Mike Sell

Avantgárd/roma.
A bohémség és a kultúrpolitika kritikai története

Absztrakt

A tanulmány azt a kérdést vizsgálja, hogyan vált a 19. században a roma életmód a bohém identitás kulturális stratégiájává. Állítása szerint a bohémvilág marginalizált csoportjai a korabeli technokrata jellegű avantgárd kulturális fordulatát a romáktól kölcsönzött kulturális minták segítségével hajtották végre. A szöveg a roma életmód bohém disszidensek által való – ellentmondásokkal terhelt – kisajátítását a performatív nyelv és az egzotikum alapján tárgyalja. Ezt követően a fekete-fehér ábrázolási rendszer keretében vizsgálja a romareprezentációt és a bohém performanciát. Végezetül pedig azt javasolja, hogy a romák körüli kulturális fordulatot egyfajta rassz alapú fordulatként értsük meg, melynek révén a romák elfoglalhatják őket megillető helyüket a történelemben.

Szerző

Mike Sell a pennsylvaniai Indiana Egyetem Angol Tanszékének egyetemi docense. Kutatási területei: modern dráma, avantgárd, előadáskutatás (performance studies), afroamerikai művészet. Az *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism* (Ann Arbor, University of Michigan, 2005) és a *The Avant-Garde: Race, Religion, War* (London, Seagull Books, 2011) című kötetek szerzője. Szerkesztője Edd Bullins *Twelve Plays and Selected Writings* (Ann Arbor, University of Michigan 2006) című kötetének és az *Avant-Garde Performance and Material Exchange: Vectors of the Radical* (New York, Palgrave Macmillan, 2011) című könyvnek. Itt közölt írása a *The Avant-Garde: Race, Religion, War* című kötetében megjelent tanulmányának átdolgozott és rövidített változata.

Mike Sell

Avantgárd/roma.
A bohémség és a kultúrpolitika kritikai története

Amikor a gazdasági liberalizmus ellentmondásai a hatalmas állami és személyes adósságok, az egyének, ökorendszerek és kulturális hagyományok súlyos pusztításai, a társadalmi nyugtalanság és a nyilvános tiltakozás precedens nélküli formáiban, valamint az etnikai kisebbségek és a nők iránt táplált gyűlölet egyre gyakoribb megnyilvánulásaiként törnek a felszínre, nem érheti meglepetésként e sorok íróját, hogy újból a romák és a nevükben kiadott szolidaritási nyilatkozatok iránt érzünk elköteleződést. Van valami egészen meghitt, sőt megnyugtató a „mi romák" fordulatban és abban, ahogyan a szolidaritásra való felhívás összekapcsolódik a művészet történetéről, szerepéről és a politikai változást, valamint a társadalmi igazságosságot előmozdító lehetőségéről való kritikai gondolkodással.

A művészetre és a romákra vonatkozó ezen kettős nyilatkozat csak a legutóbbi az ilyenfajta felhívások két évszázados történetében. Ez a deklaráció azonban a romák ellen elkövetett erőszak, kisemmizésük, a velük szembeni előítéletek, illetve az ezekkel szembeni leleményességük, edzettségük és hajthatatlanságuk sokkal nagyobb tudatosságáról tesz tanúbizonyságot. Összekapcsolódik továbbá az európai parlamenti képviselők romákkal szolidaritást vállaló nyilatkozataival és az Európai Bizottságnak a multikulturális romák társadalmi és gazdasági kérdései iránti megújult figyelmével, ideértve az Európai Parlament 2010. szeptember 9-én kibocsátott állásfoglalását is, amely az Európai Unióban hatályos valamennyi romaellenes rendelkezés és törvény eltörlésére szólít fel. Amellett érvelnék azonban, hogy ezt a kettős nyilatkozatot egy másik pároshoz, ahhoz a két közösséghez kössük, amely a radikális kulturális alkotótevékenység, a kritikai rákérdezés és a performatív határátlépések hathatós modelljeit találta fel. A bohémvilág [*Bohemia*] és az avantgárd többé-kevésbé ugyanabban az időben és helyen, az 1820-as évek Párizsában kelt életre. Párizsban az École Polytechnique [Műszaki Főiskola] technokrata, ősfuturista hadmérnökei, illetve a disszidens festők és költők, professzionális összeesküvők, „tönkrement" nők, drogfüggők, lumpenproletár csavargók és nem utolsósorban a háború, az etnikai erőszak és a nyomor elől menekülő bevándorlók és menekültek találtak egymásra. Akkoriban a bohémeket és az avantgárdot az kötötte össze, hogy egyaránt a szabad gondolkodás, gyülekezés és kifejezés mellett foglaltak állást, makacsul ragaszkodtak ahhoz a meggyőződéshez, hogy valamilyen módon lényegileg különüljenek el a társadalomtól. Elitista, alárendelt, víziókkal teli közösség volt ez, elhivatottsággal rendelkező kisebbség.

Az 1820-as években a párizsi latin negyed a népesség – ennek következtében pedig az intellektuális, esztétikai és kulturális érzékenység – jelentős összeolvadásának és keveredésének

tanújelét mutatta. Mi most azonban ezek közül a csoportosulások közül csak a romákról, illetve az általuk vállalt szerepről teszünk említést, amikor is a bohémvilág és az avantgárd megkülönböztető formákat és funkciókat öltött magára, nemcsak közös érzékenységet, hanem közös *identitás*t is vállalva. Napjaink kettős – a művészet és a romák melletti – kiállása ebben a korban hangzott el elsőként.

Ne feledjük, hogy a kulturális disszidensekre és a multikulturális, a nem egyértelmű hovatartozásúakra alkalmazott ikonikus kifejezés, a *bohém,* eredetileg francia szó volt, a bohémet a francia köznyelvben a „cigányra" [*Gipsy*], becsmérlően a romák exonimájaként használták. [1] A „bohém" szónak ez a többszörösen eltávolított nyelvi jelenléte az avantgárdról szóló történetekben megkettőzi a romák többszörösen eltávolított jelenlétét. Úgy tűnik, hogy ebben az értelemben a roma hasonló kategóriába tartozik, mint az afroamerikai, amelynek az Egyesült Államok irodalomtörténetében való jelenlétét Toni Morrison író így írta le: a Roma „láthatatlan dolog", amely „nem szükségszerűen »nincs jelen«", egy „űr", amely „üres, de… nem vákuum". [2] Ennélfogva bármely arra irányuló kísérlet, amely feltérképezni igyekszik a roma „jelenlétet" a bohémvilágban és a bohém jelenlétet az avantgárd történetében, azt követeli meg tőlünk, hogy egyszerre tartsuk szem előtt az avantgárdról szóló történetekből való szokásos száműzetésüket és ennek az európai hegemóniát érintő kihívásait, illetve az avantgárd ideológiában, valamint azokban az identitásokban betöltött központi szerepüket, melyek előfutárnak kiáltják ki magukat.

Amellett szeretnék érvelni, hogy a romák eszközök voltak abban, amit az avantgárd „kulturális fordulatának" nevezek. A bohémvilág felbukkanását megelőzően az avantgárd uralkodó koncepciója lényegét tekintve technokrata volt, például a szocialista teoretikus, Henri de Saint-Simon elgondolása szerint a művész a tudósok és gyárosok elitista vezetői csoportjának része. Azok közül, akik magukat „avantgárdnak" nevezhették volna, a legtöbben meglehetősen szó szerinti értelemben technokraták, az egyetemi karok és az újonnan alapított, a mérnöki, az orvosi és a hadtudományoknak szentelt francia műszaki iskolák diákjai voltak. A bohém ellenkultúra pontosan abban az időben emelkedett fel, amikor a nyugat-európai hatóságok és azok lázadó szubjektumai egyszer csak csillapíthatatlanul szomjazni kezdtek a kultúra fogalmára, nem a „magaskultúra" értelmében (melyet a 19. századi európai elitek részesítettek előnyben), hanem inkább konceptuális és performatív keretként. Egyfelől olyan keret volt ez, amely tisztelte az európai alávetett rétegek hétköznapi életét és hagyományait, másfelől pedig intellektuális eszközöket adott a hatóságok kezébe, hogy leszereljék a gerillalázadásokat, az ultrakonzervatív paraszti zárványoknak a tőke direktíváival szembeni elutasítását és a városlakó kisebbségeknek a kapitalizmus kibontakozása miatti megrökönyödését.

Az antropológus és a társadalomtudós Clyde Kluckhorn, illetve az antropológus Alfred Louis Kroeber megfigyelte, hogy körülbelül 1843-ig nem tekintették tudományos kutatás tárgyának a „kultúra" fogalmát, és főként azzal a céllal, hogy a tevékenységi köröket szétválasszák a „civilizáció" által jelölt gyakorlatoktól, mely „elsődlegesen a művelődés folyamatára vagy annak fokára" [3] utalt. Ezzel ellentétben a kultúrát „extraorganikus vagy szuperorganikus" állapotként vagy körülményként ragadták meg, „melyben minden emberi társadalom osztozik, még ha

részkultúráik nagyon jelentős minőségi különbségeket is mutatnak". [4] Ez a szemantikai fejlődés a *kifejezés* fontosságának elismerését, illetve a kifejezés és az *identitás* közötti organikus kapcsolatot jelzi. A tudományos megfogalmazás azonban természetesen csak formálissá tette azt, ami a bohémek számára már élettapasztalat volt, pusztán azt az érzetet öntötte formába, melyet a tizenkilencedik század eleji Párizsban sokan úgy érzékeltek, hogy bár alapvetően a társadalomhoz tartoznak, annak kétes hatalmi struktúráihoz képest marginálisak. Ugyanakkor a tudományos fogalom egy új kriminológiai paradigma felemelkedését is mutatta, amely az alárendelt disszidens rétegeket összekapcsolta a biológiai degeneráció elméleteivel, egy olyan paradigmával, mely tudományággá formálódott a kriminológus Cesare Lombroso 1870-es évek végén született úttörő jelentőségű kriminológiai művei, valamint a fizikus és író Max Nordau népszerű, 1892-es *Degeneráció* [*Entartung*] című írása révén, melynek a bohémvilág felszámolására irányuló stratégiáját mélyen áthatotta Lombroso munkája. Összességében az arra irányuló képességnek az úttörői, hogy fogalmilag kidolgozzák a most „kultúrának" nevezett tevékenységi köröket, gesztusokat, vélekedéseket és kifejezésformákat, elismertessék, emlékezetben tartsák és forradalmasítsák azokat, a bohémek, az avantgárdisták és a romák voltak, olyan helyzetben, amikor a kultúrpolitikai diszkurzusban való „jártasság" elsődlegesen a rendőrségre és a hivatalnokokra tartozó alkalmi ügynek számított.

A bohémvilág felemelkedése egyfajta innovatív politika, különösen a kultúrpolitika felbukkanását – pontosabban kikristályosodását és öntudatra ébredését – jelzi, amely politikát azonban a demoralizáló és fenyegető politikai ellenreakcióra adott válaszként kell megérteni. Az antropológus és szociológus César Graña írja:

> Franciaországban az általános választójog az 1848-as forradalom előtt tulajdonképpen közvetlenül 1789 után érte el csúcsát, amikor félmilliónál valamivel kevesebben nyerték el a szavazati jogot. A vagyoni cenzus bevezetésének idején, a Bourbon-restauráció korában ez a szám leesett 100 000-re, és főként földbirtokosokból, gazdag kereskedőkből és gyáriparosokból állt. Az Orléans-i királyság, hogy beillessze a középosztálybeli üzletembereket és egyes szakmai csoportokat, leszállította a választójoghoz szükséges vagyoni cenzust, de tovább nem ment. 1846-ban a 35 000 000 lelket számláló lakosságból a „jogi nemzet", a választói Franciaország […] 250 000 főt tett ki. [5]

Itt az ideológia és a valóság, a szabadságba és az igazságosságba vetett hit és a polgári államvalósága közötti ellentmondást láthatjuk. Azt azonban Graña nem vette figyelembe, hogy apolitikai részvétel korlátozása nemcsak a munkásosztály fenyegető szerveződésére volt válasz,hanem az egyre növekvő bevándorló népesség, egy állandóan nyugtalan, alárendeltmultikulturális réteg és az államot forradalmi módon megdönteni szándékozó földalattiszerveződések elburjánzásának fenyegetésére is. A bohémvilág egyfajta „képzeletbeli megoldást"kínált az egyre növekvő, makacs problémákra és a francia burzsoá állam tekintélyelvűségénekmegszilárdulására, a modernitás által marginalizáltak érdekeit és népszokásait vette védelmébe éspártfogolta.

De miért és hogyan kerültek a romák a bohémvilágba, nemcsak demográfiai jelenlétükkel, hanem hitelességük és lázadó szellemiségük jeleként önelnevezésükkel is? A peremhelyzetben lévő francia városlakók különféle okok miatt nem voltak képesek fogalmilag megragadni a kultúrát – vagy befolyásolni a kultúrpolitikát – anélkül, hogy ne rasszban gondolkodtak volna. A bohémségnek kezdettől fogva ideológiai pótlékra, szimbolikus és performatív támaszra volt szüksége ahhoz, hogy a valahová tartozás érzése és a kilátástalan kirekesztettség tudata közötti ellentmondást feloldja. A közönségesen „cigányként" ismert etnikai csoport ezeknek a korai bohémeknek – és azoknak, akik megfeledkeztek róluk – egyszerre biztosított fogalmi keretet és ontológiai modellt ahhoz, hogy hatékonyan és hitelesen különülhessenek el a főáramtól.

A bohémvilág két jellemzője

Ezen a ponton mély ideológiai kétértelműséget ismerhetünk fel. A bohémvilág és az avantgárd váratlanul elismerte, sőt büszkén helyeselte a roma jelenlétet, egyszersmind azonban tagadta is a roma élet brutális valóságát, így aggasztó szinkronban volt azzal az Európával, amellyel szemben alkalmasint lázadt. Az 1971-es a roma világtalálkozó és az egyre növekvő számú roma irányítású, nem kormányzati szervezetek, a Világbank és az Open Society Institute által 2005-ben elnevezett Roma Integráció Évtizede, valamint az Európai Romák és Utazók Fórumának megalakulása és más progresszív kezdeményezések dacára a cigányellenesség egész Európában kimutatható „bármilyen kivétel nélkül". [6] Valóban feltűnő, hogy a „[r]omákkal szemben táplált érzések olyan mélyen gyökereznek, hogy a romákkal szembeni diszkrimináció az olyan területeken, mint a munkavállalás, az oktatás, a lakhatás vagy a közintézményekhez való hozzáférés, rendszeresen elfogadottként jelenik meg, és nem tekintik ezeket törvénytelennek". [7] Ez a romák irányába tanúsított mélységesen ellentmondásos hozzáállás, amely lehetővé teszi számukra, hogy a liberális ideológia és a polgári intézmények hézagaiba csússzanak be, valójában a korai bohémek kulturális stratégiáiban, a teatralizált hitelességben és az egzotikumban gyökerezik.

1. A teatralizált hitelesség

A bohémek lázadásai, akár jelentéktelenek, akár grandiózusak, a *megjelenésről szóló* és *a megjelenéssel kapcsolatos*

[on *and* about display] lázadások. Az időszak nagy eseményeit mindenképpen a bohémek szolgáltatták. Az utcasarkokon hesszeltek, feltűnően és harsányan, láthatóan képtelenek voltak betartani a személyes és a nyilvános közötti hivatalos határokat. A francia regényíró, Henri Murger bohém meséket tartalmazó klasszikus gyűjteményében a bohémeket úgy írja le, mint akik „létezésüknek nyilvános bizonyosságot adtak". [8] Valóban, a bohémvilág születését sokan köthetnék „az Hernani csatájának" nevezett 1830-as eseményhez, amikor is az író és kritikus Théophile Gautier vezette felháborítóan öltözködő francia fiatalság a földhözragadt polgári csordával szemben nyilvánosan kiállt eszményképük, Victor Hugo író támogatása mellett. Amint a kultúrtörténész Mary Gluck rámutatott, a bohémvilág önmagával és a modernitással kapcsolatos „alternatív víziója nem lelhető fel semmiféle, a bohémvilág tagjai által alkotott irodalmi szövegben vagy ideológiai irányvonalban sem. Ezt inkább gesztusokon, az öltözködésen, az életstíluson és a lakásbelsőkön keresztül fejezték ki". [9] A bohémvilág felemelkedése a *láthatóság politikájának* feltalálását jelzi.

Teátrálisnak lenni azonban egyet jelentett a hitelesség kockáztatásával. Amint azt Marilyn R. Brown megfigyelte, az Adolphe d'Ennery és Eugène Grangé *Les Bohémiens de Paris* című komor kis melodrámájáról szóló 1843-as kritikájában Gautier „dühösen tiltakozott a »sármos« szónak azon kétes utcai alakokra (»félnótás vadakra«, »félelmetes gazemberekre«, »undorító varangyokra, akik a párizsi lápokon szökdécselnek«) történő alkalmazása ellen, akik elárasztották a színdarabot". [10] Brown kimutatja, hogy Gautier haragjának mélyén a nemzeti és etnikai szolidaritás kérdése rejlik. Gautier-t ugyanis kritikai tekintélye segíti azáltal, hogy leírja Spanyolországon keresztül néhány évvel korábban tett utazását, melynek során látta az „igazi bohémeket". Gautier kijelenti, hogy „a spanyol *gitanók*, a skót cigányok és a német *ziguenerek* [sic!] mellett csakis itt léteznek olyan bohémek, melyeket elfogadhatunk". [11] A hitelesség igényét egyszerre erősítették meg az „igazi bohémek", akikkel Gautier és kompániája találkozott, valamint Gautier csoportjának azon erőfeszítései, hogy ilyen messzire elutaztak, és hogy felkészítve magukat a spanyol hátország „hiteles" vándoraival való találkozásra, „hiteles" nomád hacukát öltöttek magukra.

A „teatralizált hitelesség" eszméjét tökéletesen reprezentálja a művész Gustave Bourgain egyik illusztrációja. Ezen egy művészcsoportot, a hagyományellenes barbizoni iskola művészeit láthatjuk, amint egy „cigánybandáról" készítenek vázlatot, három nő a főzőedény körül sürgölődik, egy férfi pedig kihívó testtartásban pózol az otthonukként szolgáló kocsi előtt. Bourgain a képnek a *Cigányok* címet adta. De kik a cigányok? A művészek vagy a pereputty a kocsival? Hát mindkettő. Még mélyebb kétértelműséget fedezhetünk fel itt, ha Brownt követve megfigyeljük, hogy a kihívóan pózoló férfi „valójában" nem cigány, hanem Jean Richepin, a demagóg poéta. 1849-ben született Algéria francia kolóniájában, és azzal, hogy lelkesítő versével lázította a kisemmizetteket, 1890-re megérdemelt tiszteletet vívott ki magának, versenyivó volt, és egész életét a vándorló életmódnak szentelte. Bourgain jelenléte – mint azt Brown megállapította – azt mutatja, hogy „kezdettől fogva… a bohémség »festői« válasz volt az 1830-as és 1848-as forradalmak bukására és elenyészésére, és menekülés volt a művészethez és egy olyan attitűdhöz", amely a politikai diszkurzus és az identitás alternatív formája volt. [12] Ugyanakkor azt is

demonstrálta, hogy éppen akkor, amikor a bohém hitelességet életre hívó ideológiai és reprezentációs apparátusok előtérbe kerülnek, ez együtt jár más elemek, más történetek háttérbe szorításával. Richepin éppen azzal a tettével marginalizálja a romákat, hogy szolidaritást vállal velük.

Tovább fokozta a paradoxont az a tény, hogy a bohémek a franciáknak nemcsak a romákat, hanem a korabeli vándormutatványosokat – szemfényvesztőket, medvékkel birkózó embereket, zsonglőröket és más hasonlóakat – is jelentették. A romákat jogosan párosították a vándorelőadókkal, és majdnem mindig együttesen kerültek az európai romaellenes jogszabályok célkeresztjébe a roma etnikumokhoz tartozók és a mulattatók, valamint azok az önjelöltek, akiket őket utánzó ruházatuk, nyelvjárásuk és gesztusaik alapján csaptak hozzájuk. Paul Boudet francia belügyminiszter 1864-es szavaival szólva a bohémek „vagabundok", „veszélyes idegenek", és mint utcai mutatványosok „a szocialista szervezetek természetes szövetségesei". [13]

Ennél fogva bármely arra irányuló kísérletnek, amely a romák történeti jelenlétét igyekszik rekonstruálni, Gluck szerint össze kell kapcsolódnia a hitelesség azon mélyen beágyazott mítoszaival, melyek a romákat és az európai kulturális másként gondolkodást egyaránt körülveszik, és dekonstruálnia kell azokat. Ellenkező esetben elkerülhetetlenül elmulasztjuk „a bohémek társadalmi és esztétikai dimenzióit összekapcsolni, a történelmi specifikusságot és a figura konkrétságát visszaállítani". [14] Mindazonáltal épp ezek a mítoszok azok – és ez a lényeg, amit itt hangsúlyoznunk kell –, amelyek a társadalmi és az esztétikai területét összeforrasztották. A moszkvai Roma Színház esetében [Tyeatr Romen] Alaina Lemon szociokulturális és nyelvi antropológus a rasszista politika árnyalt elemzése során azt a feltűnően ellentmondásos szerepet rekonstruálja, melyet az orosz roma társadalomban a „hitelesség" eszméje játszik. Így fogalmaz:

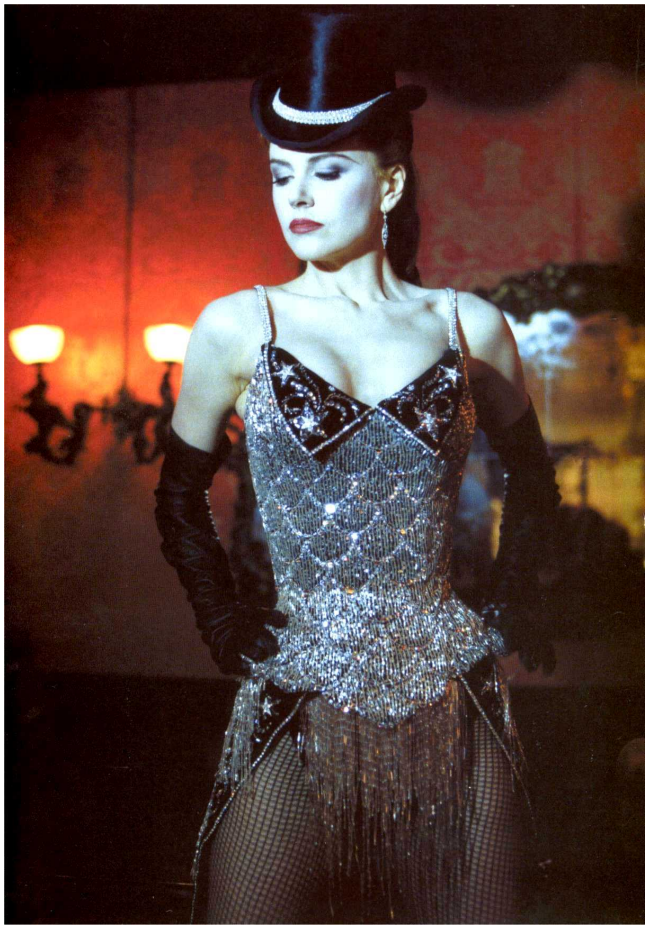
> Azért olyan nehéz a roma színészeknek és énekeseknek a színpadi próbák vagy a filmforgatás alatt megvitatni, hogy mi az autentikus és mi nem, és megkérdőjelezni az eddig uralkodó megjelenítésmódokat, mert egy nemzetiségi színházban sokkal problematikusabb hitelesnek és eredetinek láttatni magukat, mint egy nem-etnikai színházban lenne. A közönség, éppúgy, mint a színészek, általában „alapvető fogalmi különbséget tesz" egy fiktív „színpadi szerep" és egy valódi „színpadi színész" között. Ez a szerepelválasztás azonban nem alkalmazható az oroszországi roma előadóművészekre, hiszen nekik *önmagukat* kell játszaniuk. [15]

Amint megjegyzi: „Az előadással kapcsolatos elgondolások és reprezentációk közvetve még a nem-előadóművész romákra is hatnak: azt várják el tőlük, hogy egyszerre legyenek temperamentumosak (kifejezőképesek) és szeszélyesek (improvizatívak), valamint számítóak (képzettek) és őszintétlenek (színlelőek)." [16] Lemon itt az etnikai szerepjátszás politikájának egyedülálló értési paradigmáját írja le. Hagyományosan azt feltételeznénk, hogy az etnikai identitás kisajátítása megerősíti a lényegi hitelesség érzetét azok számára, akik úgy öltik fel ezt a

szerepet, hogy közben megtagadják azokat, akikről megmintázták azt. Lemon azonban azt állítja, hogy a nem-roma európaiak a teatralizált hitelesség érzetét sajátítottak ki a romáktól. A bohémek számára a hitelességet paradox módon az én teatralizálása biztosította: egyrészt az identitás nyilvános kiállásokkal és fellépésekkel történő energikus kinyilvánítása, másrészt magának a peremlétnek az előadása. Stanton B. Garner, a knoxville-i Tenessee Egyetem drámairodalom- és drámaelmélet-tanárának fordulatát kölcsönvéve, a bohémvilág az avantgárd „testet öltését", az ideológiailag motivált „radikális időszerűség" egy módjaként való megjelenését jelzi. [17] Ezt azonban csak önmaga elutasítása által teheti meg, megtestesítve a kulturális és etnikai sajátosság hiányát a hivatalos politikai diszkurzusban és a társadalmi igazságosság intézményeiben.

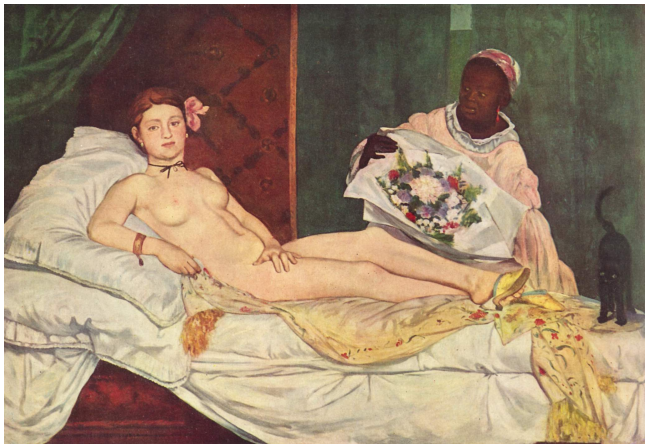
2. Az egzotikum

Az *Oxford English Dictionary* eléggé semmitmondóan határozza meg az egzotikumot, amikor így fogalmaz: „az egzotikus alkalmazására való hajlam"; az „egzotikust" pedig úgy definiálja, mint (1) kívülálló, excentrikus, idegen jellemzőt és (2) mint olyant, amely „a sztriptízek sajátossága". Ebben a tekintetben a bohém egzotikumnak talán nincs is jobb emblémája a cigány [sic!] táncosnál, csillogó ruhával és pénzérmékkel, izgalmasan ingerlő etnicitással. Rajong érte Victor Hugo púpos toronyőre *A párizsi Notre-Dame* (1831) című regényben, és ünnepelt csillagként kísért Baz Luhrmann *Moulin Rouge!* (2001) című filmjében. Ebben a filmben a fénylően fehér Nicole Kidman által alakított Satine nevű kurtizán egy kísérteties Esmeralda, egyszerre ismerős és idegenszerű, szépségét züllött patriarchák veszik körül, és egy szenvedélyes természetű ember által üdvözül (Satine azt jelenti Christiannak, amit Esmeralda a toronyőrnek). Satine szépsége azonban teljesen mellőzi a cigányok nem-európai etnikai jelölőit, és pénzérmék helyett Satine inkább gyémántokat visel. Etnicitás és értékrend tekintetében Satine azt a sokrétű eltolódást igazolja vissza, amely a roma jelenlétet jellemzi a bohém másként gondolkodás reprezentációiban. Ahogyan Kidman sápadtsága áthelyezi a romajelleget, úgy a Satine-t dicsőítő gyémántok is helyettesítik a pénzérméket, valamint a termelés és a csere azon materiális aktusait, melyek a romákat a vándorok és a sátorozók közé száműzték.



Moulin Rouge! (Baz Luhrmann, 2001)

Kidman fehérsége annak példája, amit Peggy Phelan feminista kutató a bohém performancia „jelöletlen” rasszista megalapozásaként ír le. Kidman sápadtságát folyton felerősítik a mély, gazdag, sötét színek, melyek mögött díszlettervezők, világítók, operatőrök, sminkesek és az utómunkálatokat végzők csapata áll. Azt mondhatnánk azonban, hogy ez a fehérség olyan rendkívüli, a színpadi konstrukció olyan nyilvánvaló, hogy úgy tűnhetne, ez szükségessé teszi a rasszista és az optikai Másság elismerését. A filmet Édouard Manet *Olympia* (1863) című festményének Luhrmann-féle változataként lehetne értelmezni, mely a fekete cseléddel és a virágcsokorral felerősíti a főalak rózsás, fehér bőrét. Az *Olympia* fehérségének merész, mindazonáltal rendkívül problematikus és ellentmondásos provokációja abból fakad, hogy a fehérséggel szembeni sötétség nyíltan kapcsolódik babonához a díványon álló fekete macska által és a fekete nő általi munkához. Luhrmann azonban nem teszi lehetővé, hogy Satine fehérsége párbeszédbe kerüljön lehetséges ideológiai és materiális feltételeivel.



Edouard Manet: Olympia, 1863. Olaj, vászon. 130 x 190 cm. Musée d'Orsay, Párizs.

A bohémvilág feketesége

Amint a fentiekben kifejtettem, a bohémek az avantgárd kulturális fordulatának hajtómotorját jelentették, és a Saint-Simon által javasolt, a francia orvosi, hadügyi és mérnöki elit által megvalósított technokrata paradigma ellenmodelljét találták fel. Továbbá arra is rámutattam, hogy a kultúrához való fordulás a teatralitás és az egzotikum ellentmondásos együttesét igényelte annak érdekében, hogy létrehozza a multikulturális másként gondolkodást egy olyan társadalomban, mely a magas civilizáció nevében gyarmatosította a világot. Pontosan akkor, amikor a franciák kiépítették birodalmukat Észak-Afrikában, és megszilárdították jelenlétüket az amerikai telepeken, Párizsban a fehér alárendeltek feketékké váltak. Ironikus módon ezt a feketeséget egy heroikus skót emberről szóló regény ihlette.

Sir Walter Scott, történelmi regények szerzője, költő és drámaíró 1823-as *Quentin Durward* című könyvének fordítása a 1820-as évek közepén nagy sikert aratott Párizsban, a felsőbb osztálybeli párizsi hölgyek szívét megdobogtatta a skót vitéz iránt, és rengeteg elidegenedett fiatalt ösztökélt arra, hogy magabiztosan nemzeten belüli nemzetként nyilvánítsák ki magukat. Scott könyvét meglepő módon áthatják az identitás performatív eszméi. Az egykedvű skót hős ellensége a lenyűgöző Hayraddin Maugrabbin, egy „cigány", aki a polgárháborúban mindkét oldalon részt vesz, hogy megkíséreljen hasznot húzni belőle, végül azonban életét veszti a hóhér kötele által, bár azt megelőzően örökségét a jóképű és bátor főszereplőre hagyja. Hayraddin feketesége a regényben különböző szinteken játszik szerepet. Először is, Scott azt a gyakran hangoztatott mítoszt vonultatja fel, miszerint a romák egyiptomiak voltak, akiket az európai keresztesek a kereszténység felvételére kényszerítettek, csakhogy azután a szaracénok meg hasonlóképpen a kereszténység megtagadására kötelezték őket, és visszafoglalták területüket. Másodszor, külsejét tekintve Hayraddin fekete, „afrikai mórként" jellemzi magát, és a többi szereplő is gyakran szóvá teszi sötét kinézetét. Végezetül pedig feketesége azt a célt szolgálja, hogy átváltozásra való képtelenségét igazolja. Amikor megosztja Quentinnel a cselekményben fordulatot hozó titkot,

„[a]rcán még ott volt a festék nyoma és az álszakáll maradványa, amellyel álcázni akarta igazi kilétét." [18] Vagyis, amikor Hayraddin átadja Quentinnek azt a tudást, amely véget vet a háborúnak, biztosítja hírnevét és szerencséjét, és megmenti Európát a pusztulástól, elfehéredik, de ez az elfehéredés nem elég ahhoz, hogy elrejtse, hogy lényegében fekete. A feketeség összekapcsolja Hayraddin és Quentin sorsát. Hayraddinhoz hasonlóan Quentin is fehér, ám mégsem az, tévesen többször „cigányként" azonosítják. Ez a Másságban való osztozás – kölcsönös feketeségük – teszi lehetővé közöttük azt a kommunikációt, melyet senki más nem hallhat.

Az az elképzelés, miszerint a „cigány" fekete, nem Scott találmánya. Ian Hancock, roma nyelvész, történész és politikai szószóló tesz említést arról, hogy a romaábrázolás hosszú ideje a fekete-fehér rendszerre támaszkodik. Amint írja:

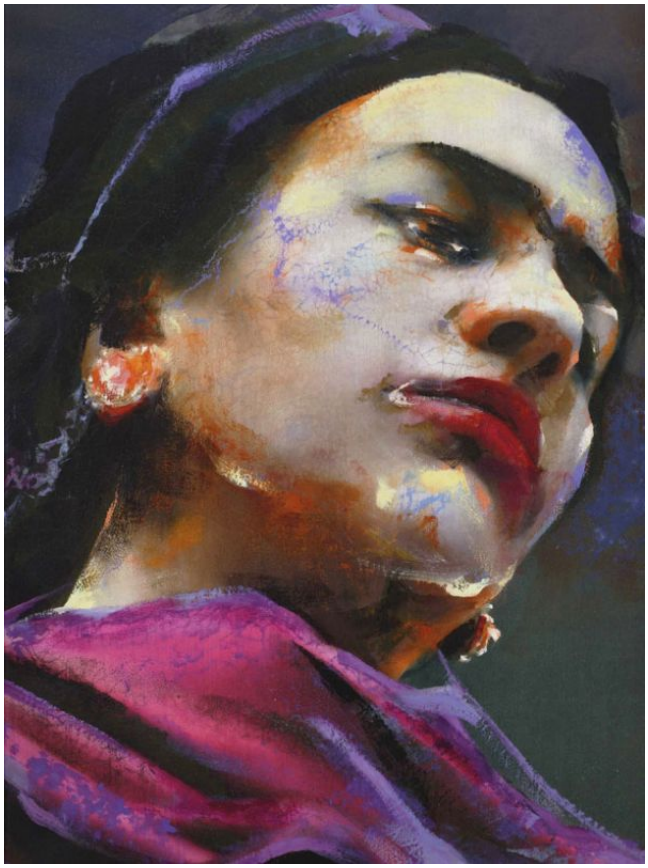
> [E]z a különbségtétel mindig is a roma [*Romani*] világkép része volt. A „nem-cigányra" vonatkoztatott másik szó a *goró*, amely Indiában a „világos bőrűeket" jelenti, míg az Észak- és Nyugat-Európában megfigyelhető roma önkategorizáló címke a *káló*, amely „feketét" jelent. A romák által sűrűbben lakott Kelet-Európára alkalmazott roma fogalom a *Káli Oropa*... Miközben ezek a határokat fenntartó címkék szívósan tartják magukat a kultúrában, semmiféle fizikai megjelenésre nem utalnak többé. [19]

Továbbá a feketeként létezés ezen, immár nem külső feketeséget jelentő fogalma a szerepjátszás, a kisajátítás és a sugalmazás ökonómiáján keresztül a kortárs roma attitűdökről ad tájékoztatást. Ez tapintható ki Lita Cabellut, a barcelonai születésű roma művész munkáiból. A divattervező Coco Chanelről és a festő Frida Kahlóról készült portréi erről a bizonytalan ontológiai állapotról tanúskodnak, miközben soha nem tévesztik szem elől azt a hatalmat, szépséget és jellemet, melyek ennek az állapotnak a velejárói.



Lita Cabellut: Coco N°4

Ezekben az arcképekben azt találom a leginkább lenyűgözőnek, ahogyan alakjaik zabolátlan, lázadó szépségén túl a fehérséget megmutatják. Az alakok bőre világosra van festve, amely ellentétben áll ruházatuk feketéjével és sötétszürkéjével, így úgy tűnnek fel, mintha a vászon fölött lebegnének. Mégis, miközben látszólag megszabadulnak materiális alapjuktól, a közelebbi szemrevételezés alapján fény derül arra, hogy – az alapjáról lemálló, kiszáradt freskót idézve – bőrük barázdákkal van összekarcolva, vagy hogy zavaró kék és bíbor színekkel vannak összemaszatolva, mintha csak egy mélyebb, sokszínű lény bukkanna a felszínre. Cabellut elmondta nekem, hogy éveket töltött a technikák figyelmes tanulmányozásával, és kémikusokkal működött együtt annak érdekében, hogy „megszállottan kialakíthassa alakjai bőrét”. [20] Ezen folyamat során megfordította a kisajátítás és a törlés ökonómiáját, hogy az avantgárdot a romákhoz kapcsolja, visszaadva fehér alakjainak bőrük materialitását, és a fehérséget a feketeség epifenoménjává [másodlagos kísérő jelenségévé – *a ford.*] téve. Ezen kívül Chanelt és Kahlót Cabellut kisajátította, azon romák metonímiájává tette, akik ragaszkodnak helyükhöz Európában és szerte a világon.



Lita Cabellut Frida Kahlo-sorozatának egy darabja

Ezzel szemben a performatív feketeség, materiális alapjaitól megfosztva, a történelmi és politikai hitelesség érzetét kölcsönözte az imperialista kapitalizmus alárendeltjeinek, lehetővé téve számukra, hogy ragaszkodjanak saját helyükhöz Európában és világ minden részén. A bohém feketeség egzisztenciális biztonságot adott a mindennapi káosz közepette, melyben életük zajlott, lehetővé tette számukra, hogy ápolják és kifejezzék közös [*popular*] emlékezetüket, kulturális előjogaikat és politikai jogaikat egy olyan társadalomban, ahol normálisnak és legálisnak tartották a nőkkel, a szegényekkel, a politikai, etnikai és az epidemiológiai kisebbségekkel szembeni erőszakot és diszkriminációt. A bohém feketeség volt az a performatív nyelv, amellyel azok, akiket a modernitás elidegenített, értelmes életet alakíthattak ki a félelem küszöbén.

A kulturális fordulat vége?

Az avantgárd kulturális fordulata szinte rögtön azután elkezdődött, hogy Saint-Simon meghirdette ezt a gondolatot az 1820-as években, és 1855-ben, a párizsi világkiállítás évében zárult majd le, amikor is a realista festő, Gustav Courbet megnyitotta kiállítását, a *Pavillon du Réalisme*-t. Courbet tárlata az esztétikai függetlenség, a gazdasági vakmerőség és az ideológiai radikalizmus kendőzetlen kinyilvánítása volt. Lázadása azonban csak a pavilonban történt, míg a gyarmati kiállításon – melyre semmiféle utalást nem tett – az európai imperializmus minden „javát”, beleértve a csillogó fekete testeket is, elkápráztató, izgató, öndicsérő tárlattal mutatták be. Courbet

ezekre a tetteire jellegzetesen rasszista fogalmakkal tekintett, azt írva barátjának, hogy a „mi úgyszólván civilizált társadalmunkban muszáj vademberként élnem… Éppen ezért elkezdem élni a cigányok [sic!] nagyszerű, független, vagabund életét.” [21] Courbet *Pavillon du Réalisme*-beli kiállítása könyörtelen módon leleplezte azokat a társadalmi állapotokat, kulturális mítoszokat és áporodott szépséget, mely a francia modernitást lehetővé tett, ugyanakkor pontosan ennek a modernitásnak a logikáján alapult, egy olyan logikán, amely korábban a kirekesztett etnikai kisebbségekre és a gyarmatosítottakra támaszkodott.

A bohém értelmiségiek, művészek és *refusee*k által megkonstruált „társadalmi botránykeltés leleményes technikái” [22] ennélfogva jobban megérthetők egy konceptuális probléma és szociálpolitikai zsákutca, egy olyan ontopolitikai probléma szimptómájaként, amely a tizenkilencedik századi nyugat-európai erőviszonyok változó természetében találja meg gyökereit. James Harding színháztörténész és -teoretikus írja: „A nyugati […] avantgárd kezdettől fogva folyamatosan belebonyolódott a gyarmatosítás kultúrpolitikájába. Erre a zavarodottságra nem nehéz példákat találni, mivel ezeket gyakran alig álcázták az olyan esztétikai kategóriák, mint a primitivizmus és a négerség […] vagy az ázsiai színjátszási hagyományok leereszkedő felkarolása…” [23]

Akár a dadaista Cabaret Voltaire „néger poémáit”, akár a drámaíró Antonin Artaud-nak a balinéz színjátszás táncosai iránti későbbi elragadottságát nézzük, az avantgárd mind gyakorlati, mind pedig elméleti szinten belegabalyodott a gyarmatosítottba és a gyarmatosításba. Amint azonban rámutattam, ennek belegabalyodásnak a multikulturális, transzverzális közösségépítés, egy olyan transzverzális társadalmi jelenség fél évszázada ágyazta meg a talajt, amely elutasította az európai tőke univerzalizáló, imperialista jelszavait, miközben folyamatosan ismételte azok előfeltevéseit és stratégiáit.

A romákat érintő kulturális fordulat megértése végső soron lehetővé teszi a kutatóknak és kritikusoknak – de talán a jövő előfutárainak is –, hogy jobban figyelembe vegyék a rassz, a hatalom és a kultúra szerepét az avantgárd koncepciójában és gyakorlatában. Ennek figyelembe vétele kulcsfontosságú ahhoz, hogy megértsük a disszidens művészetnek a folyamatosan formálódó Európához, a globális kapitalista rendszerhez, illetve a rasszista és a rasszista korszak utáni társadalmi és politikai struktúrákhoz való viszonyát. Fontos továbbá az is, hogy a kulturális fordulatot olyan jellegzetesen rassz alapú fordulatként értsük meg, amely lehetővé teszi a romáknak és más etnikai kisebbségeknek, hogy teljes mértékben elfoglalhassák az őket megillető helyüket a modern Európa történetében. És ez ad nekem reményt ahhoz, hogy ennek az antológiának [*We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art*] a szerkesztői által hangoztatott kettős felhívás – a művészet és a romák melletti kettős kiállás – valóban választóvonalat jelenthet abban a történelemben, amely az ilyenfajta felhívás szükségességét életre hívta. De ez csak abban az esetben történhet meg, ha a „mi, romák” kinyilatkozatása összekapcsolódik a művészet történetéről, szerepéről és a politikai változást, valamint a társadalmi igazságosságot előmozdító lehetőségéről való kritikai gondolkodással, és az ilyenfajta kritikai gondolkodásnak magában kell foglalnia annak megértését is, hogyan szolgálták az ilyenfajta deklarációk az elnyomást és a

felejtést.

Fordította Gerencsér Péter

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Mike Sell: Avant-garde/Roma: A Critical History of Bohemianism and Cultural Politics. In Daniel Baker és Maria Hlavajova (szerk.): *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art*. Utrecht, Valiz/BAK, 2013. 236–257.]

Jegyzetek

1. Figyelembe véve ezt a különbséget, ebben az esszében a „bohémvilág" [*bohemia*] és a „bohém" [*bohemian*] szavakat kizárólag a művészek és mások által felvállalt életmóddal kapcsolatosan használom, míg a „roma" a később „cigányként" [*Gipsy*] ismert multietnikus csoportra utal.
2. Toni Morrison: Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature. [1989] In *The Norton Anthology of African American Literature*. Szerk. Ifj. Henry Louis Gates és Nellie Y. McKay. New York, W. W. Norton and Company, 2004. 2306.
3. Clyde Kluckhorn és Alfred Louis Kroeber: *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York, Vintage Books, 1952. 13.
4. Uo. 13–14.
5. César Graña: *Bohemian Versus Bourgeois: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*. New York, Basic Books, 1964. 13.
6. Lásd: *Defending Roma: Human Rights in Europe*. Európa Tanács. Elérhetőség: http://www.coe.int/t/dg3/romatravellers/source/documents/defendingRomarights_en.pdf; (2014. 06. 10.).
7. Uo.
8. Henri Murger: *The Latin Quarter*. Ford. Ellen Marriage és John Selwyn. London, Grant Richards, 1903. xxix.
9. Mary Gluck: Theorising the Cultural Roots of the Bohemians Artist. *Modernism / Modernity*, 7. 3. sz. (2000) 356.
10. Marilyn R. Brown: *Gypsies and Other Bohemians: The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985. 1.
11. Uo. 1.
12. Uo. 9.
13. Uo. 24.
14. Gluck: Theorising the Cultural Roots of the Bohemians Artist. 356.
15. Alaina Lemon: Hot Blood and Black Pearls: Socialism, Society, and Authenticity at Moscow Teatr Romen. *Theatre Journal*. 48. 4. sz. (1996) 489. [Magyarul: Alaina Lemon: Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután. Ford. Vörös Miklós. *Replika*, 23–24. sz. (1996). Online változat: http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/2324/18lemon.htm; (2014. 06. 10.)]
16. Uo. 481. [Magyarul: uo.]
17. Stanton B. Garner: Physiologies of the Modern: Zola, Experimental Medicine, and the Naturalist Stage. *Modern Drama*. 43. (2000) 530.
18. Sir Walter Scott: *Quentin Durward*. [1823] Edinburgh, Edinburgh University Press, 2001. 329. [Magyarul:

Walter Scott: *Quentin Durward*. Ford. Katona Ágnes és Máthé Elek. Budapest, Európa, 1982.]

19. Ian Hancock: The Struggle for the Control of Identity. *Transitions: Changes in Post-Communist Societies*. 4. 4. sz. (1998) 36–53.
20. Lita Cabellut emailes üzenete a szerzőnek. 2012. április 2.
21. Gustave Courbet-t idézi Brown: *Gypsies and Bohemians*. 4.
22. Graña: *Bohemian Versus Bourgeois*. 74.
23. James Harding: From Cutting Edge to Rough Edges: On the Transnational Foundations of Avant-Garde Performance. In *Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*. Szerk. James Harding és John Rouse. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006. 18.

Irodalomjegyzék

- Brown, Marilyn R.: *Gypsies and Other Bohemians: The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985.
- *Defending Roma: Human Rights in Europe*. Európa Tanács. Elérhetőség: http://www.coe.int/t/dg3/romatravellers/source/documents/defendingRomarights_en.pdf; (2014. 06. 10.).
- Garner, Stanton B.: Physiologies of the Modern: Zola, Experimental Medicine, and the Naturalist Stage. *Modern Drama,* 43. (2000)
- Gluck, Mary: Theorising the Cultural Roots of the Bohemians Artist. *Modernism / Modernity,* 7. 3. sz. (2000)
- Graña, César: *Bohemian Versus Bourgeois: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*. New York, Basic Books, 1964.
- Hancock, Ian: The Struggle for the Control of Identity. *Transitions: Changes in Post-Communist Societies,* 4. 4. sz. (1998) 36–53.
- Harding, James: From Cutting Edge to Rough Edges: On the Transnational Foundations of Avant-Garde Performance. In *Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*. Szerk. James Harding és John Rouse. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.
- Kluckhorn, Clyde – Kroeber, Alfred Louis: *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York, Vintgae Books, 1952.
- Lemon, Alaina: Hot Blood and Black Pearls: Socialism, Society, and Authenticity at Moscow Teatr Romen. *Theatre Journal*. 48. 4. sz. (1996) 489. [Magyarul: Alaina Lemon: Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután. Ford. Vörös Miklós. *Replika*, 23–24. sz. (1996) 243–259. Online változat: http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/2324/18lemon.htm; (2014. 06. 10.)]
- Morrison, Toni: Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature. [1989] In *The Norton Anthology of African American Literature*. Szerk. Ifj. Henry Louis Gates és Nellie Y. McKay. New York, W. W. Norton and Company, 2004.
- Murger, Henri: *The Latin Quarter*. Ford. Ellen Marriage és John Selwyn. London, Grant Richards, 1903.
- Scott, Sir Walter: *Quentin Durward*. [1823] Edinburgh, Edinburgh University Press, 2001. 329. [Magyarul: Walter Scott: *Quentin Durward*. Ford. Katona Ágnes és Máthé Elek. Budapest,

Európa, 1982.]

Filmográfia

- *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001)

© Apertúra, 2014. nyár-ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2014/nyar-osz/sell-avantgardroma-a-bohemseg-es-a-kulturpolitika-kritikai-tortenete/

