

Hegyi Pál

COUNTRY KONTRA DZSESSZ:
AZ ÖNTEREMTÉS VERSENGŐ
HAGYOMÁNYAI¹

LÉTREJÖN, FELFEDEZ VAGY FELTALÁL, LÉTREHOZ?

A függetlenségi nyilatkozat 250. évfordulója alkalmából a jelen kötet igyekszik méltóképp megemlékezni a 18. század születő nemzetéről, az anyaországtól való leválás történelmi jelentőségéről, de szólni kell az önállósulás előfeltételeként, eredményeként és velejárójaként az Egyesült Államok kulturális önazonosságáról is. Ez az írás az 1776-ra mintegy másfél évszázados múltra visszatekintő összetett folyamat részeként a *soft power* egyik hatóereje, a könnyűzenei ipar, azon belül is a sajátos amerikai népzene megteremtésének történetéhez igyekszik adalékokkal szolgálni. A szorosabb fókusz a country és az afroamerikai zenei formák – kiemelten a dzsessz – között hosszan fennálló versengés okai és eredményei jelentik. A country megjelenése alapvetően kulturális térfoglalást jelent egy olyan korszakban, ahol igény formálódik egy saját, sajátos népzene kialakítására. Egy nemzet számára a népzene általában természetszerű adottság. Arra hozható példa, hogy egy adott ország saját népművészetének felemelése kultúrpolitikai vagy művészeti törekvéssé válik, annak kialakulása azonban nem kapcsolódik szándékos törekvésekhez. Az új kontinens esetében a hiányzó folklór megteremtésének igénye, az abból következő tudatos ambíció hatással, lényegi befolyással van a kialakítandó amerikai népzene. Írasm az kívánja igazolni, hogy az Egyesült Államokban a 19. század végi, 20. század eleji társadalmi, politikai és kulturális változások motivációi a mai napig nem elválaszthatók saját identitáspolitikájának gyakran kettősségekkel, ellentmondásokkal terhes törekvéseitől.

¹ A tanulmány szakmai lektora Pintér Károly.

Mint cseppben a tenger, úgy jellemzi az amerikai olvasztótégelyben kiforrt két könnyűzenei műfaj, a dzsessz és a country viszonya az amerikai identitás összetettségét. Míg a dzsessz olyan univerzális nyelvvé fejlődött, amely valamennyi zenei nyelvjárással képes párbeszédre, nyitott a keveredésre, az improvizációra és a disszonanciára, a country zártnak nevezhető hagyománya változatlan marad crossover irányzatai (country pop, country rock) kialakulásakor is. Ennek oka abban keresendő, hogy a countryt lényegileg határozza meg a történetmesélés igénye. Narratívái hangsúlyosan az amerikai emberek mindennapi élményeiről szólnak, ily módon az amerikai identitás megerősítésének rítusaiként szolgálnak. Míg a dzsessz nemzetközi zenei nyelvként indult hódító útjára, a country elfoglalta a nemzeti identitást őrző, erősítő népzene státuszát. A folyamat a modernizmus medializált világában rendkívül gyorsan zajlott le, amely részben annak is köszönhető, hogy tudatos törekvések társultak hozzá. Létezik egy városi legenda, miszerint a country kiemelt kulturális pozíciójának megteremtésében döntő szerepet játszott Henry Ford autóipari mágna, aki – megrémülve attól az erkölcsi hanyatlástól, amelyet az urbánus dzsessz testesített meg számára – jelentős összegeket fektetett a vidéki, fehér zenei hagyományok népszerűsítésébe. Állítólag – erre a dolgozat még visszatér – Ford százezer dolláros nagyságrendben tett tétet az általa preferált hagyományos értéket képviselő country győzelmére. Ebben a keretében a nemzeti tőkésosztály vagyona segítette volna tehát előtérbe tolni a countryzenét, ezzel háttérbe szorítva a spontán kialakuló dzsessz növekvő népszerűségét. Az okok nyilvánvalónak látszanak: a dübörgő húszas évek (*roaring twenties*) fehér közönsége körében hódító új műfajt (vö. a Cotton Club² példátlan sikerével a korban) Ford és az őt felemelő társadalmi osztály az urbanizáció és az afroamerikai kulturális befolyás bűnre csábító metelyének látta (pontosan ugyanazokkal a jellemzőkkel ruházta fel, amelyek később előkerülnek majd a hiphoppal kapcsolatban is).

² A Cotton Club 1923 és 1936 között New York City, majd 1940-ig a színházi negyed egyik legfelkapottabb éjszakai szórakozóhelye volt a szesztilalom idején. A klubot elsősorban fehér közönség látogathatta, miközben színpadján olyan afroamerikai sztárok szerepeltek, mint például Louis Armstrong, Billie Holiday vagy Duke Ellington.

A countryzene intézményi támogatása a politikai szférára részéről szintén széles körben kiterjedtnek látszik már kialakulásakor. Az 1950-es évek McCarthy-korszakában az antikommunista hangulat még a zenei műfajok elnevezését is átformálta. A folk kifejezés – amelyet hosszú ideig mind a fekete, mind a fehér népi zene megjelölésére használtak³ – politikailag kényelmetlenné vált olyan művészek feketelistára kerülésével, mint például a baloldalisággal vádolt *The Weavers* zenészei. Ennek következtében vált favorittá a Country and Western – később egyszerűen csak country – elnevezés, amely immár ideológiailag is elfogadható imázst közvetített. Ezt az újraakercetézést Hollywood is erősítette, mivel a western-cowboy kultúra vizuális esztétikája sokkal inkább bizonyult elfogadhatónak, mint a negatív *redneck* vagy *hillbilly* (körülbelül tanyasi bugris) sztereotípiák. A minduntalan dalra fakadó cowboyokat szerepeltető B kategóriás filmek (kiemelendő John Wayne rövid ideig tartó tündöklése ebben a műfajban) hozzájárultak ahhoz, hogy a country rokonértelművé váljon a hazafias, amerikai WASP-értékekkel.⁴ A country és western háziasításáért végeredményben kizárólag Hollywood volt a felelős, amely amellest, hogy a zenei műfajt népszerűsítette, kötelező kosztümöket is előírt. Gene Autry és más, western-cowboy ruhába öltöztetett előadók sokkal népszerűbbekké váltak az 1930-as, 1940-es évek B kategóriás filmjeiben, mint a déli, egyszerűbb, szürkébb *hillbilly* stílust képviselő előadók, például Roy Acuff. Így hát az újonnan feltűnő *honky-tonk* sztárok – Rex Griffin, Patsy Montana, Webb Pierce, Hank Snow és Ernest Tubb – immár cowboy stílusú öltözékben adták elő a jól ismert *hillbilly* dalokat.⁵

A fenti rövid bevezető leegyszerűsített kép ugyanakkor árnyalásra szorul. A műfaj születése körüli kettősségek, ellentmondások következményei a távolban gyökereznek. Jellemző, hogy a Taylor Swift fémjelezte country-pop műfaj széles körű sikere – Swiftet Jonathan Bate Shakespeare-kutató

³ MILLER 2010: 249.

⁴ A fehér angolszász protestáns (*white anglo-saxon protestant*) megjelölés hagyományosan a brit, illetve nyugat-európai felmenőkkel rendelkező, protestáns vallású fehér amerikai lakosság kulturális, társadalmi, politikai elsőbbségét jelöli.

⁵ MALONE-LAIRD 2018: 170.

egyenesen „irodalmi óriásnak”⁶ nevezi – lehetőséget nyit Beyoncé Knowlesnak, hogy a *Cowboy Carter* projekttel felhívja a figyelmet a country afroamerikai hagyományának kiemelkedő női előadóira (többek között Elizabeth Cotten, Ruby Falls, Sister Rosetta Tharpe, Jessie Mae Hemphill). A két produkció egymással folytatott párbeszéde még összetettebbé, nehezen szétszalazhatóvá teszi a country sajátosan amerikai műfajának identitás- és emlékezetpolitikai vonatkozásait.

A felsorolt példák is jelzik, hogy az identitáspolitika megosztó kettősségei olyan okokhoz nyúlnak vissza, amelyek ismerete nélkül alig értelmezhető a kortárs popkultúra egyes jelenségeinek dinamikája. A 17. század elejétől fogva Amerika folytonosan formálódó önazonossága az öreg kontinens nehéz örökségével versenyben olyan kulturális, művészeti teljesítménynek köszönhetően jött létre, amely ugyanúgy merített az európai hagyományokból, mint az amerikai őslakosok vagy az afroamerikai rabszolgák kultúráiból. A fentiekben összefoglaltak talán furcsának és különösnek hathatnak olyan nemzetek tagjai számára, akik esetében saját népzenejük, önálló – bár szomszédos környezetükkel keveredő – folklórhagyományaik természetes adottságnak tűnnek. Krétán nem is kérdés, hogy görög népzene szól, a rembétiko ugyanúgy helyi adottság, ahogy más vidékeken a klezmer, a flamenco, a fado, a salsa egyedi hagyománya is. Mindegyik műfaj egy-egy élő, memetikus kulturális forrás, amelyek folyamatos dialógusban, a többi, újonnan felbukkanó kortárs zenei irányzattal együttélésben, egymásra hatásukban lélegeznek és léteznek. Ezen tulajdonságok az amerikai népzene szintén jellemzik, ugyanakkor az a fajta tudatosság, amely nélkül Swift és Beyoncé eltérő countryfelfogása meg sem születhetett volna, egyedi amerikai újításnak tekinthető.

KÖZÖS EREDET, ELTÉRŐ IRÁNYOK

A 19. század végén, a modernitás beköszöntét mintegy megelőlegezve a két önálló amerikai zenei műfaj, a country és a dzsessz nagyjából egy

⁶ BATE 2023.

időben, hasonló gyökerekből táplálkozva kezdte meg kialakulását, majd evolúcióját. Szembetűnő, hogy a kultúrtörténet kitüntetett pontján két új könnyűzenei műfaj is megszületik az észak-amerikai kontinensen. Fontos kiemelni ugyanakkor, hogy a keletkezéstörténetükben megfigyelhető számos párhuzam ellenére különbözőbbek nem is lehetnének. Az eltérés oka az addig megteremtett hagyománnyal fennálló két különböző viszony.

Ez a teremtett örökség a modernizmus kialakulásáig leginkább írott szövegek kánonját jelenti. A 17. századtól az első világháborút követő időszakig az Európával versengő amerikai kulturális teljesítmény kiemelten az irodalom területén vált nemzetközi szinten sikeressé. Míg sokak mellett Washington Irving, Edgar Allan Poe, Harriet Beecher Stowe sajátosan egyedi és önazonos hangja korán világszerte ismertté tette az amerikai kultúrát, a képzőművészetben inkább csak a Hudson-festőiskola (Hudson River School) 19. század közepi hatása említhető, a dráma műfajában pedig Eugene O'Neill irodalmi Nobel-díjára 1936-ig kell várni. A hetedik művészet amerikai átütő sikereit szintén a 20. századtól éri el. Ami a zenét illeti, a modernizmus hajnaláig néhány kevésbé ismert szerzőt említhetünk csupán. A globális kulturális színtéren George Gershwin elődei közül Francis Hopkinson, Anthony Philip Heinrich vagy William Billings neve ugyanúgy nem cseng ismerősen Európában, ahogy az „amerikai zene atyjaként” hivatkozott Stephen Fosteré sem.⁷

Az ipari forradalom, az urbanizáció és technológia új korszakának beköszöntével kettős irány nyílt meg az egyre inkább önállóvá váló amerikai kulturális identitás előtt. A tömegkultúrát magával hozó modernizmus egyrészt gyorsuló tempóban tette lehetővé a dzsessz új zenei nyelvének nemzetközi terjedését, de fokozódó igényt is teremtett az őt megelőző korszakok újításainak nemzeti összegzésére, konzerválására a country esetében.

Mindkét műfaj a 19. század végén és a 20. század elején született meg. A dzsessz forrásvidéke New Orleans, míg a countryé Nashville. Mindkét műfaj meghatározó módon táplálkozik a blues, a spirituálék és munkadalok afroamerikai örökségéből, valamint az európai zenei stílusjegyek beemeléséből. Mindezen párhuzamok mellett még korszakolásuk is

⁷ O'CONNELL 2016: XXX.

hasonló szakaszokra bomlik. A dzsessz első fejlődési periódusának lezárását az Original Dixieland Jass Band 1917-es felvételéhez kötik,⁸ a country felnőtté válását Fiddlin' John Carson első, 1923-ban rögzített dalaihoz.⁹ A populáris kultúra felgyorsuló kultúrtörténeti folyamatai az 1930-as, 1940-es évekre már teljes erejében mutatják meg a két műfajt: a dzsessz elér a swing korszak big bandjeihez – Duke Ellingtonhoz, Count Basie-hez és Benny Goodmanhez –, míg a country olyan klasszikusnak tekintett előadókkal büszkélkedhet, mint a The Carter Family és Jimmie Rodgers. A következő évtized az immár modern dzsessz számára a bebop és burjánzó utódstilusainak megszületését jelenti (cool jazz, hard bop, modal jazz, free jazz), míg a countrynak a honky-tonkot követő Nashville Sound időszakát hozza el. Azonban míg nagyjából az 1970-es évektől az egyre inkább olvasztótégelyként viselkedő dzsessz egyetemes fúziós zenei nyelvvé alakul, addig a másik oldalon ugyanebben az időszakban a csiszolt nashville-i hangzás képviselőivel (Patsy Cline, Jim Reeves, Chet Atkins) szembeni Outlaw Country (körülbelül bandita-country) lázadása zajlik. Willie Nelson, Waylon Jennings, Kris Kristofferson és Johnny Cash stílusukban visszakanyarodnak a hitelességet, a mindennapi élet igazságait kereső country karcos hangzásához, rusztikus gyökereihez.¹⁰

Míg tehát a modernitás globális folyamatainak köszönhetően a folytonos változásban formálódó dzsessz egyre inkább nyitottságával, az új zenei nyelvjárással megteremtésével hódít, addig a country történetmesélő hagyománya a korábban a magas kultúrában megteremtett műfaji újításokhoz kötődve egy sajátosan amerikai zenei műfaj kialakítására törekszik. A Taylor Swifttel kapcsolatban idézett *epitheton ornans*, miszerint az énekesnő-dalszerző valószínűs „irodalmi óriás”,¹¹ Scott Joplinra vagy Cole Porterre nyilvánvalóan és szerencsés módon nem alkalmazható. Az amerikai irodalom azon sikeres műfajteremtő hagyományaira, amely a narratívák iránti igényt az egyedi identitás megalkotásának feladatához köti, már utaltam korábban. Érdemes itt egy rövid kitérőt tenni azzal kapcsolatban, hogy mi történt az amerikai

⁸ DEVEAUX–GIBBINS 2009: 91.

⁹ PETERSON 1997: 21.

¹⁰ MALONE–LAIRD 1968: 298, 330, 356.

¹¹ BATE 2023.

kultúrtörténetben a 20. századi country megszületéséig, milyen hagyományokra támaszkodhatott az új populáris műfaj, amely aztán a nemzeti identitás kifejezőjévé, amerikai folkzenévé volt képes válni.

Önteremtő irodalmi műfajok és nemzeti identitás

A 17. század elejétől az új kontinensre számos hullámban, különböző európai országokból érkező telepesek számára a közös, sajátos nemzeti identitás kialakítása meghatározó fontosságú volt. Éppen ezért lényegi kérdés, hogy maguk a francia felvilágosodás racionalizmusát a puritanizmus tanaival vegyítő, lázadó telepesek önnön meghatározásuk szerint miben látták az új világ felépítésének szellemi feladatát. A kiválasztottsággal járó felelősségről beszél John Winthrop a hegyen épülő város¹² eszményét, allegóriáját megalkotva,¹³ a természetet kultúrával átformáló küldetésről értekezik William Bradford, amikor civilizálatlan vadonról ír,¹⁴ egy igaz és tiszta világ megteremtéséről szól a puritán ébredés (*awakening*) hagyományát hirdető Cotton Mather, ha a lelki megújulás szükségéről prédikál.¹⁵

A filozófus-költő Ralph Waldo Emerson így fogalmaz: „Amerika számunkra nem lehet más, mint költemény: dúsgazdag tájai felizzítják képzeletünket, nem kell már soká várni zengő metrumaira.”¹⁶ Ezt a hagyományt nemcsak Emerson transzcendentalizmusa hívja meg, de két protomodern költő révén folytatódik a 20. század első felének modernizmusában is, amely az urbanizáció, az első világháborút követő ipari fellendülés révén majd a populáris műfajok előretörésével teszi nemzetközi mértékben felismerhetővé és vonzóvá az amerikai identitást. Walt Whitman *Hallom Amerika*

¹² WINTHROP 2020: 26.

¹³ A hegyre épülő város allegóriája Winthrop prédikációjában kiemelten a telepesek egységének megerősítését szolgálta, későbbi hagyományában, például az USA 40. elnökének, Ronald Reagannek számos beszédében a sajátos amerikai identitás szimbólumává vált (vö. <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/election-eve-address-vision-for-america>).

¹⁴ BRADFORD 1952: 62.

¹⁵ MATHER 1702: 25.

¹⁶ EMERSON 1876: 37.

*dalát*¹⁷ című költeménye ugyanúgy az emersoni gondolatra adott válasz, ahogy Emily Dickinson is versben kapcsolódik a hegyre épülő város¹⁸ trópusának kulturális hagyományához.¹⁹ A líra és zeneiség mellett a másik meghatározó összetevő a megújulás, az újítás szükségessége. A protestánsok víziója szerint az új kontinens üres lapjára kell felróni Amerika nagy művét: az új Izrael, új Éden, új Paradicsom eddig sosemvolt költeményét. „Hallott már Kolumbusz Kristófról?” „Bien sur! Ő találta fel Amerikát, igazán nagy ember volt!”²⁰ – írja Henry James *Az amerikai* (1877) című regényében. Kolumbusz tehát nem felfedezett, hanem feltalált egy új világot, hogy betelepülők és a benne élők megteremthessék az Újvilágot.

Ahogy az amerikai népzene kialakulásában is szerepet kapott az őslakosok kultúrája, úgy az egyedülálló társadalmi berendezkedés felépülése is részben nekik köszönhető, ugyanis nem kizárólag a felvilágosodás európai eszméi vagy a puritanizmus tanai hatottak az alapító atyákra. Míg Thomas Jefferson és John Adams csak közvetetten érdeklődtek az Irokéz Konföderáció (más néven Haudenosaunee vagy Hat Nemzet) modellje iránt, Benjamin Franklin alaposan tanulmányozta a Nagy törvényt (Great Law of Peace).²¹ Az irokézek alkotmánya évszázadokkal a nyugati alkotmányos demokráciák előtt lefektette a béke, az egység és az együttműködés szabályait, ezzel lehetővé téve hat nemzet politikai, társadalmi és erkölcsi együttélését. Az egyes nemzetek autonómiáját biztosító, de azokat összefogó tanács ideálja, a fékek és ellensúlyok dinamikájára épülő közös döntéshozatali eljárások illető forrássá váltak mind a konföderációs cikkelek, mind az alkotmány esetében (ezért nevezik időnként az USA „demokrácia DNS-ének” is).²² Benjamin Franklin a fehérek fölényének biztos tudatában is így

¹⁷ GAÁL 1994: 93.

¹⁸ Vö. MEYER 1993.

¹⁹ JOHNSON 1960: 662–663. „Az ismeretlen csodáért / Szokottat hátra hagy / Tekintete egy gyermeknek / Ha hegyre felszalad / A hegy mögött varázs terület / El ismeretlenül / Titkát kilesni mondd minek / Ha kaptatsz egyedül?” („J.1603”).

²⁰ JAMES 1981: 17.

²¹ JOHANSEN 1982: 15, 100, 135 ff.

²² Vö. MANSEAU 2015. 1988-ban a 100. Kongresszus második ülésének 331-es határozata a következőket rögzíti: „Az eredeti tizenhárom kolónia egyetlen konföderációs köztársaságba történő egyesítésére hatást gyakorolt az Irokéz Konföderáció, amint ez történt

ír erről: „Megléhetősen elszomorító volna, hogy ha arra az unióra, amelyre a tudatlan vadak hat nemzete képes volt, tíz vagy egy tucat angol kolónia képtelennek bizonyulna.”²³

Amint a puritán küldetésesség és a francia felvilágosodás elegyéből egy korábban nem létező társadalmi berendezkedés valósult meg, úgy a kultúra területén, az irodalmi műfajok esetében is mindaddig ismeretlen műfajok születtek meg az új kontinensen. Számos olyan, előzményekből átalakított vagy teljes egészében újonnan formált amerikai műfajra nézve elmondható, hogy lényegi módon az identitásképzés gyakorlataihoz kötődnek. Ezek között a biográfia zsánere az írásbeliséggel együtt mindig is létezett, de például Thomas Shepard (*The Autobiography of Thomas Shepard*, ~1640) vagy Franklin Benjámin önéletrajza (*Autobiography of Benjamin Franklin*, 1791) az európai hagyományokkal szemben nem a családi genealógia felől megrajzolt életutat, az örökölt társadalmi státuszra épülő karriert állítja középpontba, hanem az önmagát megteremtő ember (*self-made man*) saját jogon elért önkiteljesítését, az arra törekvő lelkiséget és szorgalmat. Korábban is ismert volt az útinapló hagyománya, de akár John Smith és William Bradford írásai, az első Amerikában született ilyen mű, a „Winthrop naplójaként” elhíresült *The History of New England* (*New England történelme*, 1853) a puritán identitás megfogalmazásának alapműveként került a kánonba, nem pedig egyszerű útleírásként. Az előzmények nélküli, újonnan létrejött műfajokról ugyanígy elmondható, hogy lényegében a fejlődésregény és a művészregény identitást performáló hagyományaihoz kapcsolódnak. A fogságelbeszélések (*captivity narratives*) kimondottan amerikai innovációt jelentenek abban az értelemben, hogy az eltávolodás és visszatérés monomitoszában²⁴ az önazonosság megerősítésének, kialakításának történeteit mesélik el. Párhuzamos alakzat figyelhető meg a jelenkor hanyatlását panaszoló jeremiádokban, ahol az „ébredés” megváltó és személyiségformáló hatalmának megélése a cél, de a megtérés narratívákban (*conversion narratives*) úgyszintén,

számos olyan demokratikus alapelv esetében is, amelyek alkotmányunk részét képezik” (H. Con. 331: 1). Vö.: <https://www.senate.gov/reference/resources/pdf/hconres331.pdf>

²³ FRANKLIN 1751: 41.

²⁴ CAMPBELL 1969: 271.

hiszen azok tétje olyan elbeszélés létrehozása, amelynek köszönhetően megszületik a közösség részét képező autentikus személy.²⁵ Ha a nyilvánosan előadott történetben nem találta a gyülekezet elég hitelesnek a „látható szent” (*visible saint*) megszületésének narratíváját, az a közösségből történő kizárással, végeredményben életveszélyes kockázatokkal járt. A rabszolga-elbeszélések (*slave narratives*) központi módon az önzonosság, az önálló cselekvőképesség megszerzéséről szólnak. Ezekben a regényekben az írásbeliség elsajátítása egyenlő a szuverén identitás létrehozásával, a szabadság lehetőségének megteremtésével.²⁶

A globális kulturális arénában elsősorban az európai dominanciával vetélkedő, kiemelkedő amerikai teljesítményeket motiválta jelentős részben az identitásképzés igénye a 18–19. század során. Washington Irvingnek a valóság és a képzeletbeli határait rováó novellái, Nathaniel Hawthorne románcos történetei, Herman Melville allegorikus, metafizikus fikciója, az Edgar Allan Poe-i déli gótikus (*southern gothic*) irányzat, az új-angliai transzcendentális irodalma és festészete vagy a zöld fikció (*green fiction*) művei ugyanúgy az identitás tereit kutatják, mint az amerikai kultúra számára nemzetközi rangot hozó modernizmussal megjelenő pszichológiai realizmus, vagy épp a társadalmi érdeklődésű dokumentarista műfajok innovációi. Az új korszak ugyanakkor az urbanizáció tömegkultúrájának létrejöttével máig hatóan terjeszti ki új szintérre, mégpedig a populáris kultúra terepére a művészet identitásformáló és -képző funkcióit.

²⁵ BOLLOBÁS 2015: 42ff.

²⁶ A számtalan példa közül álljon itt két jól ismert jellegzetes cím: Frederick Douglas: *The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave. Written by Himself.* (Frederick Douglas amerikai rabszolga élettörténete saját maga tollából, 1845); Harriet Jacobs: *Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by Herself* (Egy rabszolgalány naplója saját maga tollából, 1861).

ÖNTEREMTŐ KÖNNYŰZENEI MŰFAJOK

A keresett és feltalált country

Hogy az amerikai folkzene kialakulása milyen mértékben társul az annak kialakítására tett erőfeszítésekkel, mi sem jelzi jobban, minthogy homályba vesző eredete felülírható a tudatos gyűjtőmunka eredményeként megszületett írásbeli archívumok historiográfiájával. A country műfaja számára az Észak-Amerikában részben mesterségesen (lásd pasztorális nyugati romantika), részben természetes módon terjedő és fejlődő folkzene egyik legfontosabb inspirációs forrása a rabszolgasorba taszított afrikai népesség volt. Az afroamerikaiak kultúrája magával hozta a ritmikai komplexitást, a szinkópát, az improvizációt, a felelgetős éneklést, valamint az első bendzsókat. Forrásként ide kell venni a 17–19. századi brit-szigeteki népzenei hagyományokat és balladákat is, a német, cseh és skandináv polkákat, keringőket és a harmonikazenét, az őslakos amerikai ritmusokat, hangszereket és dallamvilágot; sőt, a 19. századi pionírok és munkások határvidéki és cowboydalait is, amely utóbbiak az egyszerű életet, a munkás hétköznapokat, az élet gondját énekeltek meg. Végezetül nem szabad elmulasztani hangsúlyozni a 20. századi kereskedelmi rádiók meghatározó pop- és tömegkulturális hatását sem.²⁷

Már egy ilyen rövid összefoglaló is számos ellentmondást hordoz magában. Az egymásra felelgető énekszólamok hagyománya sokkal inkább a dzsessz zenei forradalmához, semmint a countryhoz vezetett. Ritkán születik egy konkrét műfajhoz társítható új hangszer: a bendzsó kialakulása azonban bonyolultabb, mint első pillantásra látszik. Igaz ugyan, hogy az afrikai eredetű *akonting* és *ngoni* nevű, két húros, bund nélküli, vonóval játszott és lanthoz hasonló hangszerek szolgáltak kiindulásképp, de ezek nagymértékben alakultak át egy pergődob hangszekrényként való felhasználásával négyhúros, pengetős hangszerré. Ezt az újítást Joel Walker Sweeney, egy (*black face* módra arcát feketére festő) fehér minstrel-előadó nevéhez köthetjük, amely ellentmondás világos példáját adja annak, hogy

²⁷ MALONE–LAIRD 1968: 39–41.

a kulturális kisajátítás mindig kétirányú folyamat. A tömeges elérésű rádiók kereskedelmi, popkulturális hatása, mint látni fogjuk, nem kevésbé összetett.

A country esetében spontán kialakuló népzene helyett szerencsésebb eltérő zenei örökségek nemzeti hagyománnyá emeléséről beszélni, és ezek összetevőit, eredő forrásait keresni. Míg például a magyar népzene esetében többek között balkáni és dél-szláv, szerb, bolgár, román, török hatásokról beszélhetünk, a country kialakulásakor a már felsorolt népek hozott zenei anyagán kívül szerepet játszott a ráirányuló tudatos figyelem is. A 20. század elején az amerikai kultúrában nem létezett a népzene fogalma, az arra, annak felkutatására törekvő igény valójában Francis James Child harvardi professzor nevéhez köthető, aki a romantikus, herderiánus hagyományok szellemében kezdett angol és a skót balladák gyűjtésére. A herderi *Kultur des Volkes* (népi kultúra) és *Kultur der Gelehrten* (tudós kultúra) megkülönböztetése a pozitívizmus fejlődésszelményének ellenében tűzte ki céljait. A romantika szellemében Johann Gottfried Herder 1778-ban adta ki gyűjteményét *Volkslieder (Népdalok)* címen, bő száz évre rá, 1882-ben Child számos kisebb kötet megjelentetése után adta ki *The English and Scottish Popular Ballads (Angol és skót népi balladák)* című gyűjteményét. Amint zenetörténetében Benjamin Filene fogalmaz: „A huszadik század fordulóján, amikor az amerikai tudósok érdeklődni kezdtek az amerikaiak által énekelt dalok iránt, gondolkodásmódjukat szinte teljes mértékben az a kánon határozta meg, amelyet Child állított fel”.²⁸ A századfordulóra a lelkes muzikológusok elsősorban az Appalache-hegység területén fellelhető balladákat gyűjtötték, míg a modernizmus hajnalát jelentő tízes évekre a figyelem e területen belül a déli hegységekre, többek között az észak-karolinai Roan-hegyvidékre koncentrált.²⁹ A hegylakók (innen a *hillbilly* elnevezés) kultúrája nemcsak a gyűjtőket, de a zenészeket is lenyűgözte: Josephine McGill és Lorraine Wyman az 1920-as évekig egyre-másra adják ki saját gyűjtéseiket, majd megjelenik Cecil Sharp minden addiginál nagyobb munkája, az *English Folk Songs from the Southern Appalachians (Angol népdalok a Dél-Appalache-hegységből, 1932)*. Ekkor azonban Sharp és kollégái

²⁸ FILENE 2000: 15.

²⁹ Jellegetes darab a *Lord Thomas and Fair Anett* című skót ballada (vö.: <https://www.youtube.com/watch?v=5PU74GAaDMg>).

már nem a tiszta forrásból mentett, letűnt korok idealizált érintetlenségét még őrző gyöngyszemként tekintettek a hegyi emberek dalaira: kialakult az igény, hogy visszacsempésszék ezeket a népdalokat a mindennapi emberek hétköznapijaiba.³⁰ A gyűjtőmunka ugyanakkor tovább folytatódott, többek között John Avery Lomax és fiai munkájának köszönhetően. Az angol és skót balladák gyűjtésével párhuzamosan ők már sokkal inkább az élő amerikai hagyomány balladáinak kiadására törekedtek, így született meg 1910-ben a *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* (*Cowboy-dalok és más határvidéki balladák*) olyan dalokkal, mint a „Jesse James balladája”. Hogy szándékolt, az identitáspolitikát erősítő kulturális aktusról volt szó, mi sem jelzi jobban, mint hogy a kötethez maga Theodore Rooseveltt volt amerikai elnök írt előszót.

Az amerikai „népdalokra” fordított tudatos és tudós figyelem tehát hasonló mértékben játszott szerepet a kialakulóban lévő countryzene mint népi kultúra esetében, akár az előző fejezetben a 17–19. századi magas kultúra teljesítményeinél. Éppen mert népszerű műfajról van szó, a 19. századtól fogva a központinak tekinthető ballada zsánerét számos hatás érte. Nem pusztán a betelepülő nációk, de az őslakosok is alakították az újonnan létrejövő zenei formát. Nekik köszönhető, hogy ismétlődő, transzszzerű ritmusmintákkal, pentatonikus skálákkal gazdagodott a műfaj. Ez elsősorban a hegedűjátékra volt hatással, példa erre az azóta sztenderddé vált 1907-es „Red Wing”. Az afroamerikai hatásról egy újabb gyűjteményben Howard Washington Odum és Guy Benton Johnson adott számot *Negro Workaday Songs* (*Néger munkadalok*, 1926) címmel, de jellemző, hogy Odum a dalokat egy „furcsán idegen” kultúra produktumainak nevezte.³¹ A country dance, western swing, barn dance (összefoglaló néven: country tánc) kiemelten a német, cseh és skandináv polkákból, keringőkből merített. A tangóharmonika is ezeknek a táncoknak köszönhetően került be a country hangszerarzenáljába. Az 1930-as, 1940-es években többek között az Adolph Hofner and His San Antonians és a Light Crust Doughboys elegyítette ezeket a hagyományokat az új műfajjal, amely eredendően olyan témák hétköznapi igazságait öntötte dalformába, mint az utazás veszélyes kalandjai, a kemény

³⁰ FILENE 2000: 15.

³¹ FILENE 2000: 30.

munka terhe, a természet szépsége, a kitaszítottság magánya. A countryzene igazi jelentőségét azonban paradox módon a dübörgő 1920-as években érte el, köszönhetően az elektromosság és vele a rádiózás elterjedésének. Történt mindez abban a korszakban, amit F. Scott Fitzgerald 1922-es novelláskötetének címében egyszerűen csak dzsesszkorszaknak (*jazz age*) nevezett el.

A country már kezdeteinél kommerciális műfajként indult. Amint Richard A. Peterson 1997-es, találó című kötetében (*Creating Country Music – Fabricating Authenticity [A country zene megteremtése: egy kreált eredetiség]*) leírja, a századfordulótól egészen az 1940-es évekig gyakorlatilag valamennyi country-, dzsessz- és blues-muzsikust és -zeneszerzőt kizárták az ASCAP-tagsággal (American Society of Composers, Authors, and Publishers [Amerikai Szerzők, Zeneszerzők és Kiadók Egyesülete]) járó előnyökből. Ők tehát csak táncos események, zenei versenyek, üzletnyitók, ünnepélyek, politikai gyűlések, egyházi rendezvények, vándormutatványos előadások alkalmával tudtak egy teljes állás mellett kiegészítő keresethez jutni. Ez volt az oka, hogy legalább az 1920-as évek közepéig a countryelőadók mind amatőrök, legfeljebb félprofik maradtak.³² Radikális változást hozott, amikor 1925-ben (két évig még WSM Barn Dance néven) elindultak a WSM rádió Grand Ole Opry³³ adásai.³⁴

A fekete és fehér stílusú country számára a kitűnő (a fonográfénál jobb) minőségben sugározó rádióadók és az általuk megteremtett igényt kiszolgáló lemezcégek együttesen teremtették meg azt a keresletet, amelyre épülve a zeneipar megindulhatott a kommercializálódás mára évszázados útján.³⁵ A country kialakítását, megteremtését célzó marketingtevékenység abban is tetten érhető, hogy az első igazi countrystárokat gyakorlatilag

³² PETERSON 1997.

³³ A Grand Ole Opry az amerikai rádiózás történetének legrégebbi, ma is sugárzott műsora. A nashville-i központú műsor azzal hirdeti magát, hogy az amerikai zene otthonaként ez a show tette híressé a countryt. A név Judge George D. Hay rádiós rögtönzéséből származik, aki azzal konferálta fel a soron következő country-műsorsávot, hogy az elmúlt egy óra nagy operái után (*grand opera*) itt az ideje a Grand Ole Opry-nak (körülbélül nagyöreg operáknak). WOLFE 1975: 23.

³⁴ MALONE–LAIRD 1968: 83, 241.

³⁵ Érdekes adalék, hogy ebben a folyamatban eleinte meglepő módon nem a legendás Nashville, hanem Atlanta játszotta a főszerepet; vö. PETERSON 1997: 2. fejezet.

egyetlen tehetségkutatónak, az RCA lemeztársaságot képviselő Ralph Peernek köszönheti a műfaj. Hogy mekkora volt a sietség, jól mutatja, hogy a „country keresztapjaként” (*father of country music*)³⁶ emlegetett zenész, Jimmie Rodgers lenézően csak „hillbilly bandának” (*hillbilly ork*) csúfolta a Peer által összehozott trióját.³⁷ Peer másik meghatározó jelentőségű felfedezettje a The Carter Family együttese volt. A produkciós menedzser munkájáról Richard Peterson a következőt írja: „Azt, hogy Peer mi célból etette az aranytojást tojő tyúkot, leginkább a The Carter Family karrierjével lehetne illusztrálni”.³⁸ Valóban, John Atkins 1941-ben egy anekdotával sommásan értékeli a The Carter Family zenei evolúcióját:

„Hihetetlen, minimum háromszáz egy kaptafára húzott lemezes dallal a hátuk mögött – pedig a country mennyit fejlődött a húszas évek óta! –, tizennégy évnyi stúdiózás után a Carter Family képes volt az untilig ismert hangszereléssel, az ezerszer ellőtt szólamkiosztással pontosan ugyanabban a stílusban felvenni az aktuális nótát, ahogy azt anno 1927-ben Bristolban megszokták.”³⁹

A popkultúra medializálódása a népiként értelmezett, népiesnek elgondolt és kialakított műfajt népszerűvé tette. A műdalok, a musicalek, a szórakoztatóipar befutott szerzőpárosai legalább akkora befolyással voltak, vannak a műfaji jegyekre, mint a már felsorolt, organikusan beépülő multikulturális elemek. Mint a The Carter Family példája is mutatja, a lényeg mindvégig a country alapvető poétikájának változatlanságában rejlő, abból részben következő identitásminták megőrzése volt. A csomagolás cserélődhet (vö. Carrie Underwood, Kacey Musgraves, Maren Morris), az identitás popkulturális terepe kisajátítható (vö. BTS: „Permission to Dance” [2021], PSY & Suga: „That That” [2022]), de ezeknek is előfeltétele, hogy maga identitáskonstrukció alapjaiban változatlan és könnyen megragadható maradjon.

³⁶ PETERSON 1997: 200.

³⁷ Róluk feleségének ennyit írt: „A városban éhen fogok halni ezekkel, mindegy, az erdőben majd jól eldolanlászgatunk magunknak.” PORTERFIELD 1992: 9.

³⁸ PETERSON 1997.

³⁹ ATKINS 1975: 109.

A szerető hitves Bradstreettel kezdődő lírai hagyománya⁴⁰ jelenik meg például a Jerome Kern-Oscar Hammerstein II. jegyezte *Revü hajó* (*Show Boat*, 1936) című (Edna Ferber 1926-ban megjelent azonos című regénye alapján készült) musical *Can't Help Lovin' That Man* (*Nem lehet őt nem szeretni*) című betétdalában, amely a korban rendkívüli népszerűsége tett szert. A rádiózás beköszöntével „mindenki ezt fütyülte”, és fütyüli ma is, hiszen a műfaji alkategória countrypop megfelelőjét könnyen felismerhetjük például Shania Twain *From this Moment On* (*Ettől a pillanattól*) vagy *You're Still the One* (*Csak te vagy*, 1997) című slágereiben.

Keresetlen dzsessz

Amit a rádiózás jelentett a countryzenének azzal, hogy a hétköznapiok nagy történeteivel a nemzet széles tömegeihez juttathatta el identitásképző és -erősítő üzeneteit, ugyanígy hozott paradigmaváltást a hangrögzítés technológiájának kialakulása a dzsessz számára. A country újító zenei, poétikai sajátosságai az önazonosság nagy témáin keresztül (vezeklés, megbocsátás, reménytelenség, csalódás, szerelem, szabadság) könnyen közvetíthető műfajjává állnak össze. Míg a rádió a country számára ideális, otthonos közvetítő közegnek bizonyult, a dzsessz élő közönséget kívánó, új zenei nyelve a darabokra hulló modernitás kríziseinek köszönhető születését. Összetartó szerkezet helyett épp a nyitott, változásra épülő fluxus jellemzi. „A dzsesszzenészek sosem hallott dolgokat művelnek hangszereiken. Olyasmint, amit kifejezetten tiltanak a zeneiskolákban. Új világokra törnek.”⁴¹

A dzsessz műfajának kialakulását az irodalom jól meghatározhatóan a 20. század második évtizedére teszi, így az első világháború utáni elvezett generáció időszakára, illetve a harlemi reneszánsz és a nagy gazdasági válság közé datálja. A műfaj történetét leginkább az 1917-es New Orleans-i

⁴⁰ Vö. HEGYI 2021: 49–50. Ehhez kapcsolódik a *tradwife* (*traditional wife*) jelenség is, ami egy főleg az online térben (Instagram, TikTok, YouTube) felkapott kulturális irányzat, amelyben nők – leginkább fiatalok – tudatosan vállalják és népszerűsítik a hagyományos nemi szerepekhez való visszatérést.

⁴¹ LOCKE 1975: 221.

Storyville negyed bezárását követő felzúduláshoz köti a kultúrtörténet, de valójában ehhez is az úgynevezett nagy migráció (*great migration*) vezetett el. A már az első világháború során is jelentős migrációt követően 1918 után mintegy félmillió, a vidéki szegénység és a politikai elnyomás elől menekülő fekete hagyta el a Délt (ez a szám aztán évtizedek alatt hatmillióra duzzadt). A legtöbben északi nagyvárosokban, például New Yorkban és Chicagóban keresték a lehetőséget, ami természetesen társadalmi feszültséget okozott. A folyamat kicsúcsosodását az úgynevezett „vörös nyár” (*red summer*) jelentette 1919-ben, amikor is a fehérekből álló tömeg több mint húsz városban támadta meg a fekete közösség tagjait. Chicago és Washington DC zavargások, gyilkosságok helyszínévé vált. A dzsessz népszerűsége azonban a szesztilalom alatt kapott igazán erőre: a Volstead-törvényt (1919) a *speakeasy* néven emlegetett tiltott italmérésekben átvészelő fehér közönség szívesen kereste fel az éjszakai klubokat és szórakozóhelyeket, hogy kitűnő fekete muzsikások vérforraló muzsikáját élvezhesse. Olyan klubok, mint a chicagói Club Alabam vagy a harlemi Cotton Club fénykorukat élték, hiszen a nagyvárosi közönség a zenében, táncban és a jó társaságban kereste a felszabadulást. E korszak „dübörgése” a gazdasági válság után, az 1940-es évek elejére egyre visszafogottabbá vált, azonban az 1930-as évekre kialakult egy olyan, addig ismeretlen kortárs zenei nyelv, amely éppen a változásra, az előadás esetlegességeire való nyitottsága miatt nagyon is megkívánta, hogy hanglemezekre rögzítsék a zene múltó pillanatait. Thomas Alva Edison 1877-es találmánya, a gramofon, illetve az abból kifejlesztett lemezjátszó hosszú évtizedekre előre garantálta a műfaj virágzását.

Hangsúlyos, hogy bár a műfaj születésénél jelentős szerepet játszottak a művészek részéről a társadalmi feszültségekre adott impulzusok, az urbanizáció mégis alapvetően esztétikai élményként táplálja az új műfajt. Ahogy a kortárs könnyűzenei irányzatok hangzását is sok esetben az utca zaja adja: a szirénázó rendőrautók és riasztók ricsaja, az emberi nyüzsgés, a betörő ablakok csörömpölése, a lövések robaja,⁴² úgy a country is az em-

⁴² A hiphop klasszikusai közül példaként hozhatók: N.W.A.: *Straight Outta Compton* (1988); Public Enemy: *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (1988); Cypress Hill: *Black Sunday* (1993).

berek mindennapjaihoz kötődő hangkavalkádból táplálkozik. A híres New Orleans-i gitáros, Danny Baker szerint:

„az utcáról beszüremelő zajból kihallottad a többieket, meghallottad a házalókat, a fagylaltárust, a jégkását, a rákárust – mindegyik a kedvenc dalát dúdolta, vagy kántálva árulta portékáját. [...] Éjjel-nappal állandóan jártak-keltek az emberek az utcán, folyamatosan népszerű dzsessz-dalokat énekeltek, meg szomorú, gyászos spirituálékat [...] mások viszont olyan ügyesen fütyülték el az épp menő dzsessz-slágereket, meg nem mondtad, hogy nem az eredeti.”⁴³

A dzsessz nagymértékben köszönheti létét annak, hogy a 19. század elején délre érkező munkások spirituáléikat, munkadalaikat a század közepére magukkal cipelték azokba a rézfúvós zenekarokba, ahol a kötelező indulókon kívül zenéjük a blues és a ragtime mellett New Orleans kulturális csomópontjában tovább gazdagodhatott vegyesen karibi, spanyol, francia zenei hatásokkal. Mindez a nyitottság, a lezáratlanság rögtönző, változásában formálódó zene nyelvét eredményezte. A dzsessz kiemelkedő úttörői: Buddy Bolden kürtös, Louis Armstrong trombitás-énekes, Jelly Roll Morton zongorista mind az improvizációban rejlő végtelen zenei kifejezőerőre építettek. Charles Nanry zenetörténész így fogalmaz: a dzsessz

„olyan zene, ahol az alkotás (formálisan a zeneszerzés) rendszerint az előadás közben történik. A dzsessz egyik kulcseleme, az improvizáció megköveteli, hogy új dallamok, harmóniai és ritmikai minták szülessenek az előadás során.⁴⁴ Ugyanakkor határokat kell szabni – a közönségnek és az előadóknak is. A dzsessz előadása nem véletlenszerű folyamat. Az autentikusságot és

⁴³ O GREN 1992: 21.

⁴⁴ A dzsesszt tárgyaló muzikológus, Gunther Schuller a rögtönzésen nem az egyéni teljesítmény előtérbe helyezését, sokkal inkább az együttes alkotás közösségi természetét véli felfedezni: „Az improvizáció tipikusan afrikai eredetű a dzsesszben, és a műfaj valamennyi korai megnyilvánulási formájára jellemző volt, tulajdonképpen »kollektív improvizációnak« kellene nevezni.” SCHULLER 1968: 57.

a kreativitást összekötő vékony határmezsgyét egy jó dzsessz-muzsikusnak pontosan érzékelnie kell.”⁴⁵

Az önálló amerikai magaskultúra új, sajátos irodalmi zsánerei mellett tehát a populáris kultúra szintén egyedi és sajátos műfajokat volt képes létrehozni. Míg azonban a hangszereket és stílusokat magába olvasztó dzsessz univerzális zenei nyelvként indult nemzetközi hódító útjára, a country, az angolszász ballada középkorban gyökerező hagyományaira építve, az őt ért sokszínű kulturális hatás révén, nemzeti identitást teremtő és őrző műfajjá vált. Elsősorban választott hazájában lett meghatározó jelenség, majd erre építve nemzetközi szinten hódító útjára indult.⁴⁶ A country nyitott a más műfajokkal való házasításokra, de az amerikaiáság mint karakteres jegy ezekben az esetekben is meghatározó marad.⁴⁷

AZ AMERIKAI NÉP ZENÉJE

A country zenei nyelve tehát történeti gyökereinél, poétikájánál, strukturális jegyei okán is alkalmasnak mutatkozik arra, hogy a zenében töltsse be *de facto* azt a státuszt, amit az angol a 2025-ös évtől fogva az észak-amerikai kontinensen beszélt nyelvek között hivatalosan is elfoglal az USA-ban.⁴⁸ A fentiekben már szerepelt az a városi legenda, miszerint Henry Ford anyagi támogatásának volt köszönhető, hogy a két megszülető műfaj közül a country vált a hazafiassággal szinonim folkzenévé. Ahhoz, hogy ennek valóságalapját vizsgálhassuk, az új műfajok megszületésének gazdasági vetületeit is

⁴⁵ NARRY–BERGERREL 1979: 20.

⁴⁶ Magyarországon a Fonográf és a Bojtorján együttesekkel például megszületett a Country and Eastern műfaja.

⁴⁷ A country rock műfaji hibridjére ez szintén jellemző, Kid Rock lemezei jól példázzák a fenti állítást: *Cocky* (2001); *Rock 'n' Roll Jesus* (2007); *Born Free* (2010); *Rebel Soul* (2012).

⁴⁸ Az angol egészen 2025-ig csupán *de facto* hivatalos nyelve volt az USA-nak, 2025-ben nyilvánította egy elnöki rendelet hivatalos nyelvvé. Vö.: <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/03/designating-english-as-the-official-language-of-the-united-states/>

vizsgálni kell. A Ford-anekdota csak részben városi legenda. A milliárdos iparmágnás 1925 és 1926 között számos, hegedűsöknek rendezett versenyt, zenei találkozót, táncos eseményt finanszírozott.⁴⁹ Hogy a bőkezű anyagi (feltehetően valóban százezrekre rúgó) támogatás nem volt eredménytelen, azt többek között Uncle Bunt Stephens gyorsan felfelé ívelő karrierje jelzi, de a legjelentősebb kulturális intézmény, a Grand Ole Opry is ebben az időszakban vált a country promóciójának intézményévé. Nyilvánvaló, hogy az egyéni kezdeményezések önmagukban még nem igazolják feltétlenül, hogy a country népzenei státuszának megteremtése nemzeti törekvés lett volna. Éppen ezért érdemes pillantást vetni arra, hogy maga a kormányzat mivel és mennyiben támogatta az újonnan kialakult két zenei műfaj terjedését és terjesztését.

A Roosevelt-kormány New Deal-programjának köszönhetően a Works Progress Administration (Közmunkaügyi Hivatal) az 1930-as években, de még az 1940-es évek közepén is bőkezűen támogatta a folkgyűjtemények létrehozását. A már említett John Lomax fia, Alan Lomax⁵⁰ is jelentős mértékben ennek a szubvencionálnak köszönhetette, hogy gazdagítani tudta a Kongresszusi Könyvtár zenei archívumát. A National Endowment for the Arts⁵¹ (Nemzeti Művészettámogatási Alapítvány) 1956-os megalapulása óta countryelőadók és zenészszervezetek számára is biztosít forrást. Az alá tartozó National Heritage Fellowships (A Nemzeti Örökség Egyesületi Ösztöndíja) olyan, szintén fehér előadóművészek munkáját finanszírozta, mint Roy Acuff és Doc Watson. A vállalatok anyagi szerepvállalása is megemlítendő, a WSM rádióadó és a Grand Ole Opry műsora is beállt country előadók mögé,⁵² Ralph Peer a később RCA-ként világhírűvé vált Victor Talking Machine Company tehetségkutatójaként segítette anyagilag is a jövő reménységeit.⁵³

A dzsessz esetében szintén megfigyelhető, hogy az újonnan kialakuló művészeti ág felkelti a kultúrpolitika figyelmét, elnyeri támogatását, ám

⁴⁹ GIFFORD 2010: 331.

⁵⁰ Lásd: <https://www.loc.gov/collections/alan-lomax/>

⁵¹ Lásd: <https://www.arts.gov/honors/heritage>

⁵² WOLFE 2001: 23.

⁵³ MAZOR 2004: 74.

ennél a műfajnál mindez jellemzően kimerül gesztusértékű elismerésekben. Az USA külügyminisztériuma a hidegháború alatt elindítja Jazz Ambassador (A dzsessz nagykövete) programját azzal a céllal, hogy a műfaj képviselői külföldön népszerűsítsék az amerikai kultúrát és demokráciát. A nyíltan *soft power* kezdeményezésben olyan hírességek kaptak szerepet, mint Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Duke Ellington, Benny Goodman vagy Dave Brubeck. A Smithsonian intézménye 1990-ben megalapítja a Smithsonian Jazz Masterworks Orchestrát, míg a Kongresszusi Könyvtár olyan gyűjtemények létrehozását indítványozza, mint például a Charles Mingus Gyűjtemény.⁵⁴ A National Endowment for the Arts életműdíjjal jutalmazza a kiemelkedő előadókat (például Ella Fitzgerald, Ornette Coleman), a Rockefeller Alapítvány, illetve a Doris Duke Jótékonyági Alapítvány pedig dzsesszoktatási programokat tart fenn. Általánosságban elmondható tehát, hogy míg a dzsessz mint tisztán amerikai innovatív zenei forma elsősorban szimbolikus gesztusokat kap a kultúrpolitika részéről, a szubvenciókkal megtámogatott country tömegkulturális terjeszkedésével, nemzeti azonosságtudatot közvetítő műfajként az identitáspolitika terepét célozza meg.

Az utóbbi megállapítást támasztja alá, hogy a popkultúra autentikusként kanonizált countrysztárjai és hősei mellett (például Johnny Cash, Waylon Jennings, George Strait) megjelentek olyan előadók, akiknek piaci sikere tömegkulturális mértékben tette produkcióikat jövedelmezővé, nemzetközi szinten befolyásoló tényezővé (például Patsy Cline, Dolly Parton, Shania Twain, Taylor Swift). 2023-ban jelent meg a *Bloomberg* elemzése, amely kimutatta, hogy a világ valaha volt legjövedelmezőbb könnyűzenei turnéja, Taylor Swift *Eras*⁵⁵ produkciója nemcsak Stockholm költségvetését

⁵⁴ Lásd: <https://www.loc.gov/item/2004598900/>

⁵⁵ Taylor Swift a 2000-es évek közepén vált híressé country előadóként saját nevét viselő albumával (2006), majd az áttörést jelentő *Fearless* (2008) lemezzel. Később popzenei irányra váltott az 1989 (2014) albummal, majd a *Folklore* és *Evermore* (2020) albumokkal az indie-folk hangzás felé közeledett, amit a szinti-popos *Midnights* (2022) követett. Az *Eras Tour* (2023–2024) valamennyi korszakát felöleli, amelyeken átívelnek az énekesnő közvetlenül ható, vallomások dalszövegei (vö. *confessional poetry*).

duzzasztotta fel soha nem tapasztalt mértékben,⁵⁶ de 4,3 milliárd dollárral növelte az Egyesült Államok teljes bruttó hazai össztermékét is, és ezzel üzleti modellje kiérdemelte a *Swiftonomics* (körülbelül extraproswift) címkét. A színpadról lelépve Taylor Swift celebritásként, „magánemberként” is karakteres képviselője az amerikai értékeknek. 2025 szeptemberében, a Grammy-díjátadó után meg sem áll a Superbowl-döntő meccséig, hogy szurkolhasson vőlegényének, Travis Kelcenek, a Kansas City Chiefs sztárjátékosának. De Taylor Swift az az előadó is, aki az első hat lemezét hangról hangra újra felveszi, mitután egykori kiadója, a Big Machine Records eladja a mesterfelvételeket Scooter Braun menedzsernek, aki végül egy magántőke-társaság portfóliójában helyezi el a Swift lázadó akciója után immár elértéktelenedett felvételeket. Mesés fordulat: a countrypacsirta kiéneklí a sajtot a karvalytőke csőréből, a „szomszéd lány” közfelkiáltásra egy szál gitárral visszaveszi a nép zenéjét a gazdagoktól.⁵⁷ Taylor Swift maga a megvalósult, 19. századi amerikai álom, mégpedig egy ízig-vérig *southern belle* (déli szépség) imidzsével párosítva.⁵⁸

Az amerikai popzene másik állócsillaga, a Grammyt Grammyre halmozó (a 99 alkalommal jelölt, 35 alkalommal jutalmazott) Beyoncé nettó értékét hozzávetőlegesen Taylor Swiftének felénél szokás meghatározni, de a *Cowboy Carter* turné igazi változást hozott az afroamerikai énekesnő számára. Ezzel az albummal Beyoncé Knowles elnyerte a legjobb country albumnak járó Grammy-díjat úgy, hogy a lemez megjelenése előtt Instagram-posztban közölte rajongóival: „Ez nem egy country album, ez egy »Beyoncé« album.”⁵⁹ Beyoncé projektje ugyanakkor felhívja a figyelmet nemcsak a country meghatározó afroamerikai eredetére, de a műfaj afroamerikai női előadóira is, például Elizabeth Cotten és Etta Baker munkásságára is. Az albumon

⁵⁶ Ez volt a *happyflation* (körülbelül ikersiker). Vö.: <https://www.hhs.se/en/about-us/news/sse/2024/happyflation-taylor-swift-made-stockholmers-significantly-happier-new-study-shows/>

⁵⁷ Vö.: <https://www.theguardian.com/music/2025/may/30/taylor-swift-buys-back-master-recordings-taylor-versions>

⁵⁸ A tőzsdei ügyletekből meggazdagodott, eredetileg pennsylvaniai Swift család leányuk karrierjének hajnalán gondos körültekintéssel költözött le épp a Tennessee állambeli Nashville közvetlen szomszédságában található, romantikus nevű Hendersonville-be.

⁵⁹ BEYONCE 2024.

a *Spaghettii* és a *The Linda Martell Show* című számokban a country talán legismertebb fekete énekesnőjének állít emléket a *Cowboy Carter* azzal, hogy Linda Martell hangját is beépíti ezekbe a slágerekbe. A country amerikai álmot megtestesítő, kissé múlt századi hercegnője mellett *Cowboy Carter* (a „Carter” Beyoncé Knowles Jay-Z után felvett saját neve) így lesz a multikulturalizmus kortárs papnője és/vagy cowboya. Hogy mit hoz a folytatás, mindenképp izgalmasnak ígérkezik.

Összefoglalva: a country konzervatív, jól rögzíthető műfaji konstrukciója tökéletesen alkalmassá teszi a kulturális kisajátításra, ezzel cserébe biztosítja saját túlélését is. A country azért tarthatja biztosan az Amerikai Egyesült Államok *de facto* népzenejének pozícióját, mert az eltérő műfajok felől érkező kisajátítások pusztán erősítik a részben már eleve mesterségesen létrehozott műfaji újítást. Az említett countrypop előadókon túl, Beyoncé *Cowboy Carter*-perszónája mellett, Kid Rock country rockját követően 2024-ben egy újabb irányból érkezett területfoglaló offenzíva. A hip-hop, pop, R&B, trap műfajaiban sikeressé vált Post Malone *F-1 Trillion* (2024) című lemezén nemcsak a country kortárs sztárjai vendégszerepelnek meghívottként (Tim McGraw, Hank Williams Jr., Morgan Wallen, Blake Shelton, Brad Paisley, Luke Combs, Lainey Wilson, Jelly Roll, Ernest, Sierra Ferrell, Chris Stapleton, Hardy vagy a bluegrass műfajába új életet lehelő Billy Strings), de a hitelesítő pecsétet maga a folytonosságot képviselő Dolly Parton nyomja a borítóra.

A kulturális függetlenség negyedévezredének köszönhető, hogy mind a country, mind a dzsessz sokadik virágkorát éli. A kisajátításoktól⁶⁰ eltekintve a countryról elmondható: annak ellenére, hogy kialakuló nyelvjárások helyett ma már inkább tervezett stílusváltások éltetik, megmaradt az amerikai nép zenéjének. A dzsessz eltérő utat járt be: élő amerikai legendái – Herbie Hancock, Dave Holland, Keith Jarrett, Pat Metheny, John Scofield – mellé immár a világ minden tájáról felsorakoznak a műfajt gazdagító olyan újítók, mint Yussef Dayes, Nubya Garcia, Gunter Hampel, Allan Holdsworth, Hugh Masekela, Marius Neset vagy Sadao Watanabe.

⁶⁰ Például Avicii slágerei: *Addicted to You* (2013); *Broken Arrows* (2015); *Hey Brother* (2013); *Wake Me Up* (2013).

Elmondható, hogy a mindkét műfaj eredeténél megállapított hasonlóságok (a közös metszetet jelentő afroamerikai és őslakos kultúra) ellenére a country és a dzsessz bő másfél évszázados evolúcióját eltérő hagyományok mozgatják, éltetik. A függetlenségi nyilatkozat identitásteremtő gesztusa egyben a kulturális versengés fontos állomása is, hiszen az önálló amerikai kulturális azonosság elsősorban Európával szemben, vele rivalizálva jöhet létre. A sajátos amerikai irodalmi műfajok, stílusok megszületését, az azokat létrehozó szerzők, művészek nemzetközi kanonizációját követően a gyorsuló tempójú modernizmus a könnyűzenében is új műfajokat teremt meg az Egyesült Államokban. A kontinensen már meglévő, illetve oda behurcolt zenei hagyományokból nagyjából azonos idővonalon és szakaszokban két eltérő fejlődési irányú új műfaj jött létre. A countryzene elbeszélésekre épülő műfajisága a mindennapi élet tapasztalatain, azok feldolgozásán keresztül az amerikai kulturális identitás közvetítésében, megszilárdításában érdekelt. Amikor Európában vagy a világ bármely részén country muzsika szól, az hallgatóját az egyedi, sajátos, önértékes amerikai kultúrához kapcsolja. Amikor valaki dzsesszt hallgat, esetleg a világ USA-tól távoli szegletében zenészként maga is formálójává, alakítójává válik ennek a stílusnak, akár a fentiekben felsorolt brit, német, dél-afrikai, japán hírességek, akkor az amerikai kultúra kisajátításának gyakorlatait végzi, tehát az amerikai kultúrát kapcsolja a sajátjához. Ily módon végeredményben a country, de a dzsessz is a sajátos amerikai identitást erősíti, hiszen az új kontinensen teremt és teremtett két stílus azzal nyilatkoztatja ki hazája függetlenségét, hogy miközben szórakoztatóipari és gazdasági értelemben is jól muzsikál, mindezt a világ kulturális örökségét megújító módon teszi.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ATKINS, John (1975): The Carter Family. In MALONE, Bill C. – McCULLOH, Judith (szerk.): *Stars of Country Music*. Urbana: University of Illinois Press, 95–120.
- BATE, Jonathan (2023): *Why Taylor Swift is a Literary Giant – by a Shakespeare Professor*. Online: <https://www.smh.com.au/culture/music/why-taylor-swift-is-a-literary-giant-by-a-shakespeare-professor-20230518-p5d9cn.html>

- BEYONCE (2022): act ii COWBOY CARTER. *Instagram*, 2024. március 19. Online: <https://www.instagram.com/p/C4s6Zr7rlwA/?hl=en&utm>
- BOLLOBÁS Enikő (2015): *Az amerikai irodalom története*. Budapest: Osiris.
- BRADFORD, William (1952): *Of Plymouth Plantation (1620–1647)*. New York: Alfred A. Knopf.
- CAMPBELL, Joseph (1969): *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press.
- DEVEAUX, Scott – GIBBINS, Garry (2009): *Jazz*. New York: W. W. Norton.
- EMERSON, Ralph Waldo (1876): *Essays*. Houghton: Mifflin Company.
- FILENE, Benjamin (2000): *Romancing the Folk. Public Memory and American Folk Music*. Chapel Hill – London: The University of North Carolina Press.
- FRANKLIN, Benjamin (1751): *The Importance of Gaining and Preserving the Friendship of the Indians to the British Interest, Considered*. London: Printed for E. CAVE, jun. at St. John's Gate by Archibald Kennedy.
- GAÁL, György szerk. (1994): *Hallom Amerika dalát. Amerikai költők antológiája*. Kolozsvár: Dacia.
- GIFFORD, Paul M. (2010): Henry Ford's Dance Revival and Fiddle Contests: Myth and Reality. *Journal of the Society for American Music*, 4(03), 307–338.
- HEGYI Pál (2021): *Az amerikai fenségesről. A puritanizmustól a metamodernig*. Budapest: Eötvös.
- HENSLEY, Jeannine szerk. (1967): *The Works of Anne Bradstreet*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- JAMES, Henry (1981): *The American*. New Jersey: Penguin Classics.
- JOHANSEN, Bruce Elliott (1982): *Forgotten Founders. Benjamin Franklin, the Iroquois, and the Rationale for the American Revolution*. Montréal: Gambit.
- JOHNSON, Thomas J. szerk. (1960): *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown and Company.
- LOCKE, Alain szerk. (1975): *The New Negro*. New York: Atheneum.
- MALONE, Bill C. – LAIRD, Tracey E. W. (2018): *Country Music USA*. Austin: University of Texas Press.
- MANSEAU, Peter (2015): *One Nation, Under Gods. A New American History* [ePub]. Boston: Little, Brown and Company.
- MATHER, Cotton (1702): *Magnalia Cristi Americana or, the Ecclesiastical History of New-England from its First Planting*. Hartford: Published by Silas Andrus.
- MAZOR, Barry (2004): *Ralph Peer and the Making of Popular Roots Music*. Chicago: Chicago Review Press.
- MEYER, Jr., William E. H. (1993): Emily Dickinson's „Final Decision”: Masculine Voyeurism or Feminine Exhibitionism? In *Weber Studies*, 1993. tél. Vol. 10.1 Online: https://www.weber.edu/weberjournal/journal_archives/archive_a/vol_10-1/wmeyeress.html

- MILLER, Karl Hagstrom (2010): *Segregating Sound. Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*. Durham: Duke University Press.
- MORTON, Thomas (2018): *The New English Canaan of Thomas Morton*. Norderstedt: Hansebooks.
- NANRY, Charles – BERGERREL, Edward (1979): *The Jazz Test*. New York: Transaction Books.
- O'CONNELL, JoAnne (2016): *The Life and Songs of Stephen Foster. A Revealing Portrait of the Forgotten Man Behind "Swanee River," "Beautiful Dreamer," and "My Old Kentucky Home"*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- OGREN, Kathy J. (1992): *The Jazz Revolution. Twenties America and the Meaning of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- PEDLETON, Devon et al. (2023): Taylor Swift Vaults into Billionaire Ranks with Blockbuster Eras Tour. *Bloomberg*, 2023. október 26. Online: <https://www.bloomberg.com/graphics/2023-taylor-swift-net-worth-billionaire/?embedded-checkout=true>
- PETERSON, Richard A. (1997): *Creating Country Music. Fabricating Authenticity*. [ePub] London–Chicago: The University of Chicago Press.
- PORTERFIELD, Nolan (1992): *Jimmie Rodgers. The Life and Times of America's Blue Yodeler*. Urbana: University of Illinois Press.
- SCHULLER, Gunther (1968): *The Early Jazz: Its Roots and Development*. Oxford: Oxford University Press.
- WINTHROP, John (2020): *A Model of Christian Charity*. New York: Cosimo Inc.
- WOLFE, Charles K. (1975): *The Grand Ole Opry. The Early Years, 1925–1935*. London: Old Time Music.
- WOLFE, Charles K. (2001): *Classic Country: Legends of Country Music*. New York – London: Routledge.