

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.¹ 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.² Ha a bohém életvitel társadalmi és személyes jegyei idővel közhellyé váltak is, a jelenség kulturális jelentései és következményei még mindig ellentmondásosak.³

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.⁴ 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. Részlet. A fordítás teljesebb változata a www.korunk.org honlapon olvasható.

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 bohémság, 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 bohémság csupán „az Akadémia, a Jóisten szállása vagy a hullaház” előszobája.⁵

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.⁶ A másik oldalon Walter Benjamin amellett kardoskodott, hogy a bohém típusa valójában a kapitalizmus feszültségeit fejezi ki, mely a modern művészt radikalizálta, ám egyszersmind olyan kulturális áruvá is tette, amit a piacon adnak-vesznek.⁷ 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 bohémság megjelenése kapcsán, szintén annak fenntartása mellett, hogy a bohémnek sikerült egyfajta modus vivendit találnia a kapitalizmussal bizonyos független intellektuális mező kialakítása és a l'art pour l'art esztétikai autonómiájának bevezetése által a modern világba.⁸

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 bohémság 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 bohémság 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.⁹ Ám amint bohémiség mint művészi identitás a kései 1840-es években állandó meghatározást nyert, egyre gyakrabban vonatkoztatták vissza az 1830-as évekre.¹⁰

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.¹¹ 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.¹² 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.¹³ 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.

2.

■ Nem véletlen, hogy a bohém kulturális figurájának első felbukkanása egy színházi botrányhoz kapcsolódik, mely áthágta a társadalmi és a kulturális szabályokat, és megdöbbentette 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* című darabjának a bemutatóján került sor, melyet 1830. február 28-ára tűzött ki a Théâtre Français.¹⁴ A sokat vitatott darab előadását a párizsi közönség türelmetlenül várta, annál is inkább, mert az eseményt a romantika és a klasszicizmus végső leszá-

molásának tekintették, az antikok és a modernekek legalább két évtizede dúló háborúja sorsdöntő ütközetének.¹⁵ A bemutatóra hetekkel előtte elkelték a jegyek, és Hugót olyan nagyságok ostromolták meghívóért, mint Benjamin Constant, Adolphe Thiers vagy Prosper Mérimée, akiknek a kasszánál 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”.¹⁶

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 drámaíró t klasszicista ellenségeivel szemben támogatni jöttek. Hugo beszámolója alapján saját viselkedése is hozzájárult ahhoz, hogy az *Hernani* premierje belátható kimenetelű esztétikai vitából nagy horderejű kulturális botrányvá fajuljon. A szerző újítása abban állt, hogy eltért a tapsoncok felfogadásának 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 művészet-hez 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.¹⁷

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 hadjárathoz 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 osztagaiban szolgált az előadás időtartama alatt. Minden püsszegésre még hangosabb tapssal 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”.¹⁸ 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.¹⁹

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 ügyüké 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 püsszegések, a füttyök és a széknycorgások seregét, hogy még ádázzabul menjen a harc.”²⁰ Negyven év távlatából nyújta azonban szintén ő az *Hernani*-csata jelentőségének ennél is találhatóbb 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 elaggottság, a hosszú hajé a kopaszság, a lelkesedésé 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

meggyőződjk 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.”²¹

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 értekezésben, melyet a bohémek írtak volna. Ehelyett gesztusokban, ruhákban, életstílusban és szobaberendezésben jelenítették meg.²² A filiszter modernitással való szembenállását a bohém mindenekelőtt azzal fejezte ki, hogy botrányos jelmezekbe bújt. 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.”²³

Gautier maga is kiemeli a ruházatnak a fiatal romantikusok tevékenységében játszott szerepét. Meg voltak róla győződve, írja, hogy ezt az estét, mely „a szabad, fiatalos és új gondolkodást kellett hogy felavassa a régi megszokás romjain”, „a megfelelő toalettnél kell megünnepelni, valamilyen pompás és bizarr jelmezben, amely megtisztelti a mestert, az iskolát és a játékot”.²⁴ A jövő bajnokai büszkélkedtek vele, biztosít Gautier, hogy nem úgy néznek ki, mint valami közjegyzők, hanem a rene-

szánsz 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 Velázquezet 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.”²⁵

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.²⁶ 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.²⁷ Mindenfelé olyan fiatalembereket lehetett látni, akik a művészi identitás és a személyes különállás jelzésére 16. századi velencei ruhákban, brandenburgi lengyel uniformisokban, magyar huszármantékban és mindenféle keleti gúnyákban díszeltek.²⁸ A történelmi kosztümöket hordó fiatal művészek gondosan megkülönböztették magukat a divatos dendiktől és az „arszlánoktól”, akik az Angliából importált legutolsó divat szerint öltöztek.²⁹ 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.³⁰ A szóban forgó jelmezek színpadiassága egy másik utazót 1835-ben arra a megjegyzésre készítetett, miszerint „egyes újabb színdarabok mintha kiküldenék mostanság az utcára szereplőiket”.³¹

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.”³²

A modern irodalmár öltözködését uraló fantasztika 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 újítoinak gyönyörűségei voltak, és a haladás fanatikus hívei ártalmatlan dekorációvá átalakult törökkel, alabárdokkal és páncélokkel vették körül magukat.”³³

De miért is döntöttek az ifjú romantikusok amellett, hogy a polgári modernitás-
sal való szembenállásukat középkori vagy, általánosabban, egzotikus képzetek meg-

testesítésével 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 modernítésben 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”.³⁴

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 empirikusan 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 melodrámáknak a szövegéből sajátították el, amelyek színes képzetei csak úgy hemzsegetek a populáris kultúra világában.³⁵ 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”.³⁶ Csoportosulásukat, mint Maxime du Camp évekkel később leírja, „az uralkodó erkölcsök és a bevett szokások általános elutasítása”, különösen a „gyűlöletes polgári szokások” elutasítása jellemezte.³⁷ Vörös mellénye, állítja Gautier is, „a modern élet szürkesége elleni jelképes tiltakozást” jelentette.³⁸

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, annak alapján, hogy a nyilvános előadásból és a látványosságból kiindulva alakítanak ki valamilyen közösségi és személyes identitást.³⁹ 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”.⁴⁰ A szubkultúrák azonban nem csupán az elfogadott rend elleni lázadást és kihívást je-

lentenek. 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”.⁴¹

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 populistta 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. [...]

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 Spronck: *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 karikatúrasorozatát *Les Bohémiens de Paris* címmel, ahol a „bohém” a társadalom peremén, bizonytalan anyagi körülmények között élő egyénként értendő. Daumier karikatúraalbumának egyik recenziése 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 sőpredék, 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 melodramáját 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 szimbiozisének 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 eszmetörténet 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: Hernany, 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. Uő: *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 Maignon: *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 Maignon: 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 Maignon: 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.

