

MARY GLUCK

# A BOHÉM MŰVÉSZ KULTURÁLIS GYÖKEREIRŐL

## 1.

■ Társadalmi sztereotípiaként a bohém a népszerű párizsi folyóiratok oldalain öltött először testet valamikor az 1840-es évek derekán.<sup>1</sup> A középosztálybeli élet peremére sodort, gondtalan, habár szűkölködő, a művészekre jellemző életforma képviselőjeként a bohém típusa egészen meglepő szimbolikus jelentőséget nyert a maga korában: egyenesen a modern művész legelső megtestesüléseként és a kortárs társadalomban a művészet igazságainak kitüntetett tolmácsolójaként kezdtek tekinteni rá.<sup>2</sup> Ha a bohém életvitel társadalmi és személyes jegyei idővel közhellyé váltak is, a jelenség kulturális jelentései és következményei még mindig ellentmondásosak.<sup>3</sup>

Ezek az ellentmondások már Henri Murger *Scènes de la vie de bohème* címmel a *Corsaire-Satan*ban 1845 és 1849 között, folytatásokban megjelent komikus jeleneteiben adva voltak, melyek a Quartier Latinben élő művészek életéről szóltak, és a bohém típus későbbi ábrázolásainak mintájául szolgáltak. „A bohémek fajtája – írja Murger 1851-ben megjelent könyve előszavában – nem máról való, mert ők bármely korban, minden éghajlat alatt megfordultak, igen előkelő származást tudván a magukénak”, Homérosztól Michelangelón át Molière-ig és Shakespeare-ig, sőt egészen Jean-Jacques Rousseau-ig.<sup>4</sup> A múlt összes nagy művészi hagyományának jogos örököseiként a bohémek Murger sugallata szerint történelem fe-



„A verseimet,  
a könyveimet,  
a cikkeimet, az idegen  
vidékekre tett  
utazásaimat mind-mind  
elfelejtik, de emlékezni  
fognak a vörös  
mellényemre.”

Gluck, Mary. “Theorizing the Cultural Roots of the Bohemian Artist”. *Modernism* 7:3 (2000), 351-378. © 2000 The Johns Hopkins University Press. Reprinted with permission of The Johns Hopkins University Press.

letti figurák, akik transzcendens művészi értékeket testesítenek meg. A szerző azonban itt nem áll meg, hanem egy további, látszólag ellentmondó kijelentést tesz. A bohém eszerint nemcsak az örök művész, hanem olyan, lényegileg modern társadalmi típus is, amelynek tevékenységeit a kulturális piac új, üzleti feltételei határozzák meg. Romantikus elődeivel szemben, akiket Murger „csökönyös álmodozókként” intéz el, a valódi bohém sikeres szakmabeli és művészeti üzletember, aki megtanulta, hogyan népszerűsítse alkotásait, és miként alkudjék a kulturális piacon saját előnyére. A bohémség, mint hangsúlyozza, nem állandó létállapot, hanem az inasévek kora, átmeneti időszak a fiatal művész életében, ami bármilyen más üzleti vállalkozáshoz hasonlóan vezethet az anyagi sikerhez és a társadalmi elismeréshez, de a tönk széléhez és a kudarchoz is. Murger megfogalmazásában a bohémség csupán „az Akadémia, a Jóisten szállása vagy a hullaház” előszobája.<sup>5</sup>

A jelenség történészei és teoretikusai nagyrészt továbbvitték ezeket a látszólag összeférhetetlen értelmezési kereteket, amelyekben Murger a „bohém” jelentését kortársai számára eredetileg tisztázta. Hozzá hasonlóan a mai értelmezők is a bohém mint a magasabb rendű művészet alkotója és a bohém mint a kapitalista modernitás jellegzetes típusa között ingadoztak. Az első mellett olyan irodalomtörténészek szálltak síkra, mint Matei Călinescu és Gene Bell-Vilada, akik a bohémeknek tulajdonítják a *l'art pour l'art* és a protomodern esztétika feltalálását, amely végül a modern absztrakcióhoz vezetett.<sup>6</sup> A másik oldalon Walter Benjamin amellett kardoskodott, hogy a bohém típusa valójában a kapitalizmus feszültségeit fejezi ki, mely a modern művészt radikalizálta, ám egyszersemind olyan kulturális áruvá is tette, amit a piacon adnak-vesznek.<sup>7</sup> A polgári modernitás termékének tekintette a bohémet Jerrold Seigel történész is, ám ő az illető funkció társadalmi vonatkozásaira helyezte a hangsúlyt a gazdaságiak helyett. Seigel szerint a bohémet olyan liminális figurának kell tekinteni, aki a polgári individualizmus belső ellentmondásaiból adódóan cselekszik, és a modern társadalom rend és önkifejezés iránti ellentétes igényeit segít összeegyeztetni. A kapitalista piac szerepét hangsúlyozta Pierre Bourdieu is a bohémség megjelenése kapcsán, szintén annak fenntartása mellett, hogy a bohémnek sikerült egyfajta *modus vivendi* kialakítania a kapitalizmussal bizonyos független intellektuális mező kialakítása és a *l'art pour l'art* esztétikai autonómiájának bevezetése által a modern világba.<sup>8</sup>

Bármilyen értékesek és sokatmondóak lennének is azonban önmagukban ezek a felfogások, nem képesek a bohém kielégítően kontextusba helyezett, történetileg jellemző képét visszaadni. Hiányoznak belőlük a bohém által a modern társadalomban belakott társadalmi terek és az általa betöltött esztétikai szerep közötti meggyőző empirikus és elméleti összefüggések. A bohém mint társadalmi típus elszigeteltnek, ha ugyan nem egyenesen ellentétesnek tűnik a bohémmel mint alkotóval. Másként megfogalmazva, a bohémség kortárs elméleteiből az a köztes kulturális tér hiányzik, amely kapcsolatot tudna teremteni a bohém társadalmi és esztétikai dimenziói között, visszaadva alakjának történetileg sajátos és konkrét jellegét.

A továbbiakban amellett fogok érvelni, hogy a bohém hiányzó kulturális képe majdnem egy nemzedékkel megelőzte a társadalmi és művészi típust, és egy olyan radikális művészi szubkultúrában keresendő, mely a kései 1820-as és a korai 1830-as években bontakozott ki, a polgári modernitással szembenállóként határozva meg önmagát. A bohémség történészei és teoretikusai eddig különös módon hajlamosak voltak elhanyagolni a jelentőségét ennek a korai szakasznak, a Murger későbbi fantáziadús művében ábrázolt jelenség éretlen változatának tüntetve fel azt. A bohém identitás kulturális gyökereinek efféle elhanyagolása több okból ered. A legnyilvánvalóbb talán az elnevezést övező bizonytalanság. Csupán a kései 1840-es években, nagyrészt Murger népszerű történeteinek köszönhetően kezdték ugyanis a „bohém”

szót kimondottan a modern társadalmon belüli művészi életvitellel azonosítani. Murger előtt a „bohémiségnek” számos nem művészi, a későbbi korok által rég elfeledett jelentése volt. Így vonatkozhatott a cigányokra, akikről azt hitték, hogy Bohémiából származnak, a társadalmi peremen bizonytalan jövedelemforrásból élő városiakra és a melodramák által ábrázolt, színes alvilági figurákra is.<sup>9</sup> Ám amint bohémiség mint művészi identitás a kései 1840-es években állandó meghatározást nyert, egyre gyakrabban vonatkoztatták vissza az 1830-as évekre.<sup>10</sup>

A másik, még nyomósabb oka annak, hogy az 1830-as évek kultúrbohémje némileg feledésbe merült, az esztétikai modernizmus későbbi értelmezéseinek ellentmondó mivoltában áll. A kultúrbohém alakja végső soron összeegyeztethetetlen azokkal a modern művészről alkotott eszmékkal, melyek a 19. század második felétől kezdődően nyertek egyre nagyobb jelentőséget. Mi több, magát a társadalmi és esztétikai autonómia fogalmát kérdőjelezi meg, melyet a modern művész identitására nézve régóta elengedhetetlennek tekintenek. Mindezek kapcsán a következőkben azt próbálom meg kimutatni, hogy az 1830-as évek bohémje a korai 19. századi populáris kultúrában közkézen forgó témák és képzetek bonyolult újraértelmezéséből született.<sup>11</sup> A bohém identitás szimbiózisszerűen kapcsolódott a populáris romantikához és a melodramákhoz, melyek a korai 1830-as évekre kezdtek teret veszíteni a szolidabb, polgári művészeti formák javára. A bohémról mint olyan színházi előadóról alkotott kép, aki a populáris kultúra felforgató formáit eleveníti meg, és végső soron esztétizálja azokat, nyilvánvalóan összeegyeztethetetlen a bohém Murgernél bevezetett hagyományos felfogásával, mely alapján a magaskultúra és a kanonizált művészet előállítója.

Melyek tehát a kulturális értelemben vett bohém színre lépését magyarázó történeti előfeltételek? Melyek voltak a kultúrbohém jellemző vonásai? Honnan eredt a modernitásról alkotott felfogása, és miként érvényesítette a maga történeti világában ezt a felfogást? Saját válaszkísérletem egy olyan történeti fenomenológián alapul, mely azzal a céllal tér vissza a bohémiség korai forrásaihoz, hogy kontextualizálja azokat, és eredeti jelentéseiket visszanyerje. Ez több szempontból is olyan hagyományos fajtájú történelmi vállalkozás, melyet a szövegek értelme és a kontextusukhoz való viszonya mélyen foglalkoztat.<sup>12</sup> Szokatlan is azonban annyiban, hogy mind a kontextusok, mind a szövegek természetét a hagyományos eszmetörténettől alapvetően eltérően fogom fel. Ahelyett, hogy a kontextust objektíve adott társadalmi vagy politikai térnek tekinteném, melyben a szövegek rögzített jelentésekre lelnek, a kontextust inkább közvetített kulturális térként gondolom el, amely maga is értelmezésre szorul.<sup>13</sup> A vizsgált szövegek azonban ugyancsak másként nyilvánulnak meg, amint társadalmi helyett kulturális jelenségként határozzák meg őket. A bohém ént tehát egyéni helyett olyan kollektív identitásnak tekintem, mely bizonyos kulturális formák általános konvenciói keretében végrehajtott performatív aktusokból nyerte jelentéseit. A kultúrbohém történeti pályájának tanulmányozása ily módon a romantikus dráma, a melodráma és a vaudeville világtól egészen az allegorikus románcig vezet majd.

## 2.

■ Nem véletlen, hogy a bohém kulturális figurájának első felbukkanása egy színházi botrányhoz kapcsolódik, mely áthágta a társadalmi és a kulturális szabályokat, és megdőbentette egész Párizst. Az „*Hernani*-csatát”, ahogyan elnevezték, érdemes bizonyos részletességgel felidézni, mert nemcsak a bohém első nyilvános szereplése a francia kulturális életben, hanem kiderül belőle az is, hogy a bohém alakja miként fonódik össze a romantikus dráma problémájával. A csatára Victor Hugo *Hernani* cí-

mű darabjának a bemutatóján került sor, melyet 1830. február 28-ára tűzött ki a Théâtre Français.<sup>14</sup> A sokat vitatott darab előadását a párizsi közönség türelmetlenül várta, annál is inkább, mert az eseményt a romantika és a klasszicizmus végső leszámolásának tekintették, az antikok és a modernek legalább két évtizede dúló háborúja sorsdöntő ütközetének.<sup>15</sup> A bemutatóra hetekkel előtte elkelték a jegyek, és Hugót olyan nagyságok ostromolták meghívóért, mint Benjamin Constant, Adolphe Thiers vagy Prosper Mérimée, akiknek a kasszáján már nem jutott jegy. Attól tartva, hogy az esemény politikai zavargásokra szolgáltathat alkalmat, a *La Quotidienne* című kormánypárti lap külön kifejtette, hogy „bármekkora jelentősége volna is egyébként az *Hernani* bemutatásának a tollforgatók köztársasága számára, a francia monarchia nem törődhetik azzal”.<sup>16</sup>

Az, amire a bemutató estéjén tényleg sor került, másfajta botrány volt, mint amire a közönség számított. Az est botrányát nem Hugo darabjának újításai, hanem ifjú rajongói váltották ki, akik a romantikus drámaírótt klasszicista ellenségeivel szemben támogatni jöttek. Hugo beszámolója alapján saját viselkedése is hozzájárult ahhoz, hogy az *Hernani* premierje belátható kimenetelű esztétikai vitából nagy horderejű kulturális botrányra fajuljon. A szerző újítása abban állt, hogy eltért a tapsoncok felvételének bevett szokásától, mely a darab sikerét volt hivatott megalapozni, és fizetetlen támogatóira hagyatkozott a Quartier Latin egyetemistái és művészei köréből. A vakmerősége miatti szemrehányásokra Hugo azt válaszolta, hogy új művészethez új közönség kell, amely megfelel a darabnak, és ez az új közönség a „fiatalokból, költőkből, festőkből, szobrászokból, zenészekből, grafikusművészekből” fog állni, akik önszántukból jönnek majd támogatni.<sup>17</sup>

Hugo számítása, mely alapján úgy vélte, egyetemi hallgatók, művészek és értelmiségiek százaira számíthat, akik rajonganak a romantikáért, nem csalt. Az *Hernani* védelmét ifjú hívei katonai hadjáratához méltó tudatossággal szervezték meg. A fő követők, mint Gérard de Nerval, Théophile Gautier és Petrus Borel, szervezőként léptek fel, és névsor szerint toborozták a támogatókat ismerőseik sorából, illetve gondoskodtak róla, hogy mind ott legyenek a bemutató estéjén. A sereg apró csoportokra oszlott a teremben, és összehangolt tapsoncok osztágaiban szolgált az előadás időtartama alatt. Minden püsszegésre még hangosabb tappsal kontráztak, úgyhogy a közönség mozgolódása a színpadon előadott dráma izgalomával vetekedett. Mint az egyik beszámoló másnap írta, „a közönség egy szinten volt a színpadi színészekkel, és tagjai epileptikusok módjára szerepeltek”.<sup>18</sup> Az *Hernani* sikerét végül a negyedik felvonás biztosította, a negyedik és az ötödik közötti szünetben pedig a szerzőjét már fel is kereste egy kiadó munkatársa, aki hatezer frankot ajánlott a darabért. Az üzlet létre is jött, és miután egy közeli dohányárusnál aláírták a papírokat, Hugo helyben megkapta készpénzben az egész összeget.<sup>19</sup>

A bemutatón kirobbant botrány után a fiatal romantikusok négy hónapon át folytatták az *Hernani* szervezett támogatását (a darab összesen ötvenöt előadást ért meg), mely közös szent ügyökké vált. Nyolc évvel később Gautier az előadásra álheroikus csatateréként emlékezett vissza, „ahol a romantika bajnokai és a klasszicizmus hősei azzal a példátlan dühöngéssel és szenvedélyes hévvel csaptak össze, amit csak irodalmi véleménykülönbség képes kiváltani; ostrommal vettek be és foglaltak vissza minden egyes sort. Egyik este a romantikusok veszítettek egy monológot, majd újra elnyerték, s a megvert klasszicisták egy másik mondat ellen vonultatták fel a püsszegésű, a füttyök és a széknycorgások seregét, hogy még ádázabban menjen a harc.”<sup>20</sup> Negyven év távlatából nyújtja azonban szintén ő az *Hernani*-csata jelentőségének ennél is találóbb értékelését. A bemutató, idézi fel Gautier, „a század legnagyobb eseménye volt, mert a szabad, fiatalos és új gondolkodást kellett hogy felavassa a régi megszokás romjain”; „az ifjúság csatája volt az elagottság, a hosszú hajé a

kopaszság, a lelkesedése a megszokás, a jövőé a múlt ellen”. A romantika fiatalos védelmezőinek és kopaszodó ellenségeinek szemléletes kontrasztja számára a kortárs kultúra élő látképét nyújtotta. „Elég volt egy pillantást vetni erre a közönségre, hogy meggyőződjek az ember: ez nem valamiféle közönséges esemény. Két rendszer, két párt, két hadsereg, és nem túlzás azt mondani, két civilizáció ütközött itt meg, amelyek szívből gyűlöltek egymást.”<sup>21</sup>

Gautier hiperbolikus beszámolója igen pontosan rámutat az *Hernani*-csata valódi jelentőségére. Nem a romantika diadala volt ez a klasszicizmussal szemben, mert ez 1830-ra már eldöntött ügynek számított, hanem a régóta fennálló esztétikai ellentét átalakítása modern kulturális antagonizmussá, a művész és a polgár, a bohém és a filiszter ellentétévé. Az *Hernani*-csata alkalmával lép színre a radikális művész mint felismerhető, kollektív jelenlét a nyilvános életben. Ez tehát a bohém identitás első megjelenítése a modern kultúrában. A színházi botrány során lehetünk tanúi a filiszter fogalmi körvonalazódásának is, ahová az új önbizalmat nyert középosztály tömörül, mely a klasszicizmus köpönyegét ölti magára, és a transzcendens értékek, a keresztény erkölcs és a társadalmi stabilitás védelmezőjeként lép fel a kortárs irodalmi életben.

### 3.

■ Mi már annyira megszoktuk a bohém és a polgár ellentétének látszólagos eleve elrendeltségét, hogy nem is kérdezzük rá, miért éppen akkoriban, és miért éppen azokban a formákban tört fel, amikor feltört. Azt mondani, hogy a bohém művész a polgár természetes ellensége, radikális „Másikja” volt, bizonyos értelemben tautológia, amely nem képes magyarázni a bohém alakjának történelmi partikularitását. Ha önálló kulturális jelenségként kívánjuk megérteni a bohémet, akkor a saját céljai, önmagáról és a modernitásról alkotott képe alapján kell őt megítélnünk, amelyeket nemcsak úgy alakított ki, hogy a modern polgárt sokkolja, hanem a polgári szemléletmód radikális alternatívájaként is.

Ez az alternatíva nincs kifejtve semmiféle irodalmi szövegben vagy ideológiai értékezésben, melyet a bohémek írtak volna. Ehelyett gesztusokban, ruhákban, életstílusban és szobaberendezésben jelenítették meg.<sup>22</sup> A filiszter modernitással való szembenállását a bohém mindenekelőtt azzal fejezte ki, hogy botrányos jelmezekben bújta. Az extravagáns öltözködés és megjelenés központi szimbolikus és ideológiai szerepet játszott a fiatal romantikusok és ellenfeleik összecsapásakor az *Hernani*-csatában is. Feltűnő ruháik különböztették meg Hugo követőit nemcsak a klasszicistáktól, hanem – és ez még több jelentőséggel bír – a romantikusok idősebb generációjától is, mely a polgári szokásoknak megfelelően öltözött. Victor Hugo csodálkozó leírása fiatal szurkolói megjelenéséről az *Hernani* bemutatójának estéjén árulkodik arról, hogy az öltözködés miként vonta meg újra a kulturális határokat, nemcsak romantikus és klasszicista, hanem a bohém és a romantikus között is: „Délután egy órától – idézi fel az író – a Richelieu utca népes sétáló vad és különös karakterek egyre gyarapodó csapatára lettek figyelmesek, szakállas, hosszú hajú, az éppen uralkodón kívül mindenféle más divat szerint öltözött figurákra, matrózzubbonyokban, spanyol köpenyekben, Robespierre-féle mellényekben és III. Henrik idejéből származó sapkáknak, az összes évszázad és éghajlat ruháiba bújva, és mindez Párizs kelles közepén, fényes nappal. A polgárok megtorpantak útjukon, elképedtek és megbotránkoztak. Théophile Gautier úr különös sértés volt szemüknek, skarlátvörös szatén mellényében és a hátán fodrozódó hosszú és dús hajával.”<sup>23</sup>

Gautier maga is kiemeli a ruházatnak a fiatal romantikusok tevékenységében játszott szerepét. Meg voltak róla győződve, írja, hogy ezt az estét, mely „a szabad, fia-

talos és új gondolkodást kellett hogy felavassa a régi megszokás romjain”, „a megfelelő toalettben kell megünnepelni, valamilyen pompás és bizarr jelmezben, amely megtiszteli a mestert, az iskolát és a játékot”.<sup>24</sup> A jövő bajnokai büszkélkedtek vele, biztosít Gautier, hogy nem úgy néznek ki, mint valami közjegyzők, hanem a reneszánsz festmények, a romantikus drámák és a gótikus regények alakjai után mintázták meg magukat. Még azoknak is, akik nem tudták megengedni maguknak a szatént, a bársonyt és a paszományt, hogy úgy öltözzenek be, ahogyan Rubenst és Velázquezt látták, sikerült színesnek és romantikusnak kinézniük rögtönzött jelmezeikben. Az est összes fantáziadús öltözete közül Gautier vörös szatén mellényéről, amelyet nagy gonddal szabott külön az alkalomra, tűnt úgy, hogy a legsikeresebben fejezi ki az esemény lényegét jelentő provokáció és különtség szellemét. Ez a ruhadarab nemcsak az *Hernani*-csata, hanem Gautier egész pályafutásának szimbóluma lett. Mint emlékirataiban ironikusan megjegyzi, „ha egy filiszter előtt kiejtik a Théophile Gautier nevet, még ha nem is olvasott tőlem egy sor verset vagy prózát sem, tudni fog rólam a vörös mellényről, amit az *Hernani* bemutatójának estéjén viseltem. [...] Ez az a kép, amit hátrahagyok az utókornak. A verseimet, a könyveimet, a cikkeimet, az idegen vidékekre tett utazásaimat mind-mind elfelejtik, de emlékezni fognak a vörös mellényemre.”<sup>25</sup>

Hogy ezeknek a látszólag léha gesztusoknak a nagyon is komoly szimbolikus és ideológiai vonzatait megértsük, ki kell terjesztenünk elemzésünket az *Hernani*-csatán túlra, Párizs művészi és intellektuális kultúrájának teljes látképére.<sup>26</sup> A szakállak, a hosszú haj és a történelmi jelmezek divatja nem az *Hernani* bemutatóján kapott lábra, hanem 1827 körül, amikor a művészek és az értelmiségiek először kezdtek olyan viseletbe öltözni, mely sértette a polgárság konvencionális öltözködési kódját.<sup>27</sup> Mindenfelé olyan fiatalembereket lehetett látni, akik a művészi identitás és a személyes különállás jelzésére 16. századi velencei ruhákban, brandenburgi lengyel uniformisokban, magyar huszármertékben és mindenféle keleti gúnyákban díszlelegtek.<sup>28</sup> A történelmi kosztümöket hordó fiatal művészek gondosan megkülönböztették magukat a divatos dendiktől és az „arszlánoktól”, akik az Angliából importált legutolsó divat szerint öltözködtek.<sup>29</sup> 1830 után az egzotikus jelmezek olyan gyakoriakká válnak a fiatalok körében, hogy a Párizsba látogatók egyöntetűen felidéznek mint a város kulturális tájképének lényeges vonását. Frances Trollope, aki 1835-ben ír Párizsról, újra meg újra visszatér ama „jeune gens de Paris” (a párizsi fiatalok) látványára, akik mindenhol jelen voltak, és akiknek a gesztusait mindenki „valami nagyszerűnek, szörnyűnek, vulkanikusnak és fenségesnek” látta.<sup>30</sup> A szóban forgó jelmezek színpadiassága egy másik utazót 1835-ben arra a megjegyzésre készítetett, miszerint „egyes újabb színdarabok mintha kiküldenék mostanság az utcára szereplőiket”.<sup>31</sup>

A különködő történelmi jelmezek és a modern művészeti élet társítása olyan szorossá vált, hogy egyes társadalmi típusok népszerű meghatározásaiban még az 1840-es években is visszahangozták. Az urbánus társadalmi típusok egy többkötetes enciklopédiájában, melyet *Les Français peints par eux-mêmes* címmel 1842-ben adtak ki, az „irodalmár” alábbi, az előző évtized divatjára utaló meghatározását találjuk: „Az irodalmár át akarja változtatni magát, hogy egy másik század újból életre keltett emberének lássék. [...] Így aztán az ember Szent Lajos frizuráját látja az omnibuszon, III. Henrik szakállát a vasúton és Guise herceg süvegét az étteremben.”<sup>32</sup>

A modern irodalmár öltözködését uraló fantasztia ízlés ütközött ki a lakása berendezésén is: „Az irodalmi hírességek a középkor bútorainak groteszk rehabilitációjába fogtak [...], és nemsokára minden irodalmárnak meg kellett legyen a boltíves szekrénye, a karmos lábakon álló szúrágta asztala, a sárkányokra támaszkodó polcai. Az ódon tálak, keretek, székek, porcelánok és faliszőnyegek a kor nagy újítóinak gyö-



nyőrűségei voltak, és a haladás fanatikus hívei ártalmatlan dekorációvá átalakult törökkel, alabárdokkal és páncélokkal vették körül magukat.”<sup>33</sup>

De miért is döntöttek az ifjú romantikusok amellett, hogy a polgári modernitással való szembenállásukat középkori vagy, általánosabban, egzotikus képzetek megtestesítésével jelenítik meg? Miben álltak farsangi játékaik kulturális és ideológiai vonzatai? Ezt a kérdést eddig általában politikai és ideológiai vonalon tárgyalták, meggyőzően kimutatva, hogy a középkori világért rajongó fiatal művészeket a történelmi nosztalgia vezérelte, egy olyan kezdeti aranykorba való regresszió vágya, mely kor a modernitásban feledésbe ment, ám azt még mindig kísértette.

Ezt véleményt Delécluze is igen korán megfogalmazza, aki már 1832-ben felveti a kérdést, hogy a fiatal művészek vajon miért növesztenek szakállat és hordanak hosszú haját a középkorral való azonosulásuk kifejezésére. Véleménye szerint a fiatal nemzedék azért tartja szükségesnek a visszatérést a középkorhoz, hogy „visszanyerje az úgynevezett reneszánsz írói és művészei által I. Ferenc uralkodása alatt és a klasszicisták által XIV. Lajos idejében elhagyott helyes ösvényt”. Kora medievalizmus a Delécluze szerint tehát a felvilágosodás filozófiai és ideológiai elutasítása és a szellemi otthon reakciós keresése a távoli múltban. Mint leszögezi, „a hosszú szakáll viselése egyes férfiak által egy többségében csupasz orcájú társadalomban bizonyosan valamilyen régi szokás vagy ízlés felélesztésének és helyreállításának a vágyát bizonyítja”.<sup>34</sup>

Amilyen valószínű első hallásra ez a magyarázat, olyan bizonytalanná válik, ha közelebbről vizsgáljuk. Először is az ifjú bohémek nem voltak se tekintélyelvűek, se vallásosak, se hierarchikus világnézetűek; éppen ellenkezőleg: tekintélyellenesek, erkölcsellenesek és transzgresszívek. Másodsorban medievalizmusuk és az empirikus vagy politikailag meghatározható múlt között nem volt semmiféle valódi kapcsolat. Középkorszemléletüket nem történelemkönyvekből és levéltárakból, hanem azoknak a gótikus regényeknek, divatos románcoknak, romantikus drámáknak és melodramáknak a szövegéből sajátították el, amelyek színes képzetei csak úgy hemzsegtek a populáris kultúra világában.<sup>35</sup> A kor összefüggéseit figyelembe véve az a következtetés vonható le, mely szerint a bohémek stilizált középkorisága nem a modern világ konzervatív elutasítását fejezte ki, hanem éppen a modern városi kultúra népszerű formáinak polemikus támogatását. Az ilyen gesztusaik által azt juttatták tehát kifejezésre, hogy nem általában a modernitást ellenzik, csupán a modern kultúra bizonyos fajta polgári megnyilvánulását, mely az 1830-as években volt kibontakozóban.

Maguk a bohémek nyilatkozatai egyértelműen megerősítik ezt az értelmezést. Arsène Houssay, Gautier korai körének tagja például kifejti, hogy furcsa jelmezeik közös tiltakozásukat fejezik ki „minden előítélet, sőt azt mondhatnám, bármilyen törvény ellen”.<sup>36</sup> Csoportosulásukat, mint Maxime du Camp évekkel később leírja, „az uralkodó erkölcsök és a bevett szokások általános elutasítása”, különösen a „gyűlöletes polgári szokások” elutasítása jellemezte.<sup>37</sup> Vörös mellénye, állítja Gautier is, „a modern élet szürkesége elleni jelképes tiltakozást” jelentette.<sup>38</sup>

Ahhoz, hogy ezeknek a tiltakozó gesztusoknak a teljes horderejét megértsük, nem valamilyen reakciós politika megnyilvánulásainak kell tekintenünk őket, hanem egy olyan, sajátosan modern kulturális jelenségnek, amely a kései 19. és a 20. század radikális ifjúsági mozgalmait előlegezi meg. Dick Hebdige szociológus „látványos szubkultúráknak” nevezte ezeket a mozgalmakat, abból kiindulva, hogy a nyilvános előadásból és a látványosságból kiindulva alakítanak ki valamilyen közösségi és személyes identitást.<sup>39</sup> Meghatározó vonásuk, hogy felforgató jelentésekkel képesek felruházni egyes tárgyakat, gesztusokat és hétköznapi gyakorlatokat, és ezáltal „stílust” teremtenek. A „stílus” az, ami által a szubkultúrák megtörik „a társadalmi világot szervező és a tapasztalatát irányító érvényes kódokat”, megkérdőjelezvén ezáltal a

többség hallgatólagosan elfogadott értékeit és erkölcsi normáit. Ilyen értelemben minden szubkultúra „jelképes kihívást intéz valamilyen jelképes rend ellen”.<sup>40</sup> A szubkultúrák azonban nem csupán az elfogadott rend elleni lázadást és kihívást jelentenek. Az ilyen mozgalmak tágabb értelmüket – Hebdige és mások szerint is – gyakran a társadalmi főáram rejtett vagy el nem ismert ellentmondásaiból nyerik. A látványos szubkultúrák valamely kultúra tágabb egészében lappangó ideológiai, gazdasági és kulturális feszültségeket nyilvánítanak meg; Hebdige megfogalmazásával élve: „kódolt választ a közösség egészét érintő változásokra.”<sup>41</sup>

Az 1830-as évek bohém szubkultúrája is egy tágabb társadalmi és ideológiai konfliktus szerves része volt, amely a színház közegében öltött leghatározottabban formát. Gautier tulajdonképpen erre a jelenségre utal, amikor az *Hernani*-csatára való visszaemlékezéseiben azt állítja, hogy a művész és a polgár közötti ellentét nem csupán esztétikai nézetkülönbséget, hanem egyenesen két civilizáció összecsapásában megnyilvánuló ideológiai és kulturális összeférhetetlenséget jelenít meg. Egyik részről ott van a romantikus dráma és elődje, a melodráma, mely a modernitásnak még mindig szilárdan a francia forradalom ethoszában gyökerező, határozottan populistá és dinamikus felfogását testesíti meg, a másik részről pedig, a klasszicizmus helyett, a vaudeville-komédia, mely egy szintén akkoriban teret hódító, jobban megbecsült, polgári kulturális ethoszt képviselt.

A bohémség jelentései ezeknek a színházi összecsapásoknak a nyelvén lettek kódolva, és végül annak történelmi sorsa is a szóban forgó összecsapások kimeneteléhez kapcsolódott. Ezen a ponton szükséges tehát elemzésünket a bohémség fenomenjáról arra a kulturális kontextusra kiterjesztenünk, amelyen belül a jelenség körvonalazódott. A kultúrbohém sorsához a kulcsot a francia populáris dráma változó világa és különösen a melodráma nyújtja.

#### 4.

■ A melodráma az irodalmi viták homlokterébe az elmúlt két évtizedben, Peter Brooks *The Melodramatic Imagination* című úttörő jelentőségű munkájának a megjelenése nyomán került.<sup>42</sup> Az újabb kutatások alapvetően megváltoztatták a melodramáról mint naiv és közönséges populáris műfajról alkotott felfogásunkat, a modern populáris kultúra összes későbbi formája, köztük a regény prototípusaként tüntetvén fel a melodramát. A melodráma ezen újabb értelmezéseinek fényében érthetővé válik a bohémek szimbolikus azonosulása is az illető műfajjal.

A szakirodalom egyetérteni látszik abban, hogy a korai 19. századi melodráma a forradalom kulturális örökségét és közvetlenül a modern tapasztalatot testesítette meg. Ezt olyan korabeli szövegek is messzemenően megerősítik, mint például a *Traité du mélodrame*, egy ismeretlen szerzőjű értekezés 1817-ből, mely a melodráma akkoriban legszembetűnőbb jellegzetességeit és jelentéseit fejt ki. Mint szerzője írja, „a művészet kronológiája érdekében elégséges lesz annyit megjegyezni, hogy ezen isteni lényeg [ti. a melodráma] emanációiként felbukkant színdarabok legelőször a forradalom idején arattak sikert. A nagy politikai felfordulásokra jellemző az, hogy ilyen emésztő gyötrelmeket oltanak a lélekbe, amelyek még a vihar elmúltával is tovább kínozzák.”<sup>43</sup>

A melodráma azonban valami több is volt, mint pusztán a forradalom politikai zűrzavarának tükörképe. Terapeutikus választ is nyújtott erre a zűrzavarra, vigasztalást és az élmény erejét kínálta szerzőnk szerint azoknak a szenvedő egyéneknek, akik a kor szörnyű megrázkódtatásait átélték. „Hol is lennénk – teszi fel a kérdést az értekezés szerzője –, ha az a teljesség iránti érzelmi igény, melyet a forradalom ébresztett bennünk, nem lelt volna kielégülési forrására a Melodramában?”<sup>44</sup> Az új mű-



vészeti forma, folytatja, a kortárs emberiség számára tündöklő jelenlét, mely a „legkevésbé éles szeműeket is megvilágosítja, a leglangyosabb kedélyűeket is felmelegíti, és a legszívárabb képzelőerőt is megfiatalítja [...] minden ízlést kielégít, mindkét nemet megigézi, kortól függetlenül magával ragad”.<sup>45</sup>

A túlzó megfogalmazás mögött a melodráma által a forradalom utáni kultúrában betöltött szerepkör hiteles történelmi képe húzódik meg, amelyet csupán újabban kezdtek el komolyan venni az irodalomtudósok. A melodráma az eredetileg a forradalmi események által táplált, a közös izgalmak és a szenvedélyes látványosságok iránti új igényt szolgálta. Emellett szolgáltatott egy olyan nyelvet és ideológiát is, mely a közönséges polgárok számára magyarázni tudta a forradalmi események értelmét és a modern világ titokzatos működési módját. A melodráma végső soron a forradalmi igazságszolgáltatás szemléltető leckéje volt, mely a magánélet területére vonatkoztatta a forradalom elvont erkölcsi és ideológiai értékeit. A jó és a rossz erőinek kozmikus összecsapását példázta, ahogyan az egyéni tudaton belül lejátszódik, és a személyes ártatlanság, kirtartás és állhatatosság elkerülhetetlen győzelmét hirdette a zsarnokok és a cselszövők ármányai felett. Peter Brooks megfogalmazásával élve: a melodráma „egyszerű igazságokat és viszonyokat” fejezett ki, valamint „a hétköznapi gesztusok kozmikus erkölcsi értelmét”.<sup>46</sup>

Ugyanilyen fontos volt az új művészeti forma egyértelműen demokratikus és egyetemes jellege is. A melodráma populista hangnemben szólt mind a legszegényebbekhez és a legbárdolatlanabbakhoz, mind a középosztálybeliekhez, közös szótártat és képzeteket bocsátva rendelkezésükre a modern kulturális tapasztalat fogalmi megragadására. Ezt a tapasztalatot formulaszerű jellemek és cselekményszerkezet segítségével artikulálta, amelyek kevésbé vagy egyáltalán nem igényeltek a klasszikus színház bonyolult konvencióiról szóló tudást. A melodráma visszatérő szereplőtípusai az értekezés szerint „a bohóc, a zsarnok, az ártatlan nő, akit üldöznek, a lovag és [...] egyes háziállatok”.<sup>47</sup> A zsarnok, aki a teljes romlottságot és a tökéletes gonoszt testesíti meg, „azért van a melodrázában, hogy próbára tegye áldozatai türelmét és erényét”.<sup>48</sup> A melodrázák számos izgalom és viszontagság utáni végkifejlete előre eldöntött: „a zsarnokot a darab végén megölik, az erény győzni fog, a lovag feleségül veszi az ártatlanul kiszolgáltatott hölgyet, stb.”<sup>49</sup>

A melodráma a destabilizált történelmi világ megpróbáltatásaival szembesülő hétköznapi emberek érzelmeinek megfogalmazása által lehetett a modernitás jellegzetes kifejeződése. Alapjában véve az egyéni felszabadulásnak a hagyományos társadalmi renddel és politikai hatalommal szembeszegülő, radikális erkölcsét foglalta magában. A melodráma hősei és hősnői mindig bizonytalan származású és homályos társadalmi státusú egyének, akik végül győzelmet aratnak a jogtalan hatalom felett, melyet a cselszövő vagy a zsarnok testesít meg. Jóllehet a végén nemegyszer valamilyen magas társadalmi pozíciót foglalnak vissza, amelytől jogtalanul fosztották meg őket, tetteik mégiscsak személyes kirtartásukból és belső erejükből, nem külső forrásokból nyerik a jelentőségüket. A melodráma központi igazsága az egyéni tudat és a személyes bensőség szentségében tapintható ki, melyet az erény, a türelem, a kirtartás, az érzékenység és a becsületesség fogalmaiban határoznak meg, és amely győzedelmeskedik a külső csapások és a gonosz felett. Az erényes lovag végső soron a francia forradalomban született új egyént testesíti meg; az öntudatos polgár és a szentimentális hős egy személyben, „a polgárjogi törvénykönyvvel zsebében és karddal a kezében, hogy az egyikből megtanulja, amit a másikkal kell védenie”.<sup>50</sup>

A fiatal bohémek részéről, akiket a szenvedély, a képzelet és a művészi szabadság foglalkoztatott, nem meglepő a melodráma hagyományára való hagyatkozás. Gautier irodalomkritikusai munkássága jelentős részét szentelte melodrázában játszó színészeknek, színésznőknek és a körülöttük tevékenykedő impresszárióknak,

sőt egy helyen a melodráma hagyományának úttörőivel való mélyebb azonosulását is elismeri: „Ó, Guilbert de Pixéricourt! Ó, Victor Ducange!” – kiált fel. „Ti, Boulevard du Temple félreértett Shakespeare-jei, Goethéi, milyen jámbor gonddal, milyen gyermeki tisztelettel [...] tanulmányoztuk gigászi eszméiteket, melyeket az előző nemzedék elfelejtett!”<sup>51</sup> Barátja, a melodrámaíró J. Bouchardy előtti tisztelgése során Gautier hasonlóan fogalmaz: „Mélységes komolysága, rendíthetetlen meggyőződése volt az, ami Bouchardynak erőt adott. Meg volt győződve róla, hogy megtalálta a művészetben a modern formulát; márpedig azok, akik ebben a meggyőződésben élnek, valóban boldogok, mert kommunikálni tudnak másokkal, és uralják a közönségüket.”<sup>52</sup>

Gautier és az ő bohém társai a melodrámaiban a modernitás hősi eposzát látták. A melodráma a képzelet alapvetően modern formáját képviselte, mely elsőként utasította el a klasszikus tragédia, illetve komédia zsarnokságát, és megnyitotta az utat a kulturális kifejezőmód valóban modern formája előtt. Ilyen értelemben a melodráma a romantika rejtett, populista gyökereit hordozza, és segít magyarázni a bohémek sikrasszállását a romantikus művészetért.<sup>53</sup> A bohémek esztétikai hajlamait magával a modernitás értelmével kapcsolatos filozófiai és ideológiai vonzatok hatották át. Ahhoz azonban, hogy ezek az esztétikai vonzalmak valamilyen meghatározott kulturális álláspont formájában kristályosodjanak ki, valami többre volt szükség, mint rokonszenvre. Azoknak a társadalmi és esztétikai befolyásoknak, melyek a melodráma kulturális értékeit megkérdőjelezték, végül pedig irrelevánsnak és idejétmúltnak tüntették fel, a kultúra tágabb területén kellett kialakulniuk.

A változások a kései 1820-as években kezdtek nyilvánvalóvá válni egy józanabb, a megfontoltság és a felelősség erkölcsén alapuló színházi hagyomány érdekében elhangzó nyilvános felszólalások formájában. „Nincs messze az az idő” – jelenti be a *Le Figaro* egyik recenziója 1831-ben –, „amikor az ellenhatás a csoda és a fantasztikum elburjánzására, a józan ész javára bekövetkezik.”<sup>54</sup> A harmincas évek során egyre inkább divattá vált elítélni a melodráma közönségességét és erőszakosságát. Mint Frances Trollope 1835-ben, minden bizonnyal francia vendéglátói nyomán kifejtette, a Porte St. Martinben előadott melodramák ellentmondtak „a tudás egyetemes terjedésének”, mely nemcsak a franciák, hanem a teljes civilizált világ meghatározó vonása.<sup>55</sup> Az 1840-es évekre már a melodráma a művészi szempontból értéktelen, alacsonyrendű szórakoztatás hírére tett szert. Jules Janin újságíró megfogalmazásában a melodráma jellegzetes módon tele volt „mindenféle eseménnyel, véletlennel, fordulattal, halállal, születéssel, rémséggel és megrázkódtatással, a maga szokásos nézői ízlésének a kielégítésére”.<sup>56</sup> Nem is csak esztétikailag vált a melodráma lejáratottá, hanem erkölcsileg is gyanús lett: az erőszak fő forrásának vélték a munkásosztálybeli fiatalok körében. Janin közvetlen kapcsolatot állapít meg a melodráma és a párizsi börtönökben fogva tartott bűnözők között, akik „zsenge koruktól látogatták azokat az erkölcstelen üzleteket, ahol a komédia és a melodráma a lehető legolcsóbban árulja a maga becstelen és kicsapongó leckéit”.<sup>57</sup>

A melodráma diszkreditált világával egy újfajta színházi előadás, az 1820-as évektől kezdődően egyre népszerűbb vaudeville-komédia került szimbolikusan szembe. A vaudeville-t egyértelműen a növekvő tekintélyű, újjgazdag kereskedői középosztállyal azonosították. Mint Jules Janin írja, a tömeg és az arisztokrácia között szituált „köztes világnak” szólt, és leglelkesebb híveit „a Chaussée d’Antin és a pénzügyek semleges területéről” toborozta.<sup>58</sup> Henry Monnier egy 1831-ben, a *La Caricature* című humormagazinban megjelent gúnyrajza kevésbé óvatosan, a megtestesült filiszterség alakjában prezentálja az új színház támogatóit. A *Théâtre du Vaudeville* felirat alatt négy testes, divatjamúlt ruhájú figura áll, amint a színház előcsarnokában csevegnek. A két férfi a rajz bal oldalán talán éppen alkudozik, miköz-

ben egy kövér és kimondottan taszító megjelenésű nő érdeklődéssel figyeli őket, a jobb oldalon, rikító csíkos mellényben látható kalapos alak meg határozottan gyanakvóan és elutasítóan nézeget körül. Képzelnünk sem lehetne esztétikai méltatásra, kifinomult értékítéletekre alkalmatlanabb közönséget.

A vaudeville-komédia cselekményszövése effajta közönségre van tekintettel. A korabeli viszonyokat hűségesen ábrázolja, erkölcsileg előrelátó és pragmatikus, legfőképpen pedig az a fajta morális puritánság jellemzi, mely a polgári életre egyre jellemzőbbé vált. Így sikerült a vaudeville-nek egyszerre korszerűnek, szórakoztatónak és épületesnek lennie. A klasszikus tragédiával szemben, mint Lady Sydney Morgan, az akkori párizsi élet éles szemű megfigyelője rámutatott, az új színház nem igényelt olyan „elmélyült, gondolkodó figyelmet”, amire egy „a reggelt semmittevés-sel töltő” arisztokrata közönség képes lehetett. A vaudeville szórakoztató és gyakorlatias volt, és így kiválóan megfelelt „a kereskedőnek, aki a könyvelési irodában töltötte a napot, vagy az ügyvédnek, akit a bírósági eljárások elcsigáztak”.<sup>59</sup>

Az új műfaj elismert mestere Eugène Scribe volt, akit felváltva neveztek a középosztálybeli kultúra Kolumbuszának, a hétköznapi és a megszokott drámaírójának vagy egyszerűen csak ősfiliszternek.<sup>60</sup> Amiben azonban mindannyian egyetértettek volna, az „a kor legnagyobb szórakoztatója” cím.<sup>61</sup> Lady Morgan szerint Scribe komédiái „tömegesen vonzották a közönséget, mely azért gyűlt össze, hogy a klasszicistákon és a romantikusokon egyaránt nevéssen, akiknek a vélekedéseit és vitáit a szerző sok humorral és hűséggel ábrázolta”.<sup>62</sup> Egy atyja akarata ellenére házasodó fiatal lányt ért szerencsétlenségekről szóló előadás megtekintése után Lady Morgan elismeréssel jegyzi meg Scribe kapcsán: „Franciaország klasszikus drámaíróinak minden tragédiája sem tudott volna annyi őszinte könnyet, halk sóhajt előcsalni, mint ez a darab azon az estén, amikor a Theatre de Madame-ban láttuk. Mi sem hétköznapiabb pedig egy olyan házasság folyamánál, mely a múló hajlandóságot a józan ész és az illem rovására követi. Ilyesminek naponta tanúi vagyunk, sőt asztali beszélgetéseink állandó témái között szerepel. A hatás mindamellett csodálatosnak tűnteti fel, hogy az ilyen anyagot eddig nem méltányolták kellőképpen, és megmunkálatlanul hagyták.”<sup>63</sup>

A Scribe drámái iránti tömeges lelkesedés a melodráma fogadtatására emlékeztet az előző évszázadban. Mi több, a vaudeville nagyrészt ugyanazon az alapon tekintette magát a kitüntetetten modern műfajnak, mint a melodráma. Akárcsak amaz, „realista”, és így „modern” színház volt, annál is inkább, mert szintén a kortárs eseményekre és tapasztalatokra figyelt, és az egyéni érzelmvilágot célozta meg. A maga során a vaudeville is megszegte a klasszikus komédia Molière és mások által rögzített formális szabályait, és a szórakoztatás valódi értelemben kortárs, a kor igényeinek megfelelő formáját alakította ki.

A vaudeville modernitásról alkotott képét, társadalmi és ideológiai igazságait tekintve mégis gyökeresen eltért a melodramától, illetve a romantikus drámától. A melodráma a dinamikus változással és egyfajta eszkatologikus politikával azonosította a modernt, míg a vaudeville a stabilitással és a középosztálybeli értékekkel társította azt. A melodráma az individualitás legbelső igazságait a szenvedélyben, a testi-lelki szertelenségben és az igazságtalanság elleni harcban kereste; a vaudeville a modern ént ezzel szemben a mértékletességben, a józan észben és a társadalmi normáknak való megfelelésben vélte felfedezni. A melodráma a történelmi hányattatások allegorikus univerzumában helyezte el, illetve a jó és a rossz kozmikus harcába vont be hőseit; ehhez képest a vaudeville-komédia alakjai valóságghűen ábrázolt szalonokban és vidéki kúriákban mozogtak, és a társasági élet mindennapi konfliktusai voltak elfoglalva. Még a házassági szertartásnak is, amellyel mind a melodráma, mind a vaudeville-komédia formulaszerűen végződött, különböző erkölcsi vonzatai

voltak. Mindkét esetben igaz az, hogy a társadalmi harmóniát a családias életmód szerepének a megerősítésével állítják helyre. Ám a melodráma esetében ez a harmónia az önálló erkölcsi én bevonásán, a vaudeville-ban ellenben a társadalmi hierarchia kollektív értékein alapult. Janin találó meglátása szerint Scribe sohasem azzal zárja műveit, hogy a kétes származású lányt feleségül veszi a magas státusú úr, hanem éppen „az ellenkező álláspontot veszi védelmébe, és megírja például a *Mariage de raison*, melyben igazolja, hogy az ezredes fia részéről meglehetősen bolondság volna, ha a katona lányát venné feleségül”.<sup>64</sup>

A vaudeville-komédia jelentősége végső soron abban a képességében rejlett, amely által a modernség egy az illető kor számára releváns kollektív felfogását volt képes javasolni, a társadalmi és a személyes eszmények olyasfajta mintáin keresztül, melyek a középosztálybeli, kereskedői civilizáció tapasztalataival összhangban álltak. Ez azonban elkerülhetetlenül a melodráma, illetve a romantikus dráma leértékelésével járt, és így ezeknek a modernitásról alkotott felfogását vagy a társadalmi lecsúszottsággal kezdték társítani, vagy irrelevánsnak tekintették. Honoré Daumier, a kor nagy krónikása, 1840-es évekbeli karikatúráin ábrázolta ezt a folyamatot. Az *À la Porte Saint-Martin* című, 1846-os rajz behemót árnyakból álló visszataszító közönységgel azonosítja, melynek köréből egy lesóványodott, majomszerű alak emelkedik ki, és mintegy hipnotikus transzban fordítja tekintetét a színpad felé. Egy korábbi, 1833-as litográfia hasonló elértéktelenedési folyamatot szemléltet *Le vaudeville et le drame* címmel, ezúttal a romantikus dráma kapcsán.<sup>65</sup> A felső képkocka, amely nyilván a vaudeville-re utal, elragadtatott, élénken hadonászó közönységet ábrázol, a csodálattól vagy az élvezettől félig nyitott szájjal, zsebkendővel a kezében, hogy az együttérzés könnycseppjeit letörölgethesse. Az alsó képkocka, melyet Daumier a romantikus drámának szentelt, bóbiskoló fejek és unott arcok óceánja, helyenként egy-egy elborzadt tekintettel, mely összességében az elidegenedettséget és a közöny hangulatát árasztja.

## 5.

■ A vaudeville növekvő népszerűsége a tisztas középosztály körében nem választható el a bohémság mint kulturális jelenség sorsától. A vaudeville felemelkedése és a melodráma, valamint a romantikus dráma hanyatlása azoknak a társadalmi tereknek az erózióját jelezte, melyek a bohémek modernitásról alkotott heroikus vízióját meghatározták és igazolták. Az új színházi hagyomány azzal az igénnyel jelentkezhetett, hogy korszerűbb mind a romantikus drámánál, mind a melodrámánál, és jobban kifejezi a kortárs életet. Így a kultúra főáramán belül a vaudeville a modernitás legitim megtestesítőjének tűnhetett. Ez a kétségtelen tény aláásta a melodráma színes és hősi világának ha nem is az érzelmi vonzerejét, de életképességét annál inkább a bohémok általi színre vitel és parodisztikus utánzás közvetlen modelljeként.

Dick Hebdige szerint a szubkultúrán belül létező stílusok kétféleképpen olvadhatnak be a kultúra főáramába: vagy divattá válnak, vagy deviáns és egzotikus viselkedésként határozódnak meg újra. A bohémság esetében mindkettőről szó van. Az 1830-as évek közepére a bohém medievalizmus egyre divatosabb lett a gazdagok és a jó ízlésűek körében. Napirenden, au courant lenni feltételezte a középkori vagy fantasztikus motívumokra utaló ruhák viselését, amiket gyakran a kortárs színházi előadásokból kölcsönöztek, és vaskos, középkori képzetekre utaló dísz tárgyakkal rendezni be a lakást.<sup>66</sup> Ugyanakkor a bohémek gúny tárgyává lettek a fősodorbeli folyóiratokban, melyek el is túlozták különységüket, és le is kicsinyelték komolyságukat. A bohémság alighanem legismertebb paródiája egy a *Le Figaro*-ban az 1831-es év vége felé, a *Jeune-France*s címmel megjelent cikksorozat volt, mely a művészkedé-

sük, különös ruháik, valamint az étkezés és a lakásdíszítés terén is tanúsított szokatlan ízlésük miatt pellengérezte ki a bohémeket. A tipikus Jeune France, fejti ki a névtelen újságíró, hajlamos „zokogni a romantikus költeményektől, vonaglni a primitív színektől, elájulni a szabadverstől, és holtan összeesni a cinóbervörös láttán”<sup>67</sup> Mi több, szánt szándékkal elutasítja a hétköznapi emberek öltözködését: „Ő attól pirulna el, ha olyan lenne, mint más. Mégis kiáll a közemberért, mert a közember spontán, csiszolatlan, drámai, közvetlen, színpompás és szakállas.”<sup>68</sup> A fantázia és a morbid egzotizmus keveréke jellemzi a Jeune France lakóhelyét is: kitömött krokodilok lógnak a plafonról, elvetélt embriók díszítik a kandalló párkányát, és függőágy kínál nyugvóhelyet.<sup>69</sup> Még a Jeune France étkezési szokásai is furcsák: az ifjú bohém „a vadkan fejét, sült őzhússzeletet, széles szárnyú pávát, a kölnivizet, desszert evőeszközt és ivócsészéket” kedveli. Mint minden másban, ezen a téren is a képzelet irányítja az ízlés és a józan ész helyett, ami lehetővé teszi, hogy „a metafora győzedelmeskedjék az étvágy felett”.<sup>70</sup>

1833-ban Gautier saját, *Les Jeunes-Frances* című novellasorozatával válaszolt ezekre a cikkekre. Paródiák paródiái gyanánt ezek a kiselbeszélések remek ellentámadási lehetőséget kínáltak, a szándékos túlzással fogva ki a szelet a másik vitorlájából és a fiatal művész helyett a filiszter kritikust téve nevetségessé. Gautier hősei különöségeiről írt komikus eposzának azonban tágabb vonzatai is voltak. Szokatlanul éles látéletet nyújtott a bohémség mint projekt kifutásáról a polgári modernitás kontextusában. Végső soron a józan ész könyörtelen tekintete elé állított képzelet sorsáról szóló elemzést kínált, tragikomikus leleplezését a bohém gesztusok és a modernitás uralkodó polgári változata közötti összeférhetetlenségnek.

A probléma egyik legironikusabb kifejtése az *Onuphrius* című elbeszélés, mely a filiszter nézőpontjából láttatja a tipikus bohémet sújtó csapásokat. A címszereplő, mint megtudjuk, „Jeune France és szenvedélyes romantikus volt”, vällig erős hajjal és Dante módjára viselt sötét köpönyeggel, akit végzetesen vonzottak a regények, a lovagi történetek, a misztikus költészet és a fantasztikus irodalom egyéb hajtásai.<sup>71</sup> Ilyen egészségtelen szellemi táplálékon élve Onuphrius végül kibillen szellemi egyensúlyából, és a morbid képzelődésre válik hajlamossá. A történet végére az ifjú művész megadja magát az örületnek, nem képes többé megkülönböztetni aényt és az agyrémet, valóságot és álmot. Az Onuphrius szomorú sorsából levonható erkölcsi tanulságot a szerző komolykodóan didaktikusan rögzíti: „Tulajdon létezése pusztá szemlélőjévé lévén Onuphrius megfeledezett a másokéról, és az őt a világhoz fűző kötelékek egymás után szertefoszlottak.”<sup>72</sup>

Ez a romantikus képzelet állítólagos veszélyeiről szóló tanmese a vaudeville divatos moralizálását és pragmatizmusát gúnyolja, mely szokás szerint óvott mindentől, ami szélsőséges, szokatlan és nem praktikus. Ugyanilyen fontos azonban az is, ahogyan rámutat a romantikus gesztus törékenységére, mely valahogyan elveszíti életerejét és pátoszát, mihelyt a gyakorlati élet idegen szemüvegén át nézik. Az *Onuphrius* végkövetkeztetése az, hogy a fantázia és a bűvölet hajszolása, ha a Jeunes Frances naiv módján zajlik, különködésbe, nárcizmusba, sőt a patológikusba fordul át a vaudeville világában.

Még komolyabb veszély rejlik azonban a vaudeville-világ arra való képességében, hogy kisajátítsa a romantikus gesztusok formáit, saját képére és hasonlatosságára alakítván át azokat. Gautier *Celle-ci et celle-là* című novellája, mely parodisztikus beszámolóval szolgál a romantikus hős hiábavaló és végső fokon nevetségés, heroizmus- és pátoszkereséséről a modern világban. A főszereplő, Rodolph, úgy dönt, hogy érzelmi intenzitás iránti vágyódását egy szerető beszerzésével elégíti ki, akinek alakja nagyon gondosan a melodráma, illetve a románc alapján van megmintázva. Rodolph választása egy csupán Madame M. gyanánt emlegetett, elegáns, ámde fér-



jes asszonyra esett, akinek spanyol szépsége az *Hernani* hősnőjére emlékeztetett, és azonnal rabul ejtette az ifjú bohémet. Madame M. meghódítása azonban csupán a románc illúziójának eloszlatását, az unalom és a mindennapi étellel való elégedetlenség még mélyebb átélését hozza magával.

Ez a románc konvencióinak a kortárs mindennapi életen belüli hasztalan kereséséről szóló történet voltaképpen a modernitásnak a melodrámaiban és a vaudeville-komédiákban megtestesülő kétféle, ellentétes felfogásáról szóló allegória. A főszereplő a beteljesülés keresésében nem a saját maga vagy a szeretője valamilyen egyéni hibája folytán bukik meg, hanem az egész vállalkozás történelmi lehetetlensége miatt. A modern feltételek mellett, sugallja Gautier, a románc és a melodráma heroikus gesztusai óhatatlanul pusztá szalontréfává lesznek. Rodolphból így nem csupán nem lesz romantikus hős, de egyenesen vaudeville-szereplővé látja átváltozni magát. „Egyáltalán semmi művészi nem volt az imént lejátszódott jelenetben”, mereng el Rodolph Madame M. túlságosan is könnyen sikerre vitt csábítása után, „és távol attól, hogy ötödik felvonást érjen meg, igazából vaudeville-ba illene. Haragudott magára, amiért egy ilyen szép témával ennyire ügyetlenül bánt, és mert nem sikerült szenvedélyt vinnie az ígéretes helyzetbe.”<sup>73</sup>

Rodolph története azzal az elhatározásával zárul, hogy Madame M. káprázatos, ámde csalóka szépsége helyett Mariette, az őt régóta szerető szolgálólánya valódiabb bájait választja. Rodolph érzelmi beruházása nagyobb léptékű kulturális irányváltást jelöl: az egzotikus képzeletnek a hétköznapi tapasztalat javára való feladását. A melodráma hagyományának hősi ethoszáról végül is elismerik, hogy elérhetetlen álm, mely előbb a polgári komédia sarlatánságába ment át, majd a középosztálybeli magaskultúra által támasztott hamis igényekbe torkollott. Rodolph példázatszerű története, mint Gautier fel is hívja rá olvasói figyelmét, modern erkölcsi tanmeseként olvasandó a romantikus transzcendenciára irányuló hiú törekvések feladásáról a józan valóság kézzelfogható örömei javára.

Gautier parodisztikus novellafüzére a bohémesség mint performatív szubkultúra projektjének kimerülését jelzi. A melodrámahős egzotikus jelmezeinek és társadalmi szerepeinek a felöltésére, valamint ezáltal a mindennapi élet hősi kalanddá alakítására tett bohém kísérlet a társadalmi valóságon zátonyra futott. Gautier maga bánatosan jegyzi meg egy ritka önvallomások kitérő során, hogy nemzedékével együtt tévedett, amikor annyi bizalmat fektetett a szimbolikus cselekvésbe. El kellett fogadniuk, hogy „egy bajuszos-szakállas, raffaellói frizurájú, törrel és férfiszívvel felfegyverzett, napbarnított egyén nem feltétlenül vonzóbb a kövér, zsíros és frissen borotvált szatócsnál, akit a nyakkendője naponta leguillotinoz”.<sup>74</sup>

Gautier megjegyzése végül is az élet és a művészet közötti különbség elfogadására utal. A romantika és a melodráma totalizáló törekvéseitől vett búcsút jelenti, melyek a modernitás fragmentáltságát az esztétikum által vélték begyógyíthatónak. Ha a melodráma és a romantika „a bensőség és az érzelmesség” segítségével próbálta megvalósítani az élet és a művészet azonosulását, a bohémek az élet esztétizálása által kísérelték meg ugyanezt elérni.<sup>75</sup> A kísérlet kudarca mégsem jelentette a bohémesség mint kulturális erő megszűnését. Mindössze átalakulását és más formákban való újjászületését jelölte, melyek a modern világ megváltozott körülményeinek jobban megfeleleltek.

## 6.

■ Élet és művészet elválasztása Gautier magánéletében 1836 után ténylegesen is megvalósult, amikor hirtelen véget vetett bohém egzisztenciájának, és elfogadta az állandó munkatársi állást Franciaország első országos terjesztésű lapjánál, Émile de Girardin



*La Presse*-jénél.<sup>76</sup> Ezt követően mindvégig kettős életet élt, egyrészt mint kitűnő, ám alig olvasott versek írója, másrészt mint befolyásos újságíró, akit színházi és műkritikáiról, irodalmi esszéiről és útleírásairól ismertek.<sup>77</sup> Nem Gautier volt azonban az 1830-as évek egyetlen bohémje, aki valamilyen kulcspozícióban épült be a júliusi monarchia és a második császárság kulturális elitjébe. A korai bohémek körének sok más tagjából is sikeres színházigazgató, lapszerkesztő, irodalomkritikus vagy éppenséggel ipari vállalkozó lett. Másoknak kevésbé sikerült kezdeti művészet iránti lelkesedésüket sikeres karrierre felváltaniuk, és fiatalon meghaltak, vagy elkallódtak.

Miközben a korábbi bohémek társadalmi léte marginalizálódott vagy beépült a kulturális és pénzügyi rendbe, a modern művész identitása kezdett egyre inkább a mindennapi élet nyomásaitól független, önálló esztétikai énként újradefiniálódni. Talán senki sem tett többet ennek az új ideálnak a körvonalazásáért, mint Gautier maga, akinek *Mademoiselle de Maupin*je (1836) a 19. századi esztétizmus egyik alapszövege lett.<sup>78</sup> Az esztétikai parabola minden jel szerint valós történeti személyen alapul, bizonyos Madelaine d'Aubigny életén, aki férfiruhát hordott, párbajozott, és mindenféle kalandban vett részt, mielőtt 1707-ben meghalt volna egy kolostorban. A népi legendák férfinek öltöző hősnője előzőleg már egy sikeres regény, Henri de Latouche *Fragolettájának* (1829) főszereplője lett,<sup>79</sup> Gautier műve pedig alighanem ennek a népszerű munkának a feldolgozása és a paródiája.<sup>80</sup> Az ő változatának mégis összetettebb és messzebbre vezető jelentései vannak az eredetinel. Módszeresen egy új, a posztromantikus nemzedék legmélyebb kulturális és ideológiai igényeihez szabott esztétikai képletté alakítja át a korai 1830-as évek bohém témáit. Ennélfogva a *Mademoiselle de Maupin* a kor alapvető kulturális dokumentuma, melyet olyan Francia különböző kortársak ünnepeltek, mint Baudelaire és Balzac, Sainte-Beuve francia irodalomkritikus pedig „a romantika bibliájaként” idézi.<sup>81</sup>

De mit értett Gautier és az ő nemzedéke esztétikai autonómia vagy l'art pour l'art alatt?<sup>82</sup> Melyek voltak az illető elmélet – melyet egyébként olyan gyakran azonosítanak Gautier megjegyzésével a *Mademoiselle de Maupin*ből: „semmi sem igazán szép, ha nem haszontalan”<sup>83</sup> – kulturális és történelmi jelentései? A mű szoros olvasata nyilvánvalóvá teszi, hogy Gautier l'art pour l'art-felfogása az esztétikai autonómiáról szóló diskurzushoz, mely a kései 18. századi Németországban született, és amelyet Victor Cousin esztétikai előadásai népszerűsítettek Franciaországban, vajmi kevés köze van.<sup>84</sup> Az ő regénye nem annyira az esztétika bölcséleti problémáit firtatja, mintsem a kortárs művész dilemmáját, aki elveszítette azt a képességét, hogy megkülönböztesse magát az elüzletiesedett, filiszter modernitástól. Gautier alkotói hozzájárulása tulajdonképpen abban rejlett, hogy a modern művész új meghatározását fogalmazta meg a kultúrbohém korszerűbb és önállóbb változatának alakjában.

Korántsem véletlen, hogy ez éppen a *Mademoiselle de Maupin*ben, az allegorikus románc műfaji konvenciói közepette és például nem a színpadon történt. A stílári váltás egy újfajta érzékenységet és a világhoz való viszonyulást jelölt, mely a korábbi bohém kiábrándulását is tükrözte a közvetlen kulturális aktivizmusból. A modern allegóriát gyakran társították egy olyan töredezett és idegen univerzummal, amelyben az én és a világ azonossága mindörökké megszűnt, mindössze a szakrális értékek és a kollektív jelentések nyomait hagyván maga után.<sup>85</sup> Mint Walter Benjamin mondja, „az allegóriák olyanok a gondolat birodalmában, mint a romok az időben”.<sup>86</sup> Az allegorikus gondolkodás tehát olyan magasabb rendű és ezoterikus igazságokat fogalmaz meg, amelyek nem részei többé az élet főáramának. Az allegóriának ez a tágabb kulturális meghatározása kiolvasható magából a nevéből. Az „allegória”, fejti ki Ralph Flores, az *allos*, a „más” értelmét az *agoreueinnel*, a piactéren való beszéddel egyesíti, vagyis annyit tesz, mint „a »másról« – a szentről, a titokról, a különlegről – beszélni a profán, politikai térben”.<sup>87</sup>

Miként működött esztétikai allegóriaként a *Mademoiselle de Maupin*? Hogyan alakította át a bohém művész egyre ezoterikusabb igazságait egyfajta modern szakrális beszéddé, mely a szekuláris piactéren hangzik el? Ahhoz, hogy erre válaszoljunk, komolyabb és módszeresebb elemzésnek kell alávetni a regényt annál, amelyet különös tartalma első látásra lehetővé tenne.<sup>88</sup> Az irodalomkritikusok felfigyeltek a szentimentális regény, a pikareszk és a romantikus színház konvencióit látszólag egészen taláalomra ötvöző mű heterogén természetére.<sup>89</sup> Ezek a különböző stílusok azonban egy régebbi irodalmi műfaj, a vallásos keresésről szóló történet vagy az allegorikus utazás műfaja köré szerveződnek, úgyhogy a narratíva mögöttes kulturális jelentéseit ez a forma határozza meg. A kereső, d'Albert lovag nem más, mint a bohém művész, akit a szokatlan ruhák előszeretete, az utazási történetek iránti vonzalom és a regényfüggőség, valamint a szenvedélyes kalandok utáni vágy jellemez. *Les Jeunes-Frances*-beli elődeihez hasonlóan d'Albert is a párizsi szalonkomédiák frivol környezetében indul a maga útjára, ahol először találkozik a szeretőjével, és udvarolni kezd neki, Rosette-nek. D'Albert azonban egy gótikus kastély ábrándvilágában végzi, amelynek mellvédjei és mesterséges árcai nem annyira a melodráma konkrét színházi világát jelölik, mintsem a képzelet testetlen birodalmát, ahová a hős csupán a külső látás csődje és a belső látás felébredése után nyer beocsátást.

Mint a legtöbb vallásos keresés történetét, d'Albert-ét is a hős által legyőzendő akadályok és érzelmi megpróbáltatások tagolják, amelyeken azért kell átesnie, hogy eljusson valódi önmagához, vagyis az esztétikai hős identitásához. A megpróbáltatások katalizátora és szimbolikus középpontja a titokzatos *Mademoiselle de Maupin*, aki csak azután jelenik meg, hogy Rosette és d'Albert románca holtpontra jutott, és a pár Rosette gótikus kastélyának idilli környezetében telepedik meg. *Madelaine/Theodore* kettős álcájában *Mademoiselle de Maupin* a valódi androgin, aki ifjú és atlétikus lovagi megjelenésével valahogyan mégis női szépséget sugároz, egyesítvén „a nő testét és lelkét a férfiak szellemi és testi erejével”.<sup>90</sup> Alakja rögtön azt az eszményi szépséget jeleníti meg d'Albert számára, melyet a modern élet területén mindig is hiába keresett. A narratíván belül mégsem a transzcendens szépség hagyományos szimbólumaként működik. A d'Albert és Rosette között fellobbanó szerelmi versengés gyújtópontjaként, akiért a férfi mint nő iránt rajong, és nő férfinek lát, *Mademoiselle de Maupin* olyasfajta destabilizáló erőt képvisel, amely minden lehetséges társadalmi konvenciót, erkölcsi normát és szexuális identitást megkérdőjelez. A szépség ama princípiuma, amelyet képvisel, sokkal inkább az élet rendezetlen energiáin, mintsem a hagyományos művészet idealizált látásmódján alapul.<sup>91</sup>

Az abszolút szépség szeretete, melyet egy férfi iránti nemi vonzalomként él meg, d'Albert-t erkölcsi és lelki válságba taszítja. Vonzalma egy jón-rosszon túlrá vezető utazás kezdetévé válik, melynek egyes állomásai a társadalmi elszigetelődés, az erkölcsi hanyatlás és lélektani értelemben véve önmaga elvesztése. Válságának elmélyülésével d'Albert alakja kimondottan a melodráma negatív főhőséhez hasonul, akit szintén a tiltott nemi vágy hajt rögeszmésen. Vele szemben azonban gonoszságtapasztalatának pozitív kimenetele lesz. D'Albert esztétikai hősként születik újra, aki a lovag és a cselszövő identitásait egy újfajta énben egyesíti, amelyet nem a rögzített társadalmi és erkölcsi igazságok, hanem az önmagukat gerjesztő alkotóerők jellemeznek. Az integrálás pillanatát a *Mademoiselle de Maupin* eltöltött szenvedélyes éjszaka jelöli, aki csak azért fedí fel női mivoltát, hogy aztán mindörökre eltűnjék d'Albert életéből. *Mademoiselle de Maupin* magáévá tévése és elvesztése lezárja d'Albert esztétikai keresését. Míután megtörtént az abszolút szépség titkai-ba való beavatása, Gautier hőse a művészet ezoterikus igazságainak szószólójává

válhat abban a profán és haszonelvű világban, amelyben ezeket az igazságokat elefedték.

Az esztétikai én, mely d'Albert allegorikus utazásának végcélja, nyilvánvalóan a melodrámahős reinkarnációja, akinek szenvedélyét és energiáit imaginatív igazságként interiorizálta. Mindez a melodramái ének az avantgárd identitás egyfajta esztétizált formájába való átalakulását is jelzi, amely első ízben húzott választóvonalat a modernitás valódi művésze és a pusztá polgári szórakoztató közé. Ennek a gesztusnak súlyos ideológiai töltete volt, annak ellenére, hogy a közvetlen politizálást elutasította. A melodráma színházi műfajának feltámasztásával ugyanis az esztéta valami többet is tett az önmaga és a polgári művészeti formák közötti megkülönböztetés bevezetésénél. Újra megerősítette a kulturális modernitás egy korábbi pillanatának a prométheuszi ígéretét, amely egyre inkább a modern élet peremére szorult. Paradox módon azonban éppen mialatt a melodráma idejétmúlt hagyományára tekintett vissza, az esztétikai én a szubjektivitás egy sokkal radikálisabban modern formájának úttörőjévé vált a polgári én számára hozzáférhetőhöz képest. Az erkölcsi konvenciók és a társadalmi alkalmazkodás külső nyomásai alól felszabadult esztéta olyan helyzetbe került, mely képessé tette kihasználni mind a szépség és a szenvedély hedonista élvezeteit, mind az irónia és az önreflexió kritikai potenciálját. Mindenekelőtt azonban képessé vált az alkotói én önállóságának igenlésére és megóvására a modern élet tolakodó konformizmusával szemben olyan módokon, melyek a kultúrbohém számára hozzáférhetetlenek voltak.

Az esztéta autonómiája azonban távolról sem volt abszolút. Valójában az esztétikai autonómiának a kései 19. században forgalmazott népszerű és már Murger-nek a *Scènes de la vie de bohème*-hez írt előszavában felbukkanó mítoszához nem sok köze volt. A modern művész, ahogyan Gautier és az 1830-as évek kulturális avantgárdja látta, se nem transzcendens esztétikai tekintély volt a kanonikus művészet királyi palástjában, se nem valamiféle külön szellemi térben működő szakmabeli, hanem a parabolák és az allegóriák szószólója, akinek hivatása az esztétikai tapasztalat ezoterikus igazságainak közvetítése egy szekuláris és deszakralizált világ számára. Allegorizálói szerepköre egyszerre különböztette meg a modern művészt a piactértől, és tette őt a piac szerves részévé. Megvolt a képessége, hogy a művészet abszolút magasabbrendűségét hirdesse minden más árucikk felett, de hiányzott a hatalma, hogy meggátolja az áru képévé történő átalakulását.

A helyzet paradox következményeit Gautier egy ironikus paradoxon keretében vizsgálja a *Mademoiselle de Maupin* előszava végén. A parabola kontextualizálja saját esztétikai projektumát, ugyanakkor szemlélteti azt az összetett szerepet, melyet a modern művésznak a 19. század egyre inkább áruszerűsített kulturális piacterén vállalnia kellett. A kultúrbohém szerepét utoljára vállalva Gautier szenvedélyes támadást intéz a tömeges terjesztésű sajtó kommersz közege ellen, mely a művész és a közönség közé tolakodott, és ellehetetlenítette a hiteles esztétikai kifejezést és tapasztalatot.<sup>92</sup> A szerző elutasítja ezt az inautentikus világot, és egy másfajta közeget képzel el műve nyilvános bemutatása számára. Regénye megjelenését, mint írja, „húszonégy hírnök” kell hogy kihirdesse „lőhátról, a kiadó egyenruhájában és postacímével a mellén és a hátán”.<sup>93</sup> A regény címével hímzett zászlókat hordozó hírvívők mindegyike előtt egy kisdobos és egy üstdobos lépked majd, aki a megjelenés dátumát teszi közhírré, és a szerző írói erényeit dicséri. Ez a tarka látványosság, mely egy idealizált középkori piacteret és közvetve a melodráma világát idézi meg, Gautier regényének a sajtóban hirdetett árucikkal szembeni felsőbbrendűségét hivatott sugallni. Sőt, mint az író humorosan megjósolja, a reklám ezen egyedi formája olyan érdeklődést fog ébreszteni a mű iránt, hogy abból „percenként ötszáz példányt adnak el”, „félóránként megjelenik egy-egy újabb kiadása”, és „csendőri különítményt kell

majd a bolt elé vezényelni, hogy féken tartsa a tömeget, és megakadályozza a zavarásokat”. Ezzel a projekciójával Gautier saját narratíváját jelentékteleníti el és deheroizálja, elismerve saját törekvése hiábavalóságát, hogy a hírlap világa fölé emelje esztétikai igazságait. A modern művész alkotásait végső soron nem lehet más árucikkektől egyértelműen megkülönböztetni. A *Mademoiselle de Maupin* reklámstratégiái, mint bevallja, alig lesznek jobbak „egy háromsoros hirdetésnél a *Debats*-ban vagy a *Courier Français*-ben, a gumiövek, a spanyolgallérok, az elnyűhetetlen cumisüvegek, a Regnault-krém és a fogfájáscsillapítók reklámjai közt”.<sup>94</sup>

Gautier végszava regényének sorsáról a modern piactéren mégsem a kudarcba való beletörődés. A *Mademoiselle de Maupin* formális, ha nem is lényegi fölénye más árukkal szemben abban a képességében rejlik, hogy a középkori bűbáj aurájából méríteni tud. Műalkotási státusát egy színesebb, esztétikailag felsőbbrendű, és a mindennapi áruk számára hozzáférhetetlen világgal való kapcsolata biztosítja. Gautier parabolája bizonyos értelemben a modern műalkotás kettős kontextusára utal. Társadalmi és gazdasági kontextusát elkerülhetetlenül a kulturális piac törvényei és feltételei határozták meg, kulturálisan azonban továbbra is a melodráma világában gyökerezett, melyet a modern művész képzelete újraalkotott és reesztétizált.

A 19. századi esztétikai modernitás történetét ennek a kétféle, a modernitás különböző aspektusait képviselő összefüggésnek a dialektikája határozta meg. A társadalmi és a gazdasági kontextus a homogenizálás, az áruvá tétel forrása lett, mely óhatatlanul eltörölte a műalkotás és az árucikk közötti választóvonalat, míg a kulturális kontextusból a differenciálás és az esztétikai distinkciók adódtak, amelyek folyton újrarajzolták a határt. Az esztétikai modernitás történészei jellemző módon nehezen ismerték fel a modern világban zajló művészi alkotásnak ezt a dinamikus és lényege szerint paradox jellegét. Világosságra és stabilitásra törekedvén a modernitás esztétikai projektumának a leírásában, hajlamosak voltak azt vagy a kommersz piactér részeként, vagy a modern élettől elkülönült, önálló alkotói tettként bemutatni.<sup>95</sup> Az, ami modernizmuselmzésükből következetesen kimaradt, éppen az ingatag köztes terület, mely a populáris kultúra radikálisabb formáival összekötötte az avantgárd művészt, ugyanakkor hozzájárult a közönséges üzleti tevékenységet folytatóktól való megkülönböztetéséhez.

A modern művész alakjának a maga sajátos kulturális, illetve társadalmi és esztétikai kontextusába történő ágyazása azonban érdekes lehetőségeket nyit meg a modernitáskutatás előtt. Módszertanilag lehetővé teszi, hogy lényegileg történeti alkotásokként szemléljük az esztétikai identitásokat, amelyek tartalma idővel a modern élet más megnyilvánulásáival együtt változik. Politikai szempontból segít tisztázni az avantgárd művésznek a modernitáshoz fűződő, hosszú időn át bizonytalan viszonyát, a városi populáris kultúra olyan erővel ápoltsági stratégiái szövetségeinek a kimutatása által, mely erők a polgári modernitásnak nem a jobb-, hanem a baloldaltól szegültek ellen. Végül, fogalmilag, segít deheroizálni és konkretizálni a modern művész alakját, aki mesterien tudta használni az olyan álarcokat és jelmezeket, melyek a hétköznapi kultúra egyes elemeit megtisztítva tükrözték.

A bohém én volt az első és alighanem a legszívesebb ezek közül a maskarák közül, melyek a 19. század folyamán a modernista művészt jellemezték. Ennek a tarkaságnak is köszönhető talán, hogy a bohém művész képe a modern művész sztereotípiájaként olyannyira mélyen rögzült a köztudatban. Népszerű sztereotípiaként a bohémre hosszú és fényes karrier várt, Murger *Scènes de la vie de bohème*-jától, mely az 1849-es párizsi színházi évad slágere volt, Puccini *La bohème*-ján át, amelyet 1896-ban mutattak be Milánóban, el egészen a bohém legendájának kortárs változatáig, a *Rent*-ig, mely az 1980-as évek New Yorkjában játszódik. Mindezen képek mögött továbbra is az első bohémek karizmatikus alakjai kísértenek, akik a jelmezt

és az életstílust használták fel arra, hogy kulturális alternatívát fogalmazzanak meg a polgári modernítésra.

Maguk a gyakorló művészek számára azonban a bohémiség gesztusa, mind közvetlen, mind esztétizált formájában, múló történeti jelenség volt, amely már a júliusi monarchia végére anakronisztikusnak számított. Mint Albert Cassagne írja, „1848-ban a bohémek már nem a művészi avantgárdhoz tartoztak, hanem a divatjamúlt és összekuszált, kénytelenül a mások irányítását követő utóhadhoz”.<sup>96</sup> Az 1850-es évek új avantgárdjára jellemző kulturális formák kialakítása egy új művésznemzedék feladata lesz, akik a *flâneur* népszerű képzetét hasznosítják majd a modern művész alter egójaként. Ez azonban egy másik történet, más szereposztással és a performatív nyilvános tér egy új változatával.

R. L. fordítása

## ■ JEGYZETEK

A tanulmány egy átfogóbb kutatás része, mely olyan modern típusok keletkezését vizsgálja a 19. századi párizsi populáris kultúra változó kontextusában, mint a bohém, a *flâneur*, a dekadens és a primitív.

1. Lásd Anne Martin-Fugier: *Les romantiques. Figures de l'artiste 1820–1848*. Hachette Littératures, Paris, 1998.
2. A bohémekről szóló szakirodalom hatalmas, egészében azonban inkább anekdotikus és leíró, mintsem elemző jellegű. A 19. századi bohémiségről szóló legfontosabb összefoglalás Jerrold Seigel: *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life 1830–1930*. Penguin Books, New York, 1986. A bohémiség populáris gyökereiről szóló irodalmi jellegű beszámolót nyújt Marilyn R. Brown: *Gypsies and Other Bohemians: The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France*. University of Michigan Research Press, Ann Arbor, 1985.
3. Lásd Jacques Lethève: *Daily Life of French Artists in the Nineteenth Century*. Trans. Hillary E. Paddon. Allen and Unwin, London, 1972; továbbá Pierre Labracherie: *La Vie quotidienne de la bohème littéraire au XIXe siècle*. Hachette, Paris, 1967.
4. Henry Murger előszava a *Scènes de la vie de bohème*-hez, Loic Chotard bevezetőjével. Gallimard, Paris, 1988. 34.
5. Uo.
6. Lásd Matei Călinescu: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press, Durham, 1987; valamint Gene H. Bell-Villada: *Art for Art's Sake and Literary Life*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1996. Ezen álláspont legfontosabb 19. századi megfogalmazásához lásd Maurice Sponck: *Les Artistes littéraires. Études sur le XIXe siècle*. Calman Levy, Paris, 1889.
7. Lásd Walter Benjamin: *The Boheme*. In: Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Trans. Harry Zohn. New Left Books, New York, 1973. 11–34.
8. Lásd Pierre Bourdieu: *The Conquest of Autonomy: The Critical Phase in the Emergence of the Field*. In: *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Trans. Susan Emanuel. Stanford University Press, 1995. 47–112.
9. Lásd Amédée Achard: *Le Bohémien*. In: *Les Français peints par eux-mêmes*. Province, vol. 1. L. Curmer, Paris, 1841. 1840 és 1842 között Daumier rossz hírű városi típusokról közölt karikatúrasorozatot *Les Bohémiens de Paris* címmel, ahol a „bohém” a társadalom peremén, bizonytalan anyagi körülmények között élő egyénként értendő. Daumier karikatúraalbumának egyik recenzense nyilvánvalóvá is teszi a szónak ezt a köznapi jelentését: „Ebben az albumban megtaláljuk az összes társadalmi rend és osztály hulladékát: az irodalmárt a sintér, a volt ügyvédet a politikai menekült és a császári prefektust a ruhakereskedő társaságában. Ez minden kockázatos foglalkozás összefoglalása és mindazok krónikája, akik Párizsban a jószerencse mennyei manóját keresik, vagyis a söpredék, ahogyan egy lendületes és finom kéz rajzolta meg.” (Charivari, 1843. jún. 28. Idézi Loys Delteil: *Le peintre-graveur illustré*, vol. 27. Da Capo Press, New York, 1969.) Lásd még Adolphe Dennery és Eugène Grangé *Les Bohémiens de Paris* című melodrámját is (Imprimerie d'André Dondey-Dupré, Paris, é.n.).
10. 1866-ban például Sainte-Beuve francia irodalomkritikus utal az 1830-as évek „Bohème Galante”-ja és a Murger 1850-es évekbeli, közönségesebb bohémjei közötti különbségre. Az utóbbiakat szerinte a szűkös életmód jellemezte, míg a korai bohémeket „a régi gótikus mesterek iránti lelkesedés” és „a középszerűség megvetése, a közönséges és a közhelyes iszonya, valamint a megújulás forró láza”. Sainte-Beuve: *Nouveaux Lundis* [1866]. Idézi Loic Chotard bevezetője; Murger: i. m. 9.
11. A városi tömegkultúra és a korai 20. századi primitív művész hasonló szimbiózisának elemzéséhez lásd Mary Gluck: *Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The making of Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy*. *New German Critique* 2000. 80. 149–169.
12. A kontextuális esztétikátörténet klasszikus meghatározásához lásd Quentin Skinner: *Meaning and Understanding in the History of Ideas*. In: *Meaning and Context: Quentin Skinner and His Critics*. Ed. James Tully. Princeton University Press, 1988. 29–67.
13. Lásd Dominick LaCapra: *Rethinking Intellectual History and Reading Texts*. In: *Modern European Intellectual History*. Eds. Dominick LaCapra – Steven Caplan. Cornell University Press, Ithaca, 1982. 47–85.



14. Az Hernani fogadtatásához lásd Fernande Bassan: *La reception critique d'«Hernani» de Victor Hugo*. *Revue d'Histoire du Théâtre* 1984. 36. 1. 69–77.
15. A következő beszámoló nagyrészt Victor Hugo saját visszaemlékezésein alapul: Victor Hugo *raconté par un témoin de sa vie*. In: Victor Hugo: *Hernani, Ruy Blas: Suivi de la Bataille d'Hernani racontée par ses témoins*. Gallimard et Librairie Generale Française, Paris, 1969.
16. *La Quotidienne*. Idézi Hugo: uo. 459.
17. Uo. 456.
18. *La Gazette de France*, 1830 febr. 27. Uo. 518.
19. F. W. J. Hemmings szerint az *Hernani* körül kirobbant botrány nemcsak a szerzőnek biztosított anyagi sikert, hanem a Comédie Française-nek is. „Az *Hernani* rég várt tőkeinjekció volt a társulatnak, és a színészeket a rakoncátlan közönség sem igen zavarta a busás bevétel mellett. Az első három előadás által hozott 12 000 frank a kilencedik előadásra 40 000-re nőtt, az április 5-i, tizenkilencedik előadásra pedig 76 000-re.” Hemmings: *Culture and Society in France 1789–1848*. Peter Land Publishing Inc., London, 1987. 230.
20. Théophile Gautier: *La Presse*. 1838. jan. 22. Idézi Hugo: i. m. 525.
21. Uó: *Histoire du romantisme. Les Introuvables*, Paris, 1993. 79; 6; 83.
22. A modernizmus későbbi, performatív nyilvános térváltozatainak elemzéséhez lásd Walter Adamson: *Apollinaire's Politics: Modernism, Nationalism, and the Public Sphere in Avant-Garde Politics*. *Modernism/modernity* 1999. 6. 33–56.
23. Hugo: i. m. 460.
24. Gautier: *Histoire du romantisme*. 79.
25. Uo. 77.
26. Habár a jelen tanulmányban csak beleértésesen használom a nemzedékek fogalmát, érdemes megjegyezni, hogy a korai 19. század közös kulturális és ideológiai érdeklődésű fiatalok valóságos seregei kialakulásának volt a tanúja. Egy valamivel korábbi jelenség elemzéséhez lásd Alan B. Spitzer: *The French Generation of 1820*. Princeton University Press, 1987.
27. Lásd Delécluze: *Les Barbus d'à présent et les barbus de MDCCC*. In: Paris, ou le livre des cent-et-un. Chez Ladvocat, Libraire, Paris, 1832.
28. Lásd Louis Maigron: *Le Romantisme et la mode. D'après des documents inédits*. Librairie ancienne Honoré Champion, 1911.
29. Lásd Arsène Houssaye: *Man about Paris: The Confessions of Arsène Houssaye*. Trans and ed. Henry Knepler. Morrow, New York, 1970. 32.
30. Frances Trollope: *Paris and the Parisians in 1835*. Richard Bentley, London, 1836. Vol. 1. 14.
31. Idézi Louis Maigron: i. m. 65.
32. Elias Regnault: *L'Homme de lettre*. In: *Les Français peints par eux-mêmes*. Vol. 4. 226.
33. Uo.
34. Delécluze: i. m. 83. 85.
35. Lásd Albert Joseph George: *Short Fiction in France, 1800-1850*. Syracuse University Press, 1964; valamint James Smith Allen: *Popular French Romanticism: Authors, Readers, and Books in the Nineteenth Century*. Syracuse University Press, 1981.
36. Houssaye: i. m. 32.
37. Maxime du Camp-t idézi Louis Maigron: i. m. 54.
38. Gautier: *Histoire du romantisme*. 79.
39. Dick Hebdige: *Subculture: The Meaning of Style*. Routledge, New York, 1979.
40. Uo. 91, 92.
41. Uo. 80.
42. Lásd Peter Brooks: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press, New Haven, 1976; John G. Cawelti: *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. University of Chicago Press, 1976; Julia Pryzbos: *L'Enterprise mélodramatique*. Librairie Jose Corti, Paris, 1987; Jean-Marie Thomasseau: *La Mélodrame*. Presses Universitaires de France, Paris, 1984; Michael Hays – Anastasia Nikolopoulou: *Melodrama: The Cultural Emergence of a Genre*. St. Martin's Press, New York, 1996; Robert Bechtold Heilman: *Tragedy and Melodrama: Visions of Experience*. University of Washington Press, Seattle, 1968; *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television 1800-1976*. Eds. David Bradby – Louis James – Bernard Sharratt. Cambridge University Press, New York, 1980.
43. MM. A!A!A!: *Traité du mélodrame*. Paris, 1817. 4.
44. Uo. 41.
45. Uo. 7.
46. Brooks: i. m. 13–14.
47. *Traité du mélodrame*. 9.
48. *Traité du mélodrame*. 14.
49. Uo. 10.
50. Uo. 72.
51. Idézi Thomasseau: i. m. 54.
52. Gautier: *Histoire du romantisme*. 161.
53. A melodrámának a romantikus esztétikai tanításban fellelhető nyomaihoz lásd Victor Hugo: *La Préface de Cromwell*. Introduction, texte et notes de Maurice Souriau. Boivin, Paris, 1936.
54. *Le Figaro*, 1831. febr. 8.
55. Trollope: i. m. 64.
56. Jules Janin: *The American in Paris*. Longman, Brown, Green, and Longman, London, 1843. 211.
57. I. h.



58. Uo. 203.
59. Lady Sydney Morgan: France in 1829-30. Vol. 2. Saunders and Otley, London, 1831. 68.
60. Lásd uo. 207; továbbá Brander Matthews: French Dramatists of the Nineteenth Century [1881]. Benjamin Blom, New York, 1901. 84.
61. Janin: i. m. 206.
62. Morgan: i. m. 68.
63. Uo. 70–71.
64. Janin: i. m. 208.
65. A litográfiát sohasem közzölték, és csak egyetlen példányban maradt fenn. Lásd Delteil: i. m. no. 2719.
66. Lásd Maigrón: i. m.
67. Les Jeunes Frances. Le Figaro, 1831. aug. 30. Habár a cikkek név nélkül jelentek meg, csaknem bizonyos, hogy szerzőjük a népszerű újságíró, Leo Gozlan, aki Gautier köréhez tartozott, és Balzac barátja volt. A cikksorozatot függelékben közli Théophile Gautier: Les Jeunes-France. Romans goguenards. Editions des Autres, Paris, 1979.
68. Uo.
69. Lásd Ameublement des Jeunes Frances. Le Figaro, 1831. szept. 12.
70. Le Festin des Jeunes Frances. Le Figaro, 1831. szept. 10.
71. Théophile Gautier: Onuphrius. In: Les Jeunes-France. 69.
72. I. h.
73. Gautier: Celle-ci et celle-la. In: Les Jeunes-France. 149.
74. Uo. 161.
75. Beryl Schlossman: The Orient of Style: Modernist Allegories of Conversion. Duke University Press, Durham, 1991. 1.
76. A tömeges terjesztésű hírlap elterjedése kapcsán lásd Hemmings: i. m.; továbbá Albert Joseph George: The Development of French Romanticism: The Impact of the Industrial Revolution on Literature. Syracuse University Press, 1955. A hírlapkultúra 1830-as évekbeli szimbolikus vonzatainak élelítő elemzését szolgáltatja Richard Terdiman: Newspaper Culture: Institutions of Discourse; Discourse of Institutions. In: Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France. Cornell University Press, Ithaca, 1985. Lásd még Benjamin: i. m.
77. Gautier kétféle identitása a jelek szerint kölcsönösen olyannyira elszigetelt volna, hogy még Mme de Girardin, a kiadója felesége is ámulatásának adott hangot Gautier verseskötete, a La Comédie de la mort megjelenésekor. „Théophile Gautier költő lenne?!” – állítólag így kiáltott fel. „A gúny hercege, az ironia mestere és a nagy bálványromboló álomzuhatagok és felhők lebegő királyságának melankolikus lakója!” Idézi Joanna Richardson: Théophile Gautier: His Life and Times. M. Reinhardt, London, 1958. 38.
78. A Mademoiselle de Maupin végső változatának megjelenési éve, 1851. és 1877 között a regényt tizenháromszor nyomták újra. 1877-ben újabb kiadása jelent meg, és ezt 1883-ig kilencszer nyomták újra. A regény kései 19. századi sorsához lásd Jean Pierrot: The Decadent Imagination 1880-1900. Trans. Derek Coltman. University of Chicago Press, 1981. 43.
79. Lásd Henri de Latouche: Fragoletta. Stock, Paris, 1946.
80. Lásd René Jasinski: Les Années romantiques de Th. Gautier. Librairie Vuibert, Paris, 1929. 289.
81. Sainte-Beuve: Nouveaux Lundis. vol. 6. 28. Idézi Jasinski: i. m. 301. Baudelaire műértelmezéséhez lásd Ch. Baudelaire: Théophile Gautier. L'Artiste 1859. 13. In: Baudelaire as a Literary Critic: Selected Essays. Intr. and trans. Lois Boe Hyslop and Francis E. Hyslop, Jr. Pennsylvania State University Press, University Park, 1964. Mint ismeretes, Baudelaire Gautier-nek ajánlotta a Les Fleurs du malt. Balzac Gautier-hez fűződő barátsága közvetlenül a Mademoiselle de Maupin megjelenése után veszi kezdetét, a regény stílusa iránti csodálatának köszönhetően. Kettejük barátságáról lásd Th. Gautier: Portrait de Balzac précédé de portrait de Théophile Gautier par lui-même. L'Anabase, Montpellier, 1994.
82. Irodalmi beszámolót nyújt a l'art pour l'art-ról Călinescu: i. m.; Bell-Villada: i. m.; valamint Albert Cassagne: La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes [1905]. Lucien Dorbon, Paris, 1959.
83. Gautier előszava a Mademoiselle de Maupinhez. Trans and intr. by Joanna Richardson. Penguin Classics, New York, 1981. 39.
84. A „l'art pour l'art” kifejezést Benjamin Constant használta először, aki valószínűleg Friedrich Schellinggel és más német filozófusokkal folytatott beszélgetései során ismerkedett meg a fogalommal. Az eszmét azonban Victor Cousin első ízben 1818-ban, előző évi németországi utazását követően megtartott, Du Vrai, du Beau et du Bien című, nagy hatású előadássorozata népszerűsítette Franciaországban. Cousin erőfeszítéseinek közvetlen következményeként a l'art pour l'art az akadémiai eklekticizmus és a polgárság hivatalos esztétikai bölcseletének szerves része lett. Lásd Cassagne: i. m.
85. Lásd Walter Benjamin: The Origin of German Tragic Drama. Trans. John Osborne. New Left Books, London, 1977; Paul de Man: Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Intr. Wlad Godzich. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983; Allegory and Representation. Ed. Stephen Greenblatt. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1981; Schlossman: i. m.; Olaf Hansen: Aesthetic Individualism and Practical Intellect: American Allegory in Emerson, Thoreau, Adams and James. Princeton University Press, 1987; Ralph Flores: A Study of Allegory in Its Historical Context and Relationship to Contemporary Theory. Edwin Mellon Press, Lewiston, Queenston, Lampeter, 1996.
86. Benjamin idézi Flores: i. m. 6.
87. Uo. 1, 5.
88. A Mademoiselle de Maupin egy még mindig érdekes olvasatához lásd Jacques Barzun: Gautier the Resident Witness. In: The Energies of Art: Studies of Authors Classic and Modern. Harper and Brothers Publishers, New York, 1956.

89. Lásd Jean-Marie Roulin: Confusion des sexes, mélange des genres et quête du sens dans Mademoiselle de Maupin. *Romantisme: Revue du dix-neuvième siècle* 1999. 103. 31–40.
90. Gautier: Mademoiselle de Maupin. 330.
91. Az androgínia és a modernizmus közötti összefüggést több ízben megállapították. Lásd Benjamin: Charles Baudelaire; Rita Felski: *The Gender of Modernity*. Harvard University Press, Cambridge, 1995; és Kari Weil: *Androgyny and the Denial of Difference*. University of Virginia Press, Charlottesville, 1992. Lásd még ehhez Marjorie Garber: *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. Routledge, New York, 1992; *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. Eds. Julia Epstein – Kristina Straub. Routledge, New York, 1991.
92. Gautier: Mademoiselle de Maupin. 51.
93. Uo. 53.
94. I. h.
95. Lásd különösen Jeffrey S. Weiss: *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*. Yale University Press, New Haven, 1994; Robert Jensen: *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton University Press, 1994; valamint Michael Fitzgerald: *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Modern market for Twentieth-Century Art*. Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1995.
96. Cassagne: i. m. 28–29.