

Pulay Gergő

A havasalföldi cigányok esete a világpiaccal

*A Taraf de Haïdouks és a rasszizmus bélyege a világzenei diskurzusban*¹

1. BEVEZETÉS

A világzene rajongóinak tájékozódását segítő átfogó munkák közül az egyik legfőbb a *Rough Guide to World Music* című könyvsorozat, amely ismerteti a kategória összes fontosabb stílusát és előadóját. A világ népeit és kultúráit bemutató enciklopédikus munkáknak ez a sajátos reinkarnációja Romániára vonatkozó fejezetében ezt írja:

A hagyományos zene ma is virágzik Románia-szerte – talán jobban, mint bárhol másutt Európában. Az ország elszigeteltsége és szinte középkori életstílusa révén fennmaradtak a hagyományok, amelyeket másutt a modernizáció már kiforgatott létezésükből. (Broughton és Ellingham 2000: 240)

Amikor a szerzők „középkori életstílusról” és a hagyományos zene máig tartó virágzásáról írnak, akkor nyilvánvalóan a Taraf de Haïdouks jár a fejükben – vagyis az a zenekar, mely az elmúlt két évtizedben „a világ első számú balkáni cigányzenekaraként” Románia legfőbb kulturális exportcikke volt. Erről azonban a küldő országban élők túlnyomó része mit sem tudott.

Philip Bohlman szerint a *Rough Guide* kötetei egyszerre több funkciót elégítenek ki, mivel az előadók ismertetésén túl egyben kalauzként is szolgálhatnak turisták számára, továbbá a nagyközönség számára hozzáférhetővé tesznek és így újratermelnek egy olyan diskurzust, mely ünnepli a hibriditást, a fúzió és a határátlépés különböző formáit, más szóval a globalizáció elkerülhetetlen következményeit (2002: 144–145). A *Rough Guide*-hoz hasonló források tükrében a világzenét a populáris kultúra más műfajai közt sajátossá tevő ellentmondások legtöbbször nyilvánvalóvá válhat. A világzene a kulturális másság felfedezésére és a kulturális keveredés formáinak elismerésére épül, ugyanakkor e másságokat a fogalomhoz kapcsolódó iparág állítja elő és erősíti fel. A világzene sajátossága az egyes helyek és a hozzájuk kapcsolódó kultúrák ünneplése, melyek egyre szélesebb körben válnak elérhetővé – ám mindez annak az illúzióknak a megteremtése által lehetséges, mely szerint ezek a helyek és kultúrák már piaci bevezetésük előtt is éppen abban a formában léteztek, ahogyan a közönség számára megjelenítik őket. A világzene fogalma tehát egyesíti a különbségeknek tulajdonított vonzerőt, valamint azt az elképzelést, hogy ezek a különbségek ma már egyre kevésbé számítanak (Brennan 2001: 50).

¹ A tanulmány korábbi, rövidebb változata megjelent az *anBlok*k folyóirat 2008/1–2. számában.

Elég áttekinteni az elmúlt évek toplistáit olyan zenei folyóiratokban, mint a *Songlines* vagy az *fRoots*, a BBC éves világzenei díjának nyerteseit vagy az arra jelölteket, és nyilvánvalóvá válhat, hogy a világzene termelésében Románia egyike lett az európai nagyhatalmaknak. A Taraf de Haïdouks mellett a Fanfare Ciocărlia, később pedig a Mahala Rai Banda egyaránt hozzájárultak ehhez a hírnévhez. Az utóbbi években egy Berlinben működő világzenei kiadó és ügynökség sikerrel fogott hozzá a valaha állami monopóliumot élvező román lemezcég, az Electrecord archívumában fellelhető felvételek digitalizált újrakiadásához, amivel párhuzamosan az eredeti albumok ára emelkedni kezdett a használtlemez-piacon.

Mégis, a történet a Taraf de Haïdouks sikereivel kezdődött. A zenekar nemzetközi sikere szorosan összefügg Ceaușescu bukásával és a kelet-európai átmenettel, mely lehetővé tette a térség fokozatos beilleszkedését a populáris kultúra termelésének és fogyasztásának globális hálózataiba. A kilencvenes évek egyben a világzenei piac minden addiginál nagyobb léptékű intézményesedésének időszaka. A zenekar története és a különféle szakértők által – a zenei sajtóban, az interneten vagy a fentihez hasonló kötetekben – róluk kialakított diskurzusok tehát abba nyújtanak betekintést, hogy a világzene térképén kik és hogyan jelenítik meg Kelet-Európát, és ebben milyen szerep jut a térségben élő cigányoknak. A Taraf de Haïdouks karrierje tehát párhuzamosan fejlődött a világzenei piac terjeszkedésével. Nem csupán a piac határozta meg azonban a zenekar fogadtatását és munkáját, ugyanis sikerei és úttörő szerepe révén a Taraf esete paradigmatickussá vált a kelet-európai, balkáni, cigány kategóriákkal többnyire felcserélhető módon címkézett zenei termékek áruba bocsátása szempontjából. A Taraf körüli diskurzusoknak valamiképp viszonyulniuk kellett ahhoz, hogy a zenekar nemzetközi sikerei mellett szinte teljesen ismeretlen maradt saját országában. Mint arra később részletesebben kitérek, a zenei termék kapcsán a helyi hagyományok vagy gyökök reprezentációja (vagy az ezeknek tulajdonított jelentőség) ellentmondásos viszonyban áll a kibocsátó közegtől való gyakorlati elszakadás folyamatával. A zenekarról és egyben Romániáról szóló világzenei diskurzusban döntő szerepet kapott a rasszizmus fogalma: az idevágó érvelés szerint a zenekar döntően a románok körében elterjedt rasszizmus miatt nem válhatott sikeressé saját országában. Mindez ugyanakkor aligha leplezte el a Taraf nemzetközi piacon befutott karrierjének ellentmondásos következményeit.

2. VILÁGZENE: KINEK A ZENÉJE?

A világzene fogalmát ma egyesek a zenei és kulturális másság gyűjtőkategóriájának tekintik, mások a „kevert” vagy „hibridizált” zenei termékek előállítására irányuló új keletű piaci tendenciával azonosítják. Bármi is legyen az éppen használatos definíció, az elmúlt két évtized tapasztalatai szerint a világzene minden eddiginél hatékonyabb eszközöket és médiumokat biztosít a ki-

sebbségi vagy marginalizált helyzetű kultúrákból, különböző, félig vagy egészen periférikus térségekből származó kifejezésformák elismerésére, emancipációjára és piaci integrációjára. Mindez olyan világban történik, ahol a jelek szerint a földrajzi és kulturális távolságok egyre könnyebben áthidalhatóak, és a legkülönbözőbb másságok látszólag közvetlenül hozzáférhetőek számunkra. Nem meglepő, hogy az elmúlt években a világzene egyike lett azoknak a jelenségeknek, melyekre antropológusok vagy a kultúra más szakértői azért hivatkoznak, hogy mondjanak valamit a „kulturális különbségek tértől való eloldódásáról” (Gupta és Ferguson 1997), vagy egyszerűbben szólva arról, hogy mit jelent és hogyan történik a globalizáció. Ellentétben más, hasonló folyamatokat leírni törekvő fogalmakkal – amilyen például a *multikulturalizmus*, a *hibriditás* vagy a *transznacionalizmus* –, a *világzene* része a szótárnak, melyet azok használnak, akikre a kutatás irányul. Más szavakkal: az elemzőkön kívül versengő meghatározásokat alkotnak vele kapcsolatban azok is, akiknek a tevékenységét elvileg a fogalom hivatott kategorizálni. A zenei sokféleség és homogenitás körüli viták így például szolgálnak azokra az általánosabb dilemmákra, melyeket ma a kulturális keveredés és elkülönülés globális folyamatai váltanak ki (Feld 2000). A világzene fogalmának és a körülötte szerveződő piaci mechanizmusoknak a megértése ezért kulcsfontosságú lehet, amikor a Nyugat és a „világ többi része” közötti kulturális kapcsolatok mai változásait igyekszünk felmérni. A kérdés így tehát arra vonatkozik, hogy a zene vagy tágabban a populáris kultúra kutatása mit adhat hozzá a globalizációval kapcsolatos vitákhoz. A termelési folyamat, mely a világzenei piac sajátja, nem csupán egy technológiai hálózatra épül, mely a Nyugat-Európa és Észak-Amerika központjaiban élő fogyasztókat összekapcsolja az afrikai, ázsiai vagy latin-amerikai termelőkkel (Stone et al. 2000). Itt kulturálisan meghatározott kifejezés-módok és az azokat előadó emberek számítanak utazó termékeknek, melyek jelentésüket és befogadásuk kontextusait folyamatosan változtatják.

A világzene fogalmát a hatvanas évek angolszász zene- és kultúrakutatói vezették be a zenei sokféleség kutatásának megjelöléseként. A világzene ekkor a nem nyugati vagy etnikai kisebbségekhez kötődő zenei formák tanulmányozása révén azok emancipációjához igyekezett hozzájárulni, vagyis azzal az intézményesített értékrenddel igyekezett szembeszállni, amely „zene” alatt elsősorban művészi igénnyel megalkotott, nyugati műfajokat értett (Feld 2000). A fogalom a kilencvenes évektől leginkább azoknak a zenei együttműködéseknek a megnevezésére szolgált, amelyekben egy-egy hírneves nyugati popsztár Európán kívüli, vagy az európai perifériákról származó hangzásokkal és közreműködőkkel dúsította saját produkcióját, amivel a harmadik világ politikai és gazdasági nehézségeire, környezeti katasztrófáira és egyben a kulturális azonosság kifejezésével kapcsolatos küzdelmekre törekedett felhívni a nyugati világ figyelmét.² A kilencvenes évekre a világzenei piac intézménye-

² Számos más példa mellett itt érdemes megemlíteni Paul Simon, Peter Gabriel vagy David Byrne munkásságát.

sülése – folyóiratokkal, sikerlistákkal, lemezkiadókkal és fesztiválokkal – már elkerülhetővé tette, hogy „a világ többi részéről” érkező hangok és produkciók nyugati popsztárok névjegyével, vagy nekik alárendelve kerüljenek forgalomba. Mindez egyúttal azt is jelezte, hogy a világzene meghatározása feletti hatalmat a piac szereplői végképp átvették az akadémiai szféra képviselőitől. A világzene intézményesülésének egyik legfőbb következménye, hogy a világ különböző pontjairól származó zenei termékek – melyeket korábban aligha soroltak azonos kategóriába – egyazon vonatkoztatási rendszer elemeivé válnak, melyben lehetséges őket egymással összemérni és egyben felcserélni. A *világzenei mező* kialakulása³ nyomon követhető a különböző szakértők közötti vitákon és küzdelmeken keresztül, melyek során eltérő definíciók versengenek a fogalom érvényes meghatározásáért, vagy azért, hogy egy adott pillanatban a világnak épp mely pontja (vagy milyen zenéje) kapjon nagyobb közfigyelmet. Más szóval, a populáris kultúra egyéb piaciához hasonlóan a világzene is folyamatos „diskurzív táplálást” igényel, hiszen a vásárlói preferenciák sosem jelezhetők előre tökéletesen, a kínálat pedig mindig nagyobb a meglévő igényeknél (During 1997). Mindez a zsurnalizmusnak egy olyan formáját hozza létre, mely kritikák és ünnepélyes hangú ajánlók formájában bocsát áruba információkat és magatartásformákat, melyek korábban a kultúra tudományos kutatóinak privilégiumaként voltak ismereteseek.

Kétségtelen, hogy ma a világzene jelenti az egyik legfőbb csatornát, ahol a kulturális másság elismerésével vagy megértésével kapcsolatos elképzelések olyan javak formáját öltik, melyek professzionális státusz vagy az ezzel járó tudás nélkül, pusztán a fogyasztás aktusa révén elsajátíthatóak. A világzene fogyasztói szempontból olyan korszakot jelképez, melyben többé nincs szükség térbeli mozgásra vagy utazásra a különbségek vagy a kozmopolitizmus tapasztalatának megszerzéséhez. A világzene címszó alatt forgalomba hozott termékek növekvő mennyisége sokakban a multikulturális utópia megvalósulásának benyomását keltheti, ahol immár mindenki hangja hallható. Ez a demokratikus vízió része a világzene promóciójának és az ehhez kapcsolódó diskurzusoknak, miközben a növekvő piaci sokféleség nyilvánvalóan a kapitalista gazdaság egyik legalapvetőbb tendenciáját tükrözi, ami folyamatosan újabb piacokat és piaci réseket törekszik definiálni és létrehozni. A már számtalanszor eltemetett rockzene kiürülő formakincsével szemben a világzene tehát – nem utolsósorban a fogalom rugalmas karaktere folytán – a zenei nyersanyagok és a hozzájuk kapcsolt célcsoportok kialakítása szempontjából kimeríthetetlen források feltárását ígerte. Az ilyen megközelítésekre jellemző az a feltételezés, hogy a világzene címkéje alatt elérhető termékek, valamint társadalmi és kulturális háttérük között közvetlen kapcsolat fedezhető fel. Ennek a folyamatnak az egyik legfőbb vonása a világzene mediatisált karakterével függ össze, más-ként mondva azzal a feltételezéssel, hogy a világzene címkéje alatt árusított termékek és társadalmi háttérük, lokalitásaik között közvetlen kapcsolat van.

³ A mezők logikájának és a kulturális termelésnek az összefüggéséhez lásd Bourdieu (1994).

A világzene egyik paradoxona viszont éppen az, hogy miközben a fogalom alá sorolt termékek mindig bizonyos helyekhez, kultúrákhoz és történelmekhez kapcsolva kerülnek piacra, ugyanezeket a produkciókat „származási helyükön” gyakran nem ismerik, vagy nagyarányú közönnyel fogadják. Ha az előadók személye egyáltalán ismert a hazai közönség előtt, ez sokszor azért van így, mert a világzene nemzetközi színpadain előadottaktól eltérő repertoárt tartanak fenn az otthoni közönségnek. Ennek egyik lehetséges következménye a megosztott piacok kialakulása, melynek során a „küldő térségben” elérhető vagy népszerű, és az azonos térségek emblémájával globálisan terjesztett zenei termékek köre egymást kölcsönösen kizáró kategóriává válnak.

Ebből adódóan a világzene jelenségének egyik lehetséges értelmezési módja éppen a hozzá kapcsolódó ellentmondások révén lehetséges: a világzene éppúgy tekinthető a kulturális imperializmus és gyarmatosítás mai termékének, mint a világ távoli pontjait egyenlő pozíciókba és kulturális cserekapcsolatokba állító demokratikus folyamatok eredményének. A világzenei termékek globális áruba bocsátásával egyszerre terjednek tehát a liberális multikulturalizmus diskurzusai, melyek a kulturális sokféleség bemutatását jellemzően úgy fogják fel, mint ami önmagában elegendő a központosító vagy homogenizáló hatalmi politikákkal szembeni fellépéshez. A multikulturalizmus viszonyainak ebből a fajta támogatásából ugyanakkor nem következik szükségszerű változás, hisz a sokféleség megjelenítése vagy artikulációja az *etnikai marketing* logikáját követi, így a „interkulturális kapcsolatok” valójában érintetlenül hagyják a kulturális termelés fennálló gazdasági és ideológiai rendszereit (Hutnyk 2000). A kulturális különbségek piaci termelése és fogyasztása egy menedzserekből és egyéb szakértőkből álló elit kialakulását tette lehetővé, amely a perifériákról származó kulturális javakat egyfelől eredményesen terjeszti a nyugati piacokon, másfelől képes érvényesíteni az azok előállítására vonatkozó szabályokat a perifériákon. Mindez a közvetítés, szállítás, hozzáférhetővé tétel olyan formáit kívánja meg, amivel a különféle „tradicionális”, „nem-európai” műfajok előadói korábban nem számolhattak, és amelyeket érthető módon ma sem ők bonyolítanak. Ennek megfelelően a világzenei piac kialakulása a menedzserei szerep új konstrukcióját hozta magával. A világ távoli tájairól származó tehetségeket felfedező, róluk a nyugati világban gondoskodó menedzser kilép az üzleti ügyek és a szervezés szürkeségéből, és a kulturális másság közvetítőjeként maga is részesedik a bemutatott egzotikumából.

A romániai Clejaniból származó cigány zenészeknek a Taraf de Haïdouks emblémájával befutott nemzetközi karrierje a marginalitás esztétizálására épült, vagyis arra a stratégiára, mely a „távoli”, „kirekesztett” vagy „elmaradott” kategóriáit az „ellenállás” mítoszával ruházza fel. A világzene szakértőinek valamiképp napirendre kellett térnie afelett, hogy a zenekart miért éppen saját országában nem övezte olyan elismerés, mint külföldön. Magyarzataiknak ugyanakkor a világzenei mező logikájának megfelelően szükséges volt fenntartania a „helyi gyökerek” és az azokkal való folytonosság illúzióját, másként fogalmazva azt az elképzelést, hogy a Taraf hitelesen reprezentálja Romániát –

annak ellenére, hogy a hazai közönség részéről hiányoztak az ezt igazoló reakciók. Mint arra a továbbiakban kitérek, mindez a rasszizmus címkéjének bevezetése révén volt lehetséges Románia vonatkozásában.

3. EGY FALU, AMELY NINCS A TÉRKÉPEN

Clejanit, a Bukaresttől harminc kilométerre lévő falut – habár itt végzett zenei témájú kutatások már a hatvanas évektől ismeretesek voltak Romániában – a nemzetközi nyilvánosság számára az etnomuzikológus Speranța Rădulescu fedezte fel, aki a nyolcvanas évektől készített itt felvételeket. Ekkoriban a kommunista kultúrpolitika igyekezett határozottan fellépni a román népzene „megtisztítása” érdekében – irányelveket szabtak, betiltották a „szennyezett folklór” nyilvános előadását (ami nagyban a „szennyezésért” leginkább hibáztatott cigány előadókat érintette), sajtókampányokat indítottak, és politikai szempontból megfelelő specialistákat bíztak meg azzal, hogy kifejtsék véleményüket a szükséges gyakorlati lépésekkel kapcsolatosan. Mindebben Rădulescu is részt vett, később magát okolta naivitásáért (Rădulescu 1997). Ennek nyomán számára a clejani zenészek környékbeli esküvőkön és temetéseken edzett játéka, sokszínű zenei világa a Ceaușescu-diktatúra kultúrpolitikája által központilag tervezett nemzeti hagyományokkal szemben vált érdekessé. Későbbi cikkében így emlékezett vissza a clejani zenészek által keltett benyomásra:

A clejani zenészek szemmel láthatóan cigányok voltak. Szegények, heves természetűek, képtelenek arra, hogy magukévá tegyék a hivatalos népzene stílusát – ez volt az oka annak, hogy a Kulturális Minisztérium úgy tekintett rájuk, mint akik szégyent hoznak a román népre. (Rădulescu 1997: 11)

A Ceaușescu-diktatúra hivatalos népzenejével szemben Rădulescu tehát a clejani zenészek elmaradottságában vagy marginalitásában rejlő értéket fedezte fel. Feltételezhetően úgy vélte, hogy a diktatúra általa jól ismert kulturális intézményrendszere nem teszi lehetővé a muzikusok nyilvános elismerését és bemutatását, így ezek előmozdításáért nyugati segítséghez kell fordulnia. 1986-ban egy svájci kutató, Laurent Aubert érkezett Bukarestbe, hogy a genfi *Archive Internationale de Musique Populaire* számára gyűjtsön felvételeket, és román kollégájának közreműködésével ismerte meg a clejani zenészeket. Aubert később így idézte fel első találkozását a clejaniakkal:

Örökké emlékezni fogok az estére, amit velük töltöttünk. Késve érkeztek, mivel a hotel, ahol Speranța szobát foglalt nekik, nem akarta fogadni őket, valóban úgy néztek ki, mint a koszos öreg cigányok! [...] Beleborzongtam, amikor éjfél körül játszani kezdtek, olyan varázslatos volt, mint amikor először hallottam Bessie Smith-t. (Broughton 2007: 46)

Az ekkor készült felvételek 1988-ban megjelentek Svájcban, Aubert és Rădulescu – utóbbi ezzel állását is veszélyeztetve – még ugyanebben az évben élő fellépéseket szervezett a zenekarnak Genfben és Párizsban. Ez a lemez ragadta meg a fantáziáját két belga menedzsernek, a Taraf de Haïdouks valódi, a világzenei sajtóban jól dokumentált története az ő megjelenésükkel veszi kezdetét. Stephane Karo és Michael Winter 1989-ben, egy héttel Ceaușescu bukása után a hideg télben „átutazták Európát”, hogy eljussanak Clejaniba. Bár a falu mindössze harminc kilométerre van a román fővárostól, mégsem szerepelt az általuk ismert román térképeken. Ugyanennek a történetnek egy másik változata szerint a két menedzser egyáltalán nem is rendelkezett térképekkel, mivel azok be voltak tiltva a diktátor által. Ennek nyomán – mintegy előre átélve az élményt, melyet később a zenekar nyugati hallgatóinak is elérhetővé tettek – egy sajátos keleti időzónába jutottak, ahol a legrövidebb táv is napokat vehet igénybe, és a látszólag könnyen megoldható helyzeteket is misztikus köd fedi. Ahogy a Taraf de Haïdouks egy későbbi lemezajánlójában olvasható: „*Erőteljes zenéjük úgy működik, mint egy indoeurópai időgép*”, mely az indiai és az ottomán múltba egyaránt elvisz (Hooper 1999). A kulturális másság, valamint a térbeli távolság és a régmúlt összekapcsolása a Taraf de Haïdouks reprezentációinak mindvégig állandó kelléke maradt: a világzene számos más előadójához hasonlóan ők azok, akik a Nyugat számára visszahozzák a rocksztárok által már elveszített lázadó szellemiséget, mivel emlékeztetnek arra, hogy a zene valamikor egyszerű, de élénk közösségi tapasztalatot jelentett.

A térképen nem szereplő falu képe éppúgy visszatérő eleme lett a zenekar körüli diskurzusoknak, mint a menedzserekkel való első találkozás története, melynek során a két belga a faluban élő több száz muzsikusközül kiválogatta a később befuttatott zenekar tagjait, majd egyúttal nevet adott a formációnak. Az Aubert és Rădulescu által korábban használt semleges elnevezésnél – „muzsikusköz Clejaniból” (*lăutari de Clejani*) – a Taraf de Haïdouks a Robin Hood-i „becsületes banditák”-ra tett utalással nyilván meggyőzőbb volt a világzene közönsége számára. Ám a név egyúttal márkajelzést is jelentett, melyet a falu számtalan más zenésze közül már csak a menedzserek által felfedezett és támogatottak használhattak. A falu megtalálása, az alapítás és a névadás aktuálisból álló eredettörténet szinte minden Taraf de Haïdouksról szóló cikkben és beszámolóban megtalálható. A felfedező és a felfedezett között az orientalizmus mintáit követő hatalmi viszony így lett rögzítve a Taraf de Haïdouks felfedezéséről szóló történetben.

1991-ben a Taraf már túl volt első nagy sikerű európai turnéján, Karo pedig feleségül vette a zenekar egyik tangóharmonikásának lányát. A Taraf de Haïdouks első lemezén⁴ a legidősebb zenekari tag, Nicolae Neacșu előadásában szerepelt a diktátor bukását elbeszélő *Balada conducătorului*, mely a világzenei piacon a politikai elnyomást túlélni képes, „alulról jövő” kultúra egyik legnagyobb himnusza lett, habár szövegét a hallgatók nagy része nemigen érthette.

⁴ Taraf de Haïdouks: *Musique Des Tziganes De Roumanie*. Cramworld, 1991.

A látszólag előzmények és helyi segítők nélküli felfedezés története a zenekar mítoszának építését éppen annyira szolgálta, mint menedzsereikét. Ahogy egy későbbi méltatójuk nyilatkozott: „*Karo és Winter briliáns módon megőrizték a zenészek mindennapos külsejét, nem öltöztették fel őket népi kosztümökbe*” (Broughton 2007: 46). A romániai konfekció sajátosságai a későbbiekben is úgy jelennek meg, mint a zenekar eredetiségének garanciái, ami végső soron a világzene által a másságot a maga valójában látni akaró közönségnek igazán megfelel. Mint erről már szó esett, a román etnomuzikológia – különösen Ceaușescu idejében – nagy erőfeszítéseket tett, hogy a cigányok által játszott „szennyezett folklórt” megkülönböztesse a tiszta román változattól. Ettől még szerepeltek roma előadók hivatalos színpadokon vagy a televízióban, ám kizárólag a román nemzetállam legitimációs céljaira is felhasználta „tiszta folklór” tolmácsolóként, mely a kívánatos zenei irányvonal mellett a népviselet hordását is megkövetelte. Ezzel szemben a Taraf zenészeinek a menedzserek részéről szándékosan megőrzött „mindennapos külseje” maga vált a zenekar egyik védjegyévé. A japán divattervező Yohi Yamamoto éppen ennek köszönhetően tudott újabb fordulatot hozni a zenekar karrierjébe azzal, hogy extravagáns darabokat tervezett nekik, melyeket a közönség lemezborítók⁵ és számos magazinban is viszontláthatott. Karo és Winter így „feltették a világzene térképére” Clejanit és egyben Romániát, Yamamoto „felöltöztette” az onnan érkező zenészeket, továbbá a hollywoodi színész szerepe sem elhanyagolható. Johnny Depp 2000-ben készített *The Man Who Cried* című filmjében a Taraf de Haïdouks tagjai is szerepeltek, majd ezután meghívást kaptak néhány privát előadásra az őket „zenészként és emberként egyaránt tisztelő” és egyben busásan megfizető sztár hollywoodi klubjába. Amikor 2007 nyarán hosszas távollét után a zenekar Bukarestben tartott koncertet, a helyi rádióállomások úgy harangozták be az eseményt, mint ami „olyan buli lesz, mint Johnny Deppnél”.

A Taraf de Haïdouks körüli diskurzusok – a világzene társadalmi kontextusok iránt érzékeny reprezentációs módjainak megfelelően – mindig nagy figyelmet fordítottak a zenekart kibocsátó országra, Romániára. A zenekar esetenként úgy jelenik meg, mint a Nyugat-Európába áramló romániai migráció résztvevője.

Kilépve a kommunista időszak törmelékei közül, magáénak tudva a megvetett emberek töretlen hagyományait, a Taraf nyugatra jött, hogy megtalálja a szerencsését. (Hooper 1999)

A tagok néhol talán veszélyesnek tűnnek – a beszámolók gyakran felidéznek, hogy a koncertek után megkísérelték eladni a hangszereiket a közönségnek, és közeledni próbáltak a nőkhöz –, ez azonban végül mindig feloldható a zenekar nevében is szereplő „becsületes banditák” elképzelésével. A zenekar menedzserei továbbá láthatóan erőfeszítéseket tettek annak érdekében, hogy a

⁵ Taraf de Haïdouks: *Band of Gypsies*. Cramworld, 2001.

Taraf de Haïdouks megjelenése a hallgatók körében ismert globalizációkritika vagy ellenállás mintái közé beilleszthető legyen. Carol Silverman az amerikai közönségnek 1999-ben számos roma előadót első ízben bemutató *Gypsy Caravan* turnéről szóló esettanulmányában írja (Silverman 2007), hogy a Taraf menedzserei rendszerint patronáló módon viselkedtek a zenészekkel, akik nem vettek részt a róluk szóló nemzetközi imidzs felépítésében és a jelek szerint nem is nagyon szándékoztak változtatni azon: úgy tekintettek magukra, mint akik a kellő erő vagy hatalom hiányában függőségi viszonyban állnak a nem roma közvetítőkkel és menedzserekkel. Utóbbiak – ironikus módon – épp saját patronáló gesztusaik révén kapcsolták a zenészek egyes cselekedeteihez az ellenállás üzenetét. Mint arról egyik amerikai turnéjuk kapcsán írtak, az utazás során komoly problémát jelentett, hogy a zenekar tagjai semmilyen helyen sem kívántak felhagyni a dohányzással, esetenként még a rendőrség is kijött a helyszínre. A londoni *Telegraph* újságírója szerint a turnémenedzser ezekben az esetekben így válaszolt:

Miután megérkezünk a bukaresti repülőtérre, az első nagy hirdetések az úton a Marlborót, a Kentet és a Winstont reklámozzák. Ha abbahagyjátok az amerikai cigaretta árusítását Romániában, mi is abbahagyjuk a dohányzást Amerikában. (Culshaw 2002)

Románia szerepe azonban a legtöbb esetben azon az ellentmondásként észlelt helyzeten keresztül fogalmazódik meg, amelyet a szerzők az ország zenei gazdagsága és a nyugaton – a világzene címkéje alatt – bemutatott romániai zenekarok ismeretlensége közt látnak a kibocsátó országban. Mint arról már szó esett, a Taraf nemzetközi karrierjében nélkülözhetetlen szerepet játszó Speranța Rădulescu a clejaniak játékát inkább a *kivételek* közé sorolta a zenei kifejezésmódok állami kisajátításával, és a román népzene „beszennyezői” ellen irányuló hivatalos kampányokkal szemben. Ezek a részletek azonban már értelmüket veszítik a világzene globális diskurzusaiban. Egy másik beszámolóban a kubai és a romániai cigány előadók közötti párhuzamokra derül fény:

Egy-egy autoriter kommunista rezsím hatékonyan tartotta távol gazdag zenei hagyományait a nyugati piacoktól mindkét esetben. [...] Ám amíg a politikai fejlemények Kubában lehetőséget adnak legalább némi reményre, a balkáni cigányok szerencséje ritkán fordul jobbra. (Cartwright 2002)

A Taraf de Haïdouksról szóló világzenei diskurzusban Románia annak a rendszerváltás után újraéledő nacionalista mítoszokkal és konfliktusok által jellemzett Kelet-Európának a megtestesítője, mely a kilencvenes évek számos nyugati társadalomkutatóját is foglalkoztatta. A Taraf de Haïdouks körüli diskurzus egyik legfőbb dilemmája ennek megfelelően az lett, hogy Romániában vajon miért maradt ismeretlen a világ nyugati részét elbűvölő zenekar? Az, hogy egy efféle kérdés miért foglalkoztatja annyira élénken a zenei médiát vagy

a rajongókat, nem független a világzenei mezőnek attól a sajátosságától, mely a forgalomba kerülő termékeket adott lokalitásokról szóló képzetekhez kapcsolja, eredetiségüket pedig az előadók személyén és a zenei tartalmon túl ezzel hitelesíti. Ebben a helyzetben nem releváns az a válasz, hogy a zenekart néhány menedzser nem csupán „elvitte nyugatra”, hanem gyakorlatilag maga találta fel – időben felelve ezzel a globális populáris kultúra egy kialakulóban lévő trendjére. Más szavakkal, lehetetlen, hogy a Taraf de Haïdouks ne reprezentálná Romániát, vagy a Balkánt *a maga valójában*: a probléma minden bizonnyal a kibocsátó térségben van. A válasz ennek megfelelően mindenkor a Kelet-Európában, és azon belül Romániában élénk rasszizmust tekintti kiindulópontnak. A zenekar egyik krónikása, a Londonban élő szakíró Garth Cartwright szerint Románia fejlődésének mutatója lehet a 21. században, hogy miként értékeli saját cigányzenészeit (Cartwright 2001). A cigányokkal szembeni megvetés olyan nyilvánvalóan piaci alapokon nyugvó megfontolásokra is magyarázatként szolgált, mint például az, hogy a Taraf de Haïdouks nyugati világzenei színpadokon aratott első sikerei után Romániában miért nem adott koncertet közel tíz évig. A létező rasszizmus jelentőségével és megítélésével kapcsolatos kételyek nélkül is feltételezhető, hogy a Cartwright által javasolt mutató önmagában kétes eredményekre vezetne. A Taraf de Haïdouks nemzetközi karrierjével párhuzamosan bontakozott ki Romániában a lokális populáris kultúrának a *manele* fogalma köré szerveződő irányzata és piaca, mely egyrészt az elmúlt években sikerrel tudott konkurálni a globálisan terjesztett popzene termékeivel, másrészt számos cigány előadót tett sikeressé – jórészt anélkül, hogy csupán etnikusan meghatározott szerepekben jelenítette volna meg őket. A manelét alacsonykulturaként elutasító érvelésekben rejlő idegengyűlölet ellenére annak sem hallgatóit, sem előadóit, sem pedig formai vonásait nem lehet etnikailag homogén címkék alá sorolni. Mint arra David Malvinni felfigyelt, a manele tele van változó trendekkel, elektronikával, a hip hop, a török popzene vagy a flamenco ritmusaival vagy az ezekre tett utalásokkal – paradox módon tehát sokkal inkább megfelel a világzene hibriditására épülő meghatározásának, mint a Taraf de Haïdouks által feldolgozott balladák és falusi táncdallamok (Malvinni 2004). A világzene nemzetközi színpadain megjelenő cigány előadók kapcsán a romániai (vagy kelet-európai) rasszizmusra való hivatkozás így sokkal inkább egy olyan diskurzus részének tűnik, melyben a Kelet saját értékeinek – így tehát saját magának – elfogadására eleve alkalmatlan személyiségként jelenik meg, ezáltal a Nyugatnak marad az a civilizációs többletből adódó feladat, hogy a világ más részein létrejövő kulturális javakat a maguk jogán kezelje, és ennek nyomán birtokába vegye.

A „gyökerek” diskurzusával sikeressé vált előadók olyan mezőbe lépnek be, melyben az általuk hozott zenei nyersanyagot kivéve minden más a kortárs kultúripar törvényeit követi, így az előadóktól egyebek mellett azt kívánja meg, hogy időről időre valami újat, többet és mást mutassanak fel. Ez az igény a „mindig más alakban megjelenő”, ám végső soron önmagukkal mégis mindig azonos sztár kultuszára épülő nyugati populáris műfajok sajátossága, ám a vi-

lágzene közvetítése révén olyan előadókra is érvényessé válik, akik az említett műfajokétól alapvetően különböző kulturális háttérrel rendelkeznek. Az állandó megújulás igényére épülő termelési feltételek mellett a világzenei nagyszínpadokon sztárrá vált előadók otthoni erőforrásai rendszerint előbb-utóbb kimerülnek. Ami kibocsátó környezetükben elegendő volt éveken vagy akár nemzedékeken keresztül, az a világzenei piacon néhány albumot követően már ismétlésnek tűnik, és így a korábban kivívott érdeklődés lankadásával fenyeget. Ennek elkerülése érdekében különböző újítások, zenei fúziók és együttműködések válnak szükségessé: ilyen volt például a Taraf de Haïdouks 2001-es koncertlemeze, melyen a havasalföldi vonósok a Kocani Orkestar macedón fúvósaival zenéltek együtt. Egyes beszámolók szerint a próbafolyamat nem volt zökkenőmentes, mivel a zenészek szinte semmi közöset nem találtak egymás játékában – kivéve talán azt a tényt, hogy a világzenei piacon egyaránt a „balkáni és/vagy cigány” kategóriába vannak besorolva. A koncertlemez ettől függetlenül nagy sikert aratott világszerte, melyet a későbbi években egyik zenekar sem tudott megismételni.

A szegénység és kilátástalanság, mely a Clejaniba érkező belga menedzserket első útjuk során fogadta, keveset változott az elmúlt tizennyolc év alatt. A falu ugyanakkor állandó kultuszhely lett a balkáni cigányok „kulturálisan elszigetelt és csontig hatoló” zenéjét eltanulni vágyó nyugati utazók körében. A közöttük és a helyiek közt kialakuló kapcsolatok és kölcsönös félreértések,⁶ vagy a manele és a világzenei piac közti további érintkezések már a globális populáris kultúra történetének egy másik fejezetéhez tartoznak.

4. ZÁRÓ MEGJEGYZÉSEK

A világzene etnográfija – túllépve a kulturális „emancipációt” és „imperializmust” szembeállító, így szükségképpen sarkító megközelítéseken – a stílusok, zenei termékek és előadók sajátos röppályáit vizsgálja, ahogyan a helyüket változtatva maguk is átalakulnak, így elárulhatnak valamit azokról a kontextusokról is, melyekben fogyasztják, használják vagy átalakítják őket. Martin Stokes például a globális homogenizáció és a lokális sokféleség egydimenziós megkülönböztetésével szemben az eltérő hibridizációs stratégiákat hangsúlyozza, melyeket egyaránt kezdeményezhetnek „felülről” vagy „alulról”, fejlődésük párhuzamos, ám nem csupán a zenei kifejezésmódok különböztetik meg őket (Stokes 2004). A közelmúltban a Nyugat-Európa klubjait meghódító *Balkan-clubbing* irányzata példa lehet erre a folyamatra. A Németországba emigrált román származású DJ Shantel nevével fémjelzett irányzat a délkelet-európai térség zenéjének feldolgozására, az elektronikus tánczenével való kompatibilissé tételére épül, ehhez azonban a világzenei piacra korábban már bevezetett „autentikus” előadók felvételeit használja fel nyersanyagának, illetve az

⁶ Lásd például Marian-Bălașa (2004).

ettől eltérő esetekben is fenntartja azt az egyenlőtlenséget, mely a zenei nyersanyagot szállító és az azt feldolgozó helyek közt áll fenn. A sokféleség hangsúlyozása ellenére tehát fennmarad az a határ, mely a nyugati zenei piacokat elválasztja egyebek mellett a posztszocialista Kelet-Európa országaiban kialakult és sikeressé vált hibrid irányzatoktól – mint a *turbo-folk* (Szerbia), *manele* (Románia) vagy *chalga* (Bulgária) –, melyekre szintén a balkáni vagy török zenei elemek elektronizálása és nyugati mintákkal való ötvözése jellemző. Az egyes hibridizációs stratégiák tehát a befolyás, hatalom és az elérhető siker tekintetében továbbra is egyenlőtlen pozíciókról árulkodnak.

A világzene diskurzusaiban a marginalitás és a társadalmi kirekesztettség nyilvánvalóan az uralkodó értékrenddel szembeni ellenállás bizonyítékának számít, így az elmaradottság szimbólumai egyben a siker garanciái is lehetnek. Ezzel egy időben a világzenei terméket küldő térségekben ezek a másságok gyakran már kevésbé látványosak, vagy legalábbis a világzene más kultúrákat érteni, elismerni és fogyasztani kívánó közönsége számára nem értelmezhetőek. Mindez arra utal, hogy a marginalitást vagy a perifériákat a fennálló világrenddel szembeni ellenállással, a hibriditást az eredetiséggel azonosító és egybemosó perspektíva – a világzenei piac közvetítése révén – a populáris kultúra termelésének egyik meghatározó, normatív diskurzusává vált.

HIVATKOZÁSOK

- Bohman, P. V. (2002) *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (1994): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Brennan, T. (2001) World Music Does Not Exist. *Discourse*, 23(1): 44–62.
- Broughton, S. (2007) Taraf de Haïdouks. *Songlines*, június: 46.
- Broughton, S. és M. Ellingham szerk. (2000) *Rough Guide to World Music. Volume One: Africa, Europe & the Middle East*. London: The Penguin Group Rough Guides.
- Cartwright, G. (2001) „A Little Bit Special”: *Censorship and the Gypsy Musicians of Romania*. Copenhagen: Freemuse.
- Cartwright, G. (2002) Nicolae Neacsu: Romanian Gypsy violinist who conquered the West. *Guardian*, szeptember 16.
- Culshaw, P. (2002) They're the last great rock'n'roll band – but they don't play rock'n'roll. *Telegraph*, május 18.
- During, S. (1997) Popular Culture on a Global Scale? *Critical Inquiry*, 23(4): 808–833.
- Feld, S. (2000) A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, 12(1): 145–171.
- Gupta, A. és J. Ferguson (1997) Beyond „Culture”: Space, Identity and the Politics of Difference. In A. Gupta és J. Ferguson, szerk. *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham: Duke University Press, 33–51.
- Hooper, J. (1999) Band of Gypsies. *Civilization Magazine*, 6(2).

- Hutnyk, J. (2000) Adorno at Womad. In J. Hutnyk. *Critique of Exotica: Music, Politics and the Culture Industry*. London: Pluto Press, 19–49.
- Malvinni, D. (2003) Adrian, Taraf, and the Political Reception of Gypsy Music in Bucharest. In S. Salo és Prónai Cs., szerk. *Ethnic Identities in Dynamic Perspective: Proceedings of the 2002 Annual Meeting of the Gypsy Lore Society*. Budapest: Gondolat és Roma Research Group, Ethnic and National Minority Studies Institute, Hungarian Academy of Sciences, 247–253.
- Marian-Bălașa, M. (2004) Romany Music and Gypsy Criminality. *Ethnologia Balkanica: Journal for Southeast European Anthropology*, 8: 195–225.
- Silverman, C. (2007) Trafficking in the Exotic with „Gypsy” Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and „World Music” Festivals. In D. A. Buchanan, szerk. *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham (MD): The Scarecrow Press.
- Stokes, M. (2004) Music and the Global Order. In *Annual Review of Anthropology*, 33: 47–72.
- Stone, P. M., A. Haugerud és P. D. Little (2000) Commodities and Globalization: Anthropological Perspectives. In A. Haugerud, M. P. Stone és P. D. Little, szerk. *Commodities and Globalization: Anthropological Perspectives*. Lanham (MD): Rowman and Littlefield, 1–32.
- Rădulescu, S. (1997) Traditional music and ethnomusicology under political pressure: The Romanian case. *Anthropology Today*, 6: 8–12.