” így pedig egy „valós személy felelősségvállalása kötődik hozzá” (25 – betoldás és kiemelés az eredetiben). Az álnevek eredete gyakran beíródik a szövegbe is, vagyis az eltérő polgári név és szerzői név is tematizálttá válik Lejeune szerint (25–26). A létrejövő önéletírói paktum helytáll a szerző és szereplő közti azonosságért, bár az önéletrajzi fikció bemutathatja az azonosság mértéke alapján „hűen” vagy „hűtlenül” ezt a viszonyt, ha pedig az azonosság nem igazolódik be, az olvasó a szerző szándéka ellenére is kereshet hasonlóságokat (28–29).

A zenészek esetében, mint például Beton.Hofi, nem jön létre egy tisztán önéletírásként értelmezhető szövegkorpusz, hiszen az én, Schwarz Ádám történetének elbeszélésé fiktív elemekkel és Beton.Hofi történetével is kiegészül, sőt, a harmadik albumon Schwarz egy újabb alteregója, KizzaPing69 is megjelenik, és a „16 TONNA FEHÉR HÓBAN” a két alteregó kollaborációja valósul meg. Éppen ezért az önéletírás helyett az autofikcióként való értelmezés termékenyebbé teheti az előadó szövegeinek (és bizonyos esetekben más médiumokon keresztüli önreprezentációjának) értelmezését.

Mint Balajthy Ágnes összefoglalja,

Az autofikció fogalma a Fils megjelenése óta eltelt évtizedekben úgy futott be nemzetközi karriert, hogy jelentéstartalma az eredeti kontextushoz képest némileg leegyszerűsödött, ugyanakkor kitágult: leginkább (az összetétel két tagjának megfelelően) a fikciós és az önéletrajzi elemeket ötvöző írásmód(ok)

megnevezéseként terjedt el. A kritika általában tehát olyan, legalább részben az önéletrajziság műfaji kódjai szerint szerveződő, ugyanakkor a szerzőt és az énelbeszélőt név szerint nem feltétlenül azonosító műveket sorol ebbe a kategóriába, amelyekbe már mintegy beépült az én nyelvi létesüléséről való tudás, a történetmondással együtt járó fikcióképzés megkerülhetetlensége, ugyanakkor az a felismerés is, hogy a szöveg külső kontextusait (a szerző személyét, publikus életrajzát, nyilvános megszólalásait, a műveit övező diskurzust) érintő tudás nem kapcsolható ki a befogadás során. (Balajthy 2022, 100)

A Lejeune által tematizált önéletírással szemben az autofikció nem egy, hanem kettős paktumot hoz létre. Az önéletrajzi kiegészül a fikció paktumával, vagyis az olvasó az azonosság és a fikció együttes működéseként tekinthet a szövegegészre, és ennek megfelelően az olvasásmód ezek kombinációjának tekinthető: vagy egyszerre érvényesülés a két kód, vagy a kettő közötti mozgás jellemzi (Effe and Lawlor 2022, 1). Az önéletrajzírók az emlékezés által megteremtik, illetve újrateremtik az írás által a szövegbeli énünket, így az írás (az alkotás) folyamata az én összeillesztésének eszközévé is válik (Wagner-Egelhaaf 2022, 23). Vagyis az autofikciót jellemző kettőspaktum hasonló a rapben működő történetmeséléshez, hiszen a fikció és realitás ötvöződése, illetve a kettő közötti befogadói mozgás jellemzi.

A rapet, mint már jeleztem, az én és a közösség történetének elmesélése jellemzi, amely Beton.Hofi esetében szorosan összekapcsolódik Budapesttel, különösen a 8. kerülettel. A társadalmi és egyéni tapasztalatok reprezentációja kiegészül egy harmadik vetülettel, amely mitizációnak tekinthető. Nem új, hogy egy énről szóló történet, ahol az író, a szerző és a szereplő is egybeesik egymással, mitikus narratívával egészül ki. A legkézenfekvőbb példája Dante *Isteni színjátéka*: a mű központi problémája az otthontalanság, amely összekapcsolódik a szeretett nő, Beatrice elvesztésével, majd a Pokolra szállással. Az *Isteni színjáték* értelmezhető az autobiográfia kódjai felől, amely kiegészül a hősöket szerepeltető, eposzt jellemző műfajjelemekkel, ezáltal pedig egyfajta szürke zóna jellemzi az eposz- és az önéletírás hagyományát tekintve (ld. Marchesi 2010, 85-90). Viszont éppen a bűnök és bűnösök bemutatása, a társadalmi normák és erkölcsök felvonultatása által legalább annyira társadalmi, mint az én veszteségéről szóló mű, éppen ezért Simone Marchesi szerint egyszerre mi- és én-történet az *Isteni színjáték* (2010, 87). Beton.Hofi esetében ez a bibliai alakokkal való azonosulásban ragadható meg, amely a névazonosság által az első férfihez, Ádámhoz kapcsolódik, illetve Jézushoz.

Azoktól a kortárs művektől azonban, amelyeket autofikcióként értelmezett a recepció, némi távolság érzékelhető mind az *Isteni színjáték*, mind

Beton.Hofi vonatkozásában, hiszen a mitizálás, a vallási toposzok beemelése és szervesülése sokkal hangsúlyosabban jelenik meg, éppen ezért az autofikció terminusa mellett (vagy helyett) a biomitográfia fogalma előremutató lehet az értelmezésben. „A biomitográfia az életrajzok olyan alműfaja, amely a mű alanyának életeseményeit mitológiai nagyságokban meséli el” (Ságodi 2020, 129). A fogalom Audre Lorde *Zami: A New Spelling of My Name: A Biomythography* című regénye által született meg. Az alcím nevezi meg az új műfajt, amely az önéletírás mitológiával való keveredésére utal, vagyis mitikus elemek épülnek be az egyén önéletírásába, amelyek ebben az esetben az afroamerikai tapasztalatok elmeséléshez járulnak hozzá (Birkle 1996, 218). Lorde azért választotta ezt az írásmódot, mert úgy gondolta, ezáltal ragadható meg és mutatható be az identitása minden szelete, hiszen afroamerikai, leszbikus nőként, anyaként is különböző identitástanulmányai vannak, a mítosz pedig olyan nyelvet biztosít, amely lehetővé teszi az ismeretlen és félelmetes, illetve az elmesélhetetlen leképzését. Nem csupán az én és a mítosz hangsúlyos a biomitográfia fogalmában, hanem a közösséggel való kapcsolat is, az otthonra találás ebben az értelemben a nyelvtalálással is összefonódik (Pearl 2009, 298, 315).

A biomitográfia és a rap keletkezése éppen ezért hasonló történeti tapasztalatokra vezethető vissza, a domináns kultúrával szemben nyelvet és kifejezőmódot kereső afroamerikaiak önkifejezésre való törekvésére. Viszont míg a rap maszkulin műfajként jött létre, és a fehér polgári réteg kultúrájából merít a koloniális és rabszolgaság tapasztalata és emléke mellett, addig a biomitográfia egy fekete nő queer tapasztalatából nőtt ki, és a domináns, kortárs kultúra helyett időbeli visszafordulás jellemzi. Viszont mind a rapban, minden a biomitográfiában fontos a kisebbségi tapasztalat, az én bemutathatóságának kérdése, és a tablójellegű, hibridizáló poétika.

Schwarz Ádám és/vagy Beton.Hofi

Schwarz Ádám 1991-ben született, eredetileg erdélyi származású, de Budapesten nőtt fel Józsefvárosban, a Bérkocsis utcában (Ádám 2022), amelyet egyik dalában meg is említ, viszont nem a Beton.Hofi, hanem a KizzaPing69 nevű alteregója mondja: „Bérkocsis utca 16 / Én ott tanultam meg a vizen járni.” Gyerekkorára az alábbiak szerint emlékszik vissza egy interjúbán:

Maszkulin közegben nőttem föl, a józsefvárosi grundkultúrában, ahol a foci és a rap volt nemcsak az univerzális nyelv, de a fizetőeszköz is. Aki jól focizott vagy freestyle-ozott, az védettségi kártyát kapott. Én mindkettőt szeret-

tem, de senki nem volt körülöttem, aki segített volna kiteljesíteni a művészi ambícióimat; nem voltak beatmaker, DJ, MC barátaim. Kulturális vákuumban nőttem fel, ugyanakkor rétegzett igény volt bennem az önkifejezésre. Sok demót csináltam 16 évesen, de kimondatlanul is az volt az elvárás, hogy én legyek az első diplomás a családban, ezért elmentem a Külkerre. Ahogy telt az idő, elhittem, nem lehet cél, hogy rapelőadó legyek, azon voltam, hogy beilleszkedjek a többségi társadalomba. (Soós 2021)

Több interjúban is utal édesapjára (ld. Ádám 2022), illetve dalaiban tematizálja az apa függőségét („POWERBANK”, „BAGIRA”, „HOLNAP”). Schwarz félprofi foci karriert futott be (amely a második albumtól egyre hangsúlyosabban jelenik meg a dalokban is), azonban több sérülése is volt, amelyek miatt a játékot végül a rap váltotta fel (Soós 2021). Egy ideig Borsos Bencével együtt slammelt, Beton Hofi névvel indultak az országos bajnokságon páros kategóriában. Végül ez a név kiegészült egy ponttal rappernévként. Ahogy egy interjúban fogalmazott,

Kellett egy név a slam poetry-csapatunknak, és bevillant az a szó, hogy „betonszofi”. A barna Sopianae cigarettát hívták így, ami egy kifejezetten erős munkáscigi volt, sok alsó- és középosztálybeli ember napi öröme évtizedeken át. Az is jellemző mostanság, hogy előadók beemelnék régi nagy neveket műfajon belülről. Hofi Géza megkerülhetetlen itthon, mint előadó. Közös nevezőnek azt látom, hogy tudott roppant szofisztikáltan és kocsmanyelven is beszélni ugyanarról. Ugyanezt érzem a saját valóságomnak. Az összes asztaltársasághoz tartozom és egyikhez sem. (Soós 2021)

Beton.Hofi szövegvilágát áthatják a kevert hangnemtől kezdve a marginálisnak, tömegkultúrának tartott alkotásokon át egészen a magas kultúra elemeinek tekintett utalásokig terjedő szövegjátékok. A rapper három albumot jelentett meg eddig: *comic sins* (2021), *PLAYBÁNLA* (2022) és *0* (2024). Az albumok központi témája a bűn, a bűnhődés és a büntetés kérdése, amelyekre az első két album címe is utal. A *comic sins* cím egyszerre értelmezhető komikussá váló bűnökként; egy betűtípusként; illetve bűnök képregényjellegű, mozaikos és tablószerű bemutatásaként. Az album dalainak nyelvét is ez a töredezettség jellemzi, az asszociációk, a nyelvjátékok gyakran előtérbe kerülnek a történetmeséléssel szemben. A *PLAYBÁNLA* cím egyszerre játszik a zenére tett utalással az angol „play” kifejezés beemelése által, de ezzel együtt a gyónás lehetőségét is felveti. A dalszövegek koherensebbek, könnyebben leképezhető történeteket mesélnek el, akárcsak a *0* című album, amelynek neve ugyancsak

több jelentést hordoz. A nincstelenség és marginális helyek motívumként is megjelennek a dalokban, ennél azonban komplexebb értelmezési lehetőségeket teremt az album megjelenésének néhány kontextusa. Schwarz az album megjelenésének évében töltötte a 33. életévét, vagyis krisztusi korba lépett, a 0 pedig éppen egy olyan időszámítást szegmentáló számmá is válik a kultúránkban, amelyhez a Krisztus előtt vagy után szókapcsolattal viszonyulunk. A 0 a kezdet és a vég, az újjászületés szimbóluma ebben az értelemben.

A dalszövegekben Beton.Hofi több értelemben is kevésbé testesíti meg azt a maszkulin képet, amely a rap műfaját fémjelzi, például a dalokban a nők tárgyiasító ábrázolása ritkábban fordul elő. A lemezeken több, kevésbé ismert női előadóval is közreműködött, a videóklipekben pedig a nők ábrázolásához képest a csoportidentitás reprezentációja a hangsúlyosabb. A függőségek, a versengés toposza, a lokális identitás kifejezése azonban kifejezetten fontos szerephez jut a dalszövegekben. A rapet jellemző maszkulin perszóna többek között abban ragadható meg, hogy a szövegekben olyan férfialakokkal azonosul, akikhez kulturálisan is valamilyen maszkulin kép társul: Odüsszeusz,⁷ Jézus, apa, Ádám.

A fiú és férfi figurákkal való azonosulás a tékozló fiú toposzának vissza-visszatérésében is megragadható, például a *comic sins* utolsó előtti, „HARD RESET” című dala több ponton, különösen a refrénben is feleleveníti a történetet: „Száz kurva bűnnel hazamegyek anyámhoz / Száz kurva bűnnel mégis szorít magához / Száz kurva bűn, az Ördög mindent talánoz / Talán jó, talán rossz, talán jó, talán rossz”. A „száz kurva bűn” nem egyszerűen csak a bűnös fiú hazatérését jeleníti meg, hanem szójáték is, utal a dal producerére, Hundred Sinsre a név lefordítása által. A 0 album „MEGGYFÁN” című dalában nyíltan megjelenik a bűn és a tékozló fiú motívum (a dal egyik fő jelképe a börtön): „Pamm, pamm, van bandita, tékozló fiú / Királyok gyerekei, most én jövök, piú”. A leghangsúlyosabb vonások azonban a bibliai Ádámmal és Jézussal rajzolódnak ki, a továbbiakban pedig ezeket a reprezentációkat értelmezem, hogy rámutassak, hogyan kapcsolódik össze Schwarz Ádám önéletírása biológiai motívumokkal, és ezáltal miként reflektál a társadalmi kérdésekre is, röviden, a biomitográfia miként jelenik meg a szövegekben.

⁷ A „POWERBANK” című dalban az éjszakai bolyongásban hasonlítja magát Odüsszeuszhoz: „Odüsszeusz-flowban vagyok, éjjel 4-kor a Blahán”.

„A templom veri a beatet, kelek”:⁸ bűn, Ádám és krisztusi utalások

Kezdetben volt az Impulso Hotel.
Szabályos porfelhőjéből kiemelkedett,
és Népszínház utcát teremtett maga köré, [...]
Beintette a főtémát a Víg felől,
a Kis Fuvarosról kifordult egy dallam,
gyanútlan szinkópák
mocorogtak a babakocsikban,
aztán a Vay Ádám utca felé hadonászott.
Karja megnyúlt, kifoszthatta volna a McDonald'sot,
mert elért a Blaháig, mindent látott abból,
amiről azt állította egyszer, hogy „nyílt börtön”. (Borsik 2024: 15–16)

West side, west side, Makaveli (Woh)
Éjjel 3 Blaha meki
Ez a Népszínház megelevenedik
Ahogy bennem a poklom deresedik
Én a Nagy szépség-et keresem itt
Ez a csóktól a válókeresetig („POP”, *PLAYBÁNLÁ*)

Mindkét idézet 2024-ben született, bár az első Borsik Miklós *Futárlíra* című kötetének egyik verse, „Az Impulso Hotel tetején Krasznahorkai László intézkedett”, addig a második szöveg ugyanarról a 8. kerületi, kultikussá vált utcáról és térről szól, viszont Beton.Hofi „POP” című dalában található. A térre irányuló figyelem mindkét esetben összekapcsolódik a vallással, amely Borsiknál egy teremtéstörténet, a rappernél pedig az én belső világa és a kinti társadalmi valóság összeérése a pokol, a lenti által. Mindkét szövegben hangsúlyossá válik a McDonald's, vagyis a vallási kérdések mellett ott munkál a kapitalista berendezkedés és a bűn tapasztalata a „nyílt börtön” és a „pokol” kifejezések által. A két szöveg illusztrálja Byung-Chul Han azon kijelentését, miszerint „Walter Benjamin vallásnak tekinti a kapitalizmust. Ez 'az első olyan kultusz, amely nem feloldoz a bűnök alól, hanem bűnössé tesz'. Minthogy nincs lehetőség a feloldozásra, a szabadsághiány állapota állandósul” (2020, 16). Borsik további szövegeiben, bár a várostapasztalatot ragadják meg, a térpoétika nem kapcsolódik ennyire szorosan a vallás motívumaihoz, míg Beton. Hofi térábrázolásában szinte az előadói perszónával együtt mitizálódnak aterek és a helyekkel asszociált társadalmi működések.

⁸ „FURA ESEMÉNYEK”, 0.

A biomitográfia része, hogy az elbeszélés reflektálttá tesz közösségi, történelmi és történeti tapasztalatokat. Ilyen például az „anyámnak írok sms-t és az Orbán les” a nagysikerű „BAGIRA” (*PLAYBÁNLÁ*) című dalban, amely a hatalommal szembeni kiszolgáltatottságot tematizálja. A dalban az előadó Maugli figurájával azonosul, rájátszva a betondzsungel, a városi és bizonyos társadalmi normákat elvető terület asszociációira, miközben a feketepárduc által az alkotó reflektál saját családnévére is (Schwarz). Ugyancsak társadalmi reflexió fogalmazódik meg a „Bennem van a zene meg a szolganép a gyárban” („POP”, *PLAYBÁNLÁ*) sorban, amely a munkásosztályra utal, és ezáltal az előadói névválasztást is részben leképzi a sorral.

Az autobiografikus elemek megjelennek az olyan részletekben, mint a korábban idézett utcanévet szerepeltető dal, az apához kapcsolódó gondolategységek, a fociról szóló szövegbetétek. Beton.Hofi a polgári név beemelésével is játszik, és kihasználva a névazonosságot az első férfival, él az Ádám név lehetőségeivel. Az első album első dalának nyitó sora elindítja a bibliai párhuzamot: „A nevem Ádi, végül egy harapásnyi / Alma miatt jár ki nekem a lakhatási” („DAY 01”, *comic sins*). Ezzel feleleveníti a bűnbeesés történetét, azonban míg Ádám és Éva esetében a bűn következménye a kiűzetés és az otthontalanná válás, addig a dalban, amennyiben az almába harapás ebben az esetben is bűnbeesésként érthető, már nem az otthontalanságot vonja maga után, hanem éppen a lakhatás lehetőségét teremti meg. Az pedig, hogy az előadó nevének becézett formája szerepel a szövegben, a befogadó és a rapper közti intimitás megteremtésének eszközévé válik, miközben az albumtrilógia zárata felől olvasva („A nevem Ádám” – „LUCYD”, 0) infantilizálónak tűnik, és látszólag személyes felnövéstörténétté is válik általa a trilógia. Ezt az értelmezést megerősítheti az is, hogy a *comic sins* dalaiban többször felidéződik az iskola („Nem érek haza pedig van házi” – „OFFWHITE”, *comic sins*) és a játék⁹ („Én ezt a katlant csak miattad kajtatom át / De kérlek adj, adj Király, kérlek adj katonát” – „POWERBANK 2”, *comic sins*).

Beton.Hofi bűnábrazolása felveti a kérdést, hogy miért kapcsolódik össze az albumokon a bűn(özés) és a vallás. Walter Benjamin szerint „[a] kapitalizmusban vallást kell látnunk, vagyis a kapitalizmus lényegileg ugyanazoknak az aggodalmaknak, gyötrelmeknek és nyugtalanságoknak a csillapítását szolgálja, amelyekre egykor az úgynevezett vallások adtak választ” (2013). Úgy gondolja, a kapitalizmus kultuszvallás, amely bűnbe és adósságba taszít, a feloldozás helyett pedig kiterjeszti, egyetemessé teszi a bűnt és az adósságot (2013). Beton.Hofi alakjában pedig (részben) éppen ez az egyéni és kapitalista tapasztalat testesül meg (vagy korábbi terminust használva: perszonalifikálódik). Egyszerre

⁹ Köszönöm az észrevételt Ráday Zsófinak.

válí bünyössé és kiszolgáltatottá a figura a kapitalista rendszerben, és eközben az előadó a kultusz tárgya és megtestesült áru is. Ez a két téma a dalszövegekben összeolvad, és olyan szimbolikussá vált alakok által, mint a bibliai Ádám- vagy (a későbbiekben részletezett) Jézus-párhuzamok révén a nyugati kultúra nagynarratíváinak férfi szereplőjéhez kapcsolódik, és újra is értelmezi őket ezáltal.

Ádám és Éva története többször felbukkan a lemezen és az albumtrilógia egészében, ezáltal fragmentálttá téve az elbeszélést. Egyrészt felidéződhet olyan sorokban, mint a „Férges a fátoknak a gyümölcse / Mindened ami van, anyu merche” („OFFWHITE”, *comic sins*), ahol a leszármazás kérdése keveredhet az értelmezésben, vagy a „Megint piszkos csütörtök / Nyelem a tiltott gyümölcsöt” („FRUIT NINJA”, *comic sins*) sorokban, ahol a dal egészét tekintve az elbeszélő Budapesthez és a nőkhöz való viszonya rajzolódik ki általa (a dalban a város és a nő motívikusan összekapcsolódik egymással). Másrészt pedig a *comic sins* „ANAKONDA” című dala is játékba hozhatja ezt az értelmezést, amelyet az előadó is felvet egy interjúban: „Ha erre a számra gondolok, mindig egy bibliai méretű, tébolyodottan nagy brunch képét látom egy számomra módfelett vonzó nővel, mozivászon méretű napszemüvegekben egy mediterrán teraszon” (Soós 2021). A refrén¹⁰ egy megcsalás, csábítás történetét eleveníti meg, ahol a nő átveri az egyik férfit, a másikkal pedig egy szorongató, fullasztó kapcsolatban van – az „Ez a viszony anakonda” sor a kígyó fojtogató és összeroppantó tulajdonsága révén teremti meg ezt az értelmezést. A kígyó motívuma, a vágykeltés és a megcsalás, a tiltás és „bűnbecés” együttesen felidézíki Éva megkísértését, amelyet a dal szexuális vetülete sem zár ki, hiszen a kígyót mint fallikus szimbólumot is értelmezik a *Bibliában*, így pedig a szexuális csábítás jelképévé válik (ld például Özsért 2023, 85). Ezzel a női reprezentációval a dalszöveg illeszkedik abba a rapsémába, amely a nőket tárgyiasítja és szexualizáltan mutatja be. A verze¹¹ olyan sorai, mint a „Mondd el, mitől lennél boldog, mi a belső kapukódod / A fejemben minden egyes részlet, mint a múltam lerakódott” némileg ellensúlyozzák a refrénben kirajzolódó nőképet, és a *másikra* irányuló figyelem kerül előtérbe.

A *comic sins* utolsó dalának, az „ÁRVAHOUSE” zárószöve („Megint lehúzó a fény, megint nehezen kelek / Kérlek édesapám, érted már nem vezekelek / Tudod félre ne értsd, nem engedem a kezéd / De nem bírom tovább már a keresztedet”) és az outro¹² („A nevem Ádi”) összemosza Schwarz Ádám, a

¹⁰ Ld. „Ez a viszony anakonda / Para lenne, ha a palid gyanakodna / Sötét, mint egy katakombában / Hogyha veled vagyok, sose érek haza nyolcra”.

¹¹ A verze kifejezés a dalszöveg azon szakaszaira utal, amelyek nem a refrénhez tartoznak.

¹² Az outro kifejezés a záratra utal, amely lehet egy dalé, vagy egy album utolsó dala is, amely olykor az *Outro* címet is viseli.

bibliai Ádám és Jézus figuráját, és egyúttal megelőlegezi a krisztusi motívumokat, amelyekkel a második album, a *PLAYBÁNLÁ* dalai nyitnak, és amely a záró, 0 albumon koncepciózusan jelennek meg. Jézus és Ádám is mint fiú jelenik meg a fenti sorokban, Ádám figurája az outro mondata által íródik vissza a verzébe, szimbolikussá téve a keresztféjezt. A dal címében megjelenő „ház” („house”¹³) és az album első és záró szavainak egyezése összekapcsolja a két szöveget. Viszont míg a „DAY 01” esetében az almába való harapás, vagyis a bűn lakhatást, de nem otthonosságot eredményez, az „ÁRVAHOUSE” cím „árva” jelzője a magárahagyatottságot jeleníti meg. A keresztféje az azonban nem csupán trópusként értelmezhető így, hanem olyan vallomásként, ahol az elbeszélő, Beton.Hofi a saját megélésével és az apjához való viszonyában (ebben felsejlenek Schwarz nyilatkozatai is) párhuzamot von Jézus és Isten kapcsolata között, hangot adva ezzel Krisztusnak, aki kételkedik abban, elbíri-e az apja örökségét. A dalban tehát az alkotó múltja a bibliai történet révén artikulálódik, mitikus színezetet kap, a homodiegetikus megfogalmazás pedig a vallomásosságot erősíti fel, gyónássá is téve azt.

A keresztféje a 0 „INDIÁN” című dalában is meghatározó, de ekkor már nem az apa keresztféjeként jelenik meg, hanem az elbeszélő: „Először magam így én neveztem / Eleget tartod a hátad érte / Függő vagyok, ez az én keresztem / És én is szünetet tartok érted”. Beton.Hofi mindegyik albumára jellemző, hogy több dalban is aláírás jelleggel (tag) elhangzik annak az albumnak a címe, amelyen az adott zene található. Az egyes lemezekben ugyanaz a hangminta válik a szám részévé, általában a zene elején vagy végén. Az „INDIÁN”-hoz kapcsolódó outroban egy nő hangja hallatszik, amint azt mondja, „nulla”, ezzel pedig ismét összekapcsolódik a szám és a keresztféje, utalva ezzel a megváltó-narratívára. A két helyzet közti átmenetet, a függőség öröklődését apáról fiúra, már a *PLAYBÁNLÁ* első dala, a „BAGIRA” is megjeleníti: „Apám nem unatkozott, sokat ivott, drogozott / És a mag, amit elvetett, lassan kibontakozott”. A tagek alkalmazása és a motívumok visszatérése az életmű különböző pontjain, azt jelzik, hogy a mitikus történetek nem csupán rétegzetté tesznek egy-egy szöveghelyet a párhuzamokkal, hanem az előadó a saját mitológiáját is építi általuk, miközben Hofi a jól ismert narratívákkal az ismétlődésre is rávilágít, az egyéni tapasztalatot társadalmi tapasztalatként is bemutatva.

A 0 „LUCYD” című utolsó dala ugyancsak keretet képez a „DAY 01” első szavaival, hiszen az albumtrilógia utolsó mondata az, hogy „A nevem Ádám”. A korábbi becéző forma a háttérbe szorul, és a *comic sinist* jellemző fiataalkori, iskolai motívum helyett a „LUCYD” a párkapcsolatra fekteti a hang-

¹³ Az „ÁRVAHOUSE” cím játszik az angol és magyar jelentéssel, hiszen a szó második tagjával a házra, lakhatásra utal, míg az eredeti alak egy zenei műfajra.

súlyt, az apává válásra („Én látni akarom majd a gyerekeink / Látni a hasad ahogy kerekedik / Én a világot akarom és az eredet / Egy helyet, ahova ma csak a zene repít”), ezzel pedig közelebb lép ahhoz a képhez, amely Madách *Az ember tragédiájának* zárlatában rajzolódik ki, Ádám apává válásához.

Mint már említettem a 0 albumcím értelmezése során, a kezdet és a vég egybeíródása fontos motívum, az újjászületést, a feltámadást, az új minőségeket teszi lehetővé, de mégis önmagába fordul. Ezt reprezentálta az album koncertbemutatóján a vizuál is: a kivetítők egy sétáló nullát ábrázoltak, viszont két nulla szoros összekapcsolódásából állt, mintha egymás árnyékai lennének a számok. Ez a megkétszereződés és egymásbafonódás a végtelen jelét is felidézi, amit már a *PLAYBÁNIA* „TISZALÖK” című dala is megelőlegez: „Az idő lapos kör ez mindig visszaköszön / Azt, hogy megváltozunk, tudod abban hisz a tököm.” Hasonló a „HOLNAP MEGÁLLNAK AZ ÓRÁK” tematikája is, ahol Beton.Hofi, vagyis az előadói perszóna a magán embert, Ádít szólítja meg („Én vagyok a zene és a te esetében ez / Minden csicska MC-nek hadüzenet / Ádi, hagyjad hadd üzzenek”). Egyrészt megelőlegezi az album struktúrájában a sportbalesetet, amely elindította az előadói pályán Schwarzot, azonban a heterodiegetikus elbeszélés megteremti a távolságot a múltbeli és jelenbeli én, illetve a privát én és az előadói perszóna között. Másrészt meg is jeleníti ezt az átváltozást: „Idő lesz majd Ádi, majd míg a nehezen átjutsz / De te leszel a fekete éjszakában, az éjfelete párduc / Ja, holnap megállnak az órák”, megteremtve ezzel az asszociációt az előadó egyik legnagyobb slágerére, és ezáltal a Beton.Hofi figura markerévé váló „BAGIRA” című dalra, hiszen a szövegben megjelenő állat szinte az előadó totemállatává vált. Ezt jelzi a rapper által gyakran viselt fekete, két füllel ellátott símaszk, illetve a *Playbánia* megjelenését követően a koncert közben a színpadon helyet kapó felfújható párduc.

A 0 és az 1-es szám, illetve ezek variálódása egyébként is fontos Beton.Hofi albumain: A „DAY 01” (*comic sins*) nyitódal, a „DAY 1000” a *PLAYBÁNIA* zárata, míg a „DAY 0” a húsz dalból álló 0 utolsó számainak egyike. A „DAY 0” Schwarz Ádám sportsérüléseit tematizálja, amely végül elindította a rapkarrierjét, hiszen a foci helyét átvette a zenélés, ebben az értelemben pedig egy korszak lezárulása egy új időszak nyitánya is egyben, szakrális jelentéssel töltődik fel a zenésszé válás során: „Azon a meccsen reccsen ki, azon a meccsen reccsen ki / Innen minden meccsen kívül, hívják a mentőt, mentsen ki”, és éppen ezt a változást fogalmazza meg, miközben belehelyezkedik egy profetikus, messianisztikus¹⁴ szerepbe: „Néha kihagynám a napot / De ma kiválasztott vagyok”.

¹⁴ A 2025. május 5-én megjelent „BE VAGYOK ZÁRVA” klipjének egy pontján egy, a rapperről készült glóriás szentkép látszódik egy oltáron, amely jelzi, hogy a profétai és megváltó szerep építése tudatos. Ezt erősítheti az is, hogy az egyik jelenetben bárányok között

A messianisztikus motívumok már a *comic sins* című albumon is megjelennek, ahogyan azt a bibliai Ádám figurájával való összeérés kapcsán említettem, azonban a *PLAYBÁNLÁ* első dala, a „BAGIRA” is megnyitja ezt az értelmezési lehetőséget a második, „DOHÁNYBOLT” című dallal együtt interpretálva. A „Bevonulok, úgy, mint Jézus, ez a város Jeriko” sor felidézi Jézus könyörületét és gyógyítását, hiszen a város határában egy vak koldus megszólította őt, akinek Isten fia visszaadta a látását, hogy megjutalmazza a hitét. Beton.Hofi vonatkozásában úgy értelmezhető a sor, hogy egyrészt azonosul Jézus figurájával, másrészt kritikájával láthatóvá tesz bizonyos dolgokat, erre utal a szöveg folytatása is: „Mé-mé-méreg drága whisky mellé doboz cherry co’ / Hogy megértsetek a felét, ezér’ én lebutítom / Azt mondják rám ’Egy ikon’, a koli harmadikon”, vagyis részben a kapitalizmus felé (és több helyen a fennálló hatalmi struktúra ellen) fogalmaz meg kritikát, miközben az ikon kifejezés által bele is helyezkedik a kiválasztott pozícióba. A „BAGIRA” szövege a vakság-látás toposzára épít a „Hogyha nékem sok pénzem lesz” dal parafrázisával: „Amerre én járok, arra bámul a világ (Á) / Vakok között állok és elárul, aki lát (Á) / Irigylük a semmit meg a papírkoronát (Aú) / Maugli a nevem, rátok küldöm Bagirát”. Vagyis ebben a dalban a vakság a hit kérdésével kapcsolódhat össze, akárcsak a Jerikó-párhuzam esetében, a látó pedig júdasi figurává változik ebben a kontextusban. A „HOLNAP MEGÁLLNAK AZ ÓRÁK” című dal tovább építi az árulás kérdését, és összemossa a keresztre feszítés epizódjával: „Azért éreztem magamat elárvultnak / Mer’ a Golgota téren elárultak / Ja, ilyet pénzért nem árulnak / Ilyet nem-nem-nem-nem-nem-nem-nem-nem-nem / Ilyet nem”. A dal részben biografikussá is válik, hiszen az előadó nyilatkozataiból és szövegeiből kirajzolódik a 8. kerület kiemelt szerepe az életében, különösen az Orzcy-tér és környéke, melyhez viszonylag közel helyezkedik el a Golgota-tér is. Ezáltal a rapper egyszerre hozza játékba szentként és profánként Budapest egy sok szempontból stigmatizált területét, illetve Jézus elárulásának és megfeszítésének toposzát is, miközben a krisztusi szereppel azonosul. Nem egymástól elkülönülve jelenik meg az önéletrajziság, a mitizálás és a közösség képviselője, amelyek összeadódása teszi az előadó dalait biomitografikussá, hanem jelen esetben néhány sorban koncentrálódik a közösség és egyén, illetve a vallási párhuzamok reprezentációja, azonban mivel több dalban jelennek meg az utalások, fragmentálttá válik az elbeszélés, akárcsak az Ádám-Éva motívumszál esetében.

A már idézett „16 TONNA FEHÉR HÓ” című dalban, amely Schwarz Ádám két alteregójának, Beton.Hofi és KizzaPing69 közös dala (a hangzás

énekel, amely révén szinte pásztori figurává válik, és amely ugyancsak vallási párhuzama bír, illetve szerzetesek is megjelennek a videóban.

nem különíti el a két figurát) a „Bébi, Bérkocsis utca 16 / Én ott tanultam meg a vízen járni / Ha velem van az öreg, akkor kiszed bárkit / De nincs velem az öreg, úgyhogy hiszek...” részlet KizzaPing69 verzéjéhez tartozik, amelyben ugyanúgy Schwarz életének egy része keveredik mitikus elemmel, hiszen utal arra a csodára, hogy Jézus a vízen járt.

A *PLAYBÁNYA* talán egyik legkevesebb figyelmet kapó dala, a „FÁ-RADT” dalszövege népmesei motívumokból építkezik glsch¹⁵ részeiben, és a népmesék felnövéstörténetét idézi fel. Hofi verzéjében azonban a keresztény motívumok jelennek meg, a „vég” és „vacsora” kifejezések közeli elhelyezkedése pedig az utolsó vacsora momentumát idézi fel, viszont az „ördög” révén a pokolhoz kapcsolódik a kép, nem a megváltás lehetőségét fogalmazza meg: „Beszopjuk, hogyha nincs a végén majd bűnbocsánat / Veled ha csatázom az pusztá önutálat / Borulnak a tálak ezen a vacsorán / Az ördöggel bachatáz-nak / Idejekorán lett itt vége a csodáknak”. A dal retorikája az egyéni mellett közösségi kérdéssé is teszi a túlvilághoz kapcsolódó spekulációt.

A messianisztikus, profetikus szerep nem csupán a dalokban jelenik meg. Ezt a képet erősíti például egy, a rapperrel készült interjú címe is, „A kilences busz profétája – Beton.Hofi katarziszról, teljességről és a hiphopról” (Horváth és Major 2023). Emellett a rajongókból egyfajta nyáj szerveződik az előadó körül. Hofi szövegeiben fontos motívum a csoportidentitás, a „(citromail/citromale) gang”, amire az *Országos Citromail/Citromale Gang Találkozó* elnevezésű 2022-es és 2023-as Budapest Parkban tartott koncert tematikája is épült. A koncertek (a jézusi tanításokhoz igazodva) az árokásás helyett a különböző érdekcsoportok közeledését hangsúlyozza: mindegy, hogy citromail vagy freemail felhasználó volt valaki, nincs valódi különbség a kettő közt. Ez az analógia politikai értelemben is megjelenik az előadónál, illetve a *0* című album MVM Dome-os bemutatásában is. A koncert tematikája a foci volt, a kivetítő szerint pedig Magyarország Magyarország ellen játszik, az eredmény pedig mindkét oldalon nulla. A performatív helyzetekben, a koncerteken nem csupán az előadó itt és mostja, és a privát énhez való hozzáférés illúziója teremődik meg, és nem is csupán a közösség számára megképződő vezetői (profetikus) előadói szerep válik láthatóvá, hanem a társadalmi tapasztalat és reflexió is megjelenik benne, vagyis nem csupán a dalszövegeket szövi át egy egyszerre privát, mitizáló és közösségi elbeszélés, hanem az egész Beton.Hofi. Ezt csak aláhúzzák az olyan performanszai, mint a Kálvin téri éjjel-nappali Manna bolt-

¹⁵ A magyar rapszcéna alkotója.

ban¹⁶ kiállított Fonogram-díja,¹⁷ amelynek kihelyezése szinte a rajongókkal való közös ünnep volt, a díj pedig a polcra idővel bekerült egy védett, átlátszó dobozba. Vagyis a kapitalizmus és a vallási tapasztalat, az előadó mint kultikus figura és termék, illetve a hozzá kapcsolódó tárgy pedig mint ereklye, összemosódik egymással, ezáltal pedig rámutat arra a szekularizálódott, de vallási gyökerekkel rendelkező tapasztalatra, amely egyrészt az előadók perszónáját jellemzi, és amelyre a Beton.Hofi szövegek és performanszok ráerősítenek.

„És a magadfajta fétise lettem”:¹⁸ összegzés

Beton.Hofi dalaiban az én tapasztalata, az előadói perszóna körüli aura és markerek, illetve a mitológiai alakokkal való azonosulás révén a mitizáció megteremti annak lehetőségét, hogy az előadó alkotásai biomitográfiaként váljanak értelmezhetővé, és ezáltal (mint Bradley-től idéztem) a „hétköznapi emberek profetikussá” hangjává váljon. A fikcionálás az olyan tapasztalatok reflexiójára szolgál (hasonlóan Lorde-hoz), amelyek nehezen kimondhatók, nem tehetők transzparenssé, esetleg tabusítottak. Ilyen az egyén megélése a függőségekkel (amely éppen a kapitalizmussal is szorosan összekapcsolódó betegség), a bűnnel vagy az öröklött traumákkal kapcsolatban. A marginalizált és kriminalizált tér a normatív nyelv által nem megragadható vagy megszelídíthető, így a kulturális tapasztalatok keveredése éppen ezt a hozzáférhetetlenséget viszik színre, a mitizáció által mintha megszelídülnének.

Másrészt a biomitográfia rávilágít az identitás töredezettségére, hiszen Schwarz Ádám, Beton.Hofi vagy KizzaPing69 egymástól nem elválasztható figurák, folyamatosan kölcsönhatás van közöttük. A mitizálás éppen ezeket az átváltozásokat és alakulásokat teszi lehetővé, jelzi az identitás monolitjellegetnek hiányát, egyúttal meg is kérdőjelezve azt, hogy mik a személyes tapasztalatok; hol találkozunk önéletrással, és hol az elbeszélést építő fiktív betoldásokkal; vagy hogy Beton.Hofin/KizzaPing69-en keresztül Schwarz Ádám vagy a közösség tapasztalata fogalmazódik meg. Ezzel együtt nem csupán a posztmodern vagy a posztmodern utáni kor egyénének identitástapasztalata képződik le a rapper dalaiban, hanem az a kapitalista működés is, amely mindent áruvá tesz, megszemélyesít és aurával lát el a profit érdekében. Beton.Hofi

¹⁶ Beton.Hofi dalszövegeiben Budapest több helyszíne is megjelenik, azonban a Manna-boltok („Ez Manna 0-24”) és a Kálvin-tér („Valahol azóta várlak a Kálvin téri templomnál”) a 8. kerület helyei mellett az emlékezetesebb Hofi-sorok közé tartoznak.

¹⁷ Egy másik Fonogram-díjat a Nem Adom Fel Kávézónak ajándékozott, amelynek alapítói és munkavállalói is fogyatékkal élő személyek.

¹⁸ „VEZÉREGYÉNISÉG”, 0.

figurája ennek a kultúrának egy realizációja, dalszövegei pedig ezekre a szimp-tómákra mutatnak rá: a kapitalizmusban generálódó vágy, a kultikus viszonyu-lások a bűnt és adósságot helyezik előtérbe, a megváltást ezzel elérhetetlenné téve. A kiút hiánya, a marginális tapasztalata, az aurából való részesedés vágya olyan generációs és talán osztálytársadalmi tapasztalat, amelyet Schwarz Ádám Beton.Hofi által részben láthatóvá tesz, de mégis a spektakulum része marad a vallási tapasztalat és a kapitalizmus összefonódása által.

Felhasznált irodalom

- Ádám Judit. 2022. „'A beteljesedés zsákutca, egyszerűen tapasztalगतok és élvezem azt, hogy alkotok?'” *Józsefvaros újság*. 2022. okt. 14. <https://jozsefvarosujsg.hu/a-beteljesedes-zsakutca-egyszeruen-tapasztalगतok-es-elvezem-azt-hogy-alkotok/>.
- Angyalosy, Eszter. 2014. „Az új stílus.” *Szépirodalmi Figyelő* (6): 26–35.
- Auslander, Philip. 2006. „Musical Personae.” *TDR/The Drama Review* 50(1): 100–119. <https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>.
- Balajthy, Ágnes. 2022. „Az Autofikció elevensége: (Bartók Imre: Jerikó épül).” *Studia Litteraria* 61(3–4): 98–118. <https://ojs.lib.unideb.hu/studia/article/view/12135>.
- Benjamin, Walter. 2013. „A kapitalizmus mint vallás.” Ford. Fogarasi György. *Gazdasági teológia* 1(1). <<http://etal.hu/kotetek/gazdasagi-teologia-2013/benjamin-a-kapitalizmus-mint-vallas/>>.
- Birkle, Carmen. 1996. *Women's Stories of the Looking Glass: Autobiographical Reflections and Self-Representations in the Poetry of Sylvia Plath, Adrienne Rich, and Audre Lorde*. München: Wilhem Fink.
- Borbíró, Aletta. 2023. „'évről évre kínosabb, ahogy reppellem a Nehézlábot'. Krúbi Ganxsta Zolee Tehet Mindenről című dalának intermediális értelmezése.” *Partitúra* 18(2): 87–102.
- Borsik, Miklós. 2024. „Az Impulso Hotel tetején Krasznahorkai László intézkedett.” 15–18. *Futárlíra*. Budapest: Jelenkor.
- Bradley, Adam. 2009. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. New York: BasicCivitas.
- Debord, Guy. 2022. *A spektakulum társadalma / Kommentárok a spektakulum társadalmához*. Ford. Erhardt Miklós. Open Books.
- Delbaere, Marjorie, Edward F. McQuarrie, and Barbara J. Phillips. 2011. „Personification in Advertising.” *Journal of Advertising* 40(1): 121–30. doi:10.2753/JOA0091-3367400108.

- Effe, Alexandra and Hannie Lawlor. 2022. „Introduction: From Autofiction to the Autofictional.” In *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, edited by Alexandra Effe and Hannies Lawlor, 1–18. Palgrave Macmillan.
- Fisher, Mark. 2020. *Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?*. Budapest: Napvilág.
- Goffman, Erving. 1999. *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Ford. Berényi Gábor. Budapest: Pólya.
- Graver, David. 2003. „The actor’s bodies.” In *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. II., edited by Philip Auslander, 157–174. Routledge.
- Han, Byung-Chul. 2020. *Pszichopolitika*. Ford. Csordás Gábor. Budapest: Typotex.
- Hansen, Kai Arne. 2024. „Personal Storyworlds: Retrospection, Reinvention, and Transmediality in Pop Music”. *Persona Studies* 10(1): 7-21. <https://doi.org/10.21153/psj2024vol10no1art1865>.
- Horváth, Árpád és Major Szabolcs. 2023. „A kilences busz prófétája – Beton. Hofi katarziszról, teljességről és a hiphopról.” *Válasz Online*. 2023. nov. 16. <https://www.valaszonline.hu/2023/11/16/beton-hofi-hiphop-a-sziv-interju/>
- Lejeune, Philippe. „Az önéletírói paktum.” Ford. Varga Róbert. *Önéletírás, élet-történet, napló. Válogatott tanulmányok*. 17–46. Budapest: L’Harmattan.
- Marchesi, Simone. 2010. „The Poet in the Mirror: Epic and Autobiography in Dante’s Inferno.” *Sacred Heart University Review* 24(1): 81–97.
- Özsért, Seher. 2023. „A Distinctive Reading of the Creation Story: Adam, Eve and the Serpent in the Traditional Accounts from the Feminist Perspective.” *The Journal of Academic Social Science Studies*. 96(Autumn): 79-90.
- Pearl, Monica B. 2009. „‘Sweet Home’: Audre Lorde’s Zami and the Legacies of American Writing.” *Journal of American Studies* 43(2): 297–317. <http://www.jstor.org/stable/40464382>.
- Pinn, Antony B. 1996. „‘Gettin’ Grown’: Notes on Gangsta Rap Music and Notions of Manhood.” *Journal of American Man* 1(Spring): 23–35.
- Ságodi, Bence. 2020. Rasszista sztereotípiák felülírása Beyoncé *Lemonade* című vizuális albumán.” In *Transzmédia*, szerkesztette Fejes Richárd és Gregor Lilla, 127–150. Budapest: Kijárat.
- Shusterman, Richard. 2003. *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*. Ford. Kollár József. Pozsony: Kalligram.
- Soós Tamás. 2021. „’Engem a mondatok érdekelnek, nem a rímek’ – Beton.Hofi-interjú.” *Recorder*. 2021. jún. 18. https://recorder.blog.hu/2021/06/18/_engem_a_mondatok_erdekelnek_nem_a_rimek_beton_hofi-interju

- Urban, Ladislav. 2017. „A hiphop szubkultúra”. *Partitúra* 12(2): 51–60.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. 2022. „Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/the Autofictional.” In *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, edited by Alexandra Effe and Hannies Lawlor, 21–39. Palgrave Macmillan.

Hivatkozott albumok

- Beton.Hofi. 2021. *comic sins*. <https://genius.com/artists/Betonhofi>
- Beton.Hofi. 2022. *PLAYBÁNIA*. <https://genius.com/albums/Betonhofi/Playbania>
- Beton.Hofi. 2024. *0*. <https://genius.com/albums/Betonhofi/0>