



Molnár Dániel

Francine Fourmaux: Belles de Paris. Une ethnologie du music-hall*

A performatív tömegkultúra kétségkívül legelhanyagoltabb része a gyakran „színház alatti-ként”, „színházi jellegűként” hivatkozott szféra, amelyet – bár határolni igen nehéz – általában a cirkusszal zárhatunk le. Ezek a nem feltétlenül írott szövegen alapuló, elsősorban szórakoztató előadások nagyon ritkán esnek tudományos elemzés alá; ebbe valószínűleg a műfaji behatárolás nehézségei is közrejátszanak. A kabaré, mint inkább szövegalapú előadás könnyebben elemezhető, szinte minden európai országnak megvan a maga történetét feldolgozó irodalma (bár Magyarországon olyan tudományos értékű mű, mely nem pozitívista, még nem született). A revűvel, varietéval (revue, music-hall), vagyis azokkal a műsorokkal, melyek elsősorban a test köré szerveződnek, és gyakran elsősorban a látványra épülnek, vagy látvány és zene harmóniájára, már más a helyzet. A téma iránt tudományos szinten érdeklődő kutatók alacsony száma miatt kisebb publikációk is ritkábban jelennek meg. A nagyobb monográfiák közül Wolfgang Jensen 1990-es munkája óta (Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst) nem született ezt a szférát könyvnyi terjedelemben vizsgáló tudományos mű a kontinensen. Magyar viszonylatban magányos fekete obeliszként áll Molnár Gál Péter 2001-ben megjelent, A pesti mulatók című munkája, amelyben a műfaj magyar gyökereinek játszóhelyeit igyekezett feltérképezni 1945-ig. Alcíme (Előszó egy színháztörténethez) is jelzi, hogy a munka, a szórakoztató szféra történeti feldolgozása még várat magára. E kozmopolita műfajok története paradox módon mindig elsősorban egy városi, lokális történet (Jensen is a berlini közeggel foglalkozott alaposabban a későbbiekben is), azonban külföldön is ritka, hogy színes albumokon, vagy pozitívista intézménytörténeteken túl másfajta szemszögből is vizsgálat alá essen a terület.

A szerző, Francine Fourmaux 2001-ben etnológiából szerzett doktorátust a Paris X Nanterre Egyetemen. 1993 óta számos, a testközponitú előadásokhoz kötődő cikke, illetve a Le Manuscrit kiadásában egy általa szerkesztett Les lieux du cirque című könyv (2008) is megjelent. Több szakmai szervezet tagja (AFA, SEF, AISLF, ASF), 2004 óta a CNRS kutatói hálózat keretén belül működő Laboratoire d'anthropologie urbaine kutatója. Jelen kötet elsősorban a párizsi varietéközeg „néprajzáról” írott doktori disszertációján alapul. A sorozat, amelyben megjelent (Le regard de l'ethnologue) jórészt folklórral, és egzotikus kultúrák néprajzával foglalkozik. Ez a sorozat első városantropológiai tárgyú kötete, melyet kiadása óta egy másik is követett (Gilles Teissonnières: La Tour Eiffel. Ethnologie d'un espace touristique című munkája, 2012). Ez rávilágíthat arra is, milyen szerepet tulajdonítanak a szférának a párizsi – francia nemzetkép szempontjából.

* Francine Fourmaux: Belles de Paris. Une ethnologie du music-hall. Le regard de l'ethnologue, Nr. 20. Éditions du CTHS, 2009.



Annak ellenére, hogy mára mennyire demisztifikálódott a színházi előadás „készítésének” folyamata (nem ritkán a produkció reklámjává avanszálnak különböző felvételek az előkészületekről, a próbafolyamatról) a mulatók, és cirkuszosok világa még mindig egzotikus, zárt (és ebből következően erős hierarchiával rendelkező) közösséget alkot, ahonnan ki vannak zárva a laikusok. (Ezt a szerző is megerősíti, amikor elmeséli, hogy a Folies Bergère legendás művészeti vezetőjével, Michel Gyarmathyval csak sokadjára sikerült találkoznia, és milyen bemutatási – bemutatkozási procedúrán kellett keresztülmennie, hogy beszélhessen a háttér munkásokkal.) A szerző a párizsi varietészéna bemutatásakor e zárt világ gyakorlatainak, hagyományainak írott és íratlan szabályait, illetve a rendszer belső logikája alapján a benne élők mindennapjait igyekszik feltárni. A résztvevő megfigyelés módszerének alkalmazásával beszélgetéseit, amikor lehetett, rögzítette; amelyik találkozásnál erre nem kapott engedélyt, ott jegyzeteket készített. A könyv illusztrációi egytől-egyig az intézmények belső fényképanyagából, illetve közgyűjteményekből származnak, saját fényképek készítését ugyanis egyik intézmény sem engedélyezte. (A tudatos elzárkózás hátterében a műsor, az ott dolgozók, és ezáltal az intézmény védelme állhat; valamint az a tény, hogy a szféra teljesen üzleti alapon működik, így megjelenésének minden szegmensét maga akarja PR-szempontból megszabni.) A bevezetésben megfogalmazott két kérdésre keresett választ: a műsorok előadói testük tárgyiasításával hogyan hozzák létre a varieté jellegzetes nőfiguráját, illetve ez miként kapcsolódik a város (Párizs) imázsához, a „nemzeti területhez” (territoire national), valamint az egész kontinenshez? (Mivel a mű kizárólag Párizsra fókuszál, feltételezem, itt a városban található intézmények európai stílus-teremtő hatására gondol – melynek bebizonyítása a nemzetközi szféra alaposabb feldolgozásáig még várat magára.)

A kötet öt nagy fejezetre tagolódik, melyek közül az elsőben kijelöli az előadás helyét a városi térben, illetve a szűkebb, intézményi kontextusban. A terepmunka helyszínéül választott négy színház / mulató geográfiai szempontból Párizs négy sarkában helyezkedik el: Paradis Latin (V. kerület), Moulin Rouge (XVIII. kerület), Lido (VIII. kerület), és a Folies Bergère (IX. kerület) alkották. Az épületek rövid története (átlagélekoruk kb. száz év), külső leírása után sokkal nagyobb figyelmet szentel a belső terek, a közönség által látogatott részek, és belsőépítészeti megoldásaik leírásának. A vizsgált négy intézmény ugyan különbözik egymástól szolgáltatásaikban, műsorukban, méretükben, és felépítésükben is (a Folies Bergère-nek vasfüggönye van, és éjfél előtt bezár, ezért inkább színház, mint mulató), egyvalami közös bennük: a belső kifinomult, luxust idéző atmoszférája (atmosphère raffinée, empreinte de luxe et de faste). Ugyancsak a vendég luxus élményét kívánja jelezni az általában az előadás előtt felszolgált bonyolult és hangzatos nevekkkel tűzdelt vacsoramenü is, mely előszeretettel hirdeti magát a francia gasztronómiai élménynek. Ehhez asszisztál a műsorfüzetben Paul Bocuse éttermének reklámja a műsor sztárjaival a képeken, de nem feltétlenül osztja ezt a véleményt a személyzet. Egy pincér megállapítása szerint a menü legfeljebb turistáknak való, kifőzdei minőségű (Le menu est bas de gamme, „touristique”, c'est comme une cantine.). A vacsora alatt megvásárolható extrák, mint virág, cigaretta, vagy műsorfüzet (melyben főleg luxusmárkák hirdetési vannak elhelyezve), mutatnak rá: a hagyományosan népszerű (populaire) műfaj már korántsem érhető el mindenki számára, így a műsorokra a szerző a „népszerű luxus műfaj” (genre populaire de luxe) paradox szóösszetételét javasolja. (Az eredetileg a szerény jövedelműek éjszakai mulatósága a huszadik század fordulóján vált egy új, kozmopolita elit szórakozásává, hiszen mind a napszak – éjjel – mind maga az intézmény bizonyos fokú anonimitást, távolságot, diszkréciót biztosított vendégeinek.)

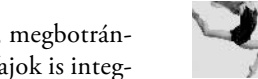
Az épületekben a közönség, és a művészek bejárata minden esetben elkülönül, csakúgy, mint a színpadi emberek és a laikus számára láthatatlan háttér munkák világa, amit a szerző füg-



göny mögötti mesterségeknek (les métiers derrière le rideau) nevez. Ez az elválasztás azzal is jár, hogy másféle nyelvhasználat jellemzi ugyanannak a képnek vagy eseménynek a leírását: a műsorban egy jelenet a díszítők számára a „gondolás kép” – az öltöztetők számára a „lilaruhás kép” – a táncosok számára a „charleston kép”. Az említett zárttság összeköti az intézményben dolgozókat; noha a hierarchia szigorú, ennek ellenére a dolgozók elmondásuk szerint családként működnek, melynek mindenható ura (paterfamilias omnipotent) az igazgató. A tánckar hierarchiájával illusztrálja a szerző a háttérmesterségek gyakorlatában is fennálló rendszert, melynek tagjai azonban tagadják a rangsor létezését. A különböző státuszoknak (mannequin, girl, doublure, swing, semi-vedette, capitaine, meneuse) – csakúgy, mint a hagyományos tánckarokban – pontosan körülhatárolt szerepkörei vannak a műsorban, noha a feljebb lépésnek nincs bejáratott formája. A táncosokkal készült interjúkból kiderül, nincs jellemző életút, vagy intézményes képzés sem ahhoz, hogyan válik valakiből revütáncos. Ha beválasztották a tánckarba, akkor kezdődik csak a tanulási folyamat, amely kétirányú lehet: vertikális, azaz direkt módon a koreográfustól, és a korrepetitoroktól; vagy horizontális, a kollégákkal való különböző tapasztalatszerzés által. A táncos karrier fiziológiai igényeinél fogva nem hosszútávú. Az egyik táncos szerint a klasszikus balett esetében hosszabb lehet az aktivitás ideje, mivel annak technikáit a revühöz képest hosszabb távon lehet táncolni. Ugyan hatvanévesen is lehet négyes tourt (egymás után négyszeri 360-os fordulatot) csinálni, de a revűben a lányokat rövid időtartamra szerződtesik. Ennek elsősorban az az oka, hogy a szigorú kontroll ellenére testük gyorsan változhat látható mértékben. Éppen ezért a revütáncos karrier egy bizonyos pontjára érve elkerülhetetlen egy szakmai váltás. A laicizálódás (reconversion) után gyakran egy új, nemritkán az addigotól eltérő karrier kezdődik el, mely gyakran – a szféra művészeinek életrajzaiban már-már tipikus fordulatként – nem épp apoteózissal végződik, hanem a romantika bohém-képe alapján gyakran szegénységgel, és magánnyal.

A lányok (az intézményi diskurzusban nem jellemző a „nő” szó (femme) használata, inkább a girl, vagy a „lány” (fille) gyakori) testének egy specifikus modell kánonjának kell megfelelnie, sem magasabb, sem alacsonyabb nem lehet 170-175 centinél, a derék, a lábak hossza, de van, hogy a mellbimbók közötti távolság is számít (elsősorban a Crazy Horse mulató válogatásán). Ennek az uniformizáló törekvésnek két lehetséges magyarázatát adja: a revűműfaj a második ipari forradalommal párhuzamosan alakult ki, és a revű az ipari termelés működését emelte át a színpad világába. A másik hipotézis szerint a revű a közösség, a csoport dicsőítése (glorification du groupe), melyben nem az individuum számít, hanem valami nagyobb, fontosabb részévé válik az előadó, és ez pedig a műsor. A személyiség „megszüntetésének” (dépersonnalisation) eszköze az egyenruha, és a művésznevek használata is.

A revűműsorok három alappillére a meztelenség, a tollak, és a kánkán (le nu, les plumes, et le cancan). A meztelen táncosoknak elsősorban három szituációban kell felkészülniük testük bemutatására: a meghallgatáson, és ha sikerült, a kulisszák mögötti előkészületek, és az előadás során. A vizsgált helyeken a nyíltszíni meztelenség, mint színpadi hatáskeltő eszköz használata sokakban a prostitúcióra való hajlam képzetét kelti, ahol az igazgató, mint egy hárem tulajdonosa adja-veszi a lányokat (Budapesten 1945 előtt egyébként ez nem alapítványi képzet volt). Ettől a holdudvar-hatáson alapuló képzettől azonban minden intézmény, és a táncosok is elhatárolódnak. Noha alapvető szerepük van a műsorban, mégsem számítanak dominánsnak a belső intézményi hierarchiában, és ez a tevékenységük sem feltétlenül áll mindennapi életük középpontjában. (Bien qu'elles aient un rôle essentiel dans le spectacles de revue, leur statut est loin d'être dominant au sein des hiérarchies internes aux établissements et leur activité n'a pas toujours une place centrale dans leur propre vie quotidienne.)



A meztelenség egészen a múlt század '60-as, '70-es éveig provokációt jelentett, megbotránkoztató színben tűnt fel. Miután a színházi nyelv átalakulásával más színpadi műfajok is integrálták ezt a hatáskeltő elemet, értéke számottevően lecsökkent (érdekes lenne vizsgálni, vajon a revű e tabudöntөгő szerepének megszűnése mennyiben járult hozzá a műfaj visszahúzódsához?) A meztelen női test elsősorban a természethez, és a művészethez kötődik, a varietében azonban kiegészül különböző gyöngyökkel, kellékekkel, és a csupasz test helyett annak egy feldíszített változatával találkozik a közönség. A díszek közül a leggyakoribb, szinte elengedhetetlen kellék a hagyományos revűkben a toll. A toll anyagánál fogva légiessé, törékennyé teszi viselőjét is, mozgása révén könnyebben elvonja a tekintetet az esetleges mozgási hiányosságokról. Gazdagságot, előkelőséget sugall, számtalan formában, színben fordul elő a műsorban, de akár az előadók a tánckarban elfoglalt státuszára is lehet következtetni belőle. Erre természetesen nincs egységes kódrendszer, egy nagy tablókép (tableau vivant) esetében a tánckar különböző státusú tagjai különböző színű tollas kellékekkel dolgozhatnak a nagyobb látvány elérése érdekében. A legbonyolultabb tollkompozíció általában a műsor „sztárjái” (meneuse). Az előadás látványának meghatározói a viselt jelmezek, kosztümök. Ebben természetesen a „Párizs, divatfőváros” – kép is meghatározó. Kivált az utóbbi évek revűiben volt megfigyelhető a szféra összefonódása a haute couture világával: Jean-Paul Gaultier is tervezett jelmezeket mulatók számára, vagy a Crazy Horse mulató táncosnői csak egy Christian Louboutin által tervezett pár cipőt viseltek a műsor egyik számában. (A trend azóta is ez: 2014 januárjában saját produkciót mutatott be Párizsban Thierry Mugler, de a Friedrichstadt-Palast októberben bemutatott The Wyld című műsorához is ő tervezte a jelmezeket.) Mindezek műsorbéli súlyát jellemzi, hogy a koreográfus a jelmeztervező alárendeltje (la choréographe est subordonné au costumier), mely ritka vonásnak számít az európai színházi gyakorlatban. Gyakran használnak és alkalmaznak utalásokat nemzeti szimbólumokra; elsősorban a köztársasági hagyománykörből, melynek alakjai egytől-egyig összeforrtak egy (a művészetben gyakran ruhátlanul ábrázolt) fiatal nő allegóriájával, mint a Szabadság, a Nemzet, vagy a Köztársaság. (Il participe de l'imagerie traditionnelle républicaine qui représente la Liberté, la Nation, et la République par des incarnations féminisées.)

Kérdés azonban, hol van a helyük ma ezeknek a mulatóknak, és műsoroknak, mely sokak szerint mára avítottassá váltak. A Folies Bergère a kilencvenes évek óta nem mutatott be új revűt, helyette musicaleket és zenés előadásokat tart repertoárján. Homlokzatát műemlékké nyilvánították. 1994 és 2001 között postai bélyegsorozat jelent meg, rajtuk a varieté legnagyobb sztárjainak arcképével. A legújabb hagyományos, tollas nagyrevűk azonban elsősorban nosztalgikus érzéseket keltenek, esetleg múzeumi tárgyként szolgálnak. Fourmaux kutatása valószínűleg a hagyományos párizsi revűszcéna legutolsó (la dernière des „dernières”) pillanatfelvétele.

A műfaji, technikai hasonlatok többségét a szerző revű és az opera viszonyában értelmezi. A színpadi előadótól többféle képességet igényel egyszerre, az előadások összetettségükben is hasonlítanak, és mindkét intézmény zárt világot alkot. Ironikus, hogy ahhoz a műfajhoz lehet a leginkább hasonlítani, amely korábbi kultúrafelfogások szerint a varietével ellentétben a magasművészetek csúcsának számított.

A terepmunka mellett használt nyolcoldalmi bibliográfia, köztük a műfaj, és az etnográfia alapirodalmának áttekintése alapos munkával történt. A kötet nyomdai kivitelezését illetően az idézetek élesen és tisztán elkülönülnek a főszövegtől, és a kommentártól. Képanyaga a fényképezési tilalom miatt az intézmények válogatott fotóiból, festményekből áll, élvezeti értéküket azonban sajnos csökkenti a fekete-fehér nyomás, különösen a plakátok, a színpadi tablók, és



az üzemekben zajló háttérmunka fényképei esetében. A kutatási szempontokat esetleg érdemes lett volna kibővíteni gender-szempontú kérdésekkel is. A szerző a kötetben arra vállalkozott, hogy a közismert varieté-képet („pucér nők tollakkal”) árnyalja, és egy új, elsősorban a színházi gyakorlat, életforma, professzionalitás tárgyszavai köré csoportosított szempontból mutassa be, morális szempontok nélkül, a legkevesebb értékítéletre szorítkozva. Mivel egy laikus szemén keresztül láttatja a párizsi revűszínházak belső életét, azon kevés könyv közé tartozik, mely tudományos céllal, és igényességgel íródott, de stílusánál fogva joggal válhat egy szélesebb közönség olvasmányává is. A részletes „útirajzoknak” köszönhetően aki nem járt még Párizsban, az is úgy érezheti, kézenfogják, és körbevezetik az éjszakai szórakoztatóipar egyébként láthatatlan világában.



A kézirat – A szerkesztőség tánc tudományi témájú tanulmányokat fogad el közlésre. A szerkesztőség fenntartja a jogot arra, hogy a kéziratot átdolgozás céljából visszaadja a szerzőnek. A tanulmányok átolvasását a szerkesztőség tagjai végzik, de esetenként külső személyt is felkérhetnek a kézirat formai és tartalmi vizsgálatára.

A korrektúra során használt jelekkel kapcsolatosan a következő leírást tartjuk mérvadónak: Gyurgyák János: Szerzők és szerkesztők kézikönyve. Budapest, Osiris, 2005. 287-299.

A kézirat szövegét elektronikus formában kérjük eljuttatni a szerkesztőséghez a következő címre: ttkozl@googlemail.com

Néhány általános megjegyzés a kézira-ra vonatkozóan:

- a tanulmányban Times New Roman CE (vagy Times New Roman) betűtípust használjanak,
- a keresztnéveket ne rövidítsék, kivéve azoknál a szerzőknél (például E. H. Carr), akik maguk sem tüntetik fel munkáikban,
- egységes jegyzetelési rendszert kövessenek, a szerkesztők által megadott sablon alapján.
- kérjük, hogy a szakmunkákra mindig eredeti nyelven hivatkozzanak, ellenkező esetben jelöljék meg a munka fordítóját is.

Hivatkozások – A Tánc tudományi Közlemények hivatkozási rendszerének kiindulópontját a – nemzetközi szabvánnyal egyező – Magyar Szabvány (MSZ ISO 690:1991) képezi. Szerzőinket arra kérjük, hogy kéziratukban az ún. szerző – évszám jegyzetelést alkalmazzák. Ezért minden hivatkozást és megjegyzést láb-jegyzetben kérünk feltüntetni. A hivatkozások esetében a láb-jegyzetekben csak három adat (szerző-évszám-oldalszám) jelenik meg. (Ez alól egyetlen kivételt a levéltári források jelentenek.) Ezeknek a jelöléseknek a feloldását, a teljes leírást a bibliográfia tartalmazza, amely a tanulmány legvégén, tételes felsorolásban, abc-sorrendben szerepelteti azokat. A bibliográfiát célszerű források (azon belül: levéltári források, interjúk, nyomtatott források stb.) és szakirodalom részre osztani.

A hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

Levéltári hivatkozások – A hivatkozásoknál szükséges a fond címét is megadni. Tehát nem elegendő például a jegyzetben a MOL E 142 jelölés használata, hanem fel kell oldani az irat-csoportrövidítését is: Magyar Országos Levéltár E 142 Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. Acta Publica. Többször hivatkozásként az első előfordulás alkalmával zárójelben = jellel megadott rövidítést alkalmazzuk. Például: Magyar Országos Levéltár (= MOL) Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. E 142 Acta Publica (= E 152 Acta Publica.), tehát MOL E 142 Acta Publica

A levéltár nevének rövidítése, a szekció betűje és a fond száma után nem teszünk sem vesszőt, sem pontot. A levéltári jelölésekkel kapcsolatosan a következő kiadványt ajánljuk: Kosáry Domokos: Bevezetés Magyarország történetének forrásaiba és irodalmába. Általános rész I. 2. Budapest, Osiris, 2003.

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

A forrás címe, [levél esetén: X levele Y-nak (keltezés helye, időpontja.)] Levéltári jelzet.

Szakirodalmi hivatkozások

– néhány általános megjegyzés:

Az oldalszám után nem használunk „o.” vagy „p.” rövidítést.

pl. a jegyzetben: Körtvélyes, 1999. 55.

az irodalomjegyzékben:

Körtvélyes

1999 Körtvélyes Géza: Művészet, tánc, táncművészet. Budapest, Planétás, 1999.

Amennyiben egy adat nincs feltüntetve a könyvben, a szerzők használják a h. n. (helymegjelölés nélkül), é. n.

(év nélkül), k. n. (kiadó nélkül) stb. rövidítéseket a hiány jelzésére.

Idegen nyelvű könyvek esetében is a „szerk.:” rövidítést használjuk.

A folyóiratok, napilapok, hetilapok esetében az évfolyam megadása nem kötelező.