

# NÉPZENE

A népzene nem elméleti, hanem gyakorlati kérdés: művelni kell, hallgatni, táncolni rá. Első pillantásra legalábbis így gondolná az ember. De ha nagyon akarja, ezen a téren is megtalálja a maga számára az elemezni-, illetve értelmeznivalót, és ehhez nem is kell, hogy túlságosan teoretikus beállítottsággal legyen megverve. Hiszen a népzene, amint megszólal, nemcsak önmagáról szól, hanem egy adott tájegységről, régióról, a helyi hagyományokról, sőt a lokalitás és a nagyvilág találkozásáról (vagy az már világzene?). Határokról és határátlépésről, életérzésről, sajátos esetben politikáról. Kelet-Közép-Európa pedig mindig is sajátos eset volt, ahol még a táncházmozgalom is csöndes – más értelemben persze hangos – lázadás lehetett a rendszer ellen, mai exportbandái pedig az egzotikumot, esetleg a nosztalgiát csempézik a Nyugat zenei életébe. A népzénét tehát érdemes hallgatni, de nem érdemes hallgatni róla. Beszélni kell, sokféleképpen – ahogy rovatunk szerzői is teszik.



Réti Zsófia

**ELDALOLNI KELET-KÖZÉP-EURÓPÁT**

Some say that I come from Russia  
 Some think that I come from Africa  
 But I'm so exotic I'm so erotic  
 'Cause I come from the Planet Paprika  
 (Shantel: *Planet Paprika*)

2014, Gogol Bordello-koncert, Budapest. Profi show, pergő ritmus, a legnagyobb slágerek. A zenekar a megfeszített turnétempó miatt azt sem tudja, hol van, a közönség kicsit csalódott, ugyanakkor zavarban is van, hiszen mégiscsak „földijeink”. Még akkor is, ha ukránok, oroszok, fehéroroszok (az etióp és skót–kínai tagokról nem is beszélve). Pár hónappal később Rotfront-koncert pár száz méterrel odébb. A közönség lelkes, sőt elfogult, mert a banda úgy viselkedik, mint akik hazajöttek. Pedig az egyetlen magyar Wahorn Simonon kívül a zenekar csak német, bolgár, ukrán és osztrák tagokkal büszkélkedhet. Felmerül tehát a kérdés: bő húsz évvel a Szovjetunió széthullása után létezhet-e olyan „kelet-közép-európai sorsközösség”, amely összefogja ezeket a nemzeteket? Illetve a másik oldalról szemlélve: lehetséges vagy szükséges-e a régiót ilyen formájában egészként reprezentálni a világ többi része felé?

A kétezres évek elejétől-közepétől globalizált világunk két kiemelkedően erős gravitációs pontján, New Yorkban és Berlinben új könnyűzenei szubkultúrák kezdtek kibontakozni, melyek választ kínálnak erre a kérdésre. Nevük nincs, csak műfajmegnevezéssé tágitott szlogenek vagy önjellemzések, egyedi szóelemények írják körül őket, ezekből azonban rengeteg: *gypsy punk*, *emigrantski raggamuffin*, *Russendisko*, *turbo polka*, hogy csak a leggyakrabban felbukkanó kifejezésekről essen szó. Megfelelőbb megnevezés hiányában a *popreal* szó égisze alatt lehet ezeket a széttartó elnevezéseket egyesíteni, értve ezen azokat a szubkultúrákat, amelyek a volt szovjet tag- és szatellitállamok első- és másodgenerációs kivándorlóinak identitását mutatják fel. A kezdetek óta a multikulturális metropoliszok mellett egyre több helyen jelennek meg olyan formációk, amelyek valamilyen formában a poprealhoz kapcsolhatók. Ide tartozik a paradigma-, sőt mítoszalkotó Gogol Bordello (Egyesült Államok), a Rotfront (Németország), a Russkaja (Ausztria)

a Kultur Shock (Egyesült Államok), a Shantel (Németország), vagy akár a műfaj előfutárának tekinthető, 1989-ben megalakult Apparatschik (szintén Németország). Egy ilyen felsorolásból nem lehet kihagyni azonban a DJ-ként működő, Berlinben élő, de orosz származású Vlagyimir Kaminert és holdudvarát, az azóta legendás hírre szert tett Russendiskót sem, amely a berlini popreál szubkultúra ikonikus, kikerülhetetlen színtere lett.

Bár igen sokszínű felhozatalról van szó, ezeknek a bandáknak közös jellemzője, hogy tagjaik a világ, de legalábbis Kelet-Közép-Európa valamennyi tájáról érkeznek, s hogy ennek megfelelően az egyes tagok hazai népzenei hagyományai keverednek olyan eleve hibrid és nemzetközi zenei stílusokkal, mint a „páneurópai” polka, a klezmer, a cigány zene, illetve a nemzeti kategórián kívül eső punk és rock.

### *Popreál és jugóbuli*

A popreál mint zenei zsáner két olyan kulturális mintázattal is összevethető, melyek a kilencvenes évektől kezdve, a Szovjetunió felbomlása után jobbra az emigránsok által befolyásolták a Közép- és Kelet-Európáról szóló nyugati közbeszédet. Az egyik ilyen jelenség a posztszovjet nosztalgiaadiszkok esete. Ezeket Németországban a keletnémet nosztalgia, az *Ostalgie* mintájára *Ost-discó*nak hívták,<sup>1</sup> Budapesten pedig az ide vándorló vajdasági magyarok – az összes jugoszláv utódállam képviselőivel együtt – „jugóbulinak” nevezték.<sup>2</sup> Mégsem állíthatjuk, hogy a Gogol Bordello-féle gypsy punk, vagy akár Kaminer Russendiskója az Ost-discók és jugóbulik közvetlen rokona lenne. Az utóbbiaknál a közönség jellemzően azokból tevődik össze, akik személyes emlékeik vagy legalább származásuk miatt alanyai az egyéni vagy csoportszintre emelt kommunista nosztalgiának, míg a popreál dinamikáját éppen az adja, hogy közönsége túlnyomó részben az áttelepülteket fogadó kultúra képviselői közül kerül ki: azaz a nosztalgia külső szemlélőiről van itt szó.

Érdekes, hogy a jugóbulik vagy az Ost-discók közönsége esetében összevillan a nosztalgia kifejezés szó szerinti és átvitt értelme. Ahogy

1 Lásd Daphne BERDAHL, '(N)Ostalgie' for the present. *Memory, longing, and East German things*, Ethnos 1999/2., 192–211.

2 A téma beható elemzéséhez lásd VÁRADI MONIKA Mária – ERŐSS ÁGNES, „Kulturálisan vagyunk magyarok, mentalitásban szerbek vagyunk szerintem, igen.” *Magyarországon élő vajdasági migránsok és a jugóbuli*, Tér és Társadalom 2013/2., 55–76.

a témát tárgyaló szakirodalom is megemlíti,<sup>3</sup> a „nostalgia” mint ’kóros lelki elváltozás’ a *nostos* (hazatérés) és *algia* (vágyakozás) szavak összetételéből jött létre, s eredetileg a távoli otthon utáni vágyakozásra utal. Csak később kezdte el a térbeli elvágódás helyett az időbeli visszavágyást is jelenteni, az *émigré*-bulik pedig a szó mindkét konnotációját játékba hozzák. Ezzel szemben a popreál múltidézése, bár maga is nosztalgiára épül, sokkal inkább a nemzetközi piac dinamikájának engedelmeskedik, mint az egyéni emócióknak. A Gogol Bordello gypsy punk zenéjével kapcsolatban Adriana Helbig jegyzi meg, hogy közönységük, akiknek a zenekar énekese, Eugene Hütz adja elő az erős narratív keretre felépített dalokat, túlnyomó többségében egzotikumra éhes fehér, középosztálybeli amerikai fiatal.<sup>4</sup>

### *Szoc-art és popreál*

A hagyományokból kiinduló kelet-közép-európai emigráns identitások megalkotásával a popreál egy vizuális kifejezésmóddhoz, a szocialista realizmus jelrendszerét ironikusan kifordító és azt a pop-arttal szemben meghatározó szoc-art-hoz is kapcsolódik.<sup>5</sup> A szoc-art kifejezést először 1972-ben használta az Egyesült Államokba kivándorolt orosz Vitaly Komar és Alexander Melamid, s – bár maga az irányzat bizonyos mértékben több, a volt szovjet érdekszférába tartozó országban megjelent – legismertebb képviselői ugyancsak oroszok: Leonid Sokov és Alexander Kosolapov. A New York-i galériákban bemutatott munkáikról általánosságban elmondható, hogy azon a nagyon keskeny határvonalon billegnek, amely hagyományos fogalmaink szerint a giccset választja el az ironizáló, sokszorosán rétegzett posztmodernről.

Bár mind a szoc-art, mind a popreál esetében kelet-európai emigráns identitások felmutatásáról van szó, a médiumon és a kifejezés választott módján kívül még egy jelentős különbség adódik közöttük. A szoc-art tekintetében a közép-európai kulturális identitás megfogalmazása mindig problematikus volt, hiszen a szoc-art, amellet, hogy

3 Lásd például Linda HUTCHEON, *Irony, Nostalgia and the Postmodern*, *Studies in Comparative Literature* 30. (2000), 189–207.

4 Adriana HELBIG, „All Connected Through the Gypsy Part of Town”. *The Gypsification of East European Immigrant Identity in U. S. Gypsy Punk Music*, Romano Dzaniben 2009, 85–101.

5 Mihail EPSTEIN, *Postmodernism, Communism, and Sots-Art = Endquote. Sots-art Literature and Soviet Grand Style*, szerk. Marina BALINA – Nancy CONDEE – Evgeny DOBRENKO, Northwestern UP, 2000, 3–31.

posztoszocialista, elsősorban orosz. Nyilvánvalóan beszélhetünk ország-specifikus törekvésekről is, ezek azonban nagyon elszórtak, és sokkal jellemzőbben kapcsolódnak más stílusokhoz, hagyományokhoz, mint a szoc-art-hoz. Röviden, Fehér László rózsaszín sorozata vagy Jarosław Modzelewski munkái legjobb esetben is úgy aránylanak Melamid vagy Sokov projektjeihez, mint a „létező szocializmusok” Marx ideáihoz. Mindez tehát azt jelenti, hogy a teljes szovjet blokk posztkommunista reprezentációja ismét orosz minta alapján történik meg a szoc-art esetében. A popreál ezzel szemben a multikulturalitásában, ha tetszik, internacionalizmusában hordozza magában a szocializmus örökségét. Ezek a zenekarok jellegzetesen nemzetközi formációk: ukrán, magyar, német, osztrák, bolgár tagokból állnak.

### *Interkulturális befogadás*

Ami azonban mégis közös jellemzője a szoc-artnak és a popreálnak, az az eleve interkulturális befogadás, hiszen mindkét esetben olyan emigráns szubkultúrákról van szó, melyek a befogadó ország közönségében – a sajátjuktól kulturálisan eltérő közegben – keresnek elismerést a maguk számára. Mindez olyan interpretációs stratégiákat hív életre, melyekkel például az irodalom nyelvi meghatározottságából adódóan szinte egyáltalán nem számolhat.

Ez az értelmezési kontextus a Homi K. Bhabha által posztkoloniális szövegkörnyezetre kidolgozott hibriditáselméletét is új megvilágításba helyezi. Bhabha szerint a hibriditás két kultúra sűrűlédásakor jön létre, s azt jelenti, hogy ezek közül a nem domináns egy olyan jelrendszert hoz létre, amelyben a kedvezőbb pozícióban lévő civilizáció kódjait használja, ám a saját történetét mondatja el velük, kifordítva azokat. A hibriditás olyan különbség, amely önmagából adódik (*a difference within*), egy köztes valóságot reprezentál, s ekképp képes felülemelkedni a bináris világrenden. Bhabha szavaival élve, a hibriditás hidat próbál verni az otthon és a világ között – és tulajdonképpen ez mind a szoc-art, mind a popreál lényege.<sup>6</sup>

A Bhabha-féle hibriditás legjobb példája az a nyelvi keveredés, amelylyel a popreál zenekarok operálnak. Az idegen világnyelven, akcentussal éneklés felveti azt is, hogy az ily módon felmutatott identitás

6 Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, Routledge, London, 1994, 13.

másféle reprezentációja nem lenne lehetséges: bebizonyosodik, hogy a Kelet-Közép-Európából érkezők anyanyelve nem alkalmas arra, hogy a világ felé bármilyen jelentést kommunikáljon, a kivándorlók a Nyugat nyelvét pedig csak egyfajta különbség, könnyen felismerhető akcentus megtartásával képesek sajátjukká tenni. Külön izgalmasak azok a dalok, ahol akár egyetlen számon belül is változik az előadás nyelve. Ennek egyik legjobb példája a Gogol Bordello *Suddenly (I Miss Carpaty)* című dala, melynek már a címében és refrénjében is említett Kárpátok a kelet-közép-európaiság kvintesszenciájának tekinthető: a hegység érinti Szerbiát, Romániát, Ukrajnát, Magyarországot, Szlovákiát, Csehországot és Lengyelországot. A dalszövegek különlegessége, hogy bár javarészt az énekes, Eugene Hütz csikorgó angolján szólanak meg, néha ukrán és lovári betétek is hallhatók, sőt egy magyar nyelvű sor is helyet kap a dalban: „piros lett a paradicsom, nem sárga”. Hasonlóan épül fel a Rotfront *Devil* című dala, mely a *Ha megfogom az ördögöt...* kezdetű magyar nyelvű cigány nótából indul ki, s ehhez adódik Yuriy Gurzhy ukrán nyelvű betétje, illetve az ugyancsak jól felismerhetően kelet-európai akcentusú angol refrén.

A hibriditás mellett szintén az eleve interkulturális befogadás következménye az is, hogy a popreal – csakúgy, mint a szoc-art – kénytelen könnyen érthető nemzeti vagy regionális sztereotípiákból építkezni. Ezek közül a legkézenfekvőbb a féktelen mulatozás, az ivászat, a tivornya kusturicai ihletettséggű képe: ezt láthatjuk például a Gogol Bordello *Start Wearing Purple* című klipjében, s értelemszerűen az *Alcohol* elnevezésű daluk is ezt örökíti meg, melynek ironikus ellenpontja a Rotfront *Sober (Józan)* című száma. Mégis, a sztereotípiák legteljesebb demonstrációját a Russkaja *Change* című dala adja, amely az amerikai kivándorlás tapasztalatát örökíti meg a következő dalszöveggel:

I changed my Vodka for the Whisky  
 That's why I got this voice  
 I changed my Olga for the Britney  
 because I have no choice  
 I changed my Prawda for the New York Times  
 to read about the daily truth  
 I changed my country for a better life  
 and now I got the blues<sup>7</sup>

7 „Vodkámát whiskyre cseréltem, / ezért ilyen a hangom / Olgámat Britneyre cseréltem / mert nincs más választásom. / A Pravdámat New York Timesra cseréltem / Hogy a

Ezek a képek azonban ebben az esetben nem csak a kivándorlók auto-sztereotípiáit sorakoztatják fel: a nóta minden szláv jellegzetesség mellé azok amerikai ellenpontját rendeli, ahogy a hagyományos orosz zene az amerikai álmot megtestesítő kultfilm, a *Pretty Woman* betétdala mellé helyeződik.

A befogadó közeg nyelvi és kulturális idegensége más szempontból is a popreál előnyére válik. A kelet-közép-európai sztereotípiák döntő része valamilyen módon a múltból, sőt számos esetben a kommunista múltból fakad. A „mit sem sejtő” közönség jelenléte bizonyos mértékben tehermentesítheti az emlékezetet, ami például azt is eredményezi, hogy az emigráns popreálban az identitás nem a múlt retraumatizálásából, az áldozati emlékezet fenntartásából fakad. Ezzel kapcsolatban Aleida Assmann jegyzi meg, hogy míg Nyugat-Európában jelenleg éppen a kollektív áldozat-emlékezetek újraértelmezése, megkérdőjelezése zajlik, addig Kelet-Európában még mindig a közös passziótörténeteken alapuló nemzeti nagyelbeszélések újraeledésének lehetünk tanúi.<sup>8</sup>

Mégsem egyfajta átgondolatlan és naiv – Svetlana Boym kifejezésével élve restoratív<sup>9</sup> – kelet-európai nosztalgia az, amit a Rotfront, a Gogol Bordello vagy a Russkaja képvisel. Ehelyett egy, a múlthoz fűződő, nagyon is reflexív viszonyról van itt szó. A Bacsó Péter *A tanú* című filmjéből idéző Maya Nadkarni megfogalmazásával élve annak felismerése ez, hogy a múlt bár kicsit sárga, kicsit savanyú, de a miénk.<sup>10</sup> Viktor Pelevin egyik karaktere fogalmazza meg azt, hogy a kelet-európai miként reprezentálódik nyugati értelmezője számára: „De ezek azt hiszik, hogy mi kulturális nyomoroncok vagyunk! Olyanok, mint azok az afrikai bunkók, érted! Mintha pénzes állatok lennénk. Valami disznók, vagy ökrök [...] Hiányzik a nemzeti i-den-ti-tás.”<sup>11</sup>

A popreál a nemzeti autosztereotípiák felhasználásával olyan emlékezetet alakít ki, amely zökkenőmentesen integrálhatja a szovjet mozgalmi dalok hangzásvilágát a lokális népzennel – még annak ellenére is, hogy a kommunista érában a hatalom és a népzene, sőt még a nép

---

napi igazságról olvassak / Az országomat lecséréltem egy jobb élet reményében / És most rám tört a blues”.

8 Aleida ASSMANN, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, C. H. Beck, München, 2006.

9 Svetlana BOYM, *Nostalgia and Its Discontents*, The Hedgehog Review 2007, 7–18.

10 Maya NADKARNI, *But It's Ours. Nostalgia And The Politics Of Authenticity In Post-Socialist Hungary = Post-Communist Nostalgia*, szerk. Maria TODOROVA – Zsuzsa GILLE, Berghahn Books, Oxford, 2010, 190–214.

11 Viktor PELEVIN, *Generation P*, ford. BRATKA László, Európa, Budapest, 2009<sup>3</sup>, 222–223.

és a népzene viszonya is kifejezetten problematikusnak számított.<sup>12</sup> A műfaj az alkotóelemek olyan kevercsét kínálja, amely nem tűnik afféle intervíziós dalfesztiválnak, hanem képes a megváltozott világban is érvényes identitások kommunikálására.

### *Kelet- és közép-európai egzotikum*

Mindez felveti azt a problémát, amelyet Weyer Balázs zenei újságíró a világzene esetében az autentikus és az egzotikus között feszülő ellentéttel ír le, s amely a popréallal kapcsolatban is releváns lehet.<sup>13</sup> Míg az egzotikum mindig relációjában értett fogalom, egy kulturális objektum valami máshoz (általában normatív tekintetű mért) izgalmas idegenségét jelöli, az autenticitás az önazonosság megtartására irányuló képesség. Ahogy a téma paradigmaformáló kutatója, Charles Taylor megfogalmazta, az autenticitás az egyén azon képessége, hogy a külső nyomástól elszakadva fejezze ki önmagát.<sup>14</sup> Első látásra feltételezhetnénk, hogy az egzotikum és az autenticitás egyenesen arányos egymással. A valóságban azonban úgy tűnik, hogy az autenticitás éppen hogy nem az egzotikum múlttá merevítését, hideg emlékezetként való megőrzését jelenti, sokkal inkább azt a fajta hitelességet, amely felismeri és vállalja, hogy az identitás, amit fel tud mutatni, számos keveredés, interakció jelenleg is formálódóban lévő eredménye.

Ahogy Weyer is mondja, szeretnénk azt gondolni, hogy a Zöld-foki-szigeteken mindenki hagyományos helyi zenét hallgat, és meg lennénk sértődve, ha a helyi bárban a *Billie Jean* szólna, azonban a jelenleg népi- és világzeneként ismert műfajok túlnyomó része valamiféle fúzió eredménye. Ugyanezt a felismerést a popréál kontextusára vetítve be kell látnunk, hogy ebben a formában a népzenei ihletettséggű dallamoknak csak akkor van létjogosultságuk, ha nem valamiféle archaizáló múlt-

12 A szovjet tagköztársaságokban a népzene, majd Sztálin halála után a népzenei ihletettséggű popzene (a *folk'n'pop*) a tömegek, sőt az előadók által is megvetett, majd titkos lázadásra felhasznált műfaj volt. Erről bővebben lásd Vasily SHUMOV, *The rise and fall of Soviet folk'n'pop music*, Russia Beyond the Headlines 2013. szeptember 6., [http://rbth.co.uk/arts/2013/09/06/the\\_rise\\_and\\_fall\\_of\\_soviet\\_folknpop\\_music\\_29563.html](http://rbth.co.uk/arts/2013/09/06/the_rise_and_fall_of_soviet_folknpop_music_29563.html). Magyarországon a népzene helyzete még különösebb volt a Kádár-korban: bár a hivatalos ideológia egyértelműen támogatta, mégis az alulról szerveződő, potenciálisan ellenzéki csoportosulásokat, melyek népzenevel és néptáncal foglalkoztak (mint például az 1972-ben indult táncházmozgalom), a hatalom eleve gyanakvással figyelte.

13 *A zeneipar turistái: kitalált hagyományok, helymárkázás és keveredés a világzeneben*, Zenei hálózatok blog 2012. április 24., [http://zeneihalozatok.blog.hu/2012/04/24/vilagzene\\_a\\_zeneipar\\_turistaja](http://zeneihalozatok.blog.hu/2012/04/24/vilagzene_a_zeneipar_turistaja).

14 Charles TAYLOR, *The Ethics of Authenticity*, Harvard UP, Cambridge (MA), 1992, 27.



idézést hivatottak véghezvinni, hanem mindig eleve hibrid identitásokat visznek színre.

De milyen identitás az, ami ily módon épül fel? Melyek az egyedítő jellemzői? Adriana Helbig a Gogol Bordello kapcsán amellett érvel, hogy a zenekar jelenléte az Egyesült Államokban többek között azzal is jár, hogy a befogadó ország szemében a kelet-európaiság a roma identitással kapcsolódik össze. Helbig ezt a jelenséget a *gypsification* szóval írja le,<sup>15</sup> hiszen az emigráns és a vándorcigány perspektívája sok szempontból valóban hasonló. A cigánysághoz kapcsolódó sztereotípiák vad, a többségi társadalomba beilleszkedni képtelen, a hagyományos definícióknak ellenálló, folyamatosan úton lévő karavánokról szólnak. Ezek szerint a cigány olyan ember, aki messziről jön, sehová sem tartozik, sehol nincs otthona. Az otthontalanság, az úton levés tapasztalata, sőt a keletről nyugat felé utazás toposza a popreál zenekarok gyakori, visszatérő témája. A Rotfront egyik legelső slágere, a *Sovietoblaster* például a következő refrént használja: „Let’s introduce ourselves, we’re sitting on a train that takes us to Berlin from Ukraine.”<sup>16</sup> Az albumok címei ugyancsak az úton levés, az otthontalanság tematikáját idézik (például *Visafree* vagy *Emigrantski Raggamuffin*). A Gogol Bordello esetében ugyancsak nyilvánvaló ez a tendencia, elég, ha az olyan albumcímekre gondolunk, mint a *Trans-Continental Hustle* (*Transzkontinentális túlekedés*), *Multi Kontra Culti vs. Irony*, vagy az olyan dalcímekre, mint az *Immigraniada* és a *Voi-la Intruder* (*Íme a betolakodó*).

Mindez szorosan kapcsolódik ahhoz, hogy Kelet- és Közép-Európa sok szempontból egyfajta téren és időn kívüli imaginárius senkiföldjeként tűnik fel – a szakirodalomban csakúgy, mint a populáris kultúrában. Miklóssy Katalin és Pekka Korhonen például így írja le a Keletet: „A Kelet más. A gyors változások helye, ahol emberöltőkön belül születnek és tűnnek el hatalmas geopolitikai területek. Egyszer volt egy Szovjetunió, de már nincs. [...] Egyszer rég a Kelet egyet jelentett a kommunizmussal, de már az államszocializmus is eltűnt. Egyszer volt egy Kelet-Európa is, de mostanra már nemcsak hogy eltűnt, de maga az elnevezés is politikailag inkorrektté vált. A Szovjetunió nyugati nyúlványából az Európai Unió keleti nyúlványába történő rendszerszintű átmenet egy egész régió elmozdulását eredményezte.”<sup>17</sup> Hasonló helynél-

15 HELBIG, *I. m.*, 86.

16 „Hadd mutakozzunk be, egy vonaton ülünk, amely Ukrajnából Berlinbe visz minket.”

17 Katalin MIKLÓSSY – Pekka KORHONEN, *Introduction = The East and the Idea of Europe*, szerk. Katalin MIKLÓSSY – Pekka KORHONEN, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne, 2010, ix.

küliséget, mitizált Kelet-Közép-Európa-képet mutatnak be a közelmúlt itt játszódó filmjei, például a Jonathan Safran Foer regényéből készült *Minden világló* (*Everything Is Illuminated*, 2005) vagy a 2006-os „kelet-európai road movie”, a *Csuklónyiszálók* (*Wristcutters*), melynek betétdalát éppen a Gogol Bordello írta.

A kelet-európaiság – főleg az Egyesült Államokban – abban is hasonlít a roma identitáshoz, hogy a befogadó ország jellemzően különbséget tesz a kulturális és a társadalmi integráció között: míg a multikulturalitás jegyében szívesen fogadják a sajátjuktól eltérő kultúrát, ennek tényleges hordozói nem feltétlenül találják meg helyüket a társadalomban. Ahogy a Gogol Bordello egyik szövege rávilágít: „you love our music, but you hate our guts” („a zenénket szeretitek, de a fajtánkat utáljátok”). A Kultur Shock zenekar *God Is Busy, May I Help You* című dalának sorai pedig rögtön a kelet-európai emigráns lét legsürgetőbb társadalmi problémájára világítanak rá:

I know, I'm stranger in your land,  
I know, ladies and gentlemen,  
I know, I am coming here to stay,  
And take your jobs away.<sup>18</sup>

De térjünk vissza egy pillanatra kiinduló kérdésünkhöz. Hogyan lehet Kelet-Közép-Európát egységes régióként felmutatni a világ többi része számára? A globalizáció korának egyértelműen szüksége van a tudatra, hogy a Nyugat kézre eső Másikja, az egzotikus, kiismerhetetlen Közép- és Kelet-Európa továbbra is létezik; bizonyíték erre a popreál átütő sikere is. Egyik, akár sztereotípiaként is használható jellemzője a sokféleség, a nyelvi, etnikai diverzitás: éppen olyasmi, ami az egységes régióképp ellen dolgozna. Ebben az elrendezésben azonban a kelet-közép-európaiság többé már nem szégyellni való provincialitást, elmaradottságot, valamiféle hiányosságot jelent, hanem megkülönböztető jellemző, lokalitásra alapozott autenticitást. Már nem centrum nélkül tanácstalan perifériáról van szó, hanem a popreál ábrázolásában egy olyan kulturális mintázatról, amely nemzetközileg is megérthető, sőt követhető lehet.

18 „Tudom, idegen vagyok a földeteken, / Tudom, hölgyeim és uraim, / Tudom, azért jöttem, hogy itt maradjak, / és elvegyem a munkátokat.”