

A clejani cigányok esete a világpiacsal: 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 hálózatába. 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 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 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, Yohji 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 szerencséjét.” 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 clejaniai 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.

