

MODERN HÉTKÖZNAPI SÁG – MŰVÉSZLET A 19. SZÁZADI PÁRIZSBAN

Mary Gluck: *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth Century Paris*

■ Mary Gluck legújabb kötete a 19. századi Párizshoz köthető modernségképzetek és sajátos identifikációs lehetőségek történeti értelmezéseit vizsgálja. A bohém világot elsősorban lokálisan és funkcionálisan próbálja behatárolni. A kötet cím akaratlanul is a populáris- és magaskultúra oppozicionális viszonyába helyezi a jelenséget, viszont alcíme jelzi azt, hogy a 19. századi modernitás és a városi kultúra a népszerű kontextusából értelmezi a tulajdonnévvé „emelt” bohém – azaz népszerű/populáris – kultúra kérdését. A *Korunk* olvasói egy, a művészszerzőkkel foglalkozó korábbi lapszámból ismerhetik Mary Glucknak a bohém művész kulturális gyökereit vizsgáló tanulmányát, amely szervesen illeszkedik e kötethez.

A kötet öt nagy fejezetben tárgyalja azt a történetet, amelyet a bohém jelentésváltozatai egy század folyamán megrajzoltak: a történeti, a romantikus bohém-, a *flâneur*, a dekadens és a primitivisták művészlét sajátosságait. A szerző legnagyobb érdeme talán abban áll, hogy olyan kontextusokat, szövegek környezeteket talál az egyes jelentésváltozatokhoz, újraértelmezésekhez, amelyek a legfinomabb árnyalatnyi különbségeket is képesek megvilágítani.

A *történeti bohém* típusa a modernizmus diskurzusa ágyazódik nem csupán e kötet módszertani megfontolásai alapján, hanem a kora 19. századi vitákban is. Ezek résztvevőit egyoldalúan tartja számon az irodalomtörténet, és ezt igyekszik ellenpontosítani Mary Gluck. Az akadémiai körökön kívül zajló párizsi modernizmusviták a művészlét és modernség kapcsolatát tematizálják – alkalmi szövegekben, paratextuális elemekként karikatúrákon, humorlapokban, de közvetve

azokon a fametszeteken, litográfiákon, rajzokon, amelyeket a szerző illusztrációkként vagy akár elméleti érvekként is használ e kötetben. A kérdésfelvetés felől a modern fogalmát nem a racionalizmus hagyományos filozófiájának felelteti meg, hanem ahhoz képest más perspektívákból értelmezi, a városi élet velejárójaként vagy a fogyasztói kultúra részeként, illetve annak kereskedelmi artikulációiként.

Bármennyire is része Bohémia az 1800-as évek egykorú francia középosztályának (*bourgeoisie*), a szentimentális és ironikus bohém típusa elhatárolódik attól. Az egykoron népszerű ironikus bohém figurája – amely a kötetben történetiként neveződik meg és ekként kerül görcső alá –, a hétköznapi modernség megtestesítője és idővel esztétikai megformálója, kiesik az irodalmi-társadalmi emlékezetből. Ezért követi nyomon Mary Gluck e paradigmatiszma jelenség változásait, és csak viszonyításképp figyel a szentimentális bohém típusára. Az irónia és paródia nem csupán a történeti bohém, hanem az azzal kapcsolatba hozható más szereplehetőségek sajátja a 19. századi párizsi kultúrában, olyan szereplehetőségeké, amelyek a valóság és művészet között mediáló művész sajátjai.

A híres „régiek és újak” vitát lezáró esemény, Victor Hugo *Hernani* című művének 1830-as bemutatója ad alkalmat az új közönség, a radikális művészek megmutatkozására. Ez az esemény pedig korántsem a művészi alkotásokat, hanem a művészekként megmutatkozó, az idősebb romantikusoktól is elhatárolódó új *romantikus bohémeket* ismerteti meg Párizs közönségével, amely nagyon látványosan, öltözködésével

hívják fel magára a figyelmet. A külsőként megjelenített és láttatni kívánt életmód válik excentrikussá, szubverzívúvá, a bohém művész létének jelévé, amennyiben az a polgári kódok ellen irányul, és újírja a kulturális határokat a romantikusok-klasszikusok, a romantikusok és bohémek között is. Théophile Gautier vörös szatén mellénye, de a romantikus bohémek historizáló (középkorra hajazó), karneváli egzotikusnak számító ruházata olyan populáris kifejezőmódoknak tulajdonít jelentéseket, amelyeket viszonylag ritkán mozgósítanak az irodalomtörténeti vizsgálódásban. Az életmód, a ruházatkódás, az öltözködési stílus kutatása ebben az esetben sikerrel kínálja magát a művészlét-értelmezések forrásául. Ugyanakkor arra is lehetőséget teremt, hogy az árnyalatnyi differenciáló különbségeket is lássuk, például a dandy és bohém szubkultúrát teremtő öltözködése között. Ezzel a módszerrel nyitással Gluck a stílus differenciáló erejét tudja megragadni nem csupán a francia, hanem hasonló külföldi jelenségek egymáshoz való viszonyában is.

Az urbánus világ látványos szubkulturái mellett az 1830-as évek Párizsában új kulturális színpad alakul ki: a napilapok és rovatik, amelyek a hétköznapi, a népszerű jelzőt implikálják, és a fogyasztással kapcsolatosak. A mindennapi irodalom ekkor válik rendkívül népszerűvé. Jules Janin a társadalomban megteremthető személyi szabadsággal, a vitalitással és a kreativitással hozza összefüggésbe ezt az irodalomfogalmat. Innen nézve a populáris kultúrát olyan emancipatorikus lehetőségként látjuk a 19. század első harmada végén, amely a polgári kultúrára jellemző morális ellenőrzés és szociális törődés alól szabadítja fel a bohém művészt.

Mary Gluck irodalmi szövegek elemzésével érzékelteti azokat a finom árnyalatokat, amelyek a jelentések radikalizálódását is leleplezik. Az ironikus bohém fogalma még erőteljesebbé teszi az egykorú irodalmi viták¹ paródiájának, sőt a paródia paródiájának vizsgálatát is, amely során arra is lehetőség nyílik, hogy a kanonikusnak számító értelmezésekhez képest a szövegek új jelentései is feltáruljanak. Így például Gautier a *Mademoiselle de Maupin* című művéhez írt

előszavában, amelyet a *l'art pour l'art* elvet tematizáló szöveggé tart számon az irodalomtörténet, nem az esztétikai értelemben vett magaskultúrát, hanem a modernként tekintett népszerű kultúrát védelmezi, és az esztétikai irodalomfogalomhoz köthető kijelentései csupán másodlagosak a mű elsődleges kontextusa felől. Gautier paródiája teatralizálja a Janin–Nisard vitát², ezért a bohém figurája esztétizált, allegorikus hőssé válik.

A modernséget implikáló melodráma és vaudeville műfaji sajátosságait párhuzamosan és oppozicionálisan vizsgálja a kötet (a modernségképzetek, az egyén és a házasság témája felől), miközben a hagyományozódásra és jelentésváltozásokra is figyel. Az 1920-as években marginalizálódó, korábban a bohémekhez társított melodráma helyét az 1840-es években a vaudeville veszi át, amely a középosztályhoz köthető, puritán és pragmatikus műfaj.

Azért is érdekes a többszintűvé váló paródia vizsgálata, mert ezáltal nyilvánvalóbbnak tűnik az, ahogyan a különböző kultúrák egymáshoz való viszonya alakul. Látható a kötetben, miként minősül szubkulturának a divat és a deviancia, hogyan parodizálják, majd milyen válaszlehetőségekkel szolgál erre Théophile Gautier – paródiában. Látható, hogyan esztétizálódik a bohém élete, miként válik idővel kudarcossá, illetve a változó világ mennyiben befolyásolja az egykor modernnek számító létformák újraértelmezését, radikalizálódását vagy továbbélését hogyanját.

Hogy mennyire sajátosak a bohém e kötetben elkülönített, egyediesített, de történetileg változó típusai, azt a francia szóhasználat is igazolja, hiszen a bohém egy későbbi típusa megőrzi „saját” nyelvét, kulturális identitását. A kötet következetesen *flâneur*ként szerepelteti és a modern város kontextusában vizsgálja ezt a harmadik típust. A korábban ismertetett típusok történetileg megelőlegezik ezt. Ez azért válik a kötet egyik fontos hozadékává, mert hagyományosan a bohém fogalmának népszerűvé válását Henry Murger *La vie de bohème* című munkájához kötik, holott a jelenség, amint látjuk, előtörténettel rendelkezik.

A bohémek újabb generációját képezik a *flâneur*ök, akik szintén külső, a teatralitásra alapozó, extravagáns, egzotikus megjelenésükkel hívják fel magukra a figyelmet, miközben olyan megfigyelőként határozzák meg magukat, akik képesek a rejtett lényegeket meglátására, olvasni tudják azt a labirintust, amit a párizsi népszerű kultúra jelent, teljességében hozzáférhetnek az urbánus világhoz. Ezért válnak kedvelt műfajokká a panoráma-esszé, a társadalmi sztereotípiákat leíró „lélektan”, az urbánus világ reprezentációjának realiztikus műfajai. Mindezzel pedig kétségekkel jár, és azzal a kérdéssel, miként jeleníthető meg az az urbánus világ, amely nagyon gyorsan megfejtethetlenné, átláthatatlanná válik.

A modernitás összefüggő epikus történetei érvényüket veszítik az 1840-es évek végére, így a *flâneur* is problematikus figura lesz, hiszen eltűnik az őt létrehozó kulturális horizont, helyét a realizmus irányzata veszi át, amely a múltat irrelevánsnak tekinti, és a jelen egységese és az igaz iránt érdeklődik. Gustave Flaubert *Bovarynéja* így lehet realista remekmű, miközben az 1850-es évek végére Baudelaire a realizmus paródiájaként, a képzelet védelmében teremti meg a „modern élet festőjének”, az új *flâneur*nek a típusát. Az irónia és paródia (ön)reflexív műfajként az empirikus tapasztalatok által leleplezett eltávolodást a teória és gyakorlat, a művészi lét és valóság, a külvilág és az egyén belső világa, a gesztusok és jelentéseik között át tudja hidalni. Csupán a humor és irónia biztosíthat a modern művész számára lehetőséget saját léte ellentmondásosságának felismeréséhez. Ez pedig szerintük hősi lehetőség.

A radikális alkotók a bohém kultúra új változatait képviselték az 1870–80-as években. A kávéházak és kabarék állandó vendégei megőrizték kapcsolatukat az urbánus látványossággal, és a bohém korábbi típusaihoz viszonyulva művészi happeningekkel, performanszokkal hívták fel magukra a figyelmet. A kabarék (pl. a Chat Noir) a nyilvánosság új helyeiként (a szubverzív, karneváli és provokatív előadások, irodalmi szalonok tereiként) a paródia lehetőségeit jelentették, a művészek és nézők közötti kapcsolat létre-

hozását, de az expresszív én-dramatizációt is. Ez a nyilvánosság találkozott a korabeli Párizsban azzal a hasonló funkciójú terápiás hellyel, amely a frag-mentálttá váló emberi tapasztalatokat tanulmányozta, és ez nem más, mint a Salpêtrière kórház, illetve Jean-Martin Charcot pszichiátriai előadásai. Ez utóbbiak orvosi puzzle-ból építettek fel egy általános, kulturális relevanciával bíró jelenséget, amelyet élő bemutatókkal, fizikai bizonyítékokkal erősítettek meg. Szórakoztatóak, inspiratívok voltak, és – akárcsak a *flâneur*ök – a nagyvárosi lét konfúzióját szervezték narratívákká, látványos performanszá. A hisztériával kapcsolatos empirikus tapasztalatok idővel rekontextualizálták a jelenséget, a dekadenciával társították és morális alapon kívánták orvosolni a kortárs beteg, működésképtelen társadalmat. Ez a bohém tapasztalatok mulandóságát is jelzi, hiszen egy olyan kultúrát iktat ki a hisztéria medikalizálása, amely komoly funkciót töltött be a jelenség nyilvánosságában.

Ebben az esetben is látszik az, amit Mary Gluck érzékletesen alapoz meg könyvében, hogy ha egy jelenség, annak kezdeményezői és az őket övező kulturális kontextus között létező szinkronitás kibillen, ezen elemek mindenike elveszíti legitimitását, és újraértelmezésre szorul. A bohémek esetében e dinamikusnak tűnő folyamat utolsó típusát azok az utolsó, a városi nyilvános terekhez köthető performerek képviselik, akiket *primitivista alkotókként* tartanak számon.

A Trocadero fejlődéstörténeti hangsúlyokkal telített etnográfiai kiállításai mellett, hogy a gyarmatosítottak kultúráját, orientalizálták és egzotizálták, szórakoztatóak voltak, és az ellentétek kreatív fúzióját reprezentálták. A múzeum kiállítását Pablo Picasso például zavarónak találta, de epifanikusnak is, hiszen az a modern művész számára a kontempláció lehetőségét teremtette meg. A befele forduló modern művész létkeresése és a modern világban való hasznosságának felismerése ragadható meg Paul Gauguin *Noa Noa* című művében, amely érdekes átírata saját olvasmányélményének (Pierre Loti: *Le mariage de Loti*). Amíg a pszichológiai mű a projekció eszközével a nosztalgiát és menekvést szorgalmazza, addig Gauguin munkája,

amely esztétizált preconcepciókra épül, az introjekcióra, az én-tisztulásra és én-felfedezésre helyezi a hangsúlyt. A művészi kreativitás és a személyes szabadság kérdése munkál az ironikus bohém e típusában is.

A polgári kultúrától elszakíthatatlan bohém közösség hierarchikusan ugyan a mainstream kultúrával helyezkedik szembe, viszont Mary Gluck könyve azt is láttatni engedi, hogy vertikálisan hogyan viszonyul a népszerű kultúra(k)hoz. A francia, Párizs-központú jelenséget vizsgáló kötet angol nyelven íródott. A nyelvi különbségek kulturálisakra is rávilágítanak, hiszen a bohém sajátos típusai ellenállnak a nyelvi fordíthatóságnak, így esetenként eredeti nyelven szerepelnek a műben, lásd pl. a *flâneur*. Ez pedig hangsúlyosabbá teszi Bohémia leírását, és állandóan eredeti kontextusába, a francia kultúrába rántja vissza a tudományos szövegfolyamatot.

Talán a 19. századi magyar olvasónak Bohémia hallatán nem jutott eszébe Párizs. A Pallas Nagylexikona szócikke szerint a bohém francia kifejezés csehet vagy cigányt jelent, bizalmaskodó érintkezésben magyar író, különösen hírlapíró (könyvüvrér és folyamatosan változásban levő életmódja miatt). Ez a századvégi meghatározás több jelentést is körvonalaz. Csehország névén kívül olyan marginalizált csoportokhoz köti a bohémiséget, amelyek egzotizáltak (cigányok) vagy szakmai-társadalmi szempontból tűnnek extravagánsnak, szubverzívnek. Az újságírók életmódjához társított fogalom már a Gluck kötetében elemzett kérdések felé mutat. Érdekes párbeszédet folytathatna a magyarországi városi kultúra összehasonlítása e kötetben tárgyalt jelenséggel, illetve azokkal a társadalmi és művészi sze-

replehetőségekkel, amelyek a 19. század utolsó évtizedeiben váltak népszerűvé e régióban is.

Mary Gluck, aki az iróniát kitüntetett figyelemmel kíséri, tudatosan illeti az általa vizsgált világot egy olyan tulajdonnévvel, amely a 19. században még Csehország latin nyelvű „sajátja”. A társadalomban differenciálódó szereplehetőségek Bohémiaként való azonosítása a közösségiségre irányítja a figyelmet, azokra a tömegessé váló kezdeményezésekre, amelyek e hosszú század alatt rendre újraértelmezték önmagukat és a párizsi kultúra(ka)t. Ugyanakkor *Bohémia* arra a felismerésre világít rá, miszerint fogalmaink esetében nélkülözhetetlen az azok jelentéseit kijelölő (szöveg)környezet. Innen nézve is találó az a módszertan, amellyel a kötet dolgozik: a fogalomtörténeti vizsgálat, a modernizmus értelmiségitörténeti kérdésfelvetése, a mindennapok, a hétköznapi vagy a népszerű története iránti érdeklődés.

Ez a nem esztétikai szempontú kérdésfelvetés olyan szövegeket is hasznosít, amelyek az irodalmi kánon peremére szorultak, vagy soha nem voltak annak részei, vagy amelyeket az esztétikai elvű irodalomértés egyértelmű legitimáló szövegeként kisajátított, holott az egykorú szerzői intenciók vagy befogadói közegek eltérő használatra vagy értelmezésre szánták őket. Másfelől azt is bizonyítja, hogy egy társadalom-, kultúratörténeti megközelítés felől a középszerű alkotókkal is lehet foglalkozni, hiszen ők is részesei voltak az egykorú jelenségeknek, jól példázzák, hogy mennyire rétegzett mind a társadalom, mind a kultúra, sőt a kötet által vizsgált jelenség esetében a fogyasztói kultúra is.

Berki Tímea

■ JEGYZETEK

1. Victor Hugo *Hernani* című drámájának 1830. február 28-i, Comédie Française-beli bemutatójához kötődik a *La Bataille d'Hernani* (Hernani-háború) néven ismert vita, amelyben a bohémek már a párizsi kulturális élet nyilvános és elfogadott figuráiként szerepelnek. Az ifjú romantikusok, például Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Petrus Borel védelmezik Hugo művét. Gautier az ifjú romantikusokat az idősebbektől és klasszikusoktól is elválasztja, ezzel jelezve azokat a törésvonalakat, amelyek az 1830-as évek elején a kereskedelmi termékké váló népszerű művészet és kultúra megerősödésével egyre élesebbé váltak. Sainte-Beuve az, aki a fiataloktól eltérően gondolkodik, például *La littérature industrielle* című esszéjében a népszerű irodalom piacosodását a polgári berendezkedés veszélyeztető tényezőként látta.

2. 1833-ban Désiré Nisard egy erkölcsös magasirodalom fogalma mellett érvel, míg újságírótársa, Jules Janin a népszerű irodalom felszabadító energiáiról populista módon értekezik. Kettejük nagy nyilvánosságra szert tevő vitája első alkalommal tematizálja a romantika utáni irodalom modernségének mibenlétét.