

Világzene: kinek a zenéje?

Váradai Róbert, hazánk vezető roma popzenekarának, a Váradai Roma Cafénak a tagja így nyilatkozott egyik interjújában: „Erre a műfajra gondolok, amit mi is játszunk. Ezt úgy kategorizálják, hogy világzene. Ha körülnézel Európában, a műfaj legnagyobbjai a francia, a román, az orosz és a magyar romák.” A cikk a világzene fogalmának és kialakulásának bemutatásával igyekszik feltárni Váradai kijelentéseinek hátterét – ennek során lemond arról, hogy a világzene címkéje alatt forgalmazott zenei termékek között bármiféle hasonlóságot fedezzen fel –, majd néhány további ellentmondás feltárása után arra a következtetésre jut, hogy a világzene mégis hasznos eszköz lehet a globalizáció megértésében.

Váradai megjegyzései rávilágítanak a világzeneként ismert jelenség néhány fontos vonására. A világzenét a föld sok más pontján élő kollégájához hasonlóan ő is mint kívülről, másoktól jövő kategóriát tartja számon, amelyet azonban ma már saját munkásságára is vonatkoztat. Továbbá valamiféle globális utópia esélyét kapcsolja a fogalomhoz, amelyben a francia, román, orosz és magyar romák – a műfaj legnagyobbjai – közösen veszik át az uralmat a világzenei iparág bástyái felett. A Váradai Roma Café „Bemutatkozó” című dalából¹ arra is következtethetünk, hogy az együttes hogyan értelmezi a fogalom tartalmi, illetve zenei vonatkozásait: „Játszunk ma itt rumbát / Szambát és sok-sok romát / Dzsesszesen egy kis popot is / Meglehet csak olyat, amiket szeretünk / mindannyian!” Váradiek tömör foglalatát adják a világzene Magyarországon legelterjedtebb meghatározásának, mely szerint a fogalom a „kevert műfaj” szinonimája – aki tehát világzenét csinál, az a maga módján egy kicsit mindenhez ért. Van ugyan benne egy meghatározó hagyományos vagy etnikailag meghatározott elem („sok-sok romát”), de ezt a más helyekre vagy műfajokra tett utalások relativizálják, így végső soron a zenei elemeket az előadók személyén kívül semmi más nem köti egymáshoz („csak olyat, amiket szeretünk / mindannyian”).

A világzene fogalmát ma egyesek a zenei és kulturális másság gyűjtőkategóriájának tekintik, mások – Váradai Róberthez hasonlóan – a „kevert” vagy „hibridizált” ze-

nei termékek előállítására irányuló új keletű piaci tendenciával azonosítják. Bármilyen legyen az éppen használatos definíció, az elmúlt két évtized tapasztalatai szerint a világzene minden eddiginél hatékonyabb eszközöket és médiumokat biztosít a kisebbségi vagy marginalizált helyzetű kultúrákból, különböző félig vagy egészen periferikus térségekből származó kifejezésformák elismerésére, emancipációjára és piaci integrációjára. Mindez egy olyan világban történik, ahol a jelek szerint a földrajzi és kulturális távolságok egyre könnyebben áthidalhatók, és a legkülönbözőbb másságok látszólag közvetlenül hozzáférhetőek számunkra. Nem meglepő, hogy az elmúlt években a világzene egyike lett azoknak a jelenségeknek, amelyekre antropológusok vagy a kultúra más szakértői azért hivatkoznak, hogy mondjanak valamit a „kulturális különbségek tértől való eloldódásáról”,² vagy egyszerűbben szólva arról, hogy mit jelent és hogyan történik a globalizáció. Váradai Róbert megjegyzései továbbá rámutatnak, hogy ellentétben más, hasonló folyamatokat leírni törekvő társadalomtudományi fogalmakkal – amilyen például a *multikulturalizmus*, a *hibriditás* vagy a *transznacionalizmus* – a világzene része a szótárnak, amit 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 kategori-



záltni. 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.³ 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 az, hogy a zene vagy tágabban a populáris kultúra kutatása mit adhat hozzá a globalizációval kapcsolatos vitákhoz.

A válaszadáshoz olyan perspektíva szükséges, amely a zenét – a szűken vett zenetudományi megközelítéssel szemben – elsősorban társadalmi gyakorlatnak, illetve folyamatnak tekinti,⁴ amely a művészi vagy pusztán élvezeti értékén túl tartós elkötelezettségek kialakításához járul hozzá, így eltérő tartalmú identitáspolitikákat képes közvetíteni. A zenei példák ugyanakkor kihívást jelentenek a „másságot” kereső társadalom- és kultúrakutatók számára, hiszen egy olyan mediatizált világba nyújtanak betekintést, ahol az idegen és az ismerős kategóriái között húzóódó határokat nemcsak egyre bonyolultabb meghatározni; de ahol a kutató feladata éppen e határok állandó változásának, és az ehhez fűződő stratégiáknak az értelmezése. A zene rendkívül gyorsan és hatékonyan tud helyet változtatni, távolságokat átszelni, jelen lenni egyszerre több helyen, anélkül hogy veszítene abból a kapacitásából, mellyel társadalmi identitásokat kódol, képeket és elképzeléseket közvetít másokról.⁵ A termelési folyamat, amely a világzenei piac sajátja, nem csupán egy technológiai hálózatra épül, amely a Nyugat-Európa és Észak-Amerika központjaiban élő fogyasztókat összekapcsolja az afrikai, ázsiai vagy latin-amerikai termelőkkel.⁶ Itt kulturálisan meghatározott kifejezésmódok és az azokat előadó emberek számítanak utazó termékeknek, amelyek jelentésüket és befogadásuk kontextusait folyamatosan változtatják.

A világzene problémájának megértéséhez az egyik lehetséges utat a benne rejlő ellentmondások feltárása jelentheti. Hogyan létezhet egy műfaj, amelynek nincs semmilyen belső sajátossága? A földrajzilag jól meghatározott helyekhez kötött kulturális termékek iránti érdeklődés miért éppen akkor élénkül fel, amikor az optimista és pesszimista forgatókönyvek egyaránt a nemzetállami és egyéb határok eltűnését és egy közös, globális kulturális mintakészlet kialakulását jelezték előre? Hogyan lehetséges az, hogy a világzene területén egyfelől meg lehet találni a gyarmatosítás és kulturális imperializmus minden eddiginél kifinomultabb formáit, másfelől ugyanezekre a fejleményekre úgy is lehet tekinteni, mint amelyek igazolják a gyarmatosítás viszo-

nyait meghaladó, a világ egyes pontjait az információk, emberek és termékek központok nélküli áramlataiba kapcsoló új korszak eljövételét?

Hogyan jött létre a világzene?

A világzene kategóriája akadémiai találmány: a hatvanas évek angol-szász zene- és kultúrakutatói vezették be a zenei sokféleség kutatásának megjelöléseként.⁷ A világzene ekkor a nem nyugati vagy etnikai kisebbségekhez kötődő zenei formák tanulmányozása révén azok emancipációjához igyekezett hozzájárulni, vagyis azzal az intézménysített értékrenddel igyekezett szembeszállni, amely „zene” alatt elsősorban „művészi igénnyel megalkotott, nyugati” műfajokat értett. A fogalom bevezetésének politikai vonatkozásai nyilvánvalóak voltak: megjelenése válaszként is értelmezhető a gyarmati rendszer felbomlására, a hatvanas évek afrikai, ázsiai és latin-amerikai függetlenségi és nemzeti mozgalmaira. A világzenehez fűződő üzleti remények nagyarányú növekedése a nyolcvanas évekkel jött el. A fogalom ebben az időszakban leginkább azoknak a zenei együttműködéseknek a megnevezésére szolgált, amelyekben egy-egy hírneves nyugati popsztár Európán kívüli vagy az európai perifériákról származó hangzásokkal és közreműködőkkel dúszította 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.⁸ 1987-ben független lemezkiadók vezetői és menedzserei találkozót szerveztek Londonban, hogy új piaci stratégiákat dolgozzanak ki a „világ többi részéről” származó zenei produkcióknak az angol-szász világban való hatékonyabb terjesztése érdekében.⁹ Ennek eredményeként elfogadták a „világzene” fogalmát piaci jelölőként, elutasítva olyan kevésbé átfogó kategóriákat, mint a *folk*, a *roots music* vagy a *tropical*. A fogalom használatának terjedése ezt követően az addigiaknál nagyobb lendületet vett, így például a Billboard önálló világzenei sikerlistát alapított, 1991-ben pedig létrejött a világzenei Grammy-díj. A kilencvenes évekre a világzenei piac intézményesülése – 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 világzenei mező kialakulása¹⁰ nyomon követhető a különböző szakértők közötti vitákon és küzdelmeken

keresztül, amelyek során eltérő definíciók versengenek a fogalom érvényes meghatározásáért; vagy azért, hogy egy adott pillanatban a világnak épp mely pontja (vagy milyen zenéje) kapjon nagyobb figyelmet. Más szóval, a populáris kultúra egyéb piacaihoz hasonlóan a világzene is folyamatos „diszkurzív táplálást” igényel, hiszen a vásárlói preferenciák sosem jelezhetők előre tökéletesen, a kínálat pedig mindig nagyobb a meglévő igényeknél.¹¹ Mindez a zsurnalizmusnak egy olyan formáját hozza létre, amely kritikák és ünnepélyes hangú ajánlók formájában bocsát áruba olyan információkat és magatartásformákat, melyek korábban a kultúra tudományos kutatóinak priviligiumaként voltak ismeretesebbek.¹² Hogy az akadémiai és a piaci folyamatok összehangolása nem konfliktusok nélküli folyamat, azt leginkább talán a tradicionális zenei termékekre vonatkozó jogi és tulajdonviszonyok körüli viták bizonyították. Ezek közül talán máig a legismertebb példa a francia *Deep Forest* esete, amelynek tagjai etnomuzikológiai gyűjtéseket használtak fel elektronikus zenei produkciójukban.¹³ Világsikerüket alig árnyékolta be, hogy mindezt nagyban az említett gyűjtések tulajdonviszonyainak tisztázatlansága, és az ebből adódó jogi kerülő utak miatt teheték meg.¹⁴ Az eset lendületet adott a világzenevel és a *kultúra tulajdonlásával* kapcsolatos vitáknak: a felhasznált felvételek eredeti változatai a világ távoli pontjain – a Salamon-szigeteken vagy a magyarországi Öcsödön élő cigányok körében – készültek, az érintettek és az adott térségek szakértői így a konfliktus nyomán nagyon hasonló dilemmákkal szembesültek. A „szájhagyomány” (oral tradition) fogalma ugyanis akadémiai értelemben arra vonatkozik, hogy egy dal az alapjául szolgáló írásos vagy kottaforma nélkül is képes fennmaradni. Jogi értelemben ez a definíció könnyen manipulálható, felcserélve például a *közös tulajdon* jelentését azzal, hogy voltaképpen nem tartozik senkihez. A szájhagyomány fogalma – akár a „szerző halálára” vonatkozó divatos nézeteket is alkalmazva – könnyen kedvezhet azoknak, akik azt mintegy kérdés nélkül használják fel, így nem biztosít védelmet azoknak, akiktől az a bizonyos szájhagyomány voltaképpen származott. A világzene címszó alatt forgalomba hozott termékek növekvő mennyisége sokakban a multikulturális utópia megvalósulásának benyomását keltheti, ahol immár mindenki hangja hallható.¹⁵ 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

utolsó sorban a fogalom rugalmas karaktere folytán – a zenei nyersanyagok és a hozzájuk kapcsolt célcsoportok kialakítása szempontjából kimeríthetetlen források feltárását ígérte.

A helyek problematikája

A világzene kategóriájának megalkotása nyilvánvalóan hatalmi viszonyokra épül azok között, *akik* kategorizálnak és *akiket* általa kategorizálnak. Ez azt jelenti, hogy a világzene nem létezik mint olyan műfaj, amelyet bármiféle belső vagy stilisztikai egység jellemezne. Az egyedüli közös vonás, amely az adott címke alatt árusított, illetve fogyasztott termékeket összeköti, hogy közeli kapcsolatban állnak a világ egy vagy több térségével vagy lokális kultúrájával, ezért a nyugati populáris kultúra főáramától különbözőként ismerhetők fel. A világzene kategóriájának hátterében tehát azt az előfeltevést találjuk, hogy a centrumokon kívülről származó zenei produkciók elsődlegesen nem valamilyen sajátos kifejezésformával vagy stílussal azonosíthatóak, hanem azzal a hellyel, lokalitással, ahonnan származnak: ez pedig nem más, mint „a világ többi része”.¹⁶ A világzene műfajok, stílusok vagy hangszeres megoldások helyett helyeket és azok történelmeit kínálja fogyasztásra, vagyis arra biztat, hogy ismerkedjünk meg más kultúrákkal, kerüljünk közelebb ahhoz, ahogyan a világ más pontjain élő emberek élnek, mulatnak vagy gyászolnak. A hallgatók szempontjából ez jellemző példája annak az illúzióknak, miszerint többé nincs szükség térbeli mozgásra vagy a szobából való elmozdulásra ahhoz, hogy magunkévá tegyük a kulturális különbségeket és velük a világpolgári lét tapasztalatát. A zenei áruházláncok és internetes oldalak révén csak egy klikk elérni bármelyik kontinenst, még egy másik eljutni akármelyik országba vagy térségbe. Ennek fényében érthetjük csak meg igazán azt a küzdelmet, amelyet hazánk és egyéb félig vagy egészen perifériás országok popzenészeinek a nyugati piacra való „betörési” szándéka maga után vont. Az ő reményeik többnyire abból táplálkoztak, hogy a zene – mint stílus, forma vagy műfaj – univerzális: ha valaki jól csinálja, akkor a származás helye már nem számít. A világzene ennek éppen az ellenkezőjét látszik igazolni.

Mindez azonban még nem mond túl sokat arról, hogy honnan jön és hol történik a világzene, vagyis hogy mi a jelentésük a helyeknek? Annyi bizonyos, hogy a világzene körül folyó diskurzusokban (így a zenei sajtóban vagy a vásárlókat orientáló egyéb kiadványokban) a „világ többi részéről” származó ze-





nei termékek pozitív vonása sokkal inkább a hibriditás vagy sokféleség, mint a „tisza formák” jelölésére szolgáló autenticitás. Míg korábban a *hibriditás* vagy a *kreolizáció* a gyarmatosítás és a vele járó erőszak által kiváltott keveredés negatív utalásait hordozta, ma ugyanezek a fogalmak – nem utolsó sorban a világzene körül folyó diskurzusokban – az egészség, a gyarapodás és a világra való nyitottság bizonyítékaivá váltak.¹⁷ A hibriditás így része lehet azoknak a kulturális és politikai stratégiáknak, amelyek révén bevándorlók, marginalizált vagy diaszpórában élő közösségek az önkifejezés változó formái révén teremtenek „új otthon” maguknak.¹⁸ A kulturális minták „tisztaságának” felértékelésével szemben a világzene sztárjainak méltatásában sokkal inkább a sokféleség tapasztalatai kapnak főszerepet. Ennek tipikus figurája a *migráns művész*, aki a helyváltoztatás élményét hatásosan tudta kifejezni munkásságában. Más esetekben hasonló motívumokkal találkozhatunk egy adott helyhez – határterületekhez, multietnikus tájakhoz vagy kontaktzónákhoz – kapcsolódó zenei formák vagy hagyományok ismertetésében. Ezeken a helyeken a sokféleség tapasztalata valamiképp természetesnek számít, a lokális történelem része, így lenyomatai a zenében is kimutathatók. A világzene diskurzusaiban az autenticitás és a hibriditás szembeállítása arra az elképzelésre épül, hogy míg az előbbi az egységes nemzeti hagyományokat konstruáló, állami törekvések alapelve volt, addig a hibriditás kulturális jegyei „valóságosan” vagy akár organikus módon kötődnek adott lokalitásokhoz.¹⁹ A világzene körül folyó diskurzusokban tehát a hibriditás lesz az eredetiség jelölője, ami ironikus módon a sokféleség „új autenticitásának” felmagasztalásához vezet: a sokféleség lesz a bizonyítéka annak, hogy egy bizonyos kulturális forma organikus viszonyban áll egy adott hely valódinak tartott társadalmi és kulturális életével vagy sajátosságaival.²⁰

Emancipáció és kulturális imperializmus

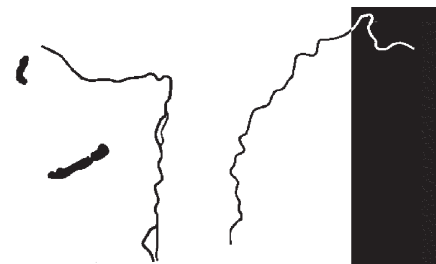
A világzene körül folyó diskurzusokban a kilencvenes évek eleje óta megtalálható a globalizáció elemzésének szinte minden frázisa; a nemzeti és minden más határokat lebontó boldog posztmodern megéneklésétől kezdve a gyarmatosító múltjától szabadulni képtelen Nyugat bírálatáig. A kubai zene transznacionális politikájáról szóló munkájában James Ferguson így fogalmaz:

„[P]eriferikus kultúrák a »másság« címszava alatt maguk is élhetnek a globalizáció és a transznacionális tevékenységek adta lehetőségekkel, így szellemi tőkét halmozhatnak fel, beleszólhatnak a modernizációs fo-

lyamatok alakulásába, és egyenlő partnerként – ha nem domináns szereplőként – vehetnek részt a nemzetközi kapcsolatokban”.²¹

Ezt a tézist illusztrálja, ahogy a *Buena Vista Social Club* sikere képessé tette a kubai zenészeket arra, hogy turnéik és hírnevük révén megkérdőjelezzék a Kubával szembeni amerikai politikát, és felhívják a figyelmet az Egyesült Államok által gyakorolt gazdasági embargóra.²² Hasonló reményeket tükröznek többek között azok a Magyarországon is megfigyelhető kezdeményezések, melyek során civilszervezetek a globalizáció visszásságaival, a szegénységgel és más, *globális tudatosságot* követelő problémákkal kapcsolatos kampányaik, rendezvényeik során a világzenéhez nyúlnak, mint olyan eszközhöz, amely céljaiknak a verbális üzeneteken túlmutató hangsúlyt adhat. Mindez arra az elképzelésre épül, hogy a globális kulturális áramlatok egyszerre többirányúak, amelyeket ma már semmilyen hatalmi struktúra sem tud teljességgel kontrollálni. A harmadik világ tehát mára elvesztette határait, és az első világ részévé vált, amit a világvárosokban élő számos diaszpóra éppúgy igazol, mint a korábban periférikus mintákat felhasználó, így a főáramba kapcsoló populáris kultúra jelenségei.²³ Ennek paradigmikus példája az a zenei minták cseréjéből és azok egymásra való utalásából építkező utaláshálózat, amely az afroamerikai vagy „fekete” diaszpóra kialakulását kísérte.²⁴ Mint arra többen felhívták a figyelmet, a világzene címkéje alatt bemutatkozó előadók közül sokan – akár dalaikban, akár azokon kívül – nyíltan kifejezik a közös afrikai múlthoz fűződő kapcsolataikat. Nem utolsósorban más, kellően hatékony politikai eszközök és kulturális kánonok hiányában itt tehát nagyrészt koncertek résztvevőire és előadóira hárult a feladat, hogy valóra váltsanak valamit a diaszpórikus közösség víziójából.²⁵ A világzene sztárjaival szemben más esetekben is gyakran felmerülő elvárás a fennálló rend kritikája, illetve az, hogy egyes marginalizált vagy kirekesztett társadalmi kategóriák képviselőként és szószólóiként határozzák meg magukat.

Az ehhez hasonló várakozásokkal szemben azonban már a világzene fogalmának korai használóit is érte az a kritika, mely szerint az emancipáció harcosainak öltözve csupán kizsákmányolják a nem nyugati zenei formák és előadók kezdetleges, egzotikus, sokáig hozzáférhetetlen kvalitásait, hogy ezzel biztosítsanak újabb izgalmakat a megcsömörlött nyugati közönségnek. A különféle egzotikus termékek Európába való beáramlásának hosszú előtörténete van, a világzene megjelenését és intézményesülését a gyarmatosítás következményeként értékelő elemzések ezt a folytonosságot



hangsúlyozzák.²⁶ A nyugati zene történetében évszázadok óta ismeretes az Európán kívüli források felhasználása a klasszikus és a populáris műfajokban egyaránt. Az egzotikum iránti nyugati érdeklődés korábbi formái, valamint a világzenei termékek kereskedelme és fogadtatása között azonban lényeges különbségek vannak. Timothy Brennan szerint a „világ más részeiről” érkező zenék nyugati divatjának korábbi hullámai – így például a tango vagy a mambó európai elterjedése a 20. század első felében – az idegen kulturális formák „kifehértésére” épült.²⁷ Ezzel szemben a világzene közönsége a másságra *a maga valójában* kíváncsi, a lehető legközvetlenebb hozzáférésre törekszik. Ám a kulturális különbség és a hibriditás felértékelése végső soron mégis a centrumok és a perifériák közti egyenlőtlenséget termeli újra, hiszen továbbra is a nyugati perspektíva az egyetlen, ahonnan a „világ többi részének” feltérképezése és az onnan származó kulturális javak fogyasztása a legkevesebb nehézség árán valósítható meg. A kulturális imperializmus tézisére²⁸ épülő bírálatok szerint a kulturális különbségek termelése nem ellentéte, hanem része a kapitalista gazdaság és kultúripar már jól ismert formáinak. Ebből a szempontból nem hagyható figyelmen kívül, hogy a globális „másságipar” (alterity industry) – a multikulturalizmus vagy az elismerés diskurzusainak stratégiai alkalmazása ellenére – túlnyomó részben Lagosból Londonba vagy Bukarestből Párizsba szállítja termékeit, nem pedig fordítva. Ennek megfelelően a nemzeti vagy egyéb kötött és lehatárolt identitásformáktól a fogyasztói választás révén történő megszabadulás nagyrészt maga is a központok privilégiuma. A multikulturális gasztronómia vagy az ezoterikus tudásformák mellett a világzene tehát egyike azoknak a piacoknak, ahol a gyarmati javak helyébe egyre inkább gyarmatosítás *utáni* javak kerültek; vagyis ahol az emancipációs törekvés, amely szót kíván adni a korábban elhallgattatottaknak, jelentős üzleti hasznot ígér.²⁹

A kulturális különbségek piaci termelése és fogyasztása egy menedzserekből és egyéb szakértőkből álló új 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, amellyel 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 menedzseri 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, a kulturális másság közvetítőjeként maga is részesedik a bemutatott egzotikumból (lásd a Taraf de Haïdouks példáját kapcsolódóírásunkban). A kulturális imperializmus tézisére épülő bírálatokat a menedzserek és más szakértők jellemzően azzal siettek elhárítani, hogy a világzene „nem olyan jelentős” üzletág, mint azt sokan gondolják, viszont a siker bevételt jelent a gyakran elmaradott országokból származó előadók számára is. Ennek ellenére a világzene egyes sztárjaival kapcsolatban rendszeresen felmerülnek híresztelések arról, hogy a menedzsereikkel fenntartott paternalisztikus viszonyuk folytán nincs lehetőségük előadói kapacitásuk kizsákmányolásán vagy részesedésük indokolatlanul alacsony arányán változtatni.

A kulturálisan kódolt másság hangsúlyozására épülő világzene tehát nem csupán alternatívája a nyugati populáris kultúra főáramának, de a hasonló piaci és technológiai eszközök révén akár konkurrálni is képes azzal. Ám a kulturális imperializmus tézisének hiányosságai éppen a technológiai vagy piaci dominancia túlhangsúlyozásában rejlenek. Habár a nyugati központok nagy lemezkiadói valóban döntő befolyással rendelkeznek a világ különböző pontjairól származó zenei anyagok hivatalos kiadása felett, a másolás, az internetes fájlcsere és általában a befogadás gyakorlatait illetően már jóval korlátozottabbak a beavatkozási lehetőségeik. Az elektronikus zene területén ismert folyamatokhoz hasonlóan mindez a másolatok és feldolgozások szinte végtelen sorozatával járhat együtt, amelyek csupán egymáshoz képest definiálhatók. A piaci mechanizmusok bírálatára épülő kultúrkritika továbbá hajlamos azt feltételezni, hogy az *eredeti* és a *lokális* kategóriái egymás kiegészítői, míg a *globálisnak* nyilvánvalóan a *kommersz* felel meg. A fennálló helyzet azonban ennél jóval összetettebb, hiszen a világ más részeiről származó stílusbeli vagy technológiai hatások a populáris kultúra bármely területén megtalálhatóak, a sajátosan lokális jegyeket kifejező zenei vagy kulturális termékeket pedig globális trendek formálják. A globális és a lokális jelentése ennek megfelelően inkább viszonyító jellegű, semmint egymással ellentétes.³⁰

Az emancipáció és a kulturális imperializmus megközelítései – és az általuk hozzáférhetővé tett tudásformák – végső soron nem állnak ellentmondásban egymással. Míg az előbbi perspektíva képes újabb és újabb lehetőségeket felfedezni mind az előadók, a zenei formák és a közönség szempontjából, addig az utóbbi magyarázza a meglelt források hatékony felhasználásának, a belőlük megalkotott termékek globális terjesztésének a mechanizmusait. Ebben a folyamatban a perifériák, kisebbségek, marginalizált csoportok iránti fokozódó érdeklődés

éppen a nevezett kulturális sajátosságok érthetővé tételét, fordítását, a befogadók nyelvén történő reprodukálását kívánja meg. Még ha mindezt nem is illetjük a fizikai vagy politikai erőszakot implikáló gyarmatosítás vagy imperializmus fogalmaival, a kulturális kifejezőmódok *domesztikációja* továbbra is érvényes feltételezés lehet. Mint arra Jocelyne Guibault³¹ a francia Antillákról származó *zouk* kapcsán felhívta a figyelmet, a műfaj előadói a francia nagyvárosi központok felé fordulva egyre inkább arra specializálódtak, hogy kiszolgálják a „gondosan becsomagolt másságra”, a „táncolható etnicitásra” (*danceable ethnicity*) irányuló igényeket. Stanley Fish az ehhez hasonló jelenségeket nevezte „butik-multikulturalizmusnak”, amely a másik elismerését addig a határig képes fenntartani, míg az kellemes feladatnak ígérkezik.³² Minthogy a sokféleség tisztelete itt elsősorban egy ízlésből, divatból vagy kurrens étkezési szokásokból építkező életstílus megalkotásának szolgálatában áll, csak addig lehetséges, ameddig nem fenyegeti ennek az életstílusnak az egységét.

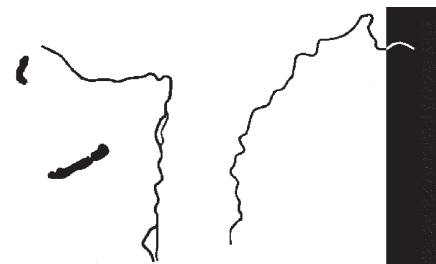
Többféle hibridizáció – megosztott piacok

A világzene etnográfiaja számára mindenesetre a kulturális fordítás és a domesztikáció folyamatai továbbra is a legfőbb kutatási témák közé tartoznak. Az újabb elemzések – túllépve a kilencvenes évek „emancipációt” és „imperializmust” szembeállító, így szükségképpen sarkító megközelítésein – a stílusok, zenei termékek és előadók sajátos röppályáit vizsgálják, ahogyan a helyüket változtatva maguk is átalakulnak, így elárlhatnak valamit azokról a kontextusokról is, amelyekben fogyasztják, használják vagy átalakítják őket. Martin Stokes például a globális homogenizáció és a lokális sokféleség egydimenziós megkülönböztetésével szemben az eltérő hibridizációs stratégiákat hangsúlyozza, amelyeket egyaránt kezdeményezhetnek „felülről” vagy „alulról”,³³ fejlődésük párhuzamos, miközben nem biztos, hogy csupán a zenei formák különböztetik meg őket. A közelmúltban 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 túlnyomórészt a világzenei piacra korábban már bevezetett „autentikus” előadók felvételeit használja fel nyersanyagként. Így a sokféleség hangsúlyozása ellenére fenntartja azt a határt, mely a nyugati zenei piacokat

elválasztja a poszt-szocialista Kelet-Európa országaiban kialakult és sikeressé vált hibrid irányzatoktól – mint a *turbo-folk* (Szerbia), a *manele* (Románia) vagy a *chalga* (Bulgária) –, amelyekre szintén balkáni vagy török zenei elemek elektronizálása és nyugati mintákkal való ötvözése jellemző. Az egyes hibridizációs stratégiák tehát a befolyás, hatalom és presztízs tekintetében egyenlőtlen pozíciókról árulkodnak.

Kétségtelen, hogy ma a világzene az egyik legfőbb csatorna, ahol „a másság megértésével”, vagy a „hibriditás elismerésével” kapcsolatos elképzelések közhasználatba kerülnek, így csupán a fogyasztás által elsajátítható szimbolikus javakká válnak. Ennek a folyamatnak egyik legfőbb vonása a világzene mediatizált karakterével függ össze, vagyis azzal a feltételezéssel, hogy a világzene címkéje alatt árusított termékek és társadalmi háttérük, lokalitásaik között közvetlen kapcsolat van. 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 fent az otthoni közönségnek. Ennek egyik lehetséges következménye a megosztott piacok kialakulása, ennek során a „küldő térségben” elérhető vagy népszerű és az azonos térségek emblémájával globálisan terjesztett zenei termékek köre egymást kölcsönösen kizáró kategóriává válnak.

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 értelmezhetők. A marginalitást vagy a perifériákat a fennálló világrenddel szembeni ellenállással, a hibriditást az eredetiséggel azonosító és egybemosó perspektíva – a világzenei piac közvetítése révén – így a populáris kultúra új, normatív jellegű diskurzusává vált. Ennek következményei akár Magyarországon is tetten érhetők, ahol a monoetnikusnak vagy túlságosan homogénnek gondolt helyi kulturális örökség nyomán számos előadó éppen a „sokféleségesítésben” látja a világzene követelményeinek való megfelelés biztosítékát.





A clejani cigányok esete a világpiaccal: a Taraf de Haïdouks, Románia és a világzene

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 reinkarnációja³⁴ Romániára vonatkozó fejezetében a következőket írja³⁵: „A hagyományos zene ma is virágzik Románia-szerte – talán jobban, mint bárhol másutt Európában. Az ország elszigeteltsége és szinte középkori életstílusa megőrizte a hagyományokat, amelyeket másutt a modernizáció már kiforgatott létezésükből.”

Amikor a szerző „középkori életstílusról” és a hagyományos zene máig tartó virágzásáról ír, nyilvánvalóan a *Taraf de Haïdouks*-ra gondol, amely az elmúlt másfél évtizedben „a világ első számú balkáni cigányzenekaraként” Románia legfőbb kulturális exportcikke volt. Erről azonban a küldő országban élők túlnyomó többsége mit sem tudott. A Taraf de Haïdouks világsikere szorosan összefügg Ceaușescu bukásával és a kelet-európai átmenettel, amely lehetővé tette a térség beillesztését a populáris kultúra termelésének és fogyasztásának globális hálózataiba. A kilencvenes évek egyben a világzenei piac minden addiginál nagyobb léptékű intézményesülésének 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.

Clejanit, a Bukaresttől harminc kilométerre lévő falut – habár itt végzett zenei témájú kutatások már a hatvanas évektől ismeretesebbek 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 kifejtsek véleményüket a szükséges gyakorlati lépésekkel kapcsolatban. Mindebben Rădulescu is részt vett, később magát okolta naivitásáért³⁶. Ennek nyomán neki a clejani zenészek esküvőkön és temetéseken edzett játéka, sokszínű világa a Ceaușescu-diktatúra kultúrpolitikája által központilag tervezett nemzeti hagyományokkal szemben vált érdekessé. Későbbi cikkében így emlékezett vissza a clejani zenészek keltette 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.”³⁷ 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 gyűjtson felvételeket. A clejani muzikusokat román kollégájának közreműködésével ismerte meg. Az ekkor készült felvételek 1988-ban jelentek meg Svájcban,³⁸ 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 azokat a diktátor betiltotta. Bárhogy is történt, így egy sajátos keleti időzónában találták magukat, ahol a legrövidebb táv is napokat vehet igénybe, és a látszólag könnyen megoldható helyzeteket is misztikus kód fedi. Mintegy előre átértékelték tehát az élményt, amelyet később a zenekar nyugati hallgatóinak is elérhetővé tettek. Ahogy a Taraf de Haïdouks egy későbbi lemezajánlójában olvasható: „Erőtlen zenéjük úgy működik, mint egy indoeurópai időgép”, mely az indiai és az ottomán múltba egyaránt elvisz. 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.³⁹

A térképen nem szereplő falu képe éppúgy a zenekar körüli diskurzusok visszatérő elemévé vált, mint a menedzserekkel való első találkozás története, amelynek során a két belga a faluban élő több száz muzsikusközül kiválogatta a később befuttatott zenekar tagjait, 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 márkajelzés is, amelyet a falu számtalan más zenésze közül ezután már csak a menedzserek által felfedezettek és támogatottak használhattak. A falu megtalálása, az alapítás és a névadás aktsaiból álló eredettörténet szinte minden *Taraf de Haïdouks*-ról szóló cikkben és beszámolóban megtalálható. Így például: „A hórihorgas, bozontos belga valami olyat keresett, ami kulturálisan elszigetelt, ami csontig hatol. Nicolae Ceaușescu vasfüggönnyel elzárt Romániája megfelelt neki.” 1991-ben a *Taraf* már túl volt első nagy sikerű európai turnéján, Karo pedig feleségül vette a zenekar egyik tangóharmonikásának lányát. A jelenlétnek és a vele járó tudás megszerzésének a zenekar menedzselésével való összefüggéséről később egyik kollégája így nyilatkozott: „tudnod kell, hogy kik ők, hogyan élnek, kik a feleségeik, gyerekeik, mindent. Benne kell hogy legyél – ami fárasztó.” A *Taraf de Haïdouks* első lemezén⁴⁰ 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.

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.” 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. „A siker nem változtatta meg a *Taraf* ruhásszekrényét, viszont olyan hírességeket tett a követőjükké, mint Johnny Depp.” Néhány évvel később a japán divattervező, Yohi Yamamoto éppen ennek köszönhetően tudott újabb fordulatot hozni a zenekar karrierjébe azzal, hogy extravagáns darabokat tervezett nekik, amelyeket a közönség lemezborítókön⁴¹ és számos magazinban is viszontláthatott. A clejani cigányok és az általuk játszott zene tehát minden tekintetben ideális nyersanyagoknak mutatkozott: Karo és Winter rajtuk keresztül „feltette a világzene térképére” a falut és egyben Romániát, Yamamoto „felöltöztette” az onnan érkező zenészeket, és 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” sztár hollywoodi klubjába. Amikor 2007 nyarán hosszas távollét után a zenekar Bukarestben tartott egy koncertet, a helyi rádióállomások úgy harangozták be az eseményt, mint amely „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 zenekar hazájára, Romániára. A muzsikusköz esetenként úgy jelennek meg, mint a Nyugat-Európába áramló romániai migráció résztvevői. „Kilépve a kommunista időszak törmelékei közül, magáénak tudva a megvetett emberek töretlen hagyományait, a *Taraf* Nyugatra jött, hogy megtalálja a szerencsésjét.” 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 menedzserek továbbá láthatóan erőfeszítéseket tettek annak érdekében, hogy a *Taraf de Haïdouks* megjelenése a hallgatók körében ismert globalizációkritikus és az ellenállást misztifikáló attitűdök szerint értelmezhető legyen. 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.”

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 saját hazájukban való ismeretlensége között látnak. Mint arról már szó esett, a *Taraf* nemzetközi karrierjében nélkülözhetetlen szerepet játszó Speranța Rădulescu

a clejaniak játékát inkább a *kivételek* közé sorolta a zenei kifejezőmódok 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 például a kubai és a romániai cigány előadók közötti párhuzamokra derül fény: „Egy-egy autoriter kommunista rezsim 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.” A Taraf de Haïdouksról szóló világzenei diskurzusokban Románia annak a rendszerváltás után újraéledő nacionalizmus és kölcsönös gyűlölet által jellemzett Kelet-Európának a megtestesítője, amely 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 médiát vagy a rajongókat, nem független a világzenei mezőnek attól a sajátosságától, amely a forgalomba kerülő termékeket adott lokalitásokról szóló képzetekhez kapcsolja, eredetiségüket pedig – az előadók személyén és a zenei tartalomtól – 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 reprezentálna 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 tekint kiindulópontnak. A zenekar egyik krónikása, a Londonban élő szakíró Garth Cartwright szerint Románia fejlődésének mutatója lehet a 21. században, hogy miként értékeli saját cigány zenészeit.⁴² A cigányokkal szembeni megvetés olyan nyilvánvalóan piaci alapokon nyugvó megfontolásokra is magyarázatul szolgált, mint például az, hogy a Taraf de Haïdouks nyugati színpadokon aratott sikerei mellett 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 vitás eredményekre vezetne. A Taraf de Haïdouks nemzetközi karrierjével párhuzamosan bontakozott ki Romániában a lokális populáris kultúrának a *manele* fogalma köré szerveződő irányzata és piaca, amely egyrészt az elmúlt években sikerrel konkurált a globálisan terjesztett popzene termékeivel, másrészt számos cigány előadót tett sikeressé – jórészt anélkül, hogy kizárólag etnikailag meghatározott szerepekben jelenítette volna meg őket. A manelét zeneileg hibrid karaktere folytán „szennyezett” műfajként vagy „alacsony kultúraként” elutasító érvelések esetleges rasszizmusa 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 hiphop, a török popzene vagy a flamenco ritmusaival vagy az ezekre tett utalásokkal⁴³ – paradox módon tehát sokkal inkább megfelel a világzene hibriditására épülő meghatározásának, mint a Taraf de Haïdouks által feldolgozott balladák és falusi táncdallamok. A világzene nemzetközi színpadain megjelenő cigány előadók kapcsán a romániai (vagy kelet-európai) rasszizmusra való hivatkozás így sokkal inkább egy olyan diskurzus részének tűnik, amelyben a Kelet saját értékeinek – így tehát saját magának – elfogadására eleve alkalmatlanként jelenik meg, ezáltal a Nyugatnak marad az a civilizációs többletből adódó feladat, hogy a világ más részein létrejövő kulturális javakat a maga jogán kezelje, és ennek nyomán birtokába vegye. Mindezt igazolja az a diskurzus, mely szerint rasszizmus csupán a Kelet betegsége, a Nyugat feladata, hogy orvosolja azt.

A szegénység és kilátástalanság, amely a Clejaniba érkező belga menedzsereket első útjuk során fogadta, keveset változott az elmúlt 18 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 kapcsolatokról és kölcsönös félreértésekről Marin Marian-Bălașa írt egyik tanulmányában. Ez azonban – együtt a manele és a világzenei piac közötti további érintkezésekkel – már a globális populáris kultúra történetének egy másik fejezetéhez tartoznak.⁴⁴

P. G.

1 Lásd Váradi Roma Café: *Szeress még*. BMG, 2004.

2 Gupta, Akhil – Ferguson, James: Beyond Culture: Space, Identity and the Politics of Difference”. In uők (szerk.): *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham: Duke University Press, 1997. 33–51.

3 Feld, Steven: A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, 2000. 1: 145–171.

4 Cohen, Sara: Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music*, 1993. 2: 123–138.

- 5 Bilby, Kenneth: Roots Explosion: Indigenization and Cosmopolitanism in Contemporary Surinamese Popular Music. *Ethnomusicology*, 1999. 2: 256–296.
- 6 Stone, M. Priscilla – Haugerud, Angélique – Little, Peter D.: Commodities and Globalization: Anthropological Perspectives. In uők (szerk.): *Commodities and Globalization: Anthropological Perspectives*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers, 2000. 1–32.
- 7 Feld: i. m.
- 8 Számos más példa mellett itt érdemes megemlíteni Paul Simon, Peter Gabriel vagy David Byrne munkásságát.
- 9 Stokes, Martin: Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology*, 2004. 33: 47–72.
- 10 A mezők logikájának és a kulturális termelésnek az összefüggéséhez lásd Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, New York: Columbia University Press, 1994.
- 11 During, Simon: Popular Culture on a Global Scale? *Critical Inquiry*, 1997. 4: 808–833.
- 12 During: i. m. 822.
- 13 Lásd többek közt: Deep Forest: *Deep Forest*. Epic, 1993; Deep Forest: *Bobeme*. 550 Music, 1995.
- 14 Feld: i. m.
- 15 Feld: i. m.
- 16 Brennan, Timothy: World Music Does Not Exist. *Discourse*, 2001. 1: 44–62.
- 17 Guilbault, Jocelyne: Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice. *Popular Music*, 1997. 1: 31–44.
- 18 Erlmann, Veit: Hybridity and Globalization (Intercultural Exchange, Acculturation). In Shepherd, John – Horn, David – Oliver, Paul – Laing, David (szerk.): *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, New York: Continuum, 2003. 279–290.
- 19 Frith, Simon: The Discourse of World Music. In Born, Georgina – Hesmondhalgh, David (szerk.): *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 2000. 305–322.
- 20 Frith: i. m.
- 21 Ferguson, James: The Transnational Politics of Cuban Music and Cuban Culture. *The Culture Mandala*, 2003. 1: 11.
- 22 Pacini Hernandez, Deborah: Dancing with the Enemy. Cuban Popular Music, Race, Authenticity, and the World Music Landscape. *Latin American Perspectives*, 1998. 3: 110–125.
- 23 Cornell, John – Gibson, Chris: World Music: Deterritorializing Place and Identity. *Progress in Human Geography*, 2004. 3: 342–361.
- 24 Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- 25 Hernandez, Pacini: i. m.
- 26 Erlmann, Veit: The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s. *Public Culture*, 1996. 3: 467–487.
- 27 Brennan: i. m.
- 28 Roach, Colleen: Cultural Imperialism and Resistance in Media Theory and Literary Theory. *Media, Culture and Society*, 1997. 19: 47–66.
- 29 Huggan, Graham: *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*. London–New York: Routledge, 2001.
- 30 Cornell–Gibson: i. m.
- 31 Guilbault, Jocelyne: Creolite and the New Cultural Politics of Difference in Popular Music of the French West Indies. *Black Music Research Journal*, 1994. 2: 161–178.
- 32 Fish, Stanley: Boutique Multiculturalism, or Why Liberals are Incapable of Thinking about Hate Speech. *Critical Inquiry*, 1997. 2: 378–95.
- 33 Stokes: i. m.
- 34 Broughton, Simon – Ellingham, Mark (szerk.): *Rough Guide to World Music. Volume One: Africa, Europe & the Middle East*, London–New York: The Penguin Group Rough Guides, 2000.
- 35 Broughton, Simon: Romania: Taraf Traditions. In Broughton–Ellingham (szerk.) i. m. 240.
- 36 Rădulescu, Speranța: „Traditional Music and Ethnomusicology Under Political Pressure: the Romanian Case. *Anthropology Today*, 1997. 6: 8–12.
- 37 Rădulescu: i. m. 11.
- 38 Roumanie: *Musique des Tsiganes de Valachie. Les lăutari de Clejani*. Ocora, 1988.
- 39 Lásd Cartwright, Garth: Introduction: In a Poor Town... In uő.: *Princes Amongst Men. Journeys with Gypsy Musicians*. London: Serpent's Tail, 2005. 13.
- 40 Taraf de Haïdouks: *Musique Des Tziganes De Roumanie*. Cramworld, 1991.
- 41 Taraf de Haïdouks: *Band of the Gypsies*. Cramworld, 2001.
- 42 Cartwright, Garth: »A Little Bit Special«. *Censorship and the Gypsy Musicians of Romania*. Copenhagen: Freemuse, 2001.
- 43 Malvinni, David: Adrian, Taraf, and the Political Reception of Gypsy Music in Bucharest. In Salo, Sheila – Prónai, Csaba (szerk.): *Ethnic Identities in Dynamic Perspective. Proceedings of the 2002 Annual Meeting of the Gypsy Lore Society*. Budapest: Gondolat – Roma Research Group, Ethnic and National Minority Studies Institute, Hungarian Academy of Sciences, 2003. 247–253.
- 44 Marian-Bălașa, Marin: Romany Music and Gypsy Criminality. *Ethnologia Balkanica*, 2004. 8: 195–225.

