

# DOROMB

## Közköltészeti tanulmányok 8.

Szerkesztő  
CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN

A kötet megjelenését a Lendület Irodalmi nyilvánosság a polgárosuló Nyugat-Magyarországon 1770–1820 Kutatócsoport, valamint a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézete támogatta



LENDÜLET



Bölcsészettudományi  
Kutatóközpont  
**Irodalomtudományi  
Intézet**

A borítón:

*Mitológiai jelenet*

Festett, aranyozott fa, XVIII. század, m: 34 cm

Eger, Dobó István Vármúzeum, Képzőművészeti Gyűjtemény, ltsz. 55.686.

Fotó: Szinok Gábor



Könyvünk a Creative Commons

*Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5 Magyarország Licenc*

(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>)

feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.

A kötetünk honlapunkról letölthető. Éljen jogaival!

ISSN 2063-8175

Kiadja a *reciti*, a BTK Irodalomtudományi Intézetének

tartalomszolgáltató portálja és hálózati kiadója • [www.reciti.hu](http://www.reciti.hu)

Felelős kiadó: Kecskeméti Gábor, az Irodalomtudományi Intézet igazgatója

Borítóterv: Szilágyi N. Zsuzsa

Tördelés, korrektúra: Csörsz Rumén István

Nyomda és kötészet: Kódex Könyvgyártó Kft.

DAVID HOPKIN

## Balladák és egylapos ponyvák Franciaországban

### Számvetés egy hiányról

Franciaországban a franciául beszélők – akik 1800 előtt körülbelül csak a teljes lakosság felét tették ki – nem bővelkedtek balladákban. A történeti balladának az angol nyelvű világ Child-balladáihoz<sup>1</sup> képesti viszonylagos hiánya régóta zavarba hozza a kutatókat. Franciaországot olyan területek vették körül, melyek erős balladatradícióval rendelkeztek, köztük Bretagne, a német választófejedelemségek, Flandria és Spanyolország. Néhány skandináv és közép-európai szakértő, bár nem mindig meggyőzően, azt állította, hogy saját nemzeti balla-

- \* A tanulmány eredetileg megjelent: „Ballads and Broadside in France: Accounting for an Absence”, in *Cheap Print and the People: European Perspectives on Popular Literature*, ed. David ATKINSON and Steve ROUD, 60–94 (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019). A szerző a University of Oxford, Hertford College történész professzora. A fordítás az „Irodalmi nyilvánosság a polgárosuló Nyugat-Magyarországon, 1770–1820” Lendület kutatási program keretében készült. A tanulmányban a *broadside* kifejezését „egylapos ponyvá”-nak fordítottuk. A *broadside* egy önálló papírlap, amelynek az egyik oldalára versben vagy prózában szöveget nyomtattak, gyakran egy metszet kíséretében. Olykor mind a két oldalon volt nyomtatás, ilyenkor általában *broadsheet*-nek nevezték. A *chapbook* terminust „kisnyomtatvány”-nak (és olykor kivételesen, ha a helyzet úgy hozta, ponyvának), a *cheap print* kifejezést „ponyvanyomtatvány”-nak vagy egyszerűen „ponyvá”-nak, az *almanacot* a korabeli magyar megfelelő után „kalendárium”-nak fordítottuk. Gondot okoz még a *popular* jelző fordítása, mely egyszerre jelent „népi”-t és „népszerű”-t. Itt – követvén a magyar fordítási hagyományt – következetesen „népi”-nek fordítottuk. Lásd például Peter BURKE, *Népi kultúra a kora újkori Európában* [*Popular Culture in Early Modern Europe*], ford. BÉRCZES Tibor, Metamorphosis historiae (Budapest: Századvég – Hajnal István Kör, 1991). A képet és szöveget is tartalmazó forma megnevezését, az *image populaire* (angolul: *popular image*) kifejezést a magyar művészet- és könyvtörténet terminusának („populáris grafika”, „sokszorosított grafika”) némi módosításával „népi grafika”-nak fordítottuk. Vö. KNAPP Éva és TÜSKÉS Gábor, *Populáris grafika a 16–18. században* (Budapest: Balassi Kiadó, 2004). A *popular imager*, a népi grafika szerzője (rajzolója, metszője vagy nyomdása, olykor újrahasznosítója régebbi népi grafikáknak) – némi archaizmussal – „népi képszerző” lett. A képszerző szó XIX. századi alkalmazásához lásd például Verseyhy Ferenc Delille-fordítását: „A' képzelő erőnek nagy művei az emberben, Delille után”, *Egyházi Értekezések és Tudósítások* 3 (1824): 79–90. – A ford.
- 1 Francis James Child a XIX. század második felében publikálta balladagyűjteményét, mely angol és skót balladákat, illetve azok amerikai változatait tartalmazta: *The English and Scottish Popular Ballads*, ed. Francis James CHILD, 5 vols (Boston and New York: Houghton, Mifflin and Company, 1882–1898). – A ford.

darepertoárjuknak középkori francia eredete van.<sup>2</sup> Noha időközben a francia gyűjtők felkutattak énekmondókat – ez a gyakorlat csak a második császárság alatt és a harmadik köztársaság első évtizedeiben indult el –, csak kevés ilyen ballada került be a szóbeli repertoárba.<sup>3</sup> A gyűjtő és zenetudós Julien Tiersot lemondóan vonta le azt a következtetést, hogy „tulajdonképpen megkockáztathatjuk, hogy a történeti ballada [a *chanson historique*] nem is létezik a [francia] néphagyományban”.<sup>4</sup>

Nemcsak a középkori és a kora újkori balladák hiányoztak: a két versengő francia népdalkatalógus (Laforte és Coirault) csak néhány olyan példát tartalmaz, melyeket aktuális történelmi események inspiráltak – ezek azok a dalok, melyeket angolul „broadside ballad”-nak mondanánk.<sup>5</sup> Az angol népdalok mutatója tucatnyi vagy több daltípust sorol fel Napóleonnól, míg a francia népdalkatalógus csak egyet (*Le bombardement de Mantoue*).<sup>6</sup> Nincsenek francia népdalok jegyzékbe véve Marceau, Lannes vagy Ney haláláról, szemben a Wolfe tábornokot és Lord Nelsont ünneplő angol nyelvű balladákkal, nem maradtak fenn balladák a Méduse hajótöréséről<sup>7</sup> vagy más tengeri katasztrófáról, szemben a rivális *Lady Franklin’s Lament*tel.<sup>8</sup>

Ez a különbség csak részben magyarázható a különböző gyűjtési és mindelelőtt katalogizálási gyakorlatokkal: a francia szerkesztők szigorúbban alkalmazták azt a szabályt, hogy csak azt a dalt tekintik népdalnak, melyet énekelve

- 2 Magyar vonatkozásban ezt a nézetet Vargyas Lajos képviselte, elsősorban a középkori valon telepesek magyarországi jelenlétével magyarázva a frankofón balladaszűzsek magyar változatait. Bővebben: VARGYAS Lajos, *A magyar népballada és Európa*, 2 köt. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976). – *A ford.*
- 3 William J. ENTWISTLE, *European Balladry* (Oxford: Clarendon Press, 1939), 132–133; Michéle SIMONSEN, „The Corpus of French Ballads”, in *The Flowering Thorn: International Ballad Studies*, ed. Thomas A. MCKEAN, 285–294 (Logan: Utah State University Press, 2003).
- 4 Julien TIERSOT, *Histoire de la chanson populaire en France* (Paris: Plon, 1889), 36.
- 5 Conrad LAFORTE, *Le catalogue de la chanson folklorique française*, 6 vols (Laval: Les presses de l’université Laval, 1977–1987); Patrice COIRAULT, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, rev. Georges DELARUE, Yvette FÉDOROFF, et Simone WALLON, 3 vols (Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1996–2006). Az utóbbira támaszkodom.
- 6 Mantova ostroma. – *A ford.*
- 7 A Méduse 1816-ban süllyedt el Mauritánia partjainál. Mintegy másfélszáz utas – tengerészek, francia hivatalnokok és hozzátartozóik – rögtönzött, összekapcsolt tutajokon a nyílt tengerre sodródott, ahol rémes események történtek. Az emberek egy részét a hullámok sodorták a tengerbe, mások fellázkodtak, s a tisztek lötték le őket; mikor a készletek fogyni kezdtek a sérülteket is a tengerbe dobták, s végül kannibalizmushoz fordultak. Tizenhárom nap után mindössze tizenötön maradtak életben. A szerencsétlenség híre és a borzalmak részletei bejárták a világsajtót. A történet legismertebb művészi feldolgozása Théodore Géricault *Le Radeau de la Méduse* (1818–1819) című festménye. – *A ford.*
- 8 A XIX. század közepétől népszerű ponyva, melyben egy matróz idézi fel a férje eltűnése miatt kesergő Lady Franklin szavait. Sir John Franklin 1847-ben veszítette életét az északnyugati átkelő felfedezésére irányuló expedícióján, a Vilmos király-sziget közelében. – *A ford.*

elő is adtak, a nyomtatott terjesztés kizáró ok volt; míg a brit szakértők már rég felismerték a nyomtatás jelentőségét a hagyományos dalok fennmaradásában. Ugyanakkor, ha megkerüljük a katalógusokat, és a XIX. századi franciaországi nyomtatott és kéziratos dalgyűjteményeket vizsgáljuk, kevés bizonyítékot találunk arra, hogy a történelmi események zenés formában ragadták volna meg a francia népi képzeletet. Természetesen a francia utcákon és piactereken komponáltak, nyomtattak és előadtak dalokat francia tábornokok haláláról és francia hajók elvesztéséről, de csak kevés ember folytatta azok előadását évtizedekkel később. A franciák líra iránti elfogultsága és az elbeszélő dalokkal szembeni idegenkedése, melyet a katalógusok mutatnak, mintha a francia népi kultúra valódi vonását tükrözné – vagy inkább a frankofón kultúráét, mivel Franciaország nem franciául beszélő részében az elbeszélő dalok gyakoribbak voltak. Például Louis Pinck abbé dalgyűjteménye a német nyelvű Lotaringiából<sup>9</sup> tartalmaz dalokat Napóleon életéről, Ney tábornokról (ő helyi hős), valamint a krími háborúban véghezvitt francia haditettekről (ez az eset szinte teljesen elfeledett a frankofón népdalhagyományban).<sup>10</sup>

Hogyan is adhatnánk számot ezekről a jellegzetes esztétikai választásokról? Vajon a frankofón franciaországi dalokat különféle képpen fogyasztották, különféle alkalmakkor adták őket elő különféle kommunikációs célok elérése érdekében? Vagy a különbség abban rejlik, hogy miképp alkották meg és terjesztették őket Franciaországban? Pontosabban, tekintettel arra, hogy Angliában az elbeszélő énekek nagy repertoárját, „azokat a dalokat, amelyeket a hétköznapi emberek »hagyományos dalokká« vagy »népdalokká« alakítottak, általában kívülállók írták, és először nyomtatott formában voltak elérhetőek”,<sup>11</sup> a különbség a francia ponyvanyomtatványok piacának sajátosságaiban és az utcai zenével való kapcsolatában rejlik? Ezekre a kérdésekre próbálok meg tanulmányomban válaszolni.

## A francia utcai irodalom a forradalom előtt és után

Első pillantásra a ponyva és az utcai irodalom franciaországi világa a többi nyugat-európai országéhoz hasonlít. Olyannyira, hogy éppen a francia könyv- és kiadóipar exportja volt hatással a szomszédos országokban mind az utcai irodalom témáira, mind esztétikájára, bár ez a hatás egyáltalán nem volt egyirányú.<sup>12</sup>

9 A tartomány francia és angol neve: Lorraine; a tanulmányban közkeletű, német eredetű megnevezését használtuk. – *A ford.*

10 Louis PINCK, *Verklingende Weisen: Lothringer Volkslieder*, 5 Bände (Kassel: Barenreiter-Verlag, 1963 [1933]), III, 99–105.

11 Steve ROUD, *Folk Song in England*, with music chapters by Julia BISHOP (London: Faber & Faber, 2017), 443.

12 Például a francia hatás kimutatható a németalföldi fillére kiadványok esetében. Lásd Maurits

A XIX. században, amikor a ponyvakiadványok termelése a német, svájci és németalföldi határokhoz közeli Kelet-Franciaországra koncentrálódott, a kiadók gyakran többnyelvű címlapokat alkalmaztak.<sup>13</sup> Bizonyára túlzás Henri de la Madelaine 1866-os állítása, miszerint az amerikai tanyáknak, a madagaszkári ültetvények kabinjainak, az indián wigwamoknak és az eszkimó kunyhóknak a falán az *Imagerie d'Epinal (Vosges)* című népi nyomtatvány található – de csak kis túlzás ez.<sup>14</sup>

A francia nyomdászok által használt műfajok és formátumok sora hasonló volt ahhoz, ami bárhol máshol elérhető volt. Az *ancien régime* Franciaországában kétségtelenül a kalendáriumok voltak a legnépszerűbb nyomtatványok, és ez még sokáig így maradt a XIX. században is.<sup>15</sup> Troyer és kisebb mértékben Rouen voltak híresek a kisnyomtatványaikról, bár hasonló árura szakosodott nyomdász sok más francia városban is működött. Ezek a kis könyvek a borítójuk színe után köznapian a *bibliothèque bleue* elnevezést kapták.<sup>16</sup> Az érintett témáknak – vallás, tanácsok az állattartásról és a gazdaságról, jóslatok és mágia, történetek Nagy Károly lovagjairól, népmesék – megvannak a pontos megfelelői az angol ponyvapiacon, ami nem meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy az utóbbiak némelyike a francia eredeti közvetlen fordítása volt.<sup>17</sup>

Gazdag szakirodalom értelmezi, legalábbis az *ancien régime* tekintetében, ezeknek a prózai szövegeknek tartalmát és felhasználását. A francia történetírásban a francia forradalmat olyan cezúrának tekintik, amikor a modern világ kezdődött. Így jött létre az a doktrína, hogy a hagyományos műfajok, mint a

---

de MEYER, *De volks- en kinderprent in de Nederlanden van de 15e tot de 20e eeuw* (Antwerp: Standaard-Boekhandel, 1962), 49–51.

- 13 Ez különösen igaz a wissebourgi Wetzell cégre és hasonlóképpen a bassanói Remondini cégre, amelyek kevés szövegű kiselakú nyomtatványokra specializálódtak. Lásd Dominique LERCH, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'Est de la France* (Nancy: Presses universitaires de Nancy, 1992); Dominique LERCH, *Imagerie et société: L'imagerie Wentzel de Wissembourg au XIXe siècle* (Strasbourg: Istra, 1982).
- 14 Henri de la Madeleine *Le Temps*-ban megjelent cikkéből idézi Jacques-Marin GARNIER, *Histoire de l'imagerie populaire et des cartes à jouer à Chartres* (Chartres: Garnier, 1869), 219. Különösen a katolikus misszionáriusok tehetek erről a messzire nyúló terjedésről.
- 15 A kalendáriumokról lásd *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques du XVIIe au XXe siècles*, ed. Hans-Jürgen LÜSEBRINK, York-Gothart MIX et Patricia SOREL (Saint-Quentin-en-Yvelines: Éditions Complexe, 2003).
- 16 A *bibliothèque bleue*-ről lásd Robert MANDROU, *De la culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Paris: Stock, 1964); Lise ANDRIÈS et Geneviève BOLLÈME, *La bibliothèque bleue: Littérature de colportage* (Paris: Laffont, 2003); Roger CHARTIER, *The Cultural Uses of Print in Early Modern France* (Princeton: Princeton University Press, 1987), 240–342; *La bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, ed. Thierry DELCOURT et Elisabeth PARINET (Troyes: Maison du Boulanger, 2000).
- 17 Ruth BOTTIGHEIMER, „Misperceived Perceptions: Perrault's Fairy Tales and English Children's Literature”, *Children's Literature* 30 (2002): 1–18.

kisnyomtatványok és a kalendáriumok valójában a forradalom előtti időszakhoz tartoznak, még akkor is, ha ugyanolyan népszerűek maradtak és széles körben terjedtek a XIX. század nagy részében. Ezidáig kevesebb figyelem fordult Franciaországban a daloskönyvekre, az angol „songsterek” [daloskönyvek] vagy „garlandok” [versfüzerek] megfelelőire, melyek szintén népszerű ponyvaformák voltak, bár inkább a fővárosból, mint vidékről származtak.<sup>18</sup> Az alap kutatás hiányossága a gyűjtők fontos szerepére irányítja a figyelmünket, hogy az efemer irodalom kiterjedését és változatait megérthessük. Angliában az egy lapos ponyvákat olyan személyek gyűjtötték, mint Samuel Pepys, Anthony Wood, Francis Douce és más régiségbúvárok. Lelkesedésük elősegítette a balladaformák magyarázatait, s az ő gyűjteményeik rakták le az alapokat a népi kultúra történeti elemzéséhez. Kevés ezekhez hasonló gyűjtemény létezik Franciaországban, és ahol mégis, ott is a dalok politikai tartalmát részesítették előnyben az esztétikai megalkotottsággal szemben.<sup>19</sup> Ez megmagyarázhatja a hiányt, de azt is jelezheti, hogy a hétköznapi kultúra rajongóinak figyelme, ahogy lentebb bemutatjuk, másra irányult.

## Utcai énekesek Franciaországban a forradalom előtt és után

Az énekeskönyvek címlapjai tartalmukat általában egy adott énekeshez rendelik, aki maga árulta a példányokat Párizs utcáin, különösen a Pont Neuf és a királyi palota környékén. A tartalom teljesen hagyományos is lehetett, de az énekesek akár saját kompozíciójukként is beállíthatták azt. A XVII. század második felére már a „Pont Neuf” kifejezés a könyvpiac komikus vagy szatirikus szegletében általánosan jelölte a kortárs eseményekről szóló népi énekeket.<sup>20</sup> A párizsi utcai énekes az irodalomban, különösen a drámában ismerős karakter volt, akivel a főváros utcáin tapasztalható pezsgést és élvezeteket lehetett bemutatni. Néhány énekes, mint például a „Fanchon la vielleuse” néven ismert Françoise Chemin (1737–1800 körül), saját jogán is híressé vált, s dalokat, ponyvákat, színjátékokat és operákat, valamint életrajzokat inspirált.<sup>21</sup>

18 Robert M. ISHERWOOD, *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris* (Oxford: Oxford University Press, 1986), 3–21. Bármennyire hasznos munka is ez, nem idézi a műfaj legfontosabb történetét, Patrice Coirault-t.

19 Lásd például Tom HAMILTON, *Pierre de L'Estoile and his World in the Wars of Religion* (Oxford: Oxford University Press, 2017), 124–165.

20 Joan DEJEAN, *How Paris Became Paris: The Invention of the Modern City* (London: Bloomsbury, 2014), 34–37. Lásd még Nicholas HAMMOND online projektjét: *Chansonnier Maurepas: Seventeenth-Century Parisian Soundscapes*, <https://www.parisiansoundscapes.org/>.

21 A leghíresebb Jean Nicolas Bouilly és Joseph Pain darabja (Joseph Doche zenéjével), a *Fanchon la vielleuse*, melyet először a Théâtre du Vaudeville játszott 1803-ban. Ehhez mértékadó bibliográfiát ad: Auguste JAL, *Dictionnaire critique de bibliographie et de l'histoire*, 2 vols

Louis-Sébastien Mercier a forradalom előtti utolsó évtized Párizsának szó-  
rakozi formáiról szóló kaleidoszkópszerű útmutatójában arról számolt be,  
hogy az utcai énekesek „kétfélék”:

Egyesek himnuszokat énekelnek, mások vidám dalokat ontanak. Az egyik szentelt skapulárét kínál, hogy megszabadítson az ördögtől, akit vásznán vörösrre festett csapkodó farokkal; a másik híres győzelmet ünnepel, és az is csodának tűnik; és így a körülöttük álló hallgatók egyik fülüket a szentnek, a másikat pedig a profánnak adják; hallani lehet az ördög csapdáiról (aki átváltozott annak érdekében, hogy a szegény embert arannyal csábítsa), és egyúttal valami karddal a kezében csatázó tábornok hősi tulajdonságairól is. A vallási énekes jólfésült és együgyűnek tűnik; a csaták ünneplője egy borvirágos orrú mókamester, és neki nagyobb a közönsége; s ez a különbség világosan mutatja, hogy a kiválasztottak száma alacsony a semmirekellőkéhez képest.

A himnuszok és a „bort, jó ételt és szerelmet hirdető” dalok énekeseihez Mercier ezután hozzáadott egy harmadik énekeskategóriát, azokét, akik a felakasztottak és megkínzottak sorsán bánkódtak, és „akiknek műveit az emberek könnyes szemmel hallgatják és rögtön meg is veszik. [...] Egy szülőgyilkos, egy méregkeverő, egy gyilkos, és már másnap – hogy mondjam? – már kivégzésük napjától kezdve balladák születnek róluk, amelyeket minden útkereszteződésben énekelnek, és amelyeket Pont Neuf-énekesek alkotnak.”<sup>22</sup>

Míg a legtöbb utcai énekes máról holnapra élt, hogy állandóan gyakorolhasa hivatását, a Mercier által megkülönböztetett három típus – a „világi”, a vallási és a bűncselekmények és kivégzések krónikása – nagyjából megegyezik azzal a munkamegosztással, mely vidéken és Párizsban is megfigyelhető a forradalom után és azt megelőzően. Vegyük sorra mindet!

## A „világi” utcai énekes

A világi Pont Neuf-énekest kevésbé dalainak tartalma, inkább a hangzás miatt ünnepelték. Ez az asztal, a borosüveg és az ágy élvezetének ünneplése, számos szatirikus oldalcsapással a nagyokra és jókra. Az énekesek olyan neveket vettek

---

(Paris: Plon, 1867), I, 376–378. [A Théâtre du Vaudeville szatirikus-zenes darabokat, *farce*-okat, ún. *vaudville*-eket játszó párizsi színház, mely 1792-ben kezdte működését. A *vaudville* színház eredetileg a párizsi éves vásárok látványossága volt, melynek elemei – akrobatikus bemutatók, pantomim, éneketétek – a 18. századtól az intézményesülő színjátszásban is megjelentek. – *A ford.*]

22 Louis-Sébastien MERCIER, *Le Tableau de Paris: Nouvelle Édition*, 12 vols (Amsterdam, 1782–1788), VI, 24–25; X, 255–257.



fel, mint például a „Belhumeur” (ismeretlen, de termékeny szerző az 1740–1750-es években), „La Joye” (valódi neve Bazolle, a XVIII. század közepén aktív), „Le Divertissant” (Baptiste, aki a feleségével együtt ténykedett a XVIII. század utolsó évtizedeiben), „La Gaité” (Asselin, a forradalom idején működött).<sup>23</sup> Ezek az álnevek magukba sűrítik azt a karaktert, amelyet előadásaik során szerettek volna ábrázolni.<sup>24</sup> E felvett nevek közül több is *nom-de-guerre* – az az új név, melyet az *ancien régime* katonái vettek fel, amikor katonának álltak –, és a bor, a nők és a dal dicsőítése szintén központi szerepet játszott a katonák én-reprezentációjában [self-fashioning].<sup>25</sup> Egyes énekesek, mint például Belhumeur és La Joye katonák voltak (vagy állítólag azok voltak), s a dalaikat minden bizonnyal toborzásra is használták. A Pont Neuf volt a toborzó őrmesterek és a kereskedelmi katonai felhajtók elsődleges törzshelye. A Mercier vidám örömeinek katonai témákkal való társítása közhely volt – ez szándékolt furfang. Charles-Nicolas Cochin 1742-es metszetének (*Le chanteur de cantiques*) alapján még Mercier egyik vallási énekes is hasznos segítője lehetett a toborzó őrmestereknek.<sup>26</sup>



Charles-Nicolas Cochin: *Le Chanteur de Cantiques* (metsző: Louise-Madeleine Cochin). Wikimedia.org

- 23 A nevek jelentése: „Belhumeur” – ’jó hangulat’; „La Joye” – ’az öröm’; „Le Divertissant” – ’a szórakoztató’; „La Gaité” – ’a boldogság’. – *A ford.*
- 24 A párizsi utcai énekesekről lásd Patrice COIRAULT, *Formation de nos chansons folkloriques*, 5 vols (Paris: Scarabée, 1953–1963), különösen az első kötet: „Chanteurs-chansonniers populaires (XVIIIe siècle)”; Constant PIERRE, *Les hymnes et chansons de la Révolution* (Paris: Imprimerie Nationale, 1904); Laura MASON, *Singing the French Revolution: Popular Culture and Politics, 1787–1799* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996).
- 25 Lásd David HOPKIN, *Soldier and Peasant in French Popular Culture, 1766–1870* (Woodbridge: Boydell Press, 2002), 219–220.
- 26 Lásd Valerie MAINZ, *Days of Glory?: Imaging Military Recruitment and the French Revolution* (London: Palgrave, 2016), 95–141. [HOPKIN, „Ballads and Broad sides in France”, 92.]

A párizsi énekesek időnként vidéken turnéztak – Belhumeur daloskönyveiben emlegette a fővárosból távozását és vidékre érkezését –, és hatásukra bizonyítékot találhatunk helyi dalrepertoárokban, főleg (de közel sem csak) azokban, amelyek témája katonai és komikus. Patrice Coirault, a dalok leszármazásának legszorgalmasabb kutatója bizonyította, hogy szoros kapcsolat van a Pont Neuf-énekesek és a francia népdal repertoárja között. Megállapította, hogy a katalógusában szereplő 2 230 tétel közül sok, bár nem feltétlenül mindegyik található meg a forradalom előtti párizsi énekeskönyvekben. A kapcsolat azonban kétirányú volt: a Pont Neuf énekesek bíztak abban, hogy közönségük ismerte a meglévő dalokat, hiszen legtöbb tréfájuk az ismerős szövegekkel való játékra épült.<sup>27</sup> Szinte az összes dallamuk egy hasonlóképpen ismerős repertoárból származott, amely a *vaudeville* színházban és a párizsi szórakoztatóipar egyéb látványosságain terjedt. A XIX. század első éveiben a zenés színházhoz kötődő írók sora a dalszerzők számára gyűjtötte össze ezeket a dallamokat a *La clé du Caveau* három kiadott (és egy kéziratot) kötetében, amelyet az ismert, 1729-ben alapított és számos utánzó megihlető énekes klubról (*Société du Caveau*) neveztek el.<sup>28</sup>

Az egyes régióknak saját utcai és piaci énekesek voltak, akik közül néhány már életében hírnevet szerzett magának. Például Lille-nek volt egy énekesdinasztiája, a Cottignies család. Az elsőt, François Cottignies-t (1678–1740) „Brile Maison” néven ismerték (elismerő hivatkozás ez arra, hogy meggyújtott egy papírházat, hogy a tömeget lenyűgözze).<sup>29</sup> Ő humoros és satirikus dalokra szakosodott (hasonlókra, mint a Mercier által leírt „profán dalok”), bár megemlékezett a nemzeti eseményekről is. Fia, Jacques Decottignies (1706–1762) hasonló vénával rendelkezett. Műveiket azonban szinte teljes egészében Észak-Franciaország pikárdiai nyelvjárásában írták, ami nyilvánvalóan korlátozta elérhetőségüket.<sup>30</sup> Noha François Cottignies biztosan bemutatkozott a Pont Neufön is, a fővárosban eladott dalok és az egyes régiókban felkapott dalok közötti kapcsolat kevésbé egyértelmű, mint Anglia esetében ugyanebben az időszakban. A nyelvjárási énekesek műveiért a lokálpatrióták rajongtak, ezért is olyan jól dokumentáltak, míg az olcsó, francia nyelvű vidéki énekeskönyvek nem tűntek olyan vonzónak a gyűjtők számára.

27 Lásd COIRAULT, *Formation de nos chansons folkloriques*; Patrice COIRAULT, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, 5 vols (Vannes: Lafolye frères, 1927–1933); Patrice COIRAULT, *Notre chanson folklorique* (Paris: A. Picard, 1941).

28 Brigitte LEVEL, *A travers deux siècles: Le Caveau, société bachique et chantante, 1726–1939* (Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1988). [A „La clé du Caveau” jelentése ‘a Caveau kulcsa’. – *A ford.*]

29 A „Brile Maison” jelentése ‘égő ház’. – *A ford.*

30 *François Cottignies dit Brule-Maison (1678–1740): Chansons et pasquilles*, ed. Fernand CARTON, Société de Dialectologie Picarde 7 (Arras: Archives du Pas-de-Calais, 1965); *Jacques Decottignies (1706–1762): Vers naïfs, pasquilles et chansons en vrai patois de Lille, édition critique*, ed. Fernand CARTON (Paris: Honoré Champion, 2003).

A párizsi verseskötetek természetesen Párizson kívül is terjedtek, és ezeket néha a vidéki nyomdák is újranyomták, s ez a gyakorlat még a XIX. században is folytatódott.<sup>31</sup> Számos francia népdalt katalogizáltak a frankofón világban; ezek általában nem korlátozódnak egy régióra. A vándorló utcai énekeseknek és az utcai irodalomnak szerepet kellett játszania a terjedésben, és bár Coirault utalt erre, a XIX. századról kevés hasonló tanulmány született, ami megnehezíti, hogy biztos következtetéseket vonjunk le. Albert Meyrac 1889 körül egy Charleville-beli idős hölgytől gyűjtött egy dalt, amely az *Ardennek hazafi asszonyait* ünnepelte, és amely néhány vonásában osztozott az 1792-es *Republikánus hősnőkkel*, amelyet a párizsi utcai énekes, Leveau alkotott.<sup>32</sup> Ugyanakkor általában a katalogizált népdalok között viszonylag kevés nyoma van a forradalmi vagy Napóleon-kori eseményeknek.

A kapcsolatok nyomon követése azért is nehéz, mivel a nyomtatott balladák gyakran egy „lirizálási” folyamaton mentek keresztül, amint beépültek a szóbeli repertoárba. Például az 1950-es években Albert Libiez belga népdalkutatónak elküldtek néhány verset, amelyeket a franciaországi Nord megye tanára hallott édesanyjától. Ezek egy túlbuzgó udvarló és vágyainak vonakodó tárgya közötti párbeszéd formáját öltötték fel; ezt a témát több százszor dolgozták fel a legnépszerűbb francia népdal-műfajban, a pásztorénekekben (*pastourelle*). Libiez egy XVIII. századi kéziratot daloskönyvvel összehasonlítva tudta bemutatni, hogy ezek éppenséggel csak középső versszakai voltak egy dalnak, amely Lille Savoyai Jenő herceg általi 1708-as hosszúra nyúlt ostromáról emlékezik meg. A történeti körülményekből semmit sem őriztek meg a szóbeli hagyományban.<sup>33</sup>

A Pont Neuf-énekesek és vidéki vetélytársaik a forradalom idején annak ellenére követték ugyanazt a tréfás modort, hogy a hatóságok egyre komolyabb viselkedésre ösztökölték a polgárokat a korabeli eseményekkel kapcsolatban. A harci és politikai dalok felkapottak lettek. Ezért a forradalmi és a forradalom utáni korszak egyik legtermékenyebb párizsi utcai énekes, a „Beauchant” néven ismert Leveau 1792/3-ban „chanteur des menus plaisirs des sans-culottes”-ként jellemezte magát. Tekintettel arra, hogy 1789-ben ő még „chanteur des menus plaisirs du roi et de la famille royale” volt, s hogy Napóleon lelkes megverselőjévé is válhatott volna, csak nehezen megállapítható, mennyire volt

31 Renaud QUILLET, „Le colportage de librairie en pays picard durant le second XIXe siècle: De l’apogée de sa réglementation au déclin de sa pratique”, *Revue du Nord* 385 (2010): 341–364, 351–352.

32 A történelem ponyván és népdalban történő megjelenésének témájához lásd David HOPKIN, „Female Soldiers and the Battle of the Sexes in France: The Mobilization of a Folk Motif”, *History Workshop Journal* 56, Nr. 1 (2003): 78–104.

33 Albert LIBIEZ, *Chansons populaires de l’ancien Hainaut*, vol. 1 (Brussels: Schott Frères, 1939), 11.

komoly a radikalizmusa.<sup>34</sup> Mindenesetre gyanús szimpátiái miatt a 3. évi Rét havának 1-jei (1795. május 20-ai) utolsó nagy sans-culotte lázadást követően letartóztatták. Veszélyes lehetett túl könnyelműen kommentálni az aktuális politikai híreket.

Minden kormányzat hajlamos a komolytalanságot és a dalt lázongásként érteni, s az egymást követő francia rezsimek, amelyeket éppen maguk a városi szabálytalanságok hoztak létre, előszeretettel szabályozták, hogy az emberek mit mondhatnak és énekelhetnek az utcákon. Saját bértollnokokat is fogadtak, hogy a piacot kormányhű dalokkal árasszák el. Waterloo és az 1815-ös második restauráció után Elie-Louis Decazes rendőrminiszter sürgető levelet írt minden francia prefektusnak, hogy lépjenek fel „az országot keresztül-kasul járó házalók serege ellen”, és különösképpen a „a ponyvák, kalendáriumok és dalok áru-saival szemben: ezek a kis művek mindig nagy hatással voltak az emberekre, és az összes népi dal begyűjtése meglehetősen pontosan mutatná a közvélemény változó állapotát”.<sup>35</sup>

Az előző évtizedekben, sőt évszázadokban sok hasonló rendelkezést adtak ki, de a XIX. századi Franciaország központosított kormányzata a bürokratikus ellenőrzést még jobban ki tudta terjeszteni mindarra, hogy kik lehettek nyomdászok és mit nyomtathattak, hogy kik állhattak házalónak vagy utcai előadónak, és hogy ők aztán mit adhattak el.<sup>36</sup> Ezek egyike sem gátolta meg a további fejetlenséget: minden politikai felfordulás után a helyi tisztviselőkre új intézkedések záporoztak Párizsból. Például 1852 augusztusában, a jövőbeli III. Napóleon elleni republikánus felkelés után, Charlemagne-Emile de Maupas rendőrminiszter a ponyvairodalom egész iparága ellen fellépett, mivel „annak célja mindig és mindenhol ugyanaz: a kormányzat elleni támadás, az egészséges és vallásos gondolatok felszámolása, az erkölcs megrontása, rágalmak terjesztése, és ezek által a zűrzavarra apelláló bűnös szenvedélyek magjainak elvetése”.<sup>37</sup> Maupas nem pécézte ki a dalokat, de a daloskönyvek és az egylapos ponyvák annak az állandó bizottságnak a hatáskörébe tartoztak, amelyet még ugyanabban az évben állított fel a ponyvairodalom ellenőrzésére. (Ennek irányítója, Charles Nisard a XIX. századi Franciaországban utóbb a ponyvanyomtatás ve-

34 A francia kifejezések magyarul: „Beauchant” – ‘gyönyörű dal’; „chanteur des menus plaisirs des sans-culottes” – ‘a sans-culotte-ok mindennapi örömeinek énekese’; „chanteur des menus plaisirs du roi et de la famille royale” – ‘a király és a királyi család mindennapi örömeinek énekese’. – *A ford.*

35 A rendőrminiszter 1815. december 15-ei körlevelét („Surveillance des colporteurs”) idézi: *Bulletin de la Société Philomatique Vosgienne* 73 (1970): 101.

36 A szabályozás jól dokumentált: Jean-Jacques DARMON, *Le colportage de librairie en France sous le second empire* (Paris: Plon, 1972), 3. fejezet.

37 „Te ministre de la police générale, circulaire du 28 juillet 1852”, *Gazette nationale; ou, le Moniteur universel*, no. 219 (6 August 1852): 1195.

zető történészévé és fontos gyűjtővé vált.)<sup>38</sup> A burjánzó szabályozás egyfajta magyarázatot ad, hogy ezek a „világi” utcai énekesek miért ritkultak meg Napóleon alatt, és lettek még ritkábbak a XIX. század végére.

A komikus, szatirikus, gasztronómiai, részegeskedő és alkalomadtán szabad dalok iránti esztétikai igény nem tűnt el, hanem a *goulette*-ként ismert éneklklubokba és a *café-chantant*-okba költözött át.<sup>39</sup> Az előbbieket a közép- és a munkásosztály társasági életének fontos részét képezték, különösen a XIX. század első felében. Itt férfikompánia és ellenzéki politika találkozott, és a dal a tiltakozás egyik lehetséges formája lett. A politikai cselekvésnek ez a módja 1848 előtt virágzott a bankett-kampány (*campagne des banquets*) során: amikor a formális politizálás legtöbb formája illegális volt, a bankettek olyan hasznos teret nyitottak, ahol a közép- és a munkásosztály képviselői találkozhattak és dalok és tósztok révén szövetséget köthettek.<sup>40</sup> Utóbb, a század folyamán néhány énekesklub elüzletiesedett, és inkább a dalok hallgatását kínálta a létrehozásukban való részvétel helyett – hasonló folyamat játszódott le Nagy-Britanniában, ahol a szalonokból hangversenytermek [music halls] jöttek létre.<sup>41</sup> Ugyanakkor a munkásosztály és különösen a nyelvjárások gazdag énekhagyománya a növekvő iparvárosok, például Roubaix és Saint-Etienne *cabaret*-iban (bárjaiban) tovább élt.<sup>42</sup>

Kapcsolat lehet az utcai irodalom, valamint az énekesklubok és bárók között. Alexandre Desrousseaux, a leginkább *Le p'tit quinquin* című daláról ismert lille-i énekszerző és az 1840-es évektől kezdve a város népszerű éneklklubjainak

38 Charles NISARD, *Histoire des livres populaires, ou de la littérature du colportage*, 2 vols (Paris: Amyot, 1854).

39 Lásd Marie-Véronique GAUTHIER, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIXe siècle* (Paris: Aubier, 1992). [A *goulette* a francia kultúrában a férfikompániák találkozási alkalmait, társas eseményeit jelöli, ahol a résztvevők együtt énekeltek és a mulatoztak. A *café chantant* ennek már egy intézményesebb, kávéházi formája. Mindkét esetben fontos társadalmi gyakorlat az együtt éneklés. – A ford.]

40 Vincent ROBERT, *Le temps des banquets: Politique et symbolique d'une génération (1818–1848)* (Paris: Sorbonne, 2010), 3. fejezet. A *goulette*-ekről és különösen a munkásosztály éneklési szokásairól lásd Pierre BROCHON, *La chanson Française*, 2 vols (Paris: Editions sociales, 1956–1957); Pierre BROCHON, *La chanson sociale de Béranger à Brassens* (Ezanville: Editions ouvrières, 1961); Sophie-Anne LETERRIER, *Béranger: Des chansons pour un peuple citoyen* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013). A legjobb és legrészletesebb történeti leírást nyújtja: Philippe DARRIULAT, *La muse du peuple: Chansons politiques et sociales en France, 1815–1871* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011).

41 Concetta CONDEMI, *Les cafés-concerts: Histoire d'un divertissement, 1849–1914* (Paris: Edima, 1992).

42 Laurent MARTY, *Chanter pour survivre: Culture ouvrière, travail et techniques dans le textile à Roubaix, 1850–1914* (Lille: Fédération Léo-Lagrange, 1982); Jean LORCIN, Jean-Baptiste MARTIN, et Anne-Marie VURPAS, *Le rêve républicain d'un poète ouvrier: Chansons et poésies en dialecte stéphanois de Jacques Vacher (1842–1898)* (Saint Julien Molin Molette: Jean-Pierre Hugué, 1999).

lekötelezettje, zenei pályáját az 1838-as farsang idején kezdte daloskönyvek eladásával. A farsang a versfüzerek alkotásában és terjesztésében továbbra is az év fontos pillanata – és nemcsak Lille-ben.<sup>43</sup> Még akkor is, amikor a Desrousseau előadása szándékosan nosztalgikus volt, a „Brûle-Maison” alatti pikárdiai lírai kultúra dicsőséges napjait idézte meg.<sup>44</sup> A század közepétől kezdve ez a fajta énekes eltűnt az utcákról, és bár a *gouette*-ekből kinövő dalokat időnként egy-egy lapos ponyvaként publikálták, az adott nyelvjárás előnyben részesítése korlátozta terjesztésüket. Az ilyen dalok szerzői tehát általában ismertek, s ezért szinte teljes egészében hiányoznak a francia népdalkatalógusokból – annak ellenére, hogy azok erős részrehajlást mutatnak a vidéki gyűjtések iránt.

### A vallási dalok énekese

Párizs a forradalom után viszonylag vallástalan város volt, s a párizsi munkásosztály kultúrájának egy részébe a jámborság kinyilvánításával szembeni ellenséges érzelmek épült be. Ennélfogva a Mercier által leírt és Cochin által ábrázolt vallási énekes nem szerepel a számos XIX. századi beszámolóban, melynek témája a *flânerie*, a keresztül-kasul kószálás Párizs utcáin. Az olyan párizsi *flâneur*ök, mint például Charles Yriarte vagy Victor Fournel, részletesen beszámoltak más utcai zenészekkel való találkozásukról, de a himnuszénekesekről nem szóltak.<sup>45</sup> Ugyanakkor utóbbiak a vidéki Franciaországon a század végéig ismerős figurák maradtak. Az 1970-es években a déli Vosges megyei *oral history* interjúalanyok még emlékeztek a „Saint Hubert kiállítóinak” szövegeire (ezt a megnevezést attól függetlenül megtartották, hogy azok milyen szent vagy akár világi figurát – például Geneviève de Brabant-t – mutattak be).<sup>46</sup> Szinte kötelességszerűen vettek részt zarándoklatokon, de a vidéki vásárokon és akár a vidéki utcákon is feltűntek.<sup>47</sup>

43 Lásd például Bernard RULOF, „The Affair of the Plan de l’Olivier: Sense of Place and Popular Politics in Nineteenth-Century France”, *Cultural and Social History* 6 (2009): 323–343.

44 Desrousseau-ról lásd Eric LEMAIRE, *Le chansonnier lillois Alexandre Joachim Desrousseau et la chanson populaire dialectale* (Haubourdin: DELEM, 2009). [Rue Brûle-Maison – Lille egyik történelmi utcája; picard – északkelet-franciaországi nyelvjárás]. – *A ford.*

45 Victor FOURNEL, *Ce qu’on voit dans les rues de Paris* (Paris: Delahays, 1858); Charles YRIARTE, *Paris Grotesque: Les Célébrités de la rue* (Paris: Dupray de la Mahérie, 1864). A *flâneur*ök utcai zenészekkel való találkozásairól lásd Aimée BOUTIN, *City of Noise: Sound and Nineteenth-Century Paris* (Urbana: University of Illinois Press, 2015).

46 Jean Christophe DEMARD, *Tradition et mystères d’un terroir comtois au XIXe siècle: Les Vosges méridionales* (Langres: Dominique Guéniot, 1981), 331–335.

47 Az egyikük tevékenységének részletes leírása: Xavier THIRIAT, *La vallée de Cleurie: Statistique, topographie, histoire, moeurs et idiomes des communes du Syndicat de St-Amé, de Laforge, de Cleurie et de quelques localités voisines, canton de Remiremont (Vosges)* (Remiremont: Leduc, 1869), 320–321.

Jacques-Marin Garnier, a chartres-i utcai irodalom speciális igényeit kielégítő nyomdász szerint a vallásos énekesek feleségükkel utaztak, és Lotaringia tartományából érkeztek:

Jámbor és bűnbánó viselkedésükkel kifejezetten arra készültek, hogy Isten országát dicsőítsék. [...] Boltjuk egy dobozból állt, amely egy szobrot tartalmazott; zarándokok többé-kevésbé gazdagon öltöztetett Madonnáját, vagy a keresztre feszítés jelenetét; vagy szent fátylával Szent Veronikát. E fő figura előtt szinte mindig Szent Hubert található; térdei előtt a szarvas, amely agancsai közt a kereszttel megjelent neki az erdőben. Néhány ilyen árusnak volt egy nagy, festett vászna is, amely hat vagy nyolc részre volt felosztva, és amely Krisztus szenvedéseinek különböző stációit ábrázolta. Ezt a doboz mögé helyezték, hogy jól látható legyen. Egy vászonborítású asztalon úgynevezett „Saint Hubert-gyűrűket”, medálokat, imakönyveket és rózsafüzért helyeztek el: ezeket a becsomagolt vallási csecsebecsüket a doboz mindkét ajtajára kitették, melyeket szárnyasoltárként kinyitottak. [...] A házaspár mindkét oldalt elfoglalta, egyikük talán fülsértően hegedült, hogy kísérelje a *Miasszonyunk* vagy *A szenvedés ideje* himnuszt, vagy pedig egy bájosan naiv dalt, *A világ teremtését*.<sup>48</sup>



A. Valentin: *Montreur de Saint-Hubert*. *L'Illustration*, 1850. febr. 16.

A dobozt és a vásznat, amelyet Garnier a lotaringiaiakkal kapcsolt össze, az árusok más csoportjainak is kelléke volt. Mindkettő szerepel például Olivier Perrin metszetén, amelyen Alsó-Bretagne-ban a megbocsátáskor vagy legalábbis zarándoklat közben látható egy breton nyelvű *gwerziou*-énekes (a *gwerziou* általában a balladákra vonatkozik, de az elbeszélő vallásos dalokra is használják).<sup>49</sup> Bretagne-on kívül azonban ez a fajta vallásos házalás valószínűleg azért vált lotaringiai specialitássá a XIX. században, mert addigra Kelet-Franciaország

48 GARNIER, *Histoire de l'imagerie populaire*, 243–245.

49 Olivier PERRIN, *Galerie bretonne; ou, Vie des Bretons de l'Armorique*, ed. Alexandre BOUET, 3 vols (Paris: Isidore Person, 1835–1838), II, 149. A kép feltehetőleg 1808-ból származik. A doboz és a vászon hasonlóképpen és többször is feltűnik az itáliai barokk festő, Alessandro Magnasco képein.

lett a ponyvanyomtatás fő központja. A Vogézek lábánál, Champagne-ban a falu 150 háztartásának egyharmada házalással foglalkozott, s a térség többi faluja esetében is hasonló volt a szezonális kereskedelem. A champagne-iak valójában nem mindig házaspároként utaztak; gyakran egy gyerek csatlakozott a szülőhöz vagy más felnőttöz. Utazásaik kiterjedtek a francia nyelvű Franciaország legnagyobb részére (és a helyi hagyományoknak megfelelően a szomszédos országokra is; bizonyos, hogy ismertek voltak Belgiumban). Jámbor viselkedésük ellenére a házalók maguk nem voltak különösebben vallásosak. Világi árut is vittek magukkal kegytárgykészletük mellett, s el is hagyhatták a himnuszokat más alkalmi dalok kedvéért.<sup>50</sup>

A vallási énekek jelentős részt képviselnek a francia népdalkatalógusban, és volt valami kapcsolat e repertoár és az egylapos ponyvák között is, amelyeket a champagne-iak és más árusok értékesítettek, akár Lotaringiában nyomtatták azokat, akár más tartományi központban, például Chartres-ban. Ugyanakkor a kereskedelmi ponyvanyomtatás pontos szerepét nehéz meghatározni más intézményekkel, például az egyházakkal, a konfraternitásokkal és az iskolákkal szemben. *Szent Elek éneke*, a legszélesebb körben énekelt népdal, amelyet egy férfi szentnek ajánlottak, minden bizonnyal elérhető volt egylapos ponyván, bár tudjuk, hogy ennek népszerű története jóval megelőzte a nyomtatást.<sup>51</sup> A Garnier által idézett vallásos énekek közül csak az egyik, *A világ teremtése* szerepel a Coirault-féle népdalkatalógusban. Rengeteg egylapos vallásos ponyvát tettek közzé, a dal mégsem volt fontos. A champagne-iak énekeltek is, de az értékesítési mintájuk leírása a látványelemet hangsúlyozza: „az árus kinyitotta a dobozt, és azt mondta: »Látni fogja, amit látni fog!«”<sup>52</sup> A dalokat olcsó színes fémetszetekkel (később pedig litográfiával) adták el, és itt a kép dominált; a szöveg másodlagos volt, s a margókra, valamint az alapra korlátozódott. E nyomtatványokat inkább nézegetésre, mint olvasásra szánták. Ha a ponyvanyomtatás és a francia népdal korpuszának kapcsolatát keressük (s éppen a balladák hiányát vizsgáljuk), a látvány elsőbbségét találjuk.

50 A champagne-iakról lásd Jacqueline LESUEUR, „Une figure populaire en Lorraine au siècle dernier: Le colporteur ou chamagnon”, *Bulletin de la Société lorraine des études locales dans l'enseignement public* 36 (1969): 29–39; Berard MARADAN, „Champagne et les chamagnons: Colporteurs en livres”, in *Les intermédiaires culturels: Actes du colloque du Centre meridional d'histoire sociale, des mentalités et des cultures*, 1978, ed. Michel VOVELLE, 277–287 (Aix-en-Provence: Publications de l'Université d'Aix-en-Provence 1981); Philippe PICOCHÉ, *Le monde des Chamagnons et des colporteurs au XIXe siècle dans les Vosges* (Raon l'Étape: Kruch, 1992).

51 David HOPKIN, *Voices of the People in Nineteenth-Century France* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 246–250.

52 Lucien DESCAYES, *L'imagier d'Epinal* (Paris: Ollendorff, 1918), 48–55.



## Bűncselekmények krónikása

A vallásos énekesektől eltérően a Mercier által említett bűncselekmény- és kivégzés-krónikások egészen a XIX. századig ott maradtak Párizs utcáin, bár a hangsúly kissé eltolódott az elkövetők megkínzásáról az áldozatok szenvedésére. A krónikások *canardier* néven voltak ismertek, az általuk értékesített effer nyomtatott cikkeket pedig *canard*-nak nevezték.<sup>53</sup> A *canard* kifejezés már a XVI. században felvette a „hamis hír” jelentését, de úgy tűnik, ehhez az utcairodalmi műfajhoz csak a XIX. század elején kapcsolódott hozzá egyértelműen ez a jelentés.<sup>54</sup>

A *canardier*-k hangos jelenléte Párizs utcáin egyaránt feltűnést keltett a párizsiak és az ide látogatók körében. Egy amerikai turista 1835-ben így hóbörgött:

Kilenc körül [reggel] egész kórus, élén az idős nők és kiáltványaik: *Horrible attentat contre la vie du roi Louis Philippe – et la petite chienne de Madame la Marquise – égarée à dix heures – L’Archévêque de Paris – Le Sieur Lacenaire – Louis Philippe, le Procès monstre – et tout cela pour quatre sous!* Mindenki egyszerre, teljesen más hangnemben kezdi mondani. A világon minden dolog előbb vagy utóbb csillapodik – kivéve Párizs zaját.<sup>55</sup>

Nem mindegyik *canardier* volt nő, s nem minden *canard* szólt bűncselekményről vagy bírósági drámáról. A romantikus költő, Gérard de Nerval szerint „a *canard* egyfajta hír, néha igaz, általában túlzott, gyakran hamis. Egy szörnyű bűncselekményt [...] vagy egy katasztrófát, egy jelenséget, egy rendkívüli kalandot részletez”.<sup>56</sup> Azonban a bűnözés volt a *canardier*-k fő erőssége, amiért néha *marchands de crimes*-nek hívták őket.<sup>57</sup> Kifejezett előnyben részesítették

53 A *canard* jelentése ’kacsa’, a *canardier* ’kiskacsa’. A *kacsa* mint bulvárhír a magyar nyelvben is létezik. – *A ford.*

54 Jean-Pierre SEGUIN, *L’information en France avant le périodique: 517 canards imprimés entre 1529 et 1631* (Paris: Maisonneuve et Larose, 1964); Jean-Pierre SEGUIN, *Nouvelles à sensation: Canards du XIXe siècle* (Paris: Colin, 1959).

55 [John SANDERSON], „An American Gentleman”, in *Sketches of Paris, in Familiar Letters to his Friends* (Philadelphia: Carey & Hart, 1838), 21. [Az idézet francia szövegei és azok kontextusa: *Horrible attentat contre la vie du roi Louis Philippe* – ’borzalmas támadás Lajos Fülöp király élete ellen’, 1835 júliusában Giuseppe Fieschi megkísérelte meggyilkolni a királyt; *et la petite chienne de Madame la Marquise* – ’és a márkinő kiskutyája’; *égarée à dix heures* – ’10 óraker veszett el’; *L’Archévêque de Paris* – ’a párizsi főegyházmegye’; *Le Sieur Lacenaire* – egy hírhedt tolvaj és gyilkos neve, akit 1836 elején kivégeztek; *Louis Philippe, le Procès monstre* – ’Lajos Fülöp, a nagyszabású per’, a republikánus vezetők perére utal itt; *et tout cela pour quatre sous!* – ’és mindez csak négy sou-ért!’ – *A ford.*]

56 Gérard de Nerval, „Histoire véridique du canard”, in *Le Diable à Paris: Paris et les parisiens*, ed. Théophile Sébastien LAVALLÉE, 281–288 (Paris: Hetzel, 1845).

57 Így hívták az egyik *canardier*-ről készült illusztrációt itt: Edmond TEXIER, *Tableau de*



Balra: Eugène Forest: *Marchand de crimes* (*L'Illustration*, 1844, új kiadás: *Tableau de Paris*, 1852)

Jobbra: Pellerin műhelye: *Le marchand de plaintes* (*Scènes de foire*, 1842)

a fiatal, női vagy legalábbis védtelen áldozatokat. Egy tipikus, ezúttal 1835-ös *canard* címe ezt kínálta: *A Richelieu utcában elkövetett félelmetes bűncselekmény részletei egy nő ellen, akinek feldarabolt testét a Szajnába dobták. A szörnyű bűncselekmény elkövetőinek letartóztatása.*<sup>58</sup>

A címnek (vagy szleng kifejezéssel *boliment*-nak) hosszúnak és részletesnek kellett lennie, mert a párizsi törvény tiltotta a *canardier*-knek, hogy a címen kívül bármit is kikiáltssanak.<sup>59</sup> Ez csak az egyik volt a korlátozó intézkedések között: minden párizsi *canardier*-nek engedéllyel kellett rendelkeznie, amelyet be kellett mutatniuk; az engedélyek száma korlátozott volt; a *canard*-ok szöve-

*Paris*, 2 vols (Paris: Paulin et Le Chevalier, 1852–1853), I, 247. [Lásd HOPKIN, „Ballads and Broad-sides in France”, 93; a „marchands de crimes” jelentése ’bűncselekmény-kereskedők’. – *A ford.*]

58 Az esetet feltárja Thomas CRAGIN, *Murder in Parisian Streets: Manufacturing Crime and Justice in the Popular Press, 1830–1900* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2006), 40. Számos *canard*-t közöl: Signes: *Histoire et actualité du graphisme et de la typographie*, <http://signes.org/set.php?id=582>.

59 Gaëtan DELMAS, „Le canard”, in *Les Français peints par eux-mêmes*, ed. Jules JANIN, 4 vols (Paris: Curmer, 1840–1841), III, 43–56.

geit pedig be kellett nyújtani a cenzoroknak jóváhagyásra.<sup>60</sup> A párizsi *canard*-ok általában olyan egylapos formában jelentek meg, amelyek azokra az újságokra hasonlítottak, amelyekkel egyre inkább versenybe szálltak. A cím mellett három további elemből álltak: egy feltűnő fekete-fehér illusztrációból; a szövegből, amelyet – elkerülvén a bonyodalmakat a cenzorokkal – gyakran szó szerint állítottak össze a bírósági beszámolókból vagy az újsághírekből; és egy dalból, amely – a hír szövegétől eltérően – a drámai eset egyik résztvevőjének hangján szólalt meg, és általában egyértelmű erkölcsi ítéletet tartalmazott. Olykor az egyik elem kiszorította a másikat, de a leginkább tartósnak bizonyuló példák azt mutatják, hogy a vásárlók vizuális és szóbeli ingereket is vártak. A *canard*-okat maguk a kikiáltók vagy egy maroknyi erre szakosodott nyomdász állította össze, például Antoine Chassaignon, vagy olyan metszők, mint Garson.<sup>61</sup>

A párizsi *canardier* számára kihívást jelentett a *Le petit journal* 1863-as indulása, ez olyan olcsó, napi bulvárlap volt, amely bűncselekményekre és más *faits diver*-ekre szakosodott, s még nagyobb kihívás lett, amikor 1884-ben a bulvárlap szerkesztői illusztrált, színes mellékletet is indítottak.<sup>62</sup> Vidéken mindazonáltal a *canard* még az 1920–30-as években is népszerű maradt.<sup>63</sup> A vidéki *canard* lehetett egylapos formátumban is, de a XIX. század közepén egyre inkább füzeteszerű lett. A XIX. században később az elbeszélő ponyvaballada [slip-songs] vált uralkodó formává. Vidéken kevésbé kellett az újságokkal versenyezni, és a piaci énekes több hónapig utazhatott ugyanazzal a *canard*-ral házalva. Garnier feljegyezte, hogy az énekesek gyakran állították azt, hogy közvetlen ismeretekkel rendelkeznek az elbeszélte eseményekről, vagy akár részt is vettek azokban. Olyan kelléket is használhattak, mint például a festett vászon, amely a vallásos énekesek által használthoz hasonlóan a legfontosabb jeleneteket ábrázolta. Jean Drouillet mutatta be, hogy miként használt ilyen eszközt egy házaló, hogy egy nevers-i piacnapon (valószínűleg az 1920-as években) lenyűgözze a tömeget:

60 Az ellenőrzés hatékonyságában kételkedik: CRAGIN, *Murder in Parisian Streets*, 127–143.

61 Jean-Pierre SEGUIN, „Antoine Chassaignon: Imprimeur, libraire et canardier parisien (1810–1854)”, *Arts et Traditions Populaires* 3 (1955): 1–22; Jean-Pierre SEGUIN, „Un grand imagier parisien, Garson aîné: Son oeuvre et notes sur les canards et canardiers parisiens de la première moitié du XIXe siècle”, *Arts et Traditions Populaires* 2 (1954): 97–146.

62 A bulvársajtó hatásáról lásd Dominique KALIFA, *L'encre et le sang: Récits de crime et société à la belle époque* (Paris: Fayard, 1995). [A *faits diver* jelentése ‘különböző tények’, a sajtóban a kishír, a kis színes hír műfaja. – *A ford.*]

63 Jean-François „Maxou” HEINTZEN, „Le canard était toujours vivant! De Troppmann à Weidmann, la fin des plaintes criminelles, 1870–1939”, *Criminocorpus* (26 November 2013), <http://journals.openedition.org/criminocorpus/2562>. Heintzen készített egy csodás térképet, amelyen azonosította a megénekelt bűncselekmények helyszíneit 1870 és 1939 között: <https://complaintes.criminocorpus.org/>.

Minden szem a rúd tetejére rögzített hatalmas festett vászonra szegeződött. A kép annak a drámának különböző jeleneteire volt felosztva, amelyet a képíró a lehető legrikítóbb színekben ábrázolt. Egy dobütés, rövid locsifecsi, aztán a vészjóslatú verssorok a lehető legteátrálisabb hangon, csakis a *Fualdès* néven ismert dallamra. [...] Bumm! A pozór a rémségektől csöpögő vászonra csap pálcájával. Mintha csak megerősítené a történet igaz voltát, így jelöli ki minden vers végét, amely a képen ábrázolt történet egy-egy epizódját mutatta be. A dal, egy hosszú oldalnyi érzelmes ömledezés a lehető legcsöpögősebb stílusban írva és élénk színekkel illusztrálva; mindössze 10 centime-et tett ki, ezért aztán bőven voltak is vevők.<sup>64</sup>

A chamagne-iak néha ilyen anyaggal is foglalkoztak, s akárcsak sok más házaló és énekes. Egyeseknek ez volt az elsődleges foglalkozása, míg mások csupán beléptek a kereskedelembé, majd kikerültek onnan, mint például az az énekes, akivel Oscar Havard újságíró egy pontorsoni vásárban találkozott 1882 szeptemberében. Az énekes korábban szövetekben utazott, de mivel rossz volt az üzlet, a dalra váltott. A *canard*-ja egy korabeli rennes-i bírósági ügyet mutatott be, ahol egy gyereket, *A kis vértanút* a saját szülei börtönöztek be. Az eladó kollégája megírta a dalt, s a *Fualdès* dallamára alkalmazta. Bretagne környékén házalva a páros azt tervezte, hogy délre viszi a dalt Corrèze, Creuse, Tarn és Lot tartományokba – mindegyik olyan hely, mint azt Havard megjegyezte, ahol viszonylag alacsony az iskolázottság.<sup>65</sup>

Néhány nyomdász, mint például Mongel Charmes-ból (Chamagne közelében) és Duchesne Rounból ilyenfajta termékre szakosodott, de általában, mint *A kis vértanú* esetében is, maga a *canardier* volt az, aki eljuttatta a szöveget és igen gyakran az illusztrációt is egy akcidens nyomdászhoz.<sup>66</sup> Garnier, aki számos ilyen *canard* kinyomtatására emlékezett, kifejtette: „Sok házaló, főleg azok, akik gyilkossági balladákkal foglalkoznak, sosem utaznak egy kivégzést ábrázoló, durván vésett fametszet nyomtatási sablonja nélkül. Ez az ő tulajdonuk, és valódi jolly joker, mivel a rab fiziognómiája éppen ugyanaz marad minden általuk nyomtatott elbeszélésben, csak a bűnös neve változik útvonaluk ideje és helye

64 Jean DROUILLET, *Folklore du Nivernais et du Morvan*, vol. 2 (La Charité-sur-Loire: Thoreau, 1961), 204.

65 Idézi: *Contes populaires de Haute-Bretagne, notés en gallo et en français dans le canton de Pleine-Fougères en 1881*, ed. Jean-Louis LE CRAVER (Rennes: Dastum, 2007), 31–34. A „Complainte du petit martyr de Saint-M'Hervé” című dal Heintzen weboldalán is megtalálható: <https://complaintes.criminocorpus.org/complainte/complainte-du-petit-martyr-de-saint-mherve/>.

66 Mongelről és más charmes-i nyomdászokról lásd PICOCHÉ, *Le monde des Chamagnons*, 167–180. Duchesne-ről lásd René HÉLOT, *Notes sur l'imagerie populaire en Normandie* (Lille: Lefebvre-Ducrocq, 1908). [Az akcidens nyomdász – jobbing printer – alkalmi kiadványokra szakosodott nyomdász, aki nem foglalkozik könyvekkel és sajtótermékekkel. – *A ford.*]

szerint.<sup>67</sup> A műfaj egyik történésze írja, hogy egy 1870-ben Valence-ban nyomtatott *canard*-t, a szülei által meggyilkolt, fel nem ismert katona régi történetének újramesélését egy XV. századi lovagokat ábrázoló fametszettel illusztrálták.<sup>68</sup>

A *canard*-ok egyértelműen hasonlítanak az angol nyelvű világban árult gyilkosság- és kivégzés-balladákhoz. Ugyanakkor a francia népdalkatalógusban mintha csekélyebb volna a hatásuk. Noha néhány dal átjutott a *canard*-ból a szóbeli hagyományba, ám mint ahogy fentebb, a Lille ostromáról szóló dalnál láthattuk, ezek erősen lirizálódtak. Például a Coirault-katalógusban (9611, 9612, 9613, 9614. számok alatt) négy különféle daltípus szerepel a háborúból visszatérő, majd saját szülei által akaratlanul megölt katona témájában. Ez ugyanaz az alaptörténet, mint amit angol ponyvákön is találhatunk (*The Lancashire Tragedy* és *The Liverpool Tragedy*). Az elbeszélés többször megjelent *canard*-ként franciául – egészen 1618-tól, amikor az események még Nîmes-ben játszódtak, 1881-ig, amikor már Angoulême-be helyezték át azokat.<sup>69</sup> Nyomatásban az idő és a hely részletei is számítottak. Ám a népdalváltozatok általában minden specifikációt – neveket, helyeket – eltüntettek, éppen azokat a sajátságokat, amelyek az utcai énekesek hangsúlyozták, amikor előadták az éneket. Az egyetlen kivétel a *La femme du Perrier* címmel ismert történet modern újramesélése volt, mely széles körben terjedt *canard*-ként a XIX. század második felében. Ebben az esetben a népdalgyűjtők által ugyanazon időszak alatt rögzített változatok megtartják az eredeti részleteket.<sup>70</sup>

Két oka lehetséges annak, hogy a *canard* miért nem tudta úgy megtermékenyíteni a népdal hagyományát, mint ahogy az egylapos ponyvák tették az angol nyelvű világban. Az első az, hogy a *canard*-ok a fentebb leírt vallási egylapos ponyvára hasonlítanak, melyben gyakran a kép dominált, háttérbe szorítva a szöveget. Noha a *canard* fametszeteit szinte mindig fekete-fehérben nyomtatták (a Drouillet által említett színes nyomatok szokatlanok és késeiek), ezeket még mindig nézegetésre és eljátszásra készítették. A második a dallammal függ össze. A XIX. századi *canard*-okat szinte mindig ugyanazzal a dallammal (*Fualdès*) énekelték, amelyet egy hasonló nevű rodez-i ügyész 1817-ben elkövetett, különösen híres meggyilkolásáról neveztek el.<sup>71</sup> Ennek a gya

67 GARNIER, *Histoire de l'imagerie populaire*, 296–297.

68 Jean-Pierre SEGUIN, „Les ‘canards’ de fait divers de petit format en France, au XIXe siècle”, *Arts et traditions populaires* 4 (1956): 30–45, 113–135, 120.

69 SEGUIN, *Nouvelles à sensation*, 184–189; Maria KOSKO, *Le fils assassiné (AT 939A): Etude d'un thème légendaire*, FF Communications 198 (Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1966).

70 Éva GUILLOREL et Robert BOUTHILLIER, „L'influence des livrets de colportage dans le renouvellement du répertoire oral: La destinée de trois complaints criminelles imprimées en Bretagne au XIXe siècle”, in *Bretagnes du cœur aux lèvres: Mélanges offerts à Donatien Laurent*, ed. Fañch POSTIC, 97–122 (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009).

71 Michel-Louis ROUQUETTE, *La Rumeur et le meurtre: L'affaire Fualdès* (Paris: Presses universitaires de France, 1992).



Alexandre Antigna: *Le marchand d'images*  
(1862 körül)

széles körű elterjedése a francia irodalom visszatérő viccévé vált: Honoré de Balzac, Victor Hugo és Charles Baudelaire nemcsak a bűncselekményt, hanem a balladát is megemlítik.<sup>72</sup> Thomas Cragin szerint az 1830 és 1900 között Párizsban megjelent összes *canard* ballada több mint felét „a *Fualdès* dallamára” írták, míg a következő legnépszerűbb választás a *Maréchal du Saxe* volt, amely viszont ugyanennek a dallamnak egy korábbi neve!<sup>73</sup> A szűk választék okai: a dallam azonnal figyelmeztette a közönséget a kínált áru fajtájára; ez fogékonnyá tette a közönséget a történet befogadására; és ennek rezdülései, bár a zenei változatosság terén némi kívánnivalót hagytak, felkínálták magukat a szatirikus értelmezés számára is.<sup>74</sup>

### ***Image populaire* – a népi grafika**

Az antikváriusok általában megvetették a *canard*-t – még Gérard de Nerval, a franciaországi népdalgyűjtés korai pártolója sem mutatott túl nagy lelkesedést iránta. A műfajról való tudásunk kevésbé az akkoriban összeállított gyűjteményekből származik, mint inkább a nyomdászok és házalók azon kötelezettségéből, hogy hivatalos engedélyt szerezzenek a nyomtatáshoz és eladáshoz. Így a *canard*-ok hatósági levéltárakban maradtak fenn. A XIX. századi gyűjtők azonban beruháztak az egylapos ponyvák egy másik formájába: ez az *image*

72 Egy későbbi példáról lásd Marc ANGENOT, „La ‘Complainte de Fantômas’ et la ‘Complainte de Fualdès’”, *Etudes françaises* 4.4 (1968): 424–431.

73 CRAGIN, *Murder in Parisian Streets*, 234.

74 Una McILVENNA, „The Power of Music: The Significance of Contrafactum in Execution Ballads”, *Past and Present* 229 (2015): 47–89.

*populaire* vagy népi grafika.<sup>75</sup> Ez a lelkesedés megelőzte Champfleury *Histoire de l'imagerie populaire* című művének 1869-es kiadását, de ahogyan Nerval a népdalok esztétikai értékére vonatkozó állításai a gyűjtők új nemzedékét ösztönözték, úgy Champfleurynek a népi képszerzők gótikus stílusára vonatkozó dicsérete, illetve az akadémikus művészet nézőpontjának és minden egyéb szabályának pimasz elutasítása nagy érdeklődést keltett a műfaj iránt.<sup>76</sup> A gyűjteményekből regionális kutatások és múzeumi kiállítások lettek, ami pedig egy nemzeti katalógus létrehozásához vezetett.<sup>77</sup> A népi nyomtatásokat sokkal inkább forgatták tudományos és művelt körökben, mint a dalt, amely általában kísérté. A műélvezetnek köszönhetően gyakran ismerjük a metsző kilétét, még akkor is, ha neve nem szerepel a képen, miközben a népi grafikák nyomtatói által megrendelt szövegek egyikének szerzőjét sem tudjuk megnevezni.

A népi grafikák meghatározásában szerepelnie kell: ezek olcsók voltak. Gyakran nevezik őket *images d'un sou*nak (a *sou* egy *ancien régime* pénzérme volt, ami új pénzben öt centet ért) – vagy más szavakkal: „filléres nyomtatvány”-nak.<sup>78</sup> Vidékinek kellett lennie. Csak kevés párizsi nyomdász foglalkozott ilyenfajta ábrázolásokkal. Előállítói olyan vidéki központokban kereshetők, mint Orléans, Chartres, Nantes, Rennes, Caën, Rouen, Lille, Cambrai, Amiens és Toulouse. Mire Champfleury írt róla, a termelés átkerült Kelet-Franciaországba: Metz, Pont-à-Mousson, Nancy, Montbéliard, Belfort és mindenekelőtt Epinal. Az *image d'Epinal* az ilyenfajta nyomtatvány másik szinonimája. A nyomtatványnak fametszetnek kellett lennie. Bár az 1850-es évektől kezdve a nyomdászok a fa blokkokat litográfiával helyettesítették, a képet továbbra is úgy csinálták, hogy fametszetnek nézzen ki, s így kiszolgálták a közönség esztétikai elvárásait. Színes is lehetett. Az eredeti nyomást élénk vörössel, kézzel, sárgával, rózsaszínnel és zölddel nyomták felül, melyeket a hitelességre és olykor még a körvonalakra is fittyet hányó sablonokkal vittek fel. Habár a *canard-*

75 Az egyik hálalóról Alexandre Antigna *Le marchand d'images* című 1862 körül festményét közli: HOPKIN, „Ballads and Broad-sides in France”, 94. – *A ford.*

76 CHAMPFLEURY [Jules Francois Félix HUSSON], *Histoire de l'imagerie populaire* (Paris: Dentu, 1869).

77 A népi grafikák bibliográfiája alapos, a legtöbbet összegyűjti: *Catalogue de l'imagerie populaire française, I: Gravures en taillédouce et en taille d'épargne*, ed. Nicole GARNIER (Paris: Réunion des musées nationaux, 1990); *Catalogue de l'imagerie populaire française, II: Images d'Epinal gravées sur bois*, ed. Nicole GARNIER (Paris: Réunion des musées nationaux, 1996). A nyomtatott katalógus nem teljes, nem fedi le ugyanis az Epinalon kívüli Kelet-Franciaországot és Párizst sem; többnyire kihagyja a *canard*-okat; jobbra mellőzi a közigazgatási levéltárakban fellelhető, nyomdászoktól fennmaradt anyagokat. Egy bizonyos mértékig orvosolja e hiányt a Joconde, a francia múzeumok állományainak katalógusa: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>.

78 Jules Claretie, egy ismert gyűjtő használja a terminust visszaemlékezéseiben: Jules CLARETIE, *La vie a Paris, 1895* (Paris: Charpentier, 1896), 415–416.

ok ugyanazt a fametszettechnikát alkalmazták, általában kizárják őket a népi képábrázolásokkal kapcsolatos megfontolásokból, mivel az előbbiek alkotói az egyszerűséghez ragaszkodtak. Két különálló szakterület képviselőinek tűnnek, akik egy formát használnak, s csak ritkán és alig vacakolnak a másikkal. A XIX. században a képet szinte mindig szöveg kísérte, akár próza, akár vers (és gyakran mindkettő), hasábkra tördelve a kép mellett és alatt. A forradalom előtti időszakban a grafikák általában sokkal kevesebb szöveget tartalmaztak, s azt inkább a blokkba metszették bele, nem szedték külön betűkészletből.

Champfleury a művészetkritika felől közelített a népi grafikához. Ő a realista festőt, Gustave Courbet-t védelmezte. S bár e népi ábrázolások szín- és vonalhasználatára nem igazán hasonlít Courbet művészete, a festő mégis ettől a műfajtól nyert inspirációt plebejus témáihoz és azok kivitelezéséhez. A kortárs kritikusok, akik festményeit lehúzták, a képeket *images d'Epinal*ként írták le. Champfleury ezt a támadást a talpáról feje tetejére állította: szerinte Courbet ereje az emberekhez közvetlenül szóló kifejezés egyszerűségéből származik.<sup>79</sup> Később olyan francia művészek, mint például Paul Gauguin és követői, szintén ösztönzést nyertek a népi grafikákból, méghozzá abban, ahogy a merész körvonalakat és a még merészebb színeket használták, ahogy síkban, *chiaroscuro* nélkül ábrázoltak.<sup>80</sup> Ez a népi és a magasröptű művészet közötti kölcsönhatás az egyik oka annak, hogy miközben az utcai irodalom más formáit elhanyagolták, a népi grafikák felkeltették a tudósok figyelmét.

A látvány is kiemelkedően fontos volt e népi grafikák forgalmazásában. Alexandre Ponchon – visszaemlékezve ifjúságára az 1850–60-as évekbeli Amiens közelében – felidézte egy kelet-franciaországi házaló megjelenését iskolájánál:

Amikor az iskolás gyerekek kizúdultak ebédidőben, ott volt az iskolakapu közelében, fenyőfa dobozán ült, amelyet egy piszkos bőrpánttal kötött magára. A meglepett gyerekek körbejárták, majd a dobozából egy vastag papírtekercset vett elő, amelyet felnyitott. [...] Egek! Milyen élénk színek: piros, kék, sárga és – szemet kápráztatva – arany, amely ragyogott a napsütésben, és csinos vitézeket [...], valamint tündéreket idézett fel, akikről a nagymamáink meséltek.<sup>81</sup>

79 Meyer SCHAPIRO, „Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 (1941–1942): 164–191.

80 Jean ADHÉMAR, „L’imagerie vue par l’écrivain au siècle dernier”, *Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique, le vieux papier* 28, no. 270 (1978): 407–419. Gauguin művészete és a népi grafikák közötti lehetséges kapcsolatokról lásd Belinda THOMSON, *Gauguin’s Vision* (Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2005). [A *chiaroscuro* a fényárny-hatás a festészetben. – *A ford.*]

81 Alexandre PONCHON, „‘A l’Veille!’ La veillée vers 1850: Contribution à l’étude des traditions populaires de l’Amiennois”, *Conférence des Rosatis picards* 41 (1909): 1–51, 11–12.



Amikor Thomas Adolphus Trollope (az ismertebb Anthony testvére) az 1830-as években találkozott egy házalóval Bretagne-ban, a caulnes-i vásáron, ő is hangsúlyozta, hogy a színesség a kereskedelem alapvető eleme volt:

Vásárlói körében a másik nagy kedvenc a purgatórium legragyogóbb színes ábrázolása volt. A vörös és a sárga lángok óceánja fölött férfiak, nők és gyerekek fejének és vállának különféle változatai láthatók. Kezüket mind imára kulcsolták a képet néző személy felé, azért esedezve, hogy ne spóroljanak a pénzüikkel és segítsék ki őket. Ezt tekintetbe véve, ki ne dobott volna egy sou-t a „Tronc pour les ames [!] en Purgatoire”-ba, amikor legközelebb templomba ment.<sup>82</sup>

Ez a leírás is világossá teszi, hogy a népi grafikát inkább szemlélésre, mint olvasásra készítették. Az élénk színekre azért volt szükség, mert a nyomtatványok a házak és falusi vendéglők falaira kerültek, amelyek szobái kevés természetes fényben részesültek, és amelyek falait nyílt tűz és mécsesek sűrű füstje feketítette meg. Amédée Guérard, Eugène Leroux és Jean Villard sötét tónusú, breton paraszti enteriőrfestményein alig lehet kivenni a dobozágycsok körül elhelyezett képeket.<sup>83</sup>

A XIX. századi realista festmények alapján érthetjük meg, hogy miként használták a grafikákat. Például Alexandre Antigna és Léon Lhermitte festményein és rajzain a kandallópárkány fölött és az ágyak körül képeket találunk, de az ablakok és ajtók fölött és körül is, azaz olyan nyílások körül, ahol veszély hatolhat a házba. Ezeknek a képeknek feladata volt – még hozzá védelmezni. Néhány szent a házat a tüztől óvta, Szent Margitot szülő nők felügyeletére állították be, Szent Sebestyént az ajtó fölé helyezték, hogy elkerüljék a kolerát, Szent Balázs pedig a szomszédos istállóban tartotta szemmel a marhákat, és így tovább.<sup>84</sup> A vallásos ábrázolások kegytárgyak voltak, amelyek szövege elmagyarázta, hogyan kell bánni velük: „Borulj földre Urunk, Jézus Krisztus képe előtt”, vagy: „Isten áldja meg azt a házat, ahol ez a képet elhelyezték”. Augustin Thierriat 1815-ben egy lyoni fonó asszonyról festett képén, mely most a Musée des Beaux-Arts de Lyonban látható, a szenteltvíztartó állvány közvetlenül a csodatévő Madonna képe alatt látható. A kép egyértelműen a nő otthoni vallásgyakorlásának középpontjában állt. Paul Sébillot folklorista, aki terepen próbált meg képeket gyűjteni, azt tapasztalta, hogy a tulajdonosok vallási kötődéseik miatt csak vonakodva, még pénzért sem adták azokat oda.<sup>85</sup>

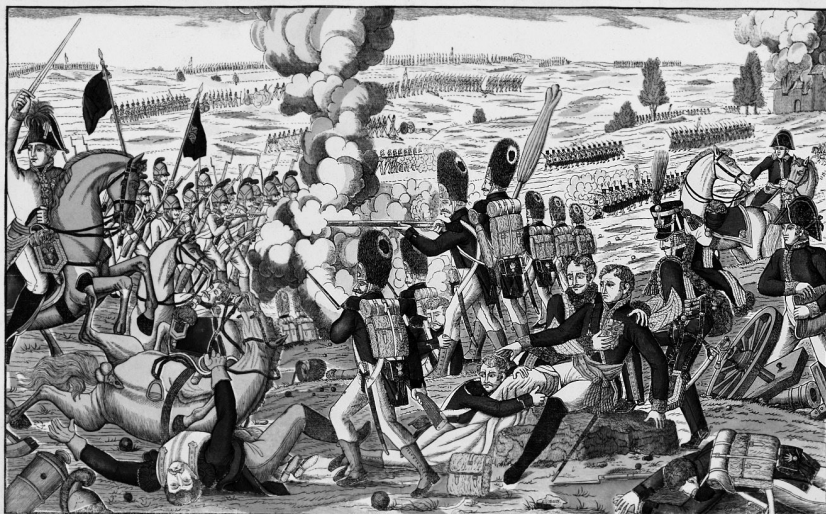
82 Thomas Adolphus TROLLOPE, *A Summer in Brittany*, ed. Frances TROLLOPE, 2 vols (London: Henry Colburn, 1840), I, 278.

83 Guérard és Villard munkái megtalálhatók: *L'imagerie populaire bretonne: Catalogue de l'exposition au musée départemental breton* (Quimper: Musée départemental breton, 1992), 11–16.

84 Pierre Louis DUCHARTRE et René SAULNIER, *L'imagerie populaire: Les images de toutes les provinces françaises du XVe siècle au Second Empire* (Paris: Librairie de France, 1925).

85 Paul SÉBILLOT, „L'imagerie en Haute et Basse-Bretagne”, *Revue des traditions populaires* 3 (1888): 309–316, 407–417.

## BATAILLE D'ESLING.-MORT DE MONTEBELLO.



Le 21 Mai 1809, 25,000 hommes de l'Armée française avaient effectué le passage du Danube, à deux lieues de Vienne. L'ennemi leur opposa une résistance avec 150 pièces d'artillerie. Cette journée se passa en combats meurtriers, et ne fut que le prélude de la terrible et mémorable bataille qui devait avoir lieu le lendemain. Le 22, à 6 heures du matin, le Duc de Montebello vint fondre sur l'armée autrichienne qui se tenait pour le passage. Elle fut de vain effort pour arrêter les colonnes françaises, sa ligne se brisa peu à peu, et déjà elle est en retraite... Mais tout-à-coup on vint apprendre que les prussiens de la Bavière, sous le Duc de Saxe, s'étaient mis en marche et se rendent l'offensive. Prévis de ce moment, qui ne pouvait plus être évitable, les troupes opposèrent à l'ennemi les débris d'un régiment de deux bataillons qui furent défaits. Le village d'Esling fut pris et repris sept fois. Dans ce moment l'empereur, à la tête de ses Braves, est bruyé au grand d'un boulet. Les Français reprirent leur position de la ville et présentèrent à l'ennemi au mur de granit qu'il n'osa plus attaquer. Ainsi finit cette belle journée et le 22 et le 23 de mai de 1809.

DE LA FABRIQUE DE PELLERIN, IMPRIMERIE-LIBRAIRIE, A EPINAL.

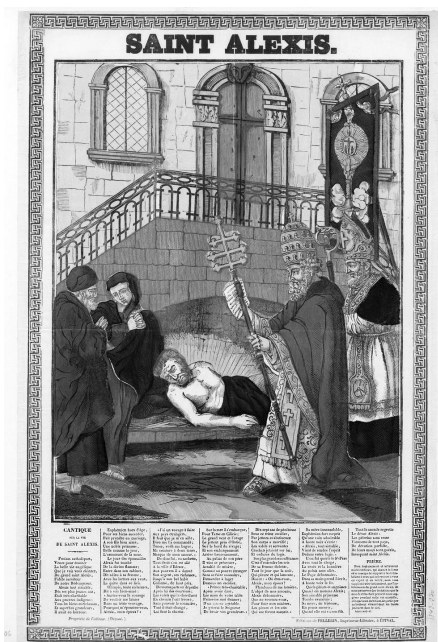
Az esslingi csata. Metsző: Francois Georin az epinali Pellerin cég számára (1829). Gallica

George Sand olyan alkalomról mesélt egy történetet gyerekkorából, amikor vihar idején egy helyi tanyán ragadt, s megfigyelte, ahogy a gazda és családja felkészül egy „vadállat” (egy farkas vagy talán egy vérfarkas) támadására. Amíg a férfiak felfegyverkeztek, addig a gazda felesége és sógornői gyerekeikkel letérdeltek és imádkoztak „egy színes kép előtt, amin nem is tudom, Napóleon birodalmának melyik tábornoka volt, akit szentként tiszteltek; akkoriban a házalók hitbuzgalmi alakként bármit eladhattak a parasztnak”.<sup>86</sup> A vallás, amely a XVIII. században a népi grafikák uralkodó témája volt, a XIX. században továbbra is fontos maradt, ám a napóleoni legenda lassan a legelterjedtebb témává vált. Mindazonáltal, mivel a népi grafikák formátuma a szentek képeinek mintájára alakult ki, a képzőművészek meglepően hasonlóképp bántak a császárral és marsalljaival, mint a vallásos alakokkal, tehát a gazda családjának tévedése magától értetődőbb volt, mint amilyenek elsőre látszik.

Az effajta világi képeket a politikai hűség szimbólumaként vagy a katonai karrier vizuális emlékezeteként is megjelenítették.<sup>87</sup> Nicolas Pellerinnek, a népi grafi-

86 George SAND, *Légendes rustiques* (Paris: Morée et Cie, 1858), 13–14.

87 Barbara Ann DAY, „Political Dissent and Napoleonic Representations during the Restoration Monarchy”, *Historical Reflections/Réflexions historiques* 19 (1993): 409–432.



Két epinali grafika a Pellerin cég műhelyéből. Balra: *A bolygó zsidó*, 1830-as évek, metsző: François Georquin; jobbra: *Szent Elek*, 1842, metsző: Jean-Charles Pellerin?, kiadó: Nicolas Pellerin. Gallica

kák mesterének epinali műhelyében ezzel a felirattal lógott az esslingi csata és Lannes marsall halálának képe (saját cége termékének egy példánya): „Csata, ahol Vadet úr megsebesült”. Pierre-Germain Vadet Pellerin sógora, üzleti partnere és a 16. vadászrezred veteránja volt, aki ebben az ütközetben vesztette el a lábát – és épp egy vitéz látható a képen, amint a kép előterében lezuhan a lováról.<sup>88</sup> A kép Vadet hűségét mutatja be, amely egybevág Pellerin liberális politikai álláspontjával.

A népi grafikák terjesztését és fogyasztását is a látvány határozta meg. Ennek ellenére a képeket dalok kísérték, ezért meg kell vizsgálnunk, hogy a képek milyen mértékben hatottak a népdalok repertoárjára. Garnier azt állítja, hogy az apja és a nagybátyjai által nyomtatott balladákat, melyek témája *Geneviève de Brabant*, *Le juif errant*,<sup>89</sup> *Damon et Henriette*, valamint *Pyramus et Thisbe*, vidéki szomszédok esti összejövetelein, ún. *veillon*okon énekelték, s hogy ő ifjúkorában maga is hallotta ezeket.<sup>90</sup> A vidéki népi kultúra más kommentá-

88 François BLAUDEZ, Jean MISTLER, et André JACQUEMIN, *Epinal et l'imagerie populaire* (Paris: Hachette, 1961), 115.

89 *A bolygó zsidó*. – *A ford.*

90 GARNIER, *Histoire de l'imagerie populaire*, 78–89.

torai is ugyanezt állították. Henri Labourasse folklorista szerint, amikor a falubeliek összegyűltek a *veillée* alkalmával, *Geneviève de Brabant*, *Pyramus et Thisbe*, *Damon et Henriette* volt a dalok témája, amelyekről „a falra volt ragasztva egy epinali kép, amely elmesélte a drámai, de nem kevésbé igaz történetet. Ahasvérus [a bolygó zsidó] rímes legendája mindig is a vakhit bevett tárgya volt.”<sup>91</sup> Igaz, hogy ezek a dalok megjelennek a Coirault-féle katalógusban, ám feltűnő, hogy pontosan ugyanazt a négy képet nevezik meg. Míg néhány más folklórkutató és helytörténész szintén hitelt ad a közösségi énekléshez anyagot szolgáltató népi grafikáknak, ezek együttesen alig több mint fél tucat címet tesznek hozzá a katalógushoz. Alexandre Ponchon idézte fel, hogy miután a színek mély benyomást tettek rá, ő és iskolatársai egy rögtönzött énekleckét tartottak a képekkel házaló ügynök előtt, és megemlítette a *Marlborough*-t, a *L'enfant au tambour*,<sup>92</sup> az *Il était une bergère*-t<sup>93</sup> és az elkerülhetetlen *Geneviève de Brabant* és *Le juif errant*.<sup>94</sup> A képszerzők közvetlen szerepet játszottak a francia népdal repertoárjának kialakításában, közreműködésük mégis korlátozott volt.

A XIX. század utolsó évtizedeiben a népi grafikák egyre inkább az olyan kis-korúakat célozták meg, mint például a fiatal Ponchon. Pellerin és versenytársai olyan képeket készítettek, amelyekről tudták, hogy felfüggesztik az iskolatermek falaira, díjakként osztják szét a katekizmusórákon, vagy olyan árusoknak adják át vevőcsalogatónak, akik felismerték annak az értékét, hogy a gyerekek az áruért nyüstölik szüleiket.<sup>95</sup> A népmesék, a tanulságos történetek és a papírsjátékok váltak a legjövendmezőbb termékekké a gyerekeknek szóló dalok mellett. A népi képszerzők valószínűleg jelentős szerepet játszottak a „nemzeti dalok” kánonjának kialakításában. Ezek olyan dalok, amelyeket minden francia ismer, mert az elemi iskolákban éneklük, mint például *Le Bon Roi Dagobert*,<sup>96</sup> *L'enfant au tambour*, *Sur le pont d'Avignon*,<sup>97</sup> a *Cadet Rouselle*<sup>98</sup> és így tovább.<sup>99</sup> Pellerin időnként a helyi szóbeli kultúrából merített, de ő és mások is általában ismételten felhasználták azokat a szövegeket, amelyek már forgalomban voltak

91 Henri-Adolphe LABOURASSE, *Anciens us, coutumes, légendes, superstitions, préjugés, etc. du département de la Meuse* (Bar-le-Duc: Contant-Laguerre, 1903), 78.

92 A kisdobos. – *A ford.*

93 Volt egy pásztorlányka. – *A ford.*

94 PONCHON, „A l'Veille!”, 12.

95 René SAULNIER, „De l'imagerie populaire à l'imagerie enfantine”, *L'art populaire en France* 2 (1930): 162–178; Chantal GEORGEL, *L'enfant et l'image au XIXe siècle*, Les dossiers du musée d'Orsay 24 (Paris: Réunion des musées nationaux, 1988).

96 Jó Dagobert király. – *A ford.*

97 Az avignon-i hídon. – *A ford.*

98 Rouselle kadét. – *A ford.*

99 Michel MANSON, „Les chansons pour enfants deviennent des livres: Du folklore à Valbum de comptines”, in *Livre en chantant: Des albums de comptines*, ed. Sylvie RAYNA, Chloé SÉGURET, et Céline TOUCHARD (Toulouse: Erés, 2015), 133–156.

nyomtatott formában. Ezért ezek ritkán jelennek meg a népdalkatalógusokban, jóllehet széles körben előadták és elő is adják őket.

\* \* \*

Olvasóim kétségtelenül méltányolni fogják, hogy e tanulmány alaphangja jó-szerivel mentegetőző azért a könnyed vágtaért, ahogy végigrohantunk mind a párizsi, mind a vidéki, mind az *ancien régime*-kori, mind a XIX. századi francia utcai irodalmon. Csak intuícióim vannak, pontos adataim nincsenek kijelentéseim igazolására. Mindenesetre a népi esztétika témáját bizonyosan érdemes kutatni. A házalók magamutogatása újból megerősíti, hogy a kiskereskedelem performatív – a tárgyhoz kapcsolódó asszociációk ugyanúgy megvásárolhatóak, mint a hasznosságuk. Ahogy a fogyasztás is performatív – tárgyakat azért használunk, hogy állításokat tegyünk saját magunkról. A fogyasztói döntések mögött álló preferenciák mégis közösek – ilyenek kell lenniük, különben a performancia nem volna érthető. Az ízlés változatai tehát feltárják, hogy egy társadalom vagy egy adott társadalmi csoport miként látja vagy szeretné látni saját magát. Amikor a „nemzeti karakter” kifejezést használjuk – és valljuk be, a történészek ezt ritkán teszik –, akkor ezt valójában azért is értjük, mert közös esztétikai preferenciáink vannak.

Más országokkal és régiókkal összehasonlítva a frankofón Franciaországban az utcai irodalom fogyasztása során inkább a vizualitást sorolták első helyre a szöveggel szemben. S a franciák láthatólag a dalszöveget részesítették előnyben az elbeszéléssel szemben, amikor a dalokról volt szó, míg más országokban ezek nagyban függtek a ponyvák terjesztésétől. E tanulmány azt állítja, hogy ez a két tény összekapcsolódik. A ponyvák beszállítói énekeltek, hogy eladják áruikat, ám összességében a vásárlók nem a dalt vásárolták meg. Pénzt fizettek azért, hogy élvezhessék a viccet, a szentek védelméért vagy a *canard* által okozott borzongató rémületért.

Miért van ez így? A brit történetírásban sok szó esett arról a reformáció következményeként történt váltásról, melynek során a szem dominanciájáról a fül dominanciájára került a hangsúly.<sup>100</sup> De hogy Franciaország katolikus maradt, aligha magyarázza a balladák hiányát, mivel Flandria, Bretagne és Spanyolország – ezek, ha lehet, még egyértelműbben katolikusak, mint Közép-Franciaország – mindezek ellenére gazdag balladakultúrával rendelkeznek.

Az ízlés e változata mögött prózaibb okok is húzódnak: a termelés helyi szükségletei. Mind az *ancien régime* korában, mind a forradalom utáni Franciaországban a nyomtatás ellenőrzött és felügyelt szakma volt. A nyomdászoknak

100 Például lásd Amold HUNT, *The Art of Hearing: English Preachers and their Audiences, 1590–1640* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).

engedélyt kellett kérni, és engedélyük megszerzéséhez meg kellett győzniük a hatóságokat jó jellemükről és politikai megbízhatóságukról. A ponyvának rossz híre volt, ezért csak kevés nyomdász működött a piac ezen szegmensében. A képek szolgáltatói nem a nyomdászat világából érkeztek, hanem olyan szakmákból, amelyek a fametszés készségét igényelték. A Pellerinek ugyanúgy kártyajátékok gyártásával kezdtek, mint a chartres-i Garnier-Allabres és a legtöbb képszerző is.<sup>101</sup> A játékkártyák gyártása nem volt engedélyköteles, és a kiadásukhoz mindaddig nem kellett a cenzúrához sem fordulni, míg nem használtak betűnyomást. (Vagy legalábbis néhányan szándékosan így értelmezték a törvényt; a gyakorlatban az 1820-as évektől kezdve előzetes jóváhagyást kellett kapniuk.) Más képszerzők a nyomtatott pamutruhák, az *indiennes* készítőivel álltak kapcsolatban, ami szintén megkövetelte a fametszés képességét.

De míg a képszerzőket kevésbé terhelték a fablokkok és színsablonok gyártásához szükséges beruházások (utóbbiakat vízállóvá kellett tenni, ami meglepően bonyolult és bűzös feladat volt), a készlet gyors változtatása is eleve kizárt volt számukra, amely a brit balladanyomdászokat jellemezte. A képszerzők évtizedekig ugyanazokat a blokkokat használták, s a példányszám akár tíz-, ha nem százezerre rúgott. Habár ők az eseményekre és a divatokra reagáltak, mégis a nehezebb, pénzügyileg kockázatosabb utat választották. Amíg legyártották a képet a kísérő balladával, addigra a hír maga már elavult. Mindaddig, amíg a népi grafika továbbra is az uralkodó ponyvaműfaj maradt, az elbeszélő ballada háttérbe szorult.

Noha a francia ponyvapiac sajátosságaira a termelési feltételek meggyőzőbb magyarázatot nyújthatnak, mint a „nemzeti karakter”, ez a piac kétségtelenül alakította azt, ahogy a franciák magukat látták a múltban, s bizonyos mértékben azt is, hogy miként látják magukat most. Elmondhatjuk, hogy a Pont Neufról a *goulette*-ekbe, majd aztán a *café-chantant*-okba költöző könnyed, szatirikus, utcai és lázadó dalok hagyománya a XX. században a francia *chanson*ként tűnik fel újra, amelyet manapság is a franciaság kifejeződéseként hirdetnek Franciaországon kívül és belül. A ponyvanyomtatás szerepet játszott e mitikus minősítés megteremtésében.<sup>102</sup>

*Fordította: Vaderna Gábor*

101 A játékkártyaiparral való kapcsolódás jól dokumentált egy nemrégiben született disszertációban: Christophe BEAUDUCEL, *L'imagerie populaire en Bretagne aux XVIIe et XIXe siècles* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009).

102 Lásd például Marc ROBINE, *Il était une fois la chanson française: Des trouveres à nos jours* (Paris: Fayard, 2004); David LELAIT-HELO, *Le roman de la chanson française* (Rocher, 2009); Peter HAWKINS, *Chanson: The French Singer-Songwriter from Aristide Bruant to the Present Day* (Aldershot and Burlington, VT: Ashgate, 2000); Adeline CORDIER, *Post-War French Popular Music: Cultural Identity and the Brel-Brassens-Ferré Myth* (Farnham and Burlington, VT: Ashgate, 2014).