

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Τα καλλιτεχνικά καμπαρέ στη Μονμάρτη του τέλους του 19^{ου} αιώνα:
Μουσικές, αισθητικές και κοινωνικές διαστάσεις μιας αντικουλτούρας.**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**της φοιτήτριας
Παζαρλόγλου Γεωργίας
ΑΕΜ: 1489**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Δανάη Στεφάνου, Επίκουρη Καθηγήτρια

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΜΑΡΤΙΟΣ, 2015

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα Εικόνων και Παρτιτούρων.....	3
Εισαγωγή.....	4
Κεφάλαιο 1^ο:- Ιστορικό Υπόβαθρο	
1.1. Η κοινωνικοπολιτική συνθήκη στη Γαλλία (1852-1900).....	9
1.2. Η Κοινωνία στο Παρίσι κατά την Τρίτη Γαλλική Δημοκρατία	
1.2.1. Fin de Siècle, Decadence: μία απόπειρα επεξήγησης των όρων.....	16
1.2.2. Η ανάδυση των τάξεων και ο τρόπος ζωής τους.....	19
1.3. Η Τέχνη Κατά τη Γ' Γαλλική Δημοκρατία	
1.3.1. Η Επίσημη Τέχνη: Τάσεις και Ιδρύματα.....	22
1.3.2. Bohemia.....	28
Κεφάλαιο 2^ο: Τα καλλιτεχνικά καμπαρέ της Μονμάρτης	
2.1. Η Μονμάρτη: κέντρο πολιτισμού, κοινότητα αμφισβήτησης και παραβατικότητας.....	31
2.2. Η ιδιαίτερη καλλιτεχνική δραστηριότητα στη Μονμάρτη: από τα πρώτα cafés μέχρι την εμφάνιση του πρώτου cabaret artistique.....	34
2.2.1. «Hydropathes».....	37
2.3. Cabaret Artistique du Chat Noir	
2.3.1. 1881-1885: Η Πρώτη Περίοδος.....	40
2.3.2. 1885-1897: Η Δεύτερη Περίοδος.....	49
2.4. Le Mirliton.....	53
2.5. Cabaret «Les Quat' Z' Arts».....	56
2.6. Lapin Agile ή Cabaret des Assassins.....	59
Κεφάλαιο 3^ο: Η Μουσική στα Καλλιτεχνικά Καμπαρέ: Ανιχνεύοντας μία άγραφη κληρονομιά.	
3.1. Belle époque: Η χρυσή εποχή του γαλλικού Chanson.....	62
3.1.1. Συναισθηματικό Τραγούδι- Chanson Sentimental.....	64
3.1.2. Παρωδία και Σάτιρα.....	70

3.1.3. Μακάβριο Τραγούδι- Chanson Macabre.....	84
3.1.4. Κοινωνικό- Σοσιαλιστικό Τραγούδι- "Socialo".....	90
3.1.5. Ρεαλιστικό Τραγούδι- Chanson R�aliste.....	96
3.2. Η Μουσική ως Συστατικό Στοιχείο στο Θέατρο Σκιών.....	101
Κεφάλαιο 4^ο: Η μουσική των καλλιτεχνικών καμπαρέ ως έκφραση μίας περιθωριακής κουλτούρας. Συσχετισμοί και Αντιφάσεις.	
4.1. Η έννοια της Κουλτούρας: Εννοιολογικά Πλαίσια και Ορισμοί.....	106
4.2. Υποκουλτούρα: Ορισμοί, τρόποι διάκρισης, βασικές έννοιες.....	111
4.3. Η καλλιτεχνική κοινότητα των cabarets artistiques της Μονμάρτης ως υποπολιτισμική κοινότητα: Τα υποκείμενα, οι κοινωνικοί δεσμοί και η τοπικότητα.....	116
4.4. Υποκουλτούρα ή Αντι-κουλτούρα;.....	124
Επίλογος.....	125
Παράρτημα Ι: Λίστα των καλλιτεχνών στα καμπαρέ.....	128
Παράρτημα ΙΙ: Φωτογραφικό Υλικό και Παρτιτούρες.....	130
Βιβλιογραφία.....	143

Περιεχόμενα Εικόνων και Παρτιτούρων

1. Aristide Bruant, «Je cherche fortune autour du Chat Noir.....»	42
2. Paul Delmet, «Toujours Vous!».....»	66
3. Maurice Boukay, Paul Delmet, «Tout Simplement».....»	67
4. Gabriel Montoya, Maurice Petitjean, «En Fermant les Yeux»....»	69
5. Léon Xanrof, «Le Fiacre».....»	74
6. Paul Delmet, «Femme qui passe».....»	76
7. Vincent Hyspa, «Le Noyau qui ne passe pas».....»	78
8. Vincent Hyspa, «Un diner à l' Elysée».....»	79-80
9. Jules Massenet, «Les Enfants».....»	81
10. Vincent Hyspa, ««Les Eléphantés».....»	82
11. Maurice Rollinat, «Le Jet D' Eau».....»	86
12. Maurice MacNab, «Le Pendu».....»	88-89
13. Jean-Baptiste Clément- Antoine Renard, «Les Temps des Cerises».....»	92
14. Maurice MacNab, «L'Expulsion».....»	94
15. Aristide Bruant, «A la Villette».....»	98
16. Aristide Bruant, «Marche des Dos».....»	100
17. «L' Adoration», <i>La Marche à l' étoile</i>»	103
18. «L' Etoile», <i>La Marche à l' étoile</i>»	104
19. «Apothéose», <i>La Marche à l' étoile</i>»	104
Παράρτημα I: εικόνες και Παρτιτούρες.	
1. «Le Bon Bock», Eduard Manet.....»	133
2. «L' Hydropathe», Journal Littéraire Illustré, No. 8 (8 Μαΐου 1879).....»	134
3. «Le Chat Noir Journal». Εξώφυλλο, No. 185 (25 Ιουλίου 1885).....»	135
4. Adolphe Willette, «Parce Domine».....»	136
5. «La Marche à l' étoile». Mystère en 10 tableaux. Εξώφυλλο.....»	136
6. «La Marche à l' étoile». Ταμπλό 1ο, «L' étoile».....»	137
7. «La Marche à l' étoile». Ταμπλό 10ο, «Apothéose».....»	137
8. Henri de Toulouse-Lautrec, «Aristide Bruant, in His Cabaret».....»	138
9. «Les Quatre Fils Pharamond», Le Mur.....»	138
10. Andre Gill, «Le Lapin Agile».....»	139
11. «En revenant de la revue», Virginie Bazier.....»	140
12. Maurice Rollinat, «Le Jet D' Eau» (ολόκληρη η παρτιτούρα).....»	143

Εισαγωγή

Η εργασία αυτή είναι μία ιστορική, αισθητική και μουσικολογική μελέτη πάνω στην καλλιτεχνική κληρονομιά των καμπαρέ της Μονμάρτης κατά το τέλος του 19^{ου} αιώνα. Ξεκινώντας την θεωρητική ενασχόληση με το θέμα αυτό, δεν είχα εξ' αρχής συνειδητοποιήσει την πολυπλοκότητά του, τόσο αναφορικά με την χωροχρονική συγκυρία κατά την οποία το πολιτισμικό αυτό φαινόμενο λαμβάνει χώρα, όσο και σε σύνδεση με αισθητικές παραμέτρους. Σταδιακά, αντιλήφθηκα τις ιδιαιτερότητες της εποχής που επέλεξα να μελετήσω, όσο και τη δυναμική της ιστορικής αλλά και καλλιτεχνικής μετάβασης που συντελείται στην Ευρώπη την περίοδο εκείνη. Πρόκειται για μία εποχή με εξαιρετικό ενδιαφέρον, μία μεταιχμιακή φάση, όχι μόνο για τα καλλιτεχνικά κινήματα, αλλά και για την πολεοδομική αναδιαμόρφωση των μητροπολιτικών κέντρων του αναπτυσσόμενου καπιταλισμού, για την κοινωνική διαστρωμάτωση, για τη βιομηχανία, το εμπόριο και γενικότερα, τις οικονομικές σχέσεις και φυσικά, για τους κοινωνικούς δεσμούς, τους τρόπους κοινωνικοποίησης, τις ζωές των ανθρώπων.

Με δεδομένα όλα τα παραπάνω, δε θέλησα να περιοριστώ σε μία καθαρά μουσικολογική ανάλυση της μουσικής πρακτικής των καμπαρέ (αν και, όπως θα φανεί παρακάτω, δεν είχα και επαρκή πρόσβαση στα κατάλληλα εργαλεία για να το κάνω), αλλά να μελετήσω το φαινόμενο συνδυαστικά, λαμβάνοντας υπόψη τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες γεννήθηκε, τις θέσεις των θεσμών και των ιδρυμάτων στις οποίες αντιτάχθηκε και την ιστορικότητα του εδάφους στο οποίο διαμορφώθηκε. Έτσι, στο πρώτο μέρος της εργασίας αυτής επιδιώκεται μία συνοπτική καταγραφή των ιστορικών γεγονότων που επηρεάζουν και μετασχηματίζουν τη γαλλική κοινωνία από το 1852 μέχρι το τέλος του αιώνα, βάση επιλεγμένης ιστοριογραφικής βιβλιογραφίας. Παράλληλα, γίνεται μία απόπειρα επεξήγησης των όρων «decadence» και «fin-de-siècle», όρων ιδιαίτερα σημαντικών για την κατανόηση της συλλογικής συνείδησης της εποχής. Η ιστορική αφήγηση του 1^{ου} κεφαλαίου κλείνει με μία αναφορά στη διαμόρφωση της επίσημης τέχνης της περιόδου, καθώς και στους θεσμούς που αυτή εισάγει μέσω των ιδρυμάτων της, και τέλος στην καλλιτεχνική και διανοούμενη παρέκκλιση που η ίδια προκαλεί, τη λεγόμενη μποέμ κουλτούρα. Το κεφάλαιο αυτό, πέρα του ότι λειτουργεί ως ιστορική βάση για την μετέπειτα αφήγηση, είναι ιδιαίτερα βοηθητικό στο 4^ο σκέλος της

εργασίας αυτής, όπου καταπιάνομαι με όρους όπως αυτός της «κουλτούρας» και της «υποκουλτούρας», όροι που η διερεύνησή τους προϋποθέτει μία γενικότερη και ευρύτερη ιστορική και κοινωνική ανάγνωση.

Σε αντίστοιχο ιστορικό ύφος κινείται και το δεύτερο μέρος της εργασίας αυτής, στο οποίο μελετάται η τοπική ιδιαιτερότητα της Μονμάρτης ως μήτρα των διάφορων καλλιτεχνικών εγχειρημάτων. Στο σημείο αυτό, γίνεται επιλογή τεσσάρων καλλιτεχνικών καμπαρέ προς μελέτη (Chat Noir, Le Mirliton, Quat'z'Arts και Lapin Agile) μέσα από μία πληθώρα αντίστοιχων εγχειρημάτων, με βασικά κριτήρια της επιλογής αυτής τις καινοτομίες που αυτά αναδεικνύουν σε αισθητικό και καλλιτεχνικό επίπεδο και τη σχέση που αυτά αναπτύσσουν με το νέο λαϊκό αστικό τραγούδι, το λεγόμενο «chanson à Montmartre». Όπως είναι αναμενόμενο, η αναφορά στο Chat Noir είναι περισσότερο εκτενής, διότι το καμπαρέ αυτό αποτελεί την ιστορική αφετηρία του κινήματος των καμπαρέ παγκοσμίως και ταυτόχρονα λειτουργεί ως χώρος πειραματισμού και καλλιτεχνικής αλληλεπίδρασης με σαφείς συσχετισμούς με την καλλιτεχνική πρωτοπορία των αρχών του 20ού αιώνα. Δεν παραβλέπεται βέβαια και ο παρεχόμενος όγκος των πληροφοριών από τη βιβλιογραφία. Οι αναφορές στο καμπαρέ του Chat Noir σε διάφορες πηγές είναι εξαιρετικά συχνές και λεπτομερείς, σε βαθμό που ο αναγνώστης-μελετητής τους μπορεί να εκλάβει μία ολοκληρωμένη άποψη και μάλιστα, από παραπάνω από δύο πλευρές σχετικά με το τι συμβαίνει μέσα στο καμπαρέ ή ακόμα, πως διαμορφώνεται το καθημερινό του πρόγραμμα.

Σε αυτό το σημείο συνειδητοποίησα ότι οι καταλληλότερες λέξεις για να περιγράψω τα δρώμενα των καμπαρέ ή τις καινοτομίες τους, βρίσκονται στο λεξιλόγιο της σύγχρονης αισθητικής και καλλιτεχνικής θεωρίας. Όροι που αρχίζουν να αποκτούν νοήματα και περιεχόμενο ακριβώς λίγα χρόνια μετά τη δύση του κινήματος των καμπαρέ στη Γαλλία, όπως οι λέξεις «performer» και αντίστοιχα, «performance», τελικά φαίνεται να αποτελούν το πιο αρμόζον περιγραφικό πλαίσιο για την καλλιτεχνική παράδοση που μελετώ. Αυτό έχει μεγάλο ενδιαφέρον, γιατί οι όροι αυτοί επαναπροσδιορίστηκαν συνυφασμένοι με την άνοδο του μοντερνισμού κατά τον 20ό αιώνα, αντιστοιχούν όμως εξίσου σε προγενέστερα καλλιτεχνικά μορφώματα όπως και τα καμπαρέ, τα οποία, σύμφωνα με πολλούς ιστορικούς της βιβλιογραφίας, προμηγνύουν το avant-garde του επόμενου αιώνα. Έτσι, όπως γίνεται ξεκάθαρο στο

κύριο σώμα της εργασίας, πολύ συχνά προτιμώ τη χρήση αυτών των «αναχρονισμών» από άλλους όρους με πιο γενική σημασία.

Αφήνοντας πίσω το ιστορικό υπόβαθρο και προχωρώντας στο μουσικολογικό σκέλος της εργασίας, γίνεται εμφανές το πρόβλημα της βιβλιογραφίας για τη μουσική μελέτη του θέματος αυτού. Η πλειοψηφία των πηγών μελετά το φαινόμενο των καμπαρέ από μία ιστορική και αισθητική σκοπιά, δίνοντας τις περισσότερες φορές την κύρια βαρύτητα στην ποίηση και τη λογοτεχνία, στην παραστατικότητα, στην ανάδυση των νέων καλλιτεχνικών πρακτικών (όπως το θέατρο σκιών) και στη ζωή των ίδιων των καλλιτεχνών. Όλα αυτά τα στοιχεία συνθέτουν πράγματι τους νέους δρομους που ανοίγονται στην τέχνη μέσω της ανάπτυξης των καμπαρέ, παραβλέπεται όμως το μουσικό σκέλος αυτής της διαδικασίας. Στο τρίτο κεφάλαιο, όπου επεδίωξα να κατηγοριοποιήσω τα τραγούδια των καμπαρέ, βρέθηκα μπροστά σε μία σημαντική έλλειψη μουσικής βιβλιογραφίας. Σαφέστατα, η μουσική των καμπαρέ δε φαίνεται να ακολουθεί την καινοτόμα πορεία που πήραν οι υπόλοιπες τέχνες την περίοδο εκείνη, αντιθέτως μάλιστα, σχετίζεται με δημοφιλή μουσικά ιδιώματα και ίσως, παίζει συνοδευτικό ρόλο προς προώθηση του λόγου και της ποίησης. Η παντελής βέβαια απουσία μουσικών παραδειγμάτων από τον κύριο όγκο της βιβλιογραφίας που μελέτησα δε μπορεί να αιτιολογηθεί μονομερώς.

Το «chanson à Montmartre» φαίνεται να κατατάσσεται μάλλον στη λαϊκή ή δημοφιλή μουσική δημιουργία, γεγονός που από μόνο του συνεπάγεται ανεπάρκεια μουσικών ή υφολογικών αναλύσεων, καθώς γενικά, δε θεωρείται πως κάτι τέτοιο είναι αναγκαίο λόγω της απλής και κατανοητής φόρμας των περισσότερων τραγουδιών. Με αυτά τα κριτήρια, η μουσική δημιουργία των καμπαρέ εντάσσεται στη σφαίρα της χαμηλής κουλτούρας, η οποία δε συνηθίζεται να μελετάται και να αναλύεται με τα εργαλεία ανάλυσης της υψηλής και λόγιας μουσικής παραγωγής. Επιπλέον, μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου φαίνεται να μην έχει διασωθεί ή να μην υπάρχει καν καταγεγραμμένο, αφού αποτελεί προϊόν προφορικής μετάδοσης και συνεχών διασκευών και μετασχηματισμών. Με τον καιρό, εμβαθύνοντας στο θέμα, βρήκα ψηφιοποιημένες συλλογές τραγουδιών και ποιημάτων των καλλιτεχνών, με παρτιτούρες, αλλά και ηχογραφήσεις του πρώιμου 20ού αιώνα, στο ψηφιακό αρχείο της Εθνικής Γαλλικής Βιβλιοθήκης (Gallica, Bibliothèque Nationale de France) και με τον τρόπο αυτό μπόρεσα να κατανοήσω το μουσικό ύφος και τελικά, να ολοκληρώσω το τρίτο μέρος της εργασίας.

Τέλος, στο 4ο και τελευταίο μέρος αυτής της δουλειάς επιχειρώ να συσχετίσω το πολιτισμικό φαινόμενο των καλλιτεχνικών καμπαρέ με τις έννοιες της υποκουλτούρας και αντικουλτούρας, έννοιες άμεσα σχετιζόμενες, αλλά και όχι ταυτόσημες. Θα λέγαμε μάλιστα πως η δεύτερη είναι υποκατηγορία της πρώτης. Το κεφάλαιο αυτό παίρνει χαρακτηριστικά πολιτισμικής μελέτης και αντίστοιχης θεματικής είναι και η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε. Παρατίθεται μία σύνοψη των κυριότερων θέσεων σχετικά με την έννοια της κουλτούρας, ως κυρίαρχης πολιτισμικής πλατφόρμας στο εσωτερικό των κοινωνιών, αλλά και μία εισαγωγή στην ανάδυση της έννοιας της υποκουλτούρας. Προκειμένου να συνδέσω την παράδοση των καμπαρέ με τον τελευταίο όρο, προχωρώ σε μία συγκριτική διαδικασία, εξετάζοντας τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά της με γνώμονα την ήδη μελετημένη βιβλιογραφία.

Στο κεφάλαιο αυτό βέβαια, μελέτησα το φαινόμενο των καμπαρέ χρησιμοποιώντας όρους της σύγχρονης πολιτισμικής θεωρίας, όρους που εισήχθησαν στη φιλοσοφική σκέψη πολύ μεταγενέστερα των γεγονότων στα οποία αναφέρομαι. Προσπάθησα να αναγνώσω, δηλαδή, την καλλιτεχνική παραγωγή του καμπαρέ του τέλους του 19^{ου} αιώνα υπό το πρίσμα πολιτισμικών εννοιών του όψιμου 20^{ου} αιώνα. Επειδή όμως η μελέτη των σύγχρονων δυνάμει υποκουλτούρων γίνεται με συμμετοχικότητα και παρατήρηση και στην περίπτωση των καλλιτεχνικών καμπαρέ κάτι τέτοιο είναι σαφώς αδύνατο, επιδιώχθηκε η αδυναμία αυτή να αντισταθμιστεί από τις λεπτομερείς πλαισιακές αναφορές στο ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό υπόβαθρο της εποχής (1ο και 2ο κεφάλαιο).

Μέσω της ένταξης της καλλιτεχνικής πρακτικής των καμπαρέ στη σφαίρα της υποκουλτούρας/αντικουλτούρας, επιθυμώ να αναδείξω την αξία μελέτης της αδιαμεσολάβητης καλλιτεχνικής δημιουργίας, ακόμα κι αν αυτή αποτελεί παραγόμενο μίας μειοψηφίας, ή αποτέλεσμα κοινωνικής και πολιτισμικής αντίδρασης ή εντέλει, έμπρακτη αντίθεση προς τον θεσμοθετημένο ή επίσημο τρόπο οργάνωσης της δημιουργικότητας. Οι παραμελημένες μουσικές παραδόσεις είναι βεβαίως δύσκολο να εξερευνηθούν, λόγω της έλλειψης ιστοριογραφικών πηγών, ωστόσο μελετώντας τις, καλείσαι να εμβαθύνεις στην κοινωνική δομή των ομάδων που τις ανέπτυξαν, να εμπεδώσεις αξιακούς κώδικες, λαϊκή ορολογία, μορφές κοινωνικής συναναστροφής, να βουτήξεις τελικά σε ένα πολύπλοκο μικρόκοσμο. Και

όλα αυτά γιατί οι παραδόσεις αυτές δεν είναι καθарές και αμόλυντες, αλλά παίρνουν φορτίο από τις ζωές και τις εμπειρίες των ανθρώπων που τις δημιουργούν.

Κεφάλαιο 1ο

Ιστορικό Υπόβαθρο

1.1. Η κοινωνικοπολιτική συνθήκη στη Γαλλία (1852-1900)

Ο λόγος για τον οποίο επιλέχθηκε το 1852 σαν αφετηρία της συγκεκριμένης ιστορικής καταγραφής, και όχι μία ημερομηνία πλησιέστερη στα γεγονότα τα οποία θα μελετηθούν (π.χ. το 1870), βρίσκεται στην αναγκαιότητα ανάδειξης ιστορικών και πολιτικών συνθηκών που αναμφίβολα άφησαν το στίγμα τους στην μετέπειτα τροπή της ιστορίας της Γαλλίας. Το 1852 ως σημείο εκκίνησης, μας επιτρέπει να σκιαγραφήσουμε την πολιτιστική και πολιτική εξέλιξη της γαλλικής κοινωνίας με γνώμονα τη συνοχή της ιστορικής αφήγησης.

«Η Γαλλία έχει τη φήμη μιας χώρας βασανισμένης από επαναλαμβανόμενες επαναστάσεις, δημόσιες κρίσεις και σκάνδαλα. Η πολιτική αστάθεια εμφανίζεται ως το σημαντικότερό της πρόβλημα»¹

Theodore Zeldin

Μετά την επανάσταση του Φεβρουαρίου του 1848,² ο Louis Napoleon Bonaparte (Ναπολέον III) εκλέχτηκε Πρόεδρος της Δεύτερης Δημοκρατίας της Γαλλίας, η οποία πολύ σύντομα μετατράπηκε το 1852, σε ένα ολιγαρχικό και ιδιαίτερα αυταρχικό καθεστώς, γνωστό ως «Δεύτερη Αυτοκρατορία». Η ανάγκη επιβολής της εικόνας ενός σταθερού και μοντέρνου γαλλικού κράτους οδήγησε τον Ναπολέοντα τον Τρίτο σε επιλογές πολεοδομικού εκσυγχρονισμού («στρατηγικού εξωραϊσμού» κατά τον Walter Benjamin³) στην πρωτεύουσα της Γαλλίας. Πράγματι, από το 1851, το Παρίσι ανοικοδομείται, υπό την επίβλεψη του George Haussmann.

¹ Theodore Zeldin, *France 1848-1945: Politics and Anger* (Oxford: Oxford University Press, 1979), 1

² Από το 1789 της "Ελευθερίας-Ισότητας-Αδελφότητας" μέχρι το ξεκίνημα του 'Α Παγκοσμίου Πολέμου, στη Γαλλία ξέσπασαν τρεις ενδιάμεσες επαναστάσεις (1830, 1848 και 1871). Και οι τρεις είχαν κοινά κοινωνικά και πολιτικά αίτια, τα οποία μπορούν κυρίως να εντοπιστούν στην ανάγκη εκδημοκρατισμού του πολιτειακού συστήματος, αλλά και της ευρύτερης κοινωνίας. Το 1846 η μοναρχική Γαλλία αντιμετωπίζει τις επιπτώσεις της παγκόσμιας οικονομικής ύφεσης, οι οποίες επηρεάζουν την πλειοψηφία των κοινωνικών στρωμάτων. Στις βιομηχανικές πόλεις οι εργάτες συσσωρεύονται αλλά τελικά μένουν άνεργοι λόγω της εισαγωγής μηχανών στα εργοστάσια και της παράτασης του ωραρίου, στην ύπαιθρο ανθούν η τοκογλυφία και οι κοινοτικές διαμάχες για την εκμετάλλευση των απεριφρακτων ακόμα δημόσιων περιουσιών (δάση, αγροί), ενώ η εύπορη αστική τάξη δυσφορεί λόγω του κρατικού οικονομικού προστατευτισμού και της απαγόρευσης ψήφου, και επιδιώκει τη στροφή προς το ελεύθερο εμπόριο. Όλα αυτά, σε συνδυασμό με τη συγκέντρωση πολλών φοιτητών-καλλιτεχνών στο Παρίσι, οδηγούν το Φεβρουάριο του 1848 σε μαζικό ξεσηκωμό, που τελικά καταφέρνει να αλλάξει καθεστώς. Εγκαθιδρύεται λοιπόν, η Β' Δημοκρατία της Γαλλίας. Maurice Agulhon, *1848: Η Επανάσταση στη Γαλλία ή Η Μαθητεία στη Δημοκρατία 1848-1852* (Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις, 2006), 17-47

³ Walter Benjamin, *Paris-Capital of the Nineteenth Century*, 10 Ιανουαρίου 2014 <http://nowherelab.dreamhosters.com/paris%20capital.pdf>

Οι δρόμοι ανοίγουν και μετατρέπονται σε μεγάλα «βουλεβάρτια» τα οποία αποτρέπουν τη δημιουργία οδοφραγμάτων στην «εξεγερσιακή πρωτεύουσα»⁴, ενώ παράλληλα υποβοηθούν τον στρατιωτικό έλεγχο. Κτίζονται επιβλητικά, αντιπροσωπευτικά για την Αυτοκρατορία δημόσια κτήρια, που προσδίδουν αίσθηση μεγαλείου και «αυτοκρατορικής μονιμότητας-πολιτικής σταθερότητας»⁵ στο Παρίσι. Ιδρύονται τα πρώτα μεγάλα καταστήματα και η κεντρική αγορά της πόλης, ενώ γίνονται έργα υδροδότησης (προς αποφυγήν επιδημιών) και δημόσιου φωτισμού. Το αστικό κέντρο κατασκευάζεται έτσι ώστε να αυξήσει τη βιομηχανική και εμπορική του δραστηριότητα και να μπορεί να λειτουργεί με τους όρους μίας μοντέρνας καπιταλιστικής οικονομίας.⁶ Ήδη, η κατασκευή και επέκταση του σιδηροδρομικού δικτύου ενισχύει την κυκλοφορία των εμπορευμάτων, αλλά και των ανθρώπων, κυρίως εργατών, οι οποίοι έχουν τη δυνατότητα πια να μετακινούνται από τα περίχωρα στην πόλη για εποχιακές εργασίες στο βιομηχανικό ή στο γεωργικό κλάδο.⁷ Η αυγή του νέου προσώπου του Παρισιού γιορτάζεται με μία σειρά μεγάλων και διεθνών εκθέσεων⁸, στρατιωτικών παρελάσεων και νεο-θεσπιζόμενων εθνικών εορτών.⁹

Στο βωμό της μεγάλης ανακατασκευής γκρεμίζονται χιλιάδες σπίτια, οι κάτοικοι των οποίων (αν επρόκειτο για μη ιδιοκτήτες) ωθούνται αναγκαστικά προς τα προάστια της πόλης, όπου αρχίζουν να εγκαθιδρύονται οι πρώτες βιοτεχνίες και βιομηχανίες.¹⁰ Όταν οι κάτοικοι αυτοί επιστρέφουν στο κέντρο της πόλης έρχονται αντιμέτωποι με την μεγάλη άνοδο των τιμών των ενοικίων (οι τιμές στα ομογενοποιημένα αρχιτεκτονικά διαμερίσματα διπλασιάστηκαν), γεγονός που τους ωθεί πάλι πίσω στα οικονομικότερα προάστια. Σταδιακά, το ύφος του Παρισιού αλλάζει και ο «πολυταξικός χαρακτήρας» των κεντρικών γειτονιών εξαφανίζεται.¹¹ Αυτή η επονομαζόμενη «Ωσμανοποίηση» («Haussmannization») της πόλης πραγματικά

⁴ «Haussmann», 19th Century Paris Project. San Jose State University, School of Art and Design, 12 Δεκεμβρίου, 2013 <http://gallery.sjsu.edu/paris/architecture/Haussman.html>

⁵ «Haussmann», 19th Century Paris Project.

⁶ Michael Adcock, «Remaking Urban Space: Baron Haussmann and the Rebuilding of Paris, 1851-1870», *University of Melbourne Library Journal* 2 (1996): 28-33

⁷ «The Lower Class», 19th Century Paris Project. San Jose State University, School of Art and Design, 12 Δεκεμβρίου, 2013. http://gallery.sjsu.edu/paris/social_classes/lower/lowerclass_more.html

⁸ Yale University, «Paris and the Belle Époque». *Yale Courses*, YouTube βίντεο, 50:58, 4 Δεκεμβρίου, 2013, http://www.youtube.com/watch?v=l7fyza_fTRI&list=PL113F86570D8FB661

⁹ Adcock, "Remaking Urban Space", 29

¹⁰ «Paris and the Belle Époque». Yale University.

¹¹ Adcock, «Remaking Urban Space», 27

συντέλεσε στον κοινωνικό διαχωρισμό και ανέδειξε την αντίθεση μεταξύ του μεγαλοαστικού («grand bourgeois») κέντρου και της εργατικής περιφέρειας.¹²

Ο απόηχος της μεγάλης αναστήλωσης του Παρισιού διαχέεται στην κοινωνική και πολιτιστική ζωή της πόλης καθ' όλη τη διάρκεια του όψιμου 19ου αιώνα υπό τη μορφή ταξικών αντιθέσεων και πολιτικών αντιφάσεων και διαμαχών. Η «εσωτερική μετανάστευση» πολλών καλλιτεχνών από το κέντρο σε φθηνότερες συνοικίες συντελεί σημαντικά στη διαμόρφωση της αναδυόμενης (την εποχή εκείνη) εναλλακτικής κουλτούρας, όπως επίσης δε μπορεί να παραγνωριστεί ο ρόλος που έπαιξε η ύπαρξη των εργατικών συνοικιών για την εξέλιξη των πολιτικών γεγονότων στην πρωτεύουσα.

Η Δεύτερη Αυτοκρατορία του Ναπολέοντα κατέρρευσε το 1870, μετά την ήττα της Γαλλίας στο Γαλλοπρωσικό πόλεμο και την αιχμαλωσία του ίδιου του Αυτοκράτορα.¹³ Η νίκη των Πρώσων σημάδεψε το γαλλικό λαό, καταστρέφοντάς του την εικόνα της «ανίκητης Γαλλίας» και εμποτίζοντάς τον με μία αίσθηση αγωνίας και πεσιμισμού για το μέλλον.¹⁴ Στις 4 Σεπτέμβρη του 1870, μέσω μιας ανώδυνης λαϊκής επανάστασης δημιουργείται από τους ρεπουμπλικάνους (ένα κράμα ανθρώπων με πεποιθήσεις από δημοκρατικές, μετριοπαθείς αριστερές και κεντροαριστερές, μέχρι συντηρητικές και κεντρώες) προσωρινή Κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας υπό την ηγεσία του Adolphe Thiers, η οποία θέτει ως στόχο της τη συνέχιση του πολέμου με τους Πρώσους.¹⁵ Στις 19 του ίδιου μήνα οι Πρώσοι πολιορκούν το Παρίσι και προτείνουν συνθηκολόγηση, την οποία η κυβέρνηση του Thiers απορρίπτει. Ο γαλλικός στρατός, καθοδηγούμενος από τα στρατηγικά πλάνα του Leon Gambetta, προβαίνει σε πολλαπλές αποτυχίες σπασίματος της πολιορκίας, γεγονός που ωθεί

¹² Colette E. Wilson, *Paris and the Commune 1871-1878. The Politics of Forgetting* (New York, Manchester: Manchester University Press, 2007), 7

¹³ Στο ιστορικό αυτό σημείο (από την πτώση της Β' Αυτοκρατορίας μέχρι την κήρυξη της Κομμούνας του Παρισιού), οι αναλύσεις και οι ερμηνείες των γεγονότων ποικίλουν, ανάλογα με την πολιτική φόρτιση του εκάστοτε ιστορικού/μελετητή. Παρόλα αυτά, θα γίνει μία προσπάθεια, αντικειμενικής, στα πλαίσια του εφικτού, καταγραφής των γεγονότων που οδήγησαν και διαμόρφωσαν τη δημιουργία της Παρισινής Κομμούνας. Στο κομμάτι, ωστόσο, που αφορά την ιδεολογία και το πολιτικό πρόγραμμα της Κομμούνας, θα επιλέξω να κάνω αναφορά σε πηγές που αναγνωρίζουν και υπερασπίζονται τη συμβολή της για τη διαμόρφωση ενός ελευθεριακού πολιτικού σκεπτικού στη γαλλική κοινωνία.

¹⁴ Το δεδομένο αυτό είναι αρκετά σημαντικό να καταγραφεί, γιατί σύμφωνα με κάποιες πηγές η ήττα της Γαλλίας στο Γαλλοπρωσικό πόλεμο έμεινε στη συλλογική μνήμη του λαού ως η ευρωπαϊκή γελοιοποίηση της χώρας και συνεπώς συνέβαλε, σε συνδυασμό με άλλους παράγοντες στο κλίμα ανασφάλειας μέχρι το τέλος του αιώνα. Πολύ εύστοχη είναι η φράση του συγγραφέα Charles Dawbarn περίπου το 1910 στο βιβλίο του «France and the French»: «Οι Γάλλοι έχασαν την ανεμελιά και την ευθυμία τους στο Σεντάν και ακόμα δεν έχουν αναρρώσει.» Koenraad W. Swart, *The Sense of Decadence in Nineteenth Century France*, International Archives of the History of Ideas vol.7 (Χάγη: Martinus Nijhoff, 1964) 123-4

¹⁵ Wilson, *Paris and the Commune*, 3

τους πιο ριζοσπαστικούς σε ολόενα και πιο έντονες προσπάθειες οργάνωσης μιας νέας κυβέρνησης για την πόλη. Ταυτόχρονα, αγρότες, εργάτες και μέλη της εθνοφρουράς οργανώνονται μαζικά σε κεντρικές επιτροπές με πατριωτική-δημοκρατική πολιτική βάση. Μετά την ενσωμάτωση των 215 από τα 270 σώματα του στρατού της εθνοφρουράς σε κεντρική επιτροπή με προτάγματα το τέλος της μοναρχίας και τη συνέχιση του πολέμου, η αποσιώπηση της «νέο-ιακωβίνικης πρόκλησης»¹⁶ και η καταστολή οποιασδήποτε αναρχικής εξέγερσης γίνεται προτεραιότητα για τους συντηρητικούς της κυβέρνησης.¹⁷

Τον Ιανουάριο του 1871, κι ενώ ο γαλλικός στρατός συνεχίζει χωρίς επιτυχία τις προσπάθειες, ξεκινούν οι βομβαρδισμοί του Παρισιού από τους Πρώσους και πραγματοποιείται μία πρώτη απόπειρα εξέγερσης των ριζοσπαστών, χωρίς όμως ιδιαίτερη κοινωνική ανταπόκριση.¹⁸ Ο Thiers επιδιώκει να εφαρμόσει μία στρατηγική συνδιαλλαγής και συμβιβασμού απέναντι στους Πρώσους, έτσι ώστε να μπορέσει να προκηρύξει εθνικές εκλογές, να δημιουργήσει σταθερή κυβέρνηση και να υπογράψει συνθήκη ειρήνης.¹⁹ Τελικά, το καταφέρνει και στις 28 Ιανουαρίου συμφωνεί σε ανακωχή (με εξαίρεση το ανατολικό κομμάτι της χώρας) και καταβολή πολεμικής αποζημίωσης.²⁰ Στις εκλογές που ακολουθούν, η πλειοψηφία ψηφίζει «υπέρ της ειρήνης», θέτοντας εντός της εθνοσυνέλευσης μία μεγάλη μερίδα μοναρχικών και συντηρητικών.²¹ Η οικονομική πολιτική του Thiers, που επιδιώκει την επαναφορά του κρατικού ελέγχου του κεφαλαίου, αποδεικνύεται αρκετά προκλητική για τα μέλη της εθνοφρουράς και τους ένοικους σπιτιών, λόγω της πίεσης αποπληρωμής των πολεμικών αποζημιώσεων.²²

Στο Παρίσι προμηνύεται εσωτερικός αναβρασμός, που τελικά ξεσπά το Μάρτη, όταν στέλνονται κυβερνητικοί στρατιώτες να αφοπλίσουν την εθνοφρουρά, αφαιρώντας τα κανόνια που βρίσκονταν τοποθετημένα στο λόφο της Μονμάρτης, αλλά και σε άλλες εργατικές περιοχές. Η διαδήλωση που προκύπτει ματαιώνει την αφαίρεση των όπλων

¹⁶ Ιακωβινισμός ήταν η κυρίαρχη πολιτική τάση μέσα στους κύκλους των επαναστατών στη Γαλλία του 1789. Με τη νεωτεριστική χρήση του όρου αποτυπώνεται ο φόβος κράτους και πολιτικών προσωπικοτήτων του 1870-71 απέναντι σε μία ενδεχόμενη αντίστοιχη οργάνωση δημοκρατικών πολιτών, εμφορούμενων με τα ιδανικά των Ιακωβίνων της Γαλλικής Επανάστασης.

¹⁷ Roger Magraw, *France 1815-1914. The Bourgeois Century* (Λονδίνο: Fontana Press, 1988), 197

¹⁸ Magraw, *France 1815-1914*, 198

¹⁹ Magraw, *France 1815-1914*, 197

²⁰ Wilson, *Paris and the Commune*, 4

²¹ Αυτό συμβαίνει, γιατί πέρα από τις μεγάλες πόλεις με αριστερές και εργατικές οργανώσεις όπως η Λυόν, η Μασσαλία και η Τουλούζη, η γαλλική ύπαιθρος ήταν βαθιά συντηρητική. (Magraw, *France 1815-1914*, 198 και Wilson, *Paris and the Commune*, 4)

²² Magraw, *France 1815-1914*, 198

και παίρνει μαζικά και βίαια χαρακτηριστικά ενάντια στην επίσημη κυβέρνηση δημιουργώντας, στις 28 Μαρτίου, μετά από εκλογές που προκήρυξε, μία «επαναστατική κυβέρνηση» με το όνομα «Κομμούνα», προς τιμήν της Κομμούνας του 1792.²³

Η Κομμούνα του Παρισιού αποτέλεσε ένα κίνημα πολυσυλλεκτικό, με αντιπροσώπους όλων των προοδευτικών τάσεων της γαλλικού πολιτικού φάσματος, και έθεσε ως κεντρικό της αξίωμα την πολιτική και οικονομική ισότητα. «Η Κομμούνα προσπάθησε να ζωντανέψει έναν δημοκρατικό δημόσιο χώρο, όπου άνθρωποι από όλες τις τάξεις θα μπορούσαν να συναντιούνται και να αλληλεπιδρούν ισότιμα, συμμετέχοντας στις κρίσιμες αποφάσεις που επηρεάζουν την καθημερινή τους ζωή...αυτό το «άνοιγμα» που δημιούργησαν ενέπνευσε μία ολόκληρη γκάμα νέων κοινωνικών πιθανοτήτων».²⁴ Σκοπός της Κομμούνας ήταν να ακολουθήσει μία διακυβέρνηση «κοινοτικής αυτονομίας» η οποία προέβλεπε την εκλογή αλλά και την άμεση ανάκληση όλων των αξιωματούχων, την επίταξη άδειων σπιτιών και εγκαταλειμμένων εργαστηρίων (στους χώρους των οποίων οργανώνονται εργατικοί συνεταιρισμοί), τη δωρεάν, υποχρεωτική εκπαίδευση, την κοινοτικοποίηση όλων των αστικών ιδρυμάτων, την αναστολή καταβολής ενοικίων και χρεών, την κατάργηση της βραδινής εργασίας και μία σειρά από αντίστοιχα μέτρα, που στόχο είχαν την οικονομική ανακούφιση και χειραφέτηση των εργαζομένων και την ισότιμη συμμετοχή όλων των πολιτών στη διαμόρφωση του πολιτικού πλαισίου.²⁵

Λίγα από τα μέτρα αυτά μπήκαν σε πρακτική εφαρμογή, αφού η επίσημη γαλλική κυβέρνηση (που είχε πλέον εγκατασταθεί στις Βερσαλλίες- επονομαζόμενη σε πηγές και ως «Κυβέρνηση των Βερσαλλιών») επιτέθηκε ολομέτωπα στην Κομμούνα, βομβαρδίζοντας το Παρίσι για 6 εβδομάδες. Αντιδρώντας, οι κομμουνάριοι πυρπολούν τμήματα της πόλης, δημόσια κτήρια και γκρεμίζουν μνημεία, όμως η αμυντική στάση ήταν αδύνατο να κρατηθεί για πολύ, κι έτσι η εβδομάδα μεταξύ 21 και 28 Μαΐου (γνωστή και ως «ματωμένη εβδομάδα») σηματοδοτείται από μία από τις μεγαλύτερες σφαγές του 19ου αιώνα.²⁶ 100.000 άνθρωποι πεθαίνουν, φυλακίζονται ή εξορίζονται, ενώ οι δίκες και οι εκτελέσεις υπόπτων συνεχίζονται

²³ Wilson, *Paris and the Commune*, 5

²⁴ Albert Boime, *Art and the French Commune. Imaging Paris after War and Revolution* (New Jersey: Princeton University Press, 1995), 17

²⁵ Διονύσης Γιαννακόπουλος, "Η Παρισινή Κομμούνα του 1871", *Ευτοπία. Περιοδική Έκδοση για τον Ελευθεριακό Κοινοτισμό* 14 (2009): 33

²⁶ Wilson, *Paris and the Commune*, 7

μέχρι το 1875. Ο Edmond de Goncourt²⁷ έχει χαρακτηριστικά αναφέρει πως «σκοτώνοντας το μάχιμο κομμάτι του πληθυσμού, καθυστερείται η επόμενη επανάσταση για μία γενιά. Η παλιά κοινωνία έχει ακόμα 20 χρόνια ειρήνης μπροστά της».²⁸ Οι θάνατοι τόσο πολλών εργατών της πόλης, δημιουργούν «ένα κενό στην ταξική δομή», το οποίο καλύπτεται από την μετακίνηση χωρικών από την ύπαιθρο, μετά από καμπάνια του γαλλικού κράτους.²⁹ Η δημόσια άποψη για την Κομμούνα είναι, τον καιρό που ακολούθησε την καταστολή της, μάλλον εχθρική (υποστηρικτική σε όσους, ενώ αυτοαποκαλούνται δημοκράτες, κρατούν απόσταση από την εξέγερση) και οι όποιοι υποστηρικτές της αναγκάζονται να κρυφτούν.³⁰ Το 1880 το καθεστώς της Γ' Γαλλικής Δημοκρατίας δίνει αμνηστία σε όλους τους πρώην κομμουνάριους, στο πνεύμα της ομοψυχίας και της ενδυνάμωσης της δημοκρατίας πέρα από πολιτικούς διαχωρισμούς.³¹

Μετά την αιματηρή καταστολή της Κομμούνας, ξεκινά η επίσημη περίοδος διακυβέρνησης της Γ' Δημοκρατίας της Γαλλίας, η οποία εκτείνεται χρονικά μέχρι το 1914. Πρόκειται για το μακροβιότερο πολιτικό καθεστώς στη Γαλλία, το οποίο, παρά τις αντιφάσεις και την ετεροκλητότητα των πολιτικών προσωπικοτήτων που ανέδειξε, μπόρεσε όχι μόνο να συντηρηθεί αλλά και να καθιερωθεί ως δημοφιλές. Αυτό, σύμφωνα με τον ιστορικό Theodore Zeldin συνέβη γιατί «προστάτευε αξίες που ήταν βαθιά λατρευτές, ακόμα κι αν αυτό δε γινόταν δημόσια αποδεκτό».³²

Μετά την απόσυρση του Thiers το 1873 (ο οποίος χάνει την υποστήριξη των μοναρχικών στην εθνοσυνέλευση λόγω επίμονων διαφωνιών σχετικά με επικείμενους νόμους), την ηγεσία αναλαμβάνει ο συντηρητικός Patrice de MacMahon με το καθεστώς της «Ηθικής Τάξης».³³ Οι μοναρχικοί αδυνατούν, επίσης, να επαναδιεκδικήσουν τη λαϊκή δημοτικότητα τους, εξαιτίας των αναχρονιστικών και φιλοπόλεμων πολιτικών τους απόψεων. Τελικά, επικρατεί η δημοκρατική τάση, αν και αυτή καθόλα διαχωρισμένη και ανομοιογενής.³⁴ Η αντιμαχία μεταξύ μοναρχικών

²⁷ Γάλλος συγγραφέας, κριτικός τέχνης και ιδρυτής της Ακαδημίας Goncourt (λογοτεχνικός οργανισμός με έδρα το Παρίσι). Académie Goncourt. <http://www.academie-goncourt.fr/> (22 Μαρτίου 2014)

²⁸ Eugen Weber, *France. Fin de Siècle* (Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986), 108

²⁹ Boime, *Art and the French Commune*, 19

³⁰ Jean-Marie Mayer και Madeleine Reberieux, *The Third Republic from its Origins to the Great War: 1871-1914* (Cambridge: Cambridge University Press, Editions de La Maison des Sciences de l' Homme, 1984), 6

³¹ Wilson, *Paris and the Commune*, 1

³² Zeldin, *France 1848-1945*, 207

³³ Mayer και Reberieux, *The Third Republic*, 18-19

³⁴ Wilson, *Paris and the Commune*, 8-10

και δημοκρατικών δεν παύει, αντιθέτως εμπλουτίζεται κι από άλλες αντικρουόμενες τάσεις, που τελικά επιδρούν έτσι ώστε η Γ' Δημοκρατία να διακυβερνάται από ασταθή κόμματα, τα οποία δημιουργούν εφήμερες κυβερνήσεις συνασπισμών, «ανίκανες να ασκήσουν συναφή πολιτική και δράση».³⁵ Οι εναλλαγές των πολιτικών προσώπων ήταν αρκετές, αλλά περιστρέφονταν γύρω από «μία ολιγαρχία επαγγελματιών πολιτικών». Μεγάλο ενδιαφέρον, όσον αφορά την πολιτική αστάθεια, τη διαφθορά και τη συνωμοσιολογία που επικράτησαν από το 1871 κι έπειτα στη Γαλλία, προξενούν τα πολιτικά και οικονομικά σκάνδαλα που αποκαλύφθηκαν το ένα μετά το άλλο³⁶ (σκάνδαλα Boulanger- 1886-1889, Dreyfus- 1894-1899 και Παναμά- 1891-1892³⁷). Τα σκάνδαλα αυτά, πέρα από την αναξιοπιστία απέναντι στο νέο καθεστώς που προκάλεσαν, έδωσαν τροφή στους επικριτές της δημοκρατίας και κυρίως στους πιο συντηρητικούς. Αντιδραστικά ξεσπά ένα δυνατό αντιδημοκρατικό κλίμα στους κύκλους των συγγραφέων και των διανοούμενων της εποχής, που έχει ως αποτέλεσμα την αρθρογράφηση υπέρ της αριστοκρατίας και της μοναρχίας ενώ όσοι δεν τοποθετούνται, απαξιώνουν κυνικά και δημόσια την πολιτική κατάσταση στη χώρα.³⁸

³⁵ Magraw, *France 1815-1914*, 221

³⁶ Zeldin, *France 1848-1945*, 206

³⁷ Πρόκειται για τα τρία γνωστότερα γαλλικά σκάνδαλα υπό το καθεστώς της Γ' Γαλλικής Δημοκρατίας, τα οποία προκάλεσαν γενικευμένη αίσθηση αβεβαιότητας στην κοινωνία, αποστροφή και μη κατανόηση της πολιτικής ζωής. Επιγραμματικά:

Σκάνδαλο Boulanger: Ο Boulanger διετέλεσε Υπουργός Πολέμου στη Γαλλία το διάστημα μεταξύ 1885 και 1887, προκαλώντας αρκετά προβλήματα στις διπλωματικές σχέσεις Γαλλίας-Γερμανίας μετά τον Γαλλοπρωσικό Πόλεμο, λόγω του πατριωτισμού του. Ο υπουργός δημιούργησε κίνημα υπέρ του, έγινε πρόσωπο εμβληματικό για τον λαό και όταν ο κίνδυνος να εκμεταλλευτεί τη φήμη του και να οργανώσει πραξικόπημα ενάντια στην επίσημη κυβέρνηση θορύβησε τους προϊστάμενούς τους, τον απάλλαξαν από τα καθήκοντά του.

Σκάνδαλο του Καναλιού του Παναμά: Πρόκειται για ένα οικονομικό σκάνδαλο στο οποίο εμπλέκονταν παραπάνω από εκατό βουλευτές, γεροϋσιαστές και υπουργοί του γαλλικού κοινοβουλίου, αλλά και διάφοροι "εκλεκτοί" της γαλλικής κοινωνίας όπως ο Gustave Eiffel. Η εταιρία "Panama Canal Company", που είχε οριστεί από το γαλλικό κράτος να αναλάβει τη διάνοιξη της διώρυγας κατέρρευσε το 1891-2, έχοντας συνολικά ξοδέψει πάνω από 300 εκατομμύρια δολάρια.

Σκάνδαλο Dreyfus: Ο Εβραίος λοχαγός Alfred Dreyfus συνελήφθη τον Οκτώβριο του 1894, κατηγορούμενος για προδοσία (κατασκοπεία και παροχή πληροφοριών στους Γερμανούς) και μετά από μία κλειστή και γρήγορη δίκη στάλθηκε εξόριστος στο "Νησί του Διαβόλου". Τα στοιχεία ήταν ελλιπή και ο ίδιος εξ' αρχής αρνήθηκε την ενοχή του, η εντονότερη από ποτέ "κατασκοποφοβία" στο γαλλικό στρατό και ο αναδυόμενος αντισημιτισμός βρήκαν την έκφρασή τους στην καταδίκη του. Πολλοί διανοούμενοι τάχθηκαν υπέρ του (πρωτοστάτης ο Ζολά), ωστόσο η τελική αποκατάστασή του δεν ήρθε παρά το 1906, με την πλήρη ανάφραση όλων των κατηγοριών του.

Στην περίπτωση του σκανδάλου του Παναμά, τα νέα, με τη βοήθεια του τύπου, φτάνουν σε όλη τη Γαλλία και επηρεάζουν την κοινή γνώμη αρνητικά ως προς την αξιοπιστία και τη σταθερότητα του καθεστώτος, το οποίο «βγαίνει από τη μία κρίση για να μπει στην επόμενη». Στην περίπτωση του Dreyfus, η υπόθεση αργεί 3 χρόνια να προκαλέσει τη δημόσια προσοχή. Ο Boulanger, αντιθέτως, παρουσιάζεται ως πατριώτης-ήρωας σε αφίσες, κάρτες και τραγούδια των καμπαρέ της εποχής. Στις δύο τελευταίες υποθέσεις δημιουργούνται συμμαχίες και διαχωρισμοί των πολιτών σε στρατόπεδα ("Boulangists-Anti-boulangists", "Dreyfusards-Anti-dreyfusards") με αιματηρές πολύ συχνά συμπλοκές μεταξύ τους. Weber, *France. Fin de Siècle*, 114, Mayer και Reberieux, *The Third Republic*, 126-137, 180-181

³⁸ Swart, *The Sense of Decadence*, 141-143

1.2. Η Κοινωνία στο Παρίσι κατά την Τρίτη Γαλλική Δημοκρατία.

1.2.1. Fin de Siècle, Decadence: μία απόπειρα επεξήγησης των όρων.

Η Γ' Δημοκρατία της Γαλλίας συμπίπτει χρονικά με τη μετάβαση προς το τέλος του 19ου αιώνα και τον ερχομό του 20ού. Όπως κάθε μεταβατική περίοδος, έτσι κι εκείνη, σε πολλές πηγές ταυτίζεται με έννοιες όπως αυτή της παρακμής («*decadence*»), της ηθικής κατάπτωσης, της αγωνίας για όσα έπονται. «Καμία άλλη περίοδος στη γαλλική ιστορία δεν έχει τόσο παγιωμένη φήμη πεσιμισμού όσο η επονομαζόμενη *fin de siècle*». Πράγματι, μεγάλο μέρος του γαλλικού πληθυσμού των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα συνειδητά, ακόμα και περήφανα υιοθετεί μία απαισιόδοξη φιλοσοφία ζωής.³⁹ Η απαισιοδοξία για το μέλλον, για κάποιους συγγραφείς του τότε, οφείλεται στις πολιτικές συνθήκες και συγκεκριμένα στις πολιτικές του δημοκρατικού καθεστώτος, για κάποιους συντηρητικούς στην υποβιβασμένη θέση της Γαλλίας στη διεθνή πολιτική σκηνή ή ακόμα, στην υπογεννητικότητα, ενώ για τους υπερασπιστές του καθολικισμού, στην κατάπτωση των χριστιανικών αξιών και στην εμφάνιση ενός «μεταφυσικού κενού» στην κοινωνία. Όλες οι απόψεις αποτελούν κομμάτια της ιστορίας μιας περιόδου που σταδιακά αναπτύσσει ταχύτητες, χάνει παλιά δεδομένα και έρχεται αντιμέτωπη με συνεχείς αλλαγές, εφευρέσεις και μεταρρυθμίσεις.

Πάντως, η παρακμή έγινε κάτι παραπάνω από αγαπημένο θέμα για την κοινωνία του 19ου αιώνα. Έγινε εμμονή, η οποία μάλιστα καθρεφτίστηκε και σε αρκετά λογοτεχνικά ρεύματα. Ρεαλιστές και νατουραλιστές ασχολήθηκαν με την αποτύπωση της αρρώστιας και της καταστροφής, αλλά αυτοί που περισσότερο χρησιμοποίησαν το κλίμα της εποχής ήταν οι «*decadents*»⁴⁰, που αποδέχονται με εγκαρδιότητα τη

³⁹ Swart, *The Sense of Decadence*, 139-140

⁴⁰ Οι "Decadents" είναι ένα λογοτεχνικό ρεύμα που εμφανίζεται στη Γαλλία στα τέλη του 19ου αιώνα (1870-80). Είναι κυνικοί, σκεπτικιστές και αρνούνται την ισχύ οποιουδήποτε κοινωνικού ή πολιτικού ιδεαλισμού. Επηρεασμένοι από τα κείμενα των Baudelaire, deSade, Renan, αλλά και πολλών νατουραλιστών, καταγράφουν την ασχήμια και τη διαφθορά, καταγγέλλουν τον επιστημονισμό και τον υλισμό, επιδιώκοντας να αλλάξουν ριζικά την τέχνη και τη λογοτεχνία. Αλλού (στο βιβλίο της MaryGluck) ο "decadent" ορίζεται ως ο νέος μποέμ (ως μία νέα μορφή μοντερνισμού), ο οποίος είναι παραβατικός, εχθρεύεται την επίσημη τέχνη και έχει δεσμούς με το αστικό θέαμα των καμπαρέ και των καφέ. Εκπρόσωποι του ρεύματος οι: Joris-KarlHuysman, Joséphin Péladan, ÉlémirBourges και ο ποιητής PaulVerlaine.

Swart, *The Sense of Decadence*, 160-169, Mary Gluck, *Popular Bohemia: Modernism and Urban Culture in Nineteenth Century Paris* (London: Harvard University Press, 2008), 23

διαφθορά και την κατάρρευση των ηθικών αξιών, ψάχνοντας μέσα τους ψήγματα ομορφιάς⁴¹

«Ο 19ος αιώνας είχε το συνήθειο να βάζει τέλος σε πράγματα»⁴², αναφέρει ο Eugen Weber στο βιβλίο του «France. Fin de Siècle». Ο όρος «fin de siècle» (το τέλος του αιώνα), ο οποίος, κατά το Weber είναι κυρίως συνυφασμένος με τη Γαλλία, αποδίδει το πέρασμα της κοινωνίας του 19ου αιώνα σε μία περίοδο μοντερνισμού και νεωτερικότητας. Η μοντέρνα εποχή, ωστόσο, όντας άγνωστη, συνεπάγεται αβεβαιότητα, παγιωμένες αξίες που κλονίζονται και φόβο. Ουσιαστικά, ο όρος «fin de siècle», πέρα από την αντικειμενική του σημασία, ως «το τέλος του αιώνα», κατέληξε να υποδηλώνει το τέλος μιας εποχής, μιας κοινωνίας με συγκεκριμένες αξίες, ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής.⁴³ Η ιδέα αυτή αποτυπώνει μία γενικότερη αίσθηση ή ένα συλλογικό τρόπο σκέψης στην αστική δυτική Ευρώπη κατά το πέρασμά της στον 20ό αιώνα.⁴⁴

Η παραδοχή αυτή γίνεται αβίαστα, αν επιγραμματικά αναφερθούμε στις τεχνολογικές και βιομηχανικές εφευρέσεις που πραγματοποιήθηκαν την περίοδο εκείνη, οι οποίες επακόλουθα μετάλλαξαν με ταχείς ρυθμούς την καθημερινότητα των ανθρώπων, κυρίως στα αστικά κέντρα. Τηλέφωνο, σιδηρόδρομοι, αστικές συγκοινωνίες, ηλεκτρισμός και δημόσιος φωτισμός επιδρούν θετικά στην κοινωνική επικοινωνία, τη μετακίνηση αλλά και την παραγωγική διαδικασία (παράταση ωραρίων λόγω φωτισμού, ενίσχυση της κατανάλωσης), ενώ παράλληλα, δίκτυα αποχέτευσης και υπονόμων, υδροδότησης, ιατρικές εφευρέσεις και εμβολιασμοί (υποχρεωτικοί με νόμο το 1893), συμβάλλουν στην αποκατάσταση των ανθυγιεινών συνθηκών διαβίωσης στο Παρίσι και στην εξάλειψη θανατηφόρων επιδημιών.⁴⁵

Μία σημαντική μεταρρύθμιση στη γαλλική κοινωνική ζωή έρχεται με το νόμο «Falloux», ο οποίος συντάσσεται και επιβάλλεται μεταξύ 1879 και 1886. Ο νόμος αυτός προβλέπει την απόσυρση του κλήρου από τα πανεπιστήμια, αλλά και την απαγόρευση παροχής πτυχίου σε αποφοίτους καθολικών ακαδημαϊκών τμημάτων,

⁴¹ Swart, *The Sense of Decadence*, 144-186

⁴² Weber, *France. Fin de Siècle*, 1

⁴³ Ο.π., 1-3, 9-15, 76-77

⁴⁴ Nicolas Kenny, "Je Cherche Fortune: Identity, Counterculture and Profit in Fin-de-Siècle Montmartre" (Μεταπτυχιακή Εργασία, McGill University, 2002)

⁴⁵ Weber, *France. Fin de Siècle*, 51-77

στα πλαίσια του αντικληρικού⁴⁶ χαρακτήρα της κυβέρνησης. Το 1881 θεσμοθετείται η δημόσια και δωρεάν πρωτοβάθμια εκπαίδευση με κοσμικούς πλέον δασκάλους και νέα εγχειρίδια (γεγονός που προκαλεί διφορούμενες κοινωνικές αντιδράσεις είτε υπέρ, είτε κατά των νέων διδακτικών συγγραμμάτων). Η πιο αξιοσημείωτη εξέλιξη της συγκεκριμένης νομοθεσίας έγκειται στη δυνατότητα που δίνεται πια στα νεαρά κορίτσια να παρακολουθούν αντίστοιχα το σχολείο. Το 1880 ιδρύονται τα πρώτα λύκεια θηλέων και το βαθύτερο αίτιο ανιχνεύεται στην κρατική ανάγκη για περιορισμό της θρησκευτικής προσήλωσης και του καθολικισμού στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα και κυρίως στο γυναικείο πληθυσμό.⁴⁷ Βέβαια, το διδακτικό περιεχόμενο δεν αλλάζει παρά αμυδρά, με παρουσίαση μιας δυνατής Γαλλίας, εξιδανίκευση του θεσμού της οικογένειας, της χριστιανικής ηθικής και του πατριωτισμού.⁴⁸

Πράγματι, τα πληθυσμιακά ποσοστά προσκόλλησης στην παραδοσιακή θρησκεία φθίνουν με τον καιρό, κυρίως όσον αφορά την αστική τάξη,⁴⁹ αλλά ταυτόχρονα αυξάνουν αυτά της ενασχόλησης με παραθρησκείες, όπως ο αγνωστικισμός, η χαρτομαντεία και η αστρολογία.⁵⁰ Το ολοένα και αυξανόμενο ενδιαφέρον για μυστικιστικές και μεταφυσικές θεωρίες ενθαρρύνεται από μία κοινωνική αντίδραση απέναντι στον επιστημονισμό και τον ορθολογισμό και αναπαράγεται ως νέα τάση-μόδα, μακριά από την επίσημη θεσμοθετημένη και απαρχαιωμένη πλέον χριστιανική θρησκεία. Η άνοδος του μυστικισμού έχει επισημανθεί ως «σημείο του τέλους του αιώνα» όχι μόνο στη Γαλλία αλλά γενικώς στην Ευρώπη. Σταδιακά, επιδρούν στο γαλλικό πνεύμα οι πεσιμιστικές θεωρήσεις του Σοπενχάουερ και η έννοια του «Άσυνείδητου», ως άπιαστη και παγκόσμια κινητήρια δύναμη της πραγματικότητας (Eduard von Hartmann), οι οποίες ενισχύονται από την κοινωνική δυσκολία στην κατανόηση της επιστήμης⁵¹, και τελικά δημιουργούν ένα νέο πεδίο επικοινωνίας, το οποίο βασίστηκε στην ανάγκη των ανθρώπων για πρόκληση, σκάνδαλο και

⁴⁶ Η λέξη αυτή εμφανίζεται για πρώτη φορά μέσα στη δεκαετία του 1850 στη Γαλλία και αποκτά, ως τάση, ισχυρή θέση στη γαλλική πολιτική ατζέντα. Αντίθετα με τα συμφέροντα της καθολικής εκκλησίας, το γαλλικό κράτος αναπτύσσει μία πολιτική εξορθολογισμού, φιλελευθερισμού και προόδου. Η διαμάχη θα λήξει το 1905, με το διαχωρισμό της εκκλησίας από το κράτος. Eric Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875- 1914* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2007), 408

⁴⁷ Magraw, *France 1815-1914*, 216-217

⁴⁸ Mayer και Reberieux, *The Third Republic*, 116

⁴⁹ Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 406

⁵⁰ Weber, *France. Fin de Siècle*, 32

⁵¹ Mayer και Reberieux, *The Third Republic*, 121, Weber, *France. Fin de Siècle*, 142

διαφορετικότητα.⁵² Ο Weber αναφέρεται στην τάση αυτή δίνοντάς της το όνομα «μεταφυσικός ιδεαλισμός» και υποστηρίζει πως μέσα από την ενασχόληση με το ρεύμα αυτό και την απόρριψη της αντικειμενικότητας ως απόλυτης αλήθειας, προήλθαν τα καλλιτεχνικά κινήματα στο Παρίσι, όπως αυτό του Συμβολισμού και του ποιητικού club των Hydropathes, στο οποίο θα αναφερθούμε εκτενέστερα στη συνέχεια, αλλά και αυτό των «Decadents».⁵³

Όσο ο αιώνας φτάνει στο τέλος του, τόσο πολλαπλασιάζεται η κυκλοφορία του τύπου, ιδιαίτερα μετά το νόμο του 1881 που απαγόρευε τη λογοκρισία. Οι θεματικές των εφημερίδων αποκτούν ποικιλία, καθώς οι πωλήσεις τους αυξάνονταν σημαντικά, ακόμα και στα περίχωρα των μεγάλων πόλεων.⁵⁴ Η έλλειψη ελέγχου έφερε τους δημοσιογράφους σε μεγάλη σύγχυση. Μπροστά σε αυτή την «αποδέσμευση», ορισμένοι λειτουργούν ανεξέλεγκτα, χρησιμοποιώντας τον τύπο ως εργαλείο ώστε να διαδώσουν αβάσιμες φήμες⁵⁵, ενώ στο σημείο αυτό έκανε την εμφάνισή του το είδος του τύπου που σήμερα θα ονομάζαμε «κίτρινο», με παρουσίαση θεματικών που μπορούσαν να προκαλέσουν, όπως σκάνδαλα, αστυνομικά αξιοπερίεργα, εγκλήματα και αστικά κουτσομπολιά.⁵⁶

1.2.2. Η ανάδυση των τάξεων και ο τρόπος ζωής τους

«Bourgeoisie: Το κοινωνικό στρώμα το οποίο κυριαρχείται από την επονομαζόμενη μεσαία τάξη. Στην κοινωνική και πολιτική θεωρία η έννοια της μπουρζουαζίας αποτελεί κατά πολύ ένα κατασκευάσμα του Karl Marx (1818-83) και των πνευματικών του ακόλουθων. Στο δημόσιο λόγο, ο όρος υποδηλώνει φιλισταϊσμό, υλισμό και αγωνιώδη ανησυχία για κοινωνικό σεβασμό[...]»⁵⁷

Encyclopaedia Britannica. "Bourgeois"

Ο 19ος αιώνας έχει χαρακτηριστεί ως ο αιώνας της ανόδου της αστικής τάξης, της τάξης δηλαδή που, κατά τον Hobsbawm, «αποτελεί τη ραχοκοκαλιά της αστικής κοινωνίας»⁵⁸ (επιχειρηματίες, έμποροι, τραπεζίτες, υπάλληλοι κλπ).⁵⁹ Καθώς τα

⁵² Weber, *France. Fin de Siècle*, 32-35, 142-143

⁵³ Weber, *France. Fin de Siècle*, 143

⁵⁴ Mayer και Reberieux, *The Third Republic*, 116-117

⁵⁵ Zeldin, *France 1848-1945*, 209

⁵⁶ Weber, *France. Fin de Siècle*, 27

⁵⁷ "Bourgeois," Encyclopaedia Britannica, 10 Φεβρουαρίου, 2014, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/75834/bourgeoisie>

⁵⁸ Στην αστική-μεσαία τάξη συγκαταλέγονται και οι καλλιτέχνες. Βεβαίως, όχι όλοι, και κυρίως όχι αυτοί που θα αναφερθούν στη συνέχεια της παρούσας εργασίας, αλλά εκείνοι που εκθέτουν τα έργα τους μέσω της "Γαλλικής Βασιλικής Ακαδημίας". "The Middle Class," 19th Century Paris Project. San Jose State University, School of Art and Design, 12 Δεκεμβρίου, 2013 http://gallery.sjsu.edu/paris/social_classes/middle/MC_more.html

⁵⁹ Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 258

προνόμια των ευγενών και των αριστοκρατών ολοένα και λιγοστεύουν λόγω της κρατικής πολιτικής, η επιρροή της αστικής τάξης (η οποία προέκυψε από την καπιταλιστική ανάπτυξη του 19ου αιώνα) καθορίζει σημαντικά τις κυβερνητικές οικονομικές μεταρρυθμίσεις και τη στροφή τους προς το ελεύθερο εμπόριο και το φιλελευθερισμό, αυξάνοντας προφανώς τις επιδιώξεις όλο και περισσότερων να ενσωματωθούν σε αυτή την αναδυόμενη και δυναμική κοινότητα.⁶⁰ Η εγκόλπωση στην αστική τάξη (η οποία τελικά φαίνεται να μην αναγνωρίζει τον εαυτό της ως τάξη) προϋποθέτει μόρφωση, χρήμα και συγκεκριμενοποιημένες συμπεριφορές.⁶¹

Έχει σημασία να σταθούμε στον τρόπο ζωής και τα κοινωνικά πρότυπα της αναδυόμενης αστικής τάξης, κυρίως λόγω της πολεμικής που της ασκήθηκε στα καλλιτεχνικά καμπαρέ, στα καφέ και στα στέκια των χαμηλότερων στρωμάτων της Μονμάρτης, με τα οποία θα ασχοληθούμε στη συνέχεια. Οι αστοί είναι ιδιοκτήτες των σπιτιών τους, έχουν υπηρετικό προσωπικό⁶², ζουν με πολυτέλεια, πηγαίνουν στο θέατρο ή στην όπερα. Χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερο σεβασμό στη χριστιανική ηθική, τους οικογενειακούς δεσμούς και τα ανάλογα εθιμοτυπικά (οικογενειακά γεύματα- «cuisine bourgeoisie»⁶³, επισημότητα στους τρόπους), από καταναλωτισμό (την περίοδο εκείνη πρωτοεμφανίζεται το πολυκατάστημα, όπως το γνωστό Bon Marche,⁶⁴ αλλά και η έννοια της «φίρμας»), καθώς κι από τάση για ευεργεσίες και φιλανθρωπία.⁶⁵

Στον αντίποδα όλων αυτών, υπάρχει μία πολυπληθής τάξη, αυτή των χειρωνακτών, εξειδικευμένων ή ανειδίκευτων εργατών, των χωρικών και των οικογενειών τους, οι οποίοι κατά κύριο λόγο στελεχώνουν τις βιομηχανίες ή απασχολούνται από εποχιακές εργασίες. Αποκλεισμένοι από τις πολιτικές διαδικασίες, με σπάνιες δυνατότητες κοινωνικής ανέλιξης, οι άνθρωποι των χαμηλότερων στρωμάτων ξεκινούν περί τις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα (1880 και έπειτα) να συσπειρώνονται, οργανωμένοι σε συνδικάτα και εργατικές ενώσεις. Το 1884 το

⁶⁰ Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 264

⁶¹ Ο.π., 270-280

⁶² Αυτό δεν αποτελεί υπερβολή, αφού σύμφωνα με στοιχεία οι εργάτες-τριες στα αστικά νοικοκυριά κάλυπταν το 8% του ενεργού εργατικού δυναμικού της χώρας. Weber, *France. Fin de Siecle*, 61

⁶³ Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 258

⁶⁴ Ο.π., 54

⁶⁵ «The Middle Class», 19th Century Paris Project

κράτος νομιμοποιεί τα συνδικάτα, ενώ το 1892 τις απεργίες που κηρύσσονται από νόμιμες οργανώσεις.⁶⁶

Όπως η αστική τάξη, έτσι και η κατώτερη, αναπτύσσει τις δικές της χαρακτηριστικές κοινωνικές συμπεριφορές. Η σταδιακή απόσχιση από τα καθολικά ήθη, αλλά και η κοινωνική αγωνία μπροστά στην πρωτόγνωρη αλλαγή της καθημερινότητας, βοηθά να αναδειχθούν λαϊκές διασκεδάσεις (στοιχήματα, ποτό, χορός και λαϊκό θέατρο⁶⁷), με έδρα τα καφέ, τα *café-concerts* και τα *καμπαρέ*, οι οποίες δημιουργούν φήμες περί ανηθικότητας και εγκληματικότητας. Πράγματι, τα ποσοστά παραβατικότητας και εγκληματικότητας μεταξύ 1891 και 1895 αποδείχθηκαν τα υψηλότερα του αιώνα και συνδέθηκαν άμεσα με τη φτώχεια που επικρατούσε στα προάστια του Παρισιού.⁶⁸ Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι όλα τα τεχνολογικά ή ιατρικά επιτεύγματα που αναφέρθηκαν παραπάνω ως προσιτάκια στην κοινωνία, οι χαμηλόμισθοι εργάτες και οι ευπαθείς ομάδες, χρειάστηκε να αναμένουν χρόνιαμέχρι να τα μάθουν, πόσο μάλλον να τα απολαύσουν.⁶⁹

Τελειώνοντας την υποενότητα που αφορά την παρισινή κοινωνία του τέλους του αιώνα, δε μπορούμε παρά να εστιάσουμε εξίσου στην νεο-εισαχθείσα έννοια της λαϊκής διασκέδασης και όλων των παρελκόμενων της. Όσο ο πεσιμισμός, οι δυσκολίες της αστικής ζωής, η φτώχεια, κυριαρχούν στη δημόσια σφαίρα, όσο χωρικοί, εργάτες και μποέμ καλλιτέχνες συνωστίζονται στην πόλη άνεργοι ή άεργοι, η λαϊκή κουλτούρα επαναπροσδιορίζεται. Υπάρχει έντονη ανάγκη για κοινωνική συναναστροφή, η οποία βρίσκει την έκφρασή της στα καφέ του Παρισιού. Τόποι συνάντησης και ανταλλαγής, τα καφέ γίνονται η «επέκταση του δρόμου» αλλά και ο καθρέφτης της νεωτερικότητας.⁷⁰ Μέχρι το 1895, το Παρίσι αριθμεί 30.000 καφέ, στα οποία, σύμφωνα με νομοθεσίες του 1880 επιτρέπεται η ανοιχτή έκφραση πολιτικών ιδεών.⁷¹ Αυτή η εξέλιξη οδήγησε πολλούς μελετητές της εποχής στο να τα συσχετίσουν με την κλασική αρχαιότητα, ως μία μοντέρνα ενσάρκωση του δημόσιου

⁶⁶ Magraw, *France 1815-1914*, 286

⁶⁷ «The Lower Class», 19th Century Paris Project.

⁶⁸ Πολλές φορές μάλιστα, παραδέχονταν οι ίδιοι οι «ταραχοποιοί» ότι διέπρατταν τα εγκλήματα, ούτως ώστε να μπορέσουν να έχουν ένα κρεβάτι και ένα πιάτο φαγητό ως έγκλειστοι στη φυλακή! Weber, *France. Fin de Siècle*, 41

⁶⁹ Weber, *France. Fin de Siècle*, 4

⁷⁰ Gluck, *Popular Bohemia*, 124

⁷¹ John Kim Munholland, «Republican Order and Republican Tolerance in Fin-de-Siècle France» στο *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Gabriel P. Weisberg (επιμ.), (New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2001) 21-22

διαλόγου. Πολύ εύστοχη είναι άλλωστε η φράση του Baudelaire, αναφορικά με τα γαλλικά καφέ, που παρατίθεται στο βιβλίο της Gluck: «Είναι αναγκαίο να μπαίνουμε στο πλήθος, να αναμειγνυόμαστε με τους περαστικούς, να ζούμε σαν τους Έλληνες και τους Λατίνους στην Αγορά»⁷², αλλά και αυτή του πολιτικού της Γ' Δημοκρατίας, Leon Gambetta: «τα καφέ είναι σαλόνια δημοκρατίας».⁷³

Στα καφέ, τα οποία σερβίρουν αλκοόλ, συγχάζουν κυρίως άντρες της χαμηλότερης τάξης. Συνακόλουθη είναι η ραγδαία αύξηση της κατανάλωσης αλκοόλ γενικά, αλλά σε μεγαλύτερο βαθμό μεταξύ των εργατών (η Γαλλία κατείχε την πρώτη θέση στα ποσοστά κατανάλωσης αλκοόλ, αλλά και αλκοολισμού κατά το 19ο αιώνα⁷⁴), η οποία προκαλεί κρατικό προβληματισμό όσον αφορά την αποδοτικότητα της εργατικής τάξης, το θεσμό της οικογένειας και τη διαφθορά. Το κάπνισμα, καθώς και πολλών ειδών ναρκωτικά αρχίζουν να εισάγονται (μετά τις ιατρικές τους χρήσεις) στη νυχτερινή διασκέδαση όλων των κοινωνικών στρωμάτων, αρχικά στους κύκλους των αντρών και μετέπειτα των γυναικών.⁷⁵

Μέσω της λαϊκής διασκέδασης, οι αντιφάσεις και η αβεβαιότητα του τέλους του αιώνα βρίσκουν τη δημιουργική έκφρασή τους. Η κοινωνική δυσφορία, η αμηχανία που συνόδευσε τη στροφή της κοινωνικής ζωής προς την καπιταλιστική διάρθρωση μετουσιώνονται σε χορό, τραγούδι, λιθογραφίες και μοντέρνα λογοτεχνία. Γι' αυτό το λόγο άλλωστε, η εποχή έμεινε γνωστή και ως «Belle Époque».

1.3. Η Τέχνη Κατά τη Γ' Γαλλική Δημοκρατία

1.3.1. Η Επίσημη Τέχνη: Τάσεις και Ιδρύματα

Πριν φτάσουμε στο κύριο θέμα της εργασίας αυτής, οφείλουμε να εστιάσουμε στα όσα συνέβαιναν στους επίσημους καλλιτεχνικούς κύκλους του Παρισιού, μιας πόλης με κοινά αποδεκτή υψηλή πολιτισμική παράδοση, μιας πόλης που έχει κατά καιρούς ανακηρυχτεί «πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης». Και όχι άδικα. Αποτελεί γενική παραδοχή ότι οι τέχνες γνώρισαν αξιοσημείωτη ανάπτυξη κατά το 19ο αιώνα, γεγονός που σύμφωνα με τον Hobsbawm, οφείλεται στην πληθυσμιακή αύξηση των

⁷² Gluck, *Popular Bohemia*, 124

⁷³ Munholland, «Republican Order», 22

⁷⁴ Weber, *France. Fin de Siècle*, 28

⁷⁵ Ο.π., 29-32

αστικών στρωμάτων, τα οποία είχαν τα οικονομικά μέσα, αλλά και την κοινωνική ανάγκη να στραφούν προς στις τέχνες και τα θεάματα.⁷⁶

Συγκεκριμένα το Παρίσι, έχοντας υποστεί την πολεοδομική αλλαγή από τον Haussmann, έγινε πόλος έλξης όλο και περισσότερων κατοίκων των ανώτερων κοινωνικά τάξεων. Όσο λοιπόν, ευκατάστατοι πολίτες συγκεντρώνονται στο κέντρο της πόλης, τόσο η ανάγκη για καλλιτεχνική και πολιτιστική δραστηριότητα αυξάνεται.⁷⁷

Το Παρίσι ήταν η πρώτη πόλη στο δυτικό κόσμο, η οποία κατά το 17ο αιώνα είχε ήδη ένα θεσμοθετημένο σύστημα καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και πατρωνίας, το οποίο παρέμεινε ως είχε μέχρι και το 19ο αιώνα.⁷⁸ Η ίδρυση της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής το 1648 και η καθιέρωση ενός επίσημου εκθεσιακού συστήματος σύγχρονης γαλλικής τέχνης (Salon) από το 1699 υπό τη χρηματοδότηση του γαλλικού κράτους, αποτελούν τα σταθερά θεμέλια με βάση τα οποία κινήθηκε το μεγαλύτερο φάσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας στη χώρα μέχρι το 1880 τουλάχιστον.⁷⁹ Η Βασιλική Ακαδημία είναι το νόμιμο κρατικό ίδρυμα τέχνης της Γαλλίας και οι στόχοι που έθετε είναι εξίσου επίσημοι με την ιδιότητά της: συγκεντρωτισμός και έλεγχος πάνω στην καλλιτεχνική και πολιτιστική ζωή, προώθηση μίας ζωγραφικής ιστορικής η οποία θα εξυψώνει το εθνικό αίσθημα των Γάλλων και τυποποίηση της αισθητικής. Η ιστορική αναφορά που κυριαρχεί στη ζωγραφική του 19ου αιώνα συνδυάζει μία γκάμα χαρακτηριστικών ικανών να αναπλάσουν νοητά το εθνικό παρελθόν δίνοντάς του μία λαμπρή και επική χροιά. Ο επιμορφωτικός χαρακτήρας, το θέαμα, η συγκινησιακή φόρτιση χρησιμοποιούνται πολιτικά λόγω της δυνατής επίδρασης που έχουν στο κοινό και επιβάλλονται ως τα βασικά συστατικά στοιχεία της ζωγραφικής και γλυπτικής τέχνης.⁸⁰ Το 1875 η ανακοίνωση του Γαλλικού Κοινοβουλίου σχετικά με τις καλές τέχνες έλεγε τα εξής:

«Το δικαίωμά τους στην κρατική προστασία αναγνωρίζεται όχι μόνο επειδή προσφέρουν εξαιρετικές και σπάνιες απολαύσεις για ορισμένες ευαίσθητες ψυχές, αλλά επίσης, επειδή πραγματικά εκπληρώνουν μία

⁷⁶ Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 342

⁷⁷ Julian John Alasdair Brigstocke, "The Life of the City: Aesthetics of Existence in Fin-de Siecle Montmartre", (PhD diss., University of Bristol, 2010)

⁷⁸ Ο.π.

⁷⁹ Patricia Mainardi. *The End of the Salon, Art and the State in the Early Third Republic* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 9-12

⁸⁰ Πολύ συχνά, τα δημοφιλή έργα ανατυπώνονται και διαχέονται μαζικά στις αγορές υπό τη μορφή καρτών, ημερολογίων, κουτιών σοκολάτας ή μπισκότων. Weber, *France. Fin de Siecle*, 154-155

γενική ανάγκη, την ανάπτυξη του αισθήματος κατανόησης και αγάπης προς την ομορφιά σε ολόκληρη τη χώρα, αίσθημα που ένα έθνος δε μπορεί να αγνοεί χωρίς να ρισκάρει την πρόοδο του πολιτισμού του και την ιστορική του δόξα»⁸¹

Ο ρόλος της τέχνης λοιπόν, έχει διδακτική χροιά, η οποία μεταφράζεται σε ιστορική θεματολογία, κλασικισμό, επιβλητικά μεγέθη, ακριβά υλικά. Αποκλειστικά τέτοια έργα τέχνης εκθέτονται δημόσια κάθε χρόνο ή διετία στο επίσημο Salon, το οποίο, τις ημέρες όποτε η είσοδος είναι ελεύθερη, επισκέπτονται περίπου 50.000 άνθρωποι.⁸² Θεωρητικά, μετά τη Γαλλική Επανάσταση του 1789, το Salon είναι ανοιχτό σε όλους τους καλλιτέχνες προκειμένου να εκθέσουν τα έργα τους, οι συνεχόμενες απορρίψεις ζωγράφων τοπίων ή άλλων στιλιστικών προσεγγίσεων όμως, οδηγούν πολλούς στη διαμαρτυρία για την απαίτηση μιας έκθεσης «απορριφθέντων» (Manet, Pissarro, Cézanne, Renoir)ή στην επιλογή των ιδιωτικών εκθέσεων.⁸³ Το 1874 οργανώνεται η πρώτη έκθεση των Ιμπρεσιονιστών ζωγράφων, ενώ το 1884 των Ανεξάρτητων («Indépendants») φέρνοντας με την παρουσία τους στην επιφάνεια μία διαμάχη που χαρακτήρισε το τέλος του 19ου αιώνα, αυτή ανάμεσα στην καλλιτεχνική δημιουργία και την bourgeois αισθητική.⁸⁴

Κατά κύριο λόγο ζωγράφοι που απορρίπτονται από το Salon, έρχονται σε ρήξη με την επιβαλλόμενη από την Ακαδημία Καλών Τεχνών αισθητική, σε μία προσπάθεια να πειραματιστούν με υποκειμενικά κριτήρια. Εκτοπίζουν τη μίμηση μέσω της αναπαράστασης από τα έργα τους, αποτυπώνουν στιγμές της καθημερινότητας και όχι σπουδαία ιστορικά ή μυθικά γεγονότα, βρίσκουν τα θέματά τους στο δρόμο, σε οίκους ανοχής, στα πρόσωπα των αποκλεισμένων της πόλης. Απομακρύνονται από την έννοια του ωραίου έτσι όπως έχει ακαδημαϊκά αποκρυσταλλωθεί, χρησιμοποιούν την παραμόρφωση δείχνοντας πως η ασχήμια και η ωμότητα αποτελούν κομμάτι του σύγχρονου κόσμου που απλά η επίσημη ζωγραφική προτιμά να εξωραΐζει.⁸⁵

⁸¹ Mainardi, *The End of the Salon*, 12

⁸² Weber, *France. Fin de Siècle*, 154

⁸³ Mainardi, *The End of the Salon*, 41-43

⁸⁴ Mayer και Reberieux, *The Third Republic*, 119. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι σε αντίθεση με αυτή την οπτική, ο κοινωνιολόγος Paul Claval, όπως παρατίθεται στην εργασία της Julian Brigstocke, υποστηρίζει πως η νέα αυτή ελίτ (bourgeoisie) υποβιβάζει τη δύναμη και την παρουσία της παραδοσιακής αριστοκρατίας η οποία προωθούσε την πατρωνία και φέρνει στο προσκήνιο την ανάγκη για τη δημιουργία μίας αυτόνομης και ανεκτικής στα διαφορετικά στιλ αγοράς τέχνης. Brigstocke, "The Life of the City".

⁸⁵ Μαρία Ανέστη, «Οι Άνθρωποι του Περιθωρίου στη Γαλλική Ζωγραφική κατά το Δεύτερο Μισό του 19ου Αιώνα» (Μεταπτυχιακή Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2007)

Ζωγράφοι οι οποίοι έχουν απορριφθεί από το ακαδημαϊκό Salon, όπως ο Pissarro, καθώς και άλλοι, που το απορρίπτουν σαν θεσμό, όπως ο Toulouse Lautrec, (όλοι τους έχουν πολλαπλώς κατηγορηθεί από τον τύπο ως «άτεχνοι, αστείοι, ανίδεοι») χρησιμοποιούν τα καφέ και τα κέντρα διασκέδασης του Παρισιού ως χώρους συνάντησης, συσπείρωσης και ανταλλαγής ιδεών μεταξύ τους, αλλά και ως εκθεσιακούς χώρους με απεύθυνση σε ένα κοινό πιο προσιτό και σίγουρα διαφορετικό από εκείνο που επισκέπτεται το Salon ή τις γκαλερί των εμπόρων τέχνης.⁸⁶ Ο κοινωνιολόγος Peter Hall θεωρεί μάλιστα, πως τα καφέ (αργότερα και τα καμπαρέ) του Παρισιού πήραν το ρόλο διαπροσωπικών καλλιτεχνικών δικτύων, ευνοώντας τη δημιουργία μιας αυτόνομης και πιο προσωπικής αγοράς τέχνης.⁸⁷

Το καθεστώς της Γ' Δημοκρατίας, συνεχόμενα ασταθές και ευμετάβλητο, επενδύει εξίσου και στις υπόλοιπες τέχνες όπως η μουσική και το θέατρο, χρησιμοποιώντας πολιτικά τη διασκέδαση για να διαπραγματευτεί την εξωτερική του εικόνα ως ευημερούσα και δυνατή.⁸⁸ Με την άποψη ότι η μουσική θρέφει τα ηθικά χαρακτηριστικά του ανθρώπου και βλέποντάς τη ως εργαλείο προπαγάνδας υπέρ της εθνικής αναστήλωσης της Γαλλίας, οι δημοκρατικοί από το 1879 καθιερώνουν την κρατική χρηματοδότηση των θεατρικών σκηνών και κυρίως των παραστάσεων της όπερας.⁸⁹

Όσον αφορά τη μουσική, το πιο χαρακτηριστικό και επιβλητικό ίδρυμα για την κυρίαρχη αισθητική, τόσο εξωτερικά-αρχιτεκτονικά, όσο και με βάση το περιεχόμενο των παραστάσεών του, είναι η Όπερα ή Académie Royale de Musique, στο οποίο παρουσιάζονται κυρίως όπερες στο στυλ της γαλλικής «grand opera»⁹⁰ και παραστάσεις μπαλέτου. Σύμφωνα με την ιστορία του ιδρύματος, όπως είναι γραμμένη στον επίσημο ιστότοπο, η Βασιλική Μουσική Ακαδημία γενικά αυτοχρηματοδοτείται και μόνο μέχρι τη Γαλλική Επανάσταση δέχεται υπό όρους κρατική οικονομική βοήθεια.⁹¹ Άλλα ιδρύματα στα οποία παρουσιάζεται κυρίως η λόγια και σοβαρή μουσική είναι το Théâtre National del' Opéra Comique, το οποίο

⁸⁶ Margherita d'Ayala Valva και Alexander Auf der Heyde, *Μεγάλοι Ζωγράφοι-Toulouse Lautrec*. Βιβλιοθήκη Τέχνης, Εφημερίδα Καθημερινή (Αθήνα: Εκδόσεις Explorer, 2006), 46

⁸⁷ Brigstocke, "The Life of the City"

⁸⁸ Michael Adcock, "The Republic of Pleasure. The Culture of the Fin de Siecle in Paris", *The University of Melbourne Library Journal* 3, no2 (1997): 6

⁸⁹ Stanley Sadie, ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Β' έκδοση, "Paris", 114

⁹⁰ Ο.π. 114

⁹¹ "The Paris Opera's History". Opera de Paris. 30 Μαρτίου 2014. <http://www.operadeparis.fr/en/l-opera-de-paris/l-institution/histoire-de-l-onp>

θεωρείται ένα εξαιρετικά συντηρητικό ίδρυμα, αλλά προοδευτικά παρουσιάζει όπερες με πρωτοποριακή θεματολογία (φτώχεια, έσχατο γήρας, ίντριγκα), όπως η «Κάρμεν» του George Bizet, με αιώτερό του σκοπό την οικονομική εκμετάλλευση των προκαλούμενων σκανδάλων⁹², αλλά και το Théâtre Lyrique. Στο Théâtre Lyrique έχουν κάνει πρεμιέρα όπερες των Charles Gounod, George Bizet και Hector Berlioz, αλλά και πολλές γαλλικές προσαρμογές ιταλικών και γερμανικών μουσικών έργων ή παλαιάς μουσικής. Η ενσωμάτωση των ιδρυμάτων αυτών στη γαλλική αστική κοινωνία έχει ως αποτέλεσμα την αύξηση της κυκλοφορίας του μουσικού τύπου, αλλά και την εισαγωγή της μουσικοκριτικής από έμπειρους μουσικούς σε περιοδικά τέχνης.⁹³

Σημαντικό ρόλο για την επαφή των πολιτών με τη λόγια δημιουργία και την προώθηση της γαλλικής μουσικής παίζουν οι κύκλοι συμφωνικών συναυλιών που καθιερώνονται από την Société des Jeunes Artistes (η οποία ιδρύεται από τον Jules Pasdeloup και παρουσιάζει κυρίως έργα γερμανικού ρεπερτορίου όπως Mendelssohn και Schumann) και από την Société des Concerts du Conservatoire (σημερινή Ορχήστρα του Παρισιού) υπό τον Charles Lamoureux.⁹⁴ Σειρά συμφωνικών συναυλιών δίνει και η Association Artistique des Concerts (υπό τον Edouard Colonne), ερμηνεύοντας για πρώτη φορά έργα Wagner, Berlioz, Debussy και Ravel και η Société National de Musique (με διευθυντή τον César Franck), δίνοντας προτεραιότητα στο σύγχρονο γαλλικό ρεπερτόριο, η οποία όμως δε γνωρίζει μεγάλη δημοτικότητα λόγω της χαμηλής χρηματοδότησης που δέχεται από εταιρίες κατασκευάστριες πιάνου.⁹⁵ Ιδιαίτερα λαοφιλείς και επιδραστικές για την μουσική εκπαίδευση και την εξοικείωση ενός ευρύ κοινού με τη λόγια μουσική κουλτούρα, αποδεικνύονται οι «Δημοφιλείς Συναυλίες Κλασσικής Μουσικής» που καθιερώνει από το 1861 κάθε Κυριακή ο Pasdeloup. Οι συναυλίες αυτές εισάγουν επίσης έναν νέο τρόπο ακρόασης της μουσικής, που έκτοτε κυριάρχησε, ένα νέο τυπικό σύμφωνα

⁹² Η παρουσίαση της όπερας «Κάρμεν» του Bizet προκαλεί σκάνδαλο το 1875 λόγω του ρεαλισμού και της προκλητικής της θεματολογίας. Mayer και Reberieux, *The Third Republic*, 120

⁹³ Jennifer Brand, "Le Chat Noir and the Musical Mainstream in Late Nineteenth-Century Paris" (MA Thesis, University of Calgary, 2001)

⁹⁴ Ο Lamoureux καθιερώνει επίσης τα "Concerts Lamoureux", μικρότερες σε δημοτικότητα συναυλίες, στις οποίες παρουσιάζονται έργα σύγχρονης γαλλικής μουσικής των Camille Saint-Saëns, César Franck, Edouard Lalo, Vincent d'Indy και Emmanuel Chabrier. Brand, "Le Chat Noir"

⁹⁵ Brand, "Le Chat Noir"

με το οποίο ο κόσμος οφείλει να συμπεριφέρεται μέσα σε μία αίθουσα συναυλιών: συνέπεια στην ώρα, χειροκρότημα σε συγκεκριμένες στιγμές και απόλυτη ησυχία.⁹⁶

Η μουσική εκπαίδευση διαμορφώνεται μονοπωλιακά από το Ωδείο του Παρισιού, το οποίο δέχεται μόνο τους καλύτερους σπουδαστές για την ερμηνεία οργάνων ή τη σύνθεση, διαμορφώνοντας έτσι το συνθετικό στυλ αλλά και το μουσικό γούστο ολόκληρων γενεών μουσικών.⁹⁷ Γενικά, στις αρχές του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα παρατηρείται έντονη αναβίωση των παλιών μεγάλων Γάλλων δημιουργών (Rameau, Lully), ενώ αποφεύγονται πλήρως οι ερμηνείες έργων του γερμανικού ρεπερτορίου. Σταδιακά, η νέα γενιά συνθετών και μουσικών επαναπροσδιορίζει τη σχέση της με τη γερμανική μουσική παραγωγή, ενώ ταυτόχρονα έρχεται σε επαφή με τους συμβολιστές ποιητές μελοποιώντας κείμενά τους (ο Fauré μελοποιεί Verlaine, ο Debussy Mallarmé).⁹⁸

Τέλος, το θέατρο γνωρίζει μεγάλη άνθηση κατά το 19ο αιώνα σε όλη τη Γαλλία και όχι μόνο στην πρωτεύουσα.⁹⁹ Αυτό οδηγεί στη μονοπωλιακή χρήση του θεατρικού ρεπερτορίου μόνο από θεατρικές σκηνές, αποκλείοντας έτσι από το πρόγραμμα μουσικών σκηνών, όπως τα *café-concerts*, αποσπάσματα από μιούζικαλ ή μουσικοθεατρικές παραστάσεις, ακόμα και τη δυνατότητα χρήσης θεατρικού εξοπλισμού.¹⁰⁰ Σχεδόν όλες οι πόλεις διαθέτουν τη μικρή θεατρική τους σκηνή (ακόμα και στο πίσω μέρος ενός καφέ) ή κάποιο δημοτικό χώρο που διατίθεται για παραστάσεις θεάτρου από τοπικούς ή περιπλανώμενους θιάσους. Στο Παρίσι βρίσκονται τα πιο πολυτελή και μεγάλα Θέατρα, στα οποία συρρέει η bourgeoisie της πόλης, αλλά και ευκατάστατοι επισκέπτες από όλη τη γαλλική ύπαιθρο, συνδυάζοντας έτσι, το θέαμα με την κατανάλωση. Στους χώρους αυτούς, φυσικά, το εισιτήριο ισούται με τον εργατικό μισθό αρκετών ημερών και, σύμφωνα με την άποψη του Weber, το κοινό τους αποτελείται από «αυτούς που έχουν τα οικονομικά μέσα και τον ελεύθερο χρόνο να εκτιμήσουν την τέχνη και να την καταναλώσουν».¹⁰¹

⁹⁶ Weber, *France. Fin de Siècle*, 144-145

⁹⁷ Brand, "Le Chat Noir"

⁹⁸ Weber, *France. Fin de Siècle*, 144

⁹⁹ Θέατρα υπάρχουν σε πολλές επαρχιακές πόλεις της χώρας, ακόμα και στις μικρότερες και μάλιστα, προσελκύουν μεγάλο αριθμό θεατών. Mayer και Reberieux, *The Third Republic*, 120

¹⁰⁰ Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club. Popular Music and the Avant-Garde* (Λονδίνο και Σικάγο: University of Chicago Press, 2002), 49

¹⁰¹ Weber, *France. Fin de Siècle*, 159-171

Όσοι όμως δεν τα έχουν ή τα απορρίπτουν, φτιάχνουν τους δικούς τους παράλληλους τόπους διασκέδασης και κοινωνικοποίησης, αρχικά σε γειτονιές του Παρισιού (Quartier Latin), αργότερα στο λόφο της Μονμάρτης και στις αρχές του 20ού αιώνα στο Μονπαρνάς. Αυτοί οι «παράλληλοι τόποι» αντανακλούν ένα κομβικό χαρακτηριστικό της γαλλικής κοινωνίας του τέλους του αιώνα, αυτό του διαχωρισμού και της αντιπαράθεσης μεταξύ της επίσημης τέχνης και του μοντερνισμού.¹⁰² Το φαινόμενο επεκτείνεται και στη σφαίρα του τρόπου ζωής. Έχουμε ήδη αναφερθεί στην ανάδυση της αστικής τάξης (bourgeoisie), στις συνήθειές της και στην τέχνη που αυτή εκπροσωπούσε. Στον αντίποδα, έχουμε τη διαμόρφωση μιας νέας αστικής κουλτούρας, ήδη από το 1830, η οποία αναπτύσσεται στους δημόσιους χώρους του αστικού τοπίου, αμφισβητεί τους κατεστημένους θεσμούς και τα μεγάλα ιδρύματα, τους αναντίρρητους κανόνες της τέχνης, εκφράζει και εξωτερικεύει τους σύγχρονους κοινωνικούς προβληματισμούς, αποστρέφεται την bourgeois αισθητική και τον ελιτισμό που την χαρακτηρίζει, όχι τόσο λόγω πολιτικών ή ιδεολογικών διαφωνιών, όσο εξαιτίας της ταύτισής της με την καθημερινή εμπειρία και το δημόσιο τοπίο. Η νέα αυτή αστική κουλτούρα, που εξελίσσεται παίρνοντας διάφορες μορφές μέσα στο χρόνο, ανάλογα με τους αστικούς μετασχηματισμούς, παίρνει το όνομα «Bohème», και «Bohemia» κατά τους αγγλόφωνους ιστορικούς που έχουν μελετηθεί.¹⁰³

1.3.2. Bohemia

Είναι σημαντικό να αναφερθούμε στον όρο αυτό, ο οποίος ενσωματώνει τα χαρακτηριστικά μιας ολόκληρης γενιάς καλλιτεχνών, αριστοκρατών πλανόδιων, διανοούμενων, περιθωριακών, μιας μητρόπολης όπως το Παρίσι και μάλιστα, καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20ού. Άλλωστε, σε αυτές ακριβώς

¹⁰² Στο σημείο αυτό χρησιμοποιώ τον όρο «μοντερνισμός», έχοντας κατά νου την ανάλυση της Mary Gluck στο βιβλίο "Popular Bohemia". Ο συσχετισμός μεταξύ avant-garde και λαϊκής τέχνης θεωρείται αυτονόητος στα πλαίσια της ταύτισης και των δύο μορφών δημιουργίας με την απτή εμπειρία, τη ζωή στο αστικό κέντρο, την ανάγκη για αισθητική ανανέωση ή πολιτιστική ταυτότητα. Σύμφωνα με την ίδια τη Gluck, «η avant-garde ανακάλυψε τον εαυτό της ταυτιζόμενη με το περιθώριο, με μη-καλλιτεχνικές μορφές έκφρασης και προβολής». Συμφωνώντας με την άποψη αυτή, θεωρώ πως και τα cabarets artistiques ως εναλλακτικοί τόποι διασκέδασης, έχουν στοιχεία τόσο μοντέρνας τέχνης, όσο και λαϊκής (popular). Gluck, *Popular Bohemia*, 3

¹⁰³ Προσωπικά, θα χρησιμοποιήσω κυρίως τον αγγλικό όρο. Οι λόγοι αυτής της επιλογής δεν είναι επιστημολογικοί. Έχοντας το βασικό όγκο της βιβλιογραφίας στην αγγλική γλώσσα, είμαι περισσότερο εξοικειωμένη στην αγγλική ορολογία, την οποία πιστεύω ότι μπορώ να αναπαράγω στην εργασία μου με μεγαλύτερη σιγουριά και ασφάλεια. Επιπλέον, ο αγγλικός όρος «bohemia» συνειρμικά μου προκαλεί μία αίσθηση του χώρου, γεγονός πολύ προωθητικό για την ανάλυσή του, που επικυρώνεται μάλιστα και από τη βιβλιογραφία.

τις κοινωνικές ομάδες είναι που θα εστιάσουμε, λόγω της σχέσης που καλλιέργησαν με τα καλλιτεχνικά καμπαρέ ή τους παρεκκλίνοντες κύκλους της Μονμάρτης.

Ετυμολογικά η λέξη συσχετίζεται με την τσιγγάνικη παράδοση («Βοημία»- η ονομασία μεγάλου παραδοσιακού τμήματος της Τσέχικης Δημοκρατίας), γεγονός καθόλου περίεργο, αφού η περιπλάνηση και ο νομαδισμός αποτελούν βασικά γνωρίσματα της μποέμικης ζωής. Ακόμα και μεταφορικά, η αίσθηση του να νιώθει κανείς «άστεγος μέσα στην κουλτούρα της καπιταλιστικής κοινωνίας», περιθωριακός, να αδιαφορεί ή να αντιτίθεται στις παγιωμένες συμβάσεις, να απομακρύνεται από τις αστικές αξίες, αποτελούν ακρογωνιαίο λίθο της πνευματικής και ηθικής στάσης του μποεμισμού. Κατά τον Jerrold Seigel, αυτό που ουσιαστικά χαρακτηρίζει τους μποέμ είναι το βίωμα των κοινωνικών εντάσεων και αντιφάσεων του τέλους του αιώνα και η προσπάθεια ανάδειξης και διαπραγμάτευσής τους. Η ανάγκη εξωτερίκευσης και έκφρασης, συνήθως με τρόπους δημιουργικούς, της γενικής αγωνίας, της δυσαρέσκειας και της υπαρξιακής αναζήτησης.¹⁰⁴

Οι μποέμ είναι άνθρωποι κατά κύριο λόγο νέοι¹⁰⁵ με ασυμβίβαστη για τα κυρίαρχα πρότυπα της εποχής εμφάνιση, οι οποίοι ρέπουν προς το αλκοόλ και τα ναρκωτικά, δεν έχουν σταθερή στέγη ούτε αποδέχονται σεξουαλικούς περιορισμούς και προτιμούν τις νυχτερινές περιπλανήσεις.¹⁰⁶ Ελευθεριακή και ασυμβίβαστη, η φιγούρα του μποέμ από την αρχή ως το τέλος του 19ου αιώνα, συγκεντρώνει χαρακτηριστικά από το «μη κανονικό, το αντιδραστικό, το περιθωριακό», αλλά όπως συμβαίνει συχνά στην ιστορία των κοινωνικών τάσεων, στο τέλος ουδετεροποιείται και αποκτά μία εμπορική διάσταση, κυρίως στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, με την ανάπτυξη της μαζικής λαϊκής διασκέδασης. Για τη Gluck ο μποεμισμός αποτελεί ένα σύμβολο του

¹⁰⁴ Jerrold Seigel, *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930* (Νέα Υόρκη: Viking, 1986), 11

¹⁰⁵ Η νεότητα παίρνει άλλη χροιά στη Γαλλία του τέλους του αιώνα. Με ισχυρή παρακαταθήκη τις αλλεπάλληλες εξεγέρσεις απέναντι στις νέες δομές πειθαρχίας σε λύκεια, πανεπιστήμια (1883-5) και αναμορφωτήρια για νέους (1886-7), η νεολαία φαίνεται να αποκτά κριτική στάση απέναντι στον τρόπο οικοδόμησης της νέας ζωής στην πόλη. Μετά το πέρας των 18 χρόνων, οι έφηβοι αποχωρούν από την πατρική στέγη και αναζητούν μαθητεία ή εργασία από εργοστάσιο σε εργοστάσιο, όπου και πάλι αντιμετωπίζονται ως ειδική κατηγορία εργατών. "Το πολιτικό μοντέλο της αστικής δημοκρατίας κατέστησε ανήλικους τους νέους...", τους αντιμετωπίζει δηλαδή σαν παιδιά και λιγότερο σαν νέους ανθρώπους που κοντεύουν την ενηλικίωση. Το γαλλικό κράτος, αποκλείοντάς τους από τις πολιτικές διαδικασίες και προδιαγράφοντας το σύνολο της εκπαίδευσης και της μαθητείας τους, τους οδηγεί σε συνδυασμό με άλλους παράγοντες, στο να ομαδοποιούνται αυθόρμητα σε αντίδραση προς την κοινωνία που δεν τους αναγνωρίζει καμία συλλογική ταυτότητα. Michelle Perrot, «Οι "Απάχηδες", Πρώτες Συμμορίες νέων στη Γαλλία της Belle Epoque» στο *Οι περιθωριακοί και οι Αποκλεισμένοι στην Ιστορία*, Bernard Vincent (επιμ.), (Αθήνα: Ροές Δοκίμια, 1994), 221-224

¹⁰⁶ Kenny, "Je Cherche Fortune"

μοντερνισμού και με αυτο τον τρόπο οφείλει να μελετάται. Η ταύτισή του με τη δημοφιλή κουλτούρα, το δημόσιο χώρο, αλλά και τη μοντέρνα τέχνη καθορίζει το πολιτιστικό αυτό φαινόμενο ως ρίζα του ευρωπαϊκού avant-garde.¹⁰⁷

Η Bohemia, ο «χώρος» μέσα στον οποίο υπάρχουν οι μποέμ, έχει ερμηνευτεί και οριστεί με πολλούς τρόπους από τους μελετητές που ασχολήθηκαν με τον όρο. Ο Seigel ορίζει ως bohemia την έκφραση και διαπραγμάτευση των κοινωνικών και καλλιτεχνικών αντιφάσεων, η Elizabeth Wilson ερμηνεύει τον όρο ως έναν πολιτικό, «ουτοπικό χώρο» απ' όπου οι κυρίαρχες αξίες της bourgeoisie κουλτούρας θέτονται υπό πρόκληση και έμπρακτη αμφισβήτηση, ενώ η Gluck, συνδέοντας τον όρο με την εμφάνιση της avant-garde στις πόλεις, θεωρεί πως η «bohemia» αποτελεί το σημείο μέσα στο οποίο μοντέρνα τέχνη και λαϊκή κουλτούρα συνυφαίνονται επαναπροσδιοριζόμενες, δημιουργώντας νέες πιθανότητες στην πορεία της καθημερινής και καλλιτεχνικής ζωής.¹⁰⁸ Από τον Wilson, ο όρος ερμηνεύεται ως πολιτισμικό φαινόμενο. «Ο μποεμισμός γίνεται αντιληπτός ως μία υποκουλτούρα κοινή στις δυτικές κοινωνίες, αλλά με σαφή γαλλική προέλευση», που έχει κοινοτικά χαρακτηριστικά και διασυνδέσεις με το κοινωνικό περιθώριο, ενώ παράλληλα εμφανίζει μία αφοσίωση προς την τέχνη και τα ανατρεπτικά ιδεώδη. Η τελευταία αυτή ερμηνεία του όρου θα μελετηθεί ξεχωριστά στο 4^ο μέρος αυτής της εργασίας.¹⁰⁹

Απλουστεύοντας και συνθέτοντας τις ερμηνείες των αναλυτών αυτών, θα κατέληγα στην παραδοχή με την οποία ξεκίνησα. Με τον όρο bohemia βρίσκει λεκτική έκφραση η νέα περιθωριακή αστική κουλτούρα η οποία αμφισβητεί και εκφράζει τις σύγχρονες κοινωνικές αντιφάσεις, αρχικά βιώνοντάς τες σε απόλυτο βαθμό, μέσω της περιπλάνησης και της πνευματικής αναζήτησης και μετέπειτα μετουσιώνοντάς τες δημιουργικά. Στα πλαίσια αυτά, έρχεται σε επαφή, καθορίζει και καθορίζεται από τη μοντέρνα τέχνη.

¹⁰⁷ Gluck, *Popular Bohemia*, 3

¹⁰⁸ Gluck, *Popular Bohemia*, 9

¹⁰⁹ Michael L., Wilson, «The Eccentric Masculinity of Aristide Bruant» στο *Proceedings of the Western Society for French History* Vol. 36, Donna Ryan και April Shelford, εκδ. (University of Michigan, 2008), 196. 16 Μαρτίου, 2014, <http://quod.lib.umich.edu/w/wsfrh/0642292.0036.015/-eccentric-masculinity-of-aristide-bruant?rgn=main;view=fulltext>

Κεφάλαιο 2ο

Τα καλλιτεχνικά καμπαρέ της Μονμάρτης.

2.1. Η Μονμάρτη: κέντρο πολιτισμού, κοινότητα αμφισβήτησης και παραβατικότητας.

«Γύρω από το Boulevard de Clichy και το Boulevard de Rochechouart, που χωρίζουν την περιοχή της Μονμάρτης από τον αστικό πυρήνα του Παρισιού, είχε διαμορφωθεί, κατά τις δεκαετίες του 1870 και 1880, ένα είδος «ελεύθερης ζώνης» αφιερωμένης στη βιομηχανία της διασκέδασης, μία αλλοπρόσαλλη συνοικία της νύχτας...»¹¹⁰

Ο μποεμισμός, η νέα αυτή μορφή αστικής ταυτότητας, βρήκε το χώρο έκφρασής του, εντός των συνόρων της Μονμάρτης, μιας περιοχής, που έχοντας ήδη καταστεί το σύμβολο της Παρισινής Κομμούνας, αποπνέει ελευθεριότητα ηθών, ανεκτικότητα, κοινωνική και ταξική ποικιλία. Την περίοδο μεταξύ 1970 και 1900 η Μονμάρτη γίνεται το κέντρο της λαϊκής διασκέδασης του Παρισιού, της καλλιτεχνικής και πνευματικής δημιουργίας, «τόπος της απόλαυσης» (lieu de plaisir).

Αρχικά, η συνοικία, αριθμεί λίγους κατοίκους και έχει υπαίθριο χαρακτήρα, με χωράφια, μύλους άλεσης σιταριού και ταβέρνες. Ένα χωριό, λίγο έξω από το Παρίσι, το οποίο επισκέπτονται συχνά το καλοκαίρι οι κάτοικοι της πόλης, λόγω του φθηνού ποτού και φαγητού.¹¹¹ Το 1840 η Μονμάρτη έχει περισσότερο προαστιακό παρά υπαίθριο χαρακτήρα, με τους λόφους της να σφύζουν από καλλιτέχνες και ζωγράφους πορτρέτων και τοπίων¹¹², και τελικά το 1860, υπό τα σχέδια του Baron Haussmann, ενσωματώνεται στο Παρίσι αποτελώντας το καταφύγιο για χιλιάδες εργάτες που εκδιώκονται από το κέντρο της πόλης. Με τον καιρό, λόγω του γραφικού περιβάλλοντος και της αίσθησης της συντροφικότητας μεταξύ των κατοίκων, του φωτός, και των χαμηλών τιμών, όλο και περισσότερα καλλιτεχνικά στούντιο ανοίγουν, από ζωγράφους που επιδιώκουν την απομάκρυνσή τους από την περιοχή επιρροής της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού, αλλά κι από το νέο και

¹¹⁰ Valva και der Heyde, *Μεγάλοι Ζωγράφοι-Toulouse Lautrec*, 44

¹¹¹ Αυτό συμβαίνει γιατί μέχρι το 1860, η Μονμάρτη μένει εκτός αστικής φορολογίας. Οι χαμηλές τιμές οδηγούν στην ίδρυση όλο και περισσότερων ταβερνών, καφέ και οίκων ανοχής. Adcock, "The Republic of Pleasure.", 9

¹¹² Philippe Jullian, *Montmartre* (Oxford: Phaidon, 1977), 26. Ο Jullian αναφέρει επίσης την ύπαρξη πολλών ατελιέ στο λόφο της Μονμάρτης ήδη από το 1920.

εμπορικό πρόσωπο που έδωσε στο Παρίσι η μεγάλη αναστήλωση.¹¹³ Αναπόφευκτα, η Μονμάρτη καθιερώνεται ως σημαντικό κέντρο διασκέδασης με απεύθυνση σε εργάτες της περιοχής, μικροεισοδηματίες («petit bourgeoisie»), καλλιτέχνες κάθε ηλικίας, πόρνες και προαγωγούς, οι οποίοι συγκεντρώνονται στα λεγόμενα dance halls, στα καφέ και στις δημόσιες χοροεσπερίδες.¹¹⁴

Έως το 1971 η συνοικία έχει αποκτήσει κυρίως εργατικό πρόσωπο και ιδιαίτερα φτωχούς κατοίκους, γεγονός που αντανακλάται στη στάση τους κατά την Κομμούνα, αλλά και μετά το τέλος της.¹¹⁵ «Μπορεί να ειπωθεί ότι η Κομμούνα γεννήθηκε στη Μονμάρτη», και καθ' όλη τη διάρκειά της, τα καφέ και τα dance halls μετατρέπονται σε πολιτικούς χώρους συνάντησης, όπου γίνονται ομιλίες και συνελεύσεις. Η αιματοχυσία του 1971 καταστεί την περιοχή τόπο μαρτυρικό για τους κομμουνάριους επαναστάτες και όσοι επιζούν, συχνάζουν στα καφέ και τους οίκους ανοχής μεταμφιεσμένοι, φοβούμενοι τις διώξεις.¹¹⁶

Ο παράδοση της Μονμάρτης ταυτίζεται με την φτώχεια και την εξεγερτικότητα και εύκολα δημιουργεί τη φήμη μιας επικίνδυνης και ανθυγιεινής περιοχής, ενός περιθωριακού αστικού τόπου. Ο Nicholas Hewitt, βρετανός μελετητής, υποστηρίζει ότι το περιθωριακό στοιχείο της συνοικίας οφείλει πολλά τόσο σε δημογραφικούς, όσο και πολιτιστικούς παράγοντες. Η Μονμάρτη βρίσκεται χωροταξικά, μεταξύ δύο σιδηροδρομικών δικτύων, τα οποία μεταφέρουν τουρίστες στο Παρίσι, αλλά και στρατιωτικούς στις βάσεις εκπαίδευσης, ενώ φυσικά, προσφέρουν εργασία σε πολλούς από τους κατοίκους. Πολιτιστικά, η ίδρυση των πρώτων καμπαρέ, μετατοπίζει το κέντρο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας της πόλης από το Quartie Latin στη Μονμάρτη, ενώ επιτυγχάνει μία ιδιαίτερα σημαντική αλληλεπίδραση

¹¹³ Jullian, *Montmartre*, 33-34. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως το 1833 ο Hector Berlioz, όντας νεόνυμφος, επέλεξε τη Μονμάρτη για μόνιμο τόπο διαμονής, ενώ μάλιστα συχνά φιλοξενούσε τους: Liszt, Chopin, Alfred de Vigny, Alexander Dumas. Στη Μονμάρτη συνέθεσε τη συμφωνία «Harold en Italie» και την όπερα «Benvenuto Cellini». Επέστρεψε στο κέντρο του Παρισιού μετά από λίγα χρόνια, αλλά το 1867 εγκαταστάθηκε μόνιμα στη Μονμάρτη.

¹¹⁴ Jullian, *Montmartre*, 43. Οι πλούσιοι επισκέπτες και η αριστοκρατία προτιμούν την περιοχή κοντά στο κέντρο της πόλης (Champs-Elysees, Κήπος του Παρισιού), ενώ οι φοιτητές τα dance halls του Left Bank, της νότιας ακτής του Σηκουάνα, περιοχή όπου ανέκαθεν σύχναζαν καλλιτέχνες και λογοτέχνες.

¹¹⁵ Στην περιοχή εγκαθίστανται οι εξόριστοι της Κομμούνας μετά την αμνηστία του 1880, ενώ ως σύμβολο εξέλιξης από τις αμαρτίες του εξεγερτικού παρελθόντος, ανεγείρεται στο λόφο της Μονμάρτης η εκκλησία Sacre-Coeur, η ύπαρξη της οποίας διχάζει την τοπική κοινότητα. Adcock, "The Republic of Pleasure.", 9-10, John Kim Munholland, "Republican Order and Republican Tolerance" στο *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Gabriel P. Weisberg (επιμ.), (New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2001), 16

¹¹⁶ Jullian, *Montmartre*, 44-48

μεταξύ της κουλτούρας του μποεμισμού και της εμπορικής διασκέδασης.¹¹⁷ «Η Μονμάρτη μοιάζει με υβρίδιο εμπορικής διασκέδασης και πρωτοποριακής αντικουλτούρας»¹¹⁸, συνδυάζοντας με επιτυχία τη λαϊκότητα και τους χαλαρούς ρυθμούς μιας γειτονιάς που έγινε αστικό προάστιο με την πνευματικότητα και τις πρακτικές της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας.

Η Μονμάρτη έχει σκιαγραφηθεί ως τόπος αμφισβήτησης της εξουσίας του επίσημου κράτους και της εκκλησίας, καθώς και τοπικής αυτονομίας, με τάσεις απόσχισης από το Παρίσι.¹¹⁹ Η ταύτισή της με τον κόσμο της μοντερνικότητας, αφορά την τέχνη που αναπτύσσεται στην συνοικία, η οποία ήταν προκλητική για τους συντηρητικούς, αλλά και τους μετριοπαθείς δημοκράτες, σατυρική, κριτική και άμεση, όπως επίσης, αφορά και την καθημερινή ζωή. Τα παραδοσιακά όρια και οι κοινωνικές συμβάσεις καταρρίπτονται στη γειτονιά, οι κοινωνικές ομάδες και οι τάξεις συναναστρέφονται και αλληλεπιδρούν καθημερινά, το αλκοόλ και τα ναρκωτικά κυκλοφορούν χωρίς να προβληματίζουν κανένα, η αποδοχή του ομοφυλόφιλου ερωτισμού ευνοείται από τους καλλιτεχνικούς κύκλους και η χριστιανική καθολική θρησκεία βρίσκει αντικαταστάτες.¹²⁰ Το κλίμα αυτό, με τη συνειδητή και παρεμβατική παρουσία των καλλιτεχνών στην καθημερινή ρουτίνα, οδηγεί στη διαμόρφωση μίας «απτής, εμπειρικής αίσθησης του χώρου»,¹²¹ στη δημιουργία ενός «άλλου τόπου», όπου η ουτοπία του μποεμισμού βρήκε πρόσφορο έδαφος έκφρασης και ο μοντερνισμός, άμεσα συνδεδεμένος με την εμπειρία του χώρου και της καθημερινότητας, άρχισε να αναδύεται.

Κλείνοντας στο σημείο αυτό, κι αφού αναφερόμαστε στην ουτοπία, αξίζει μία αναφορά στην έννοια του χώρου που είναι ιδιαίτερα σημαντική για όσα μελετάμε, όπως αυτή τίθεται από τον Φουκώ στο κείμενό του «Περί αλλοτινών χώρων». Ο χώρος μέσα στον οποίο ζούμε δεν είναι κενός νοημάτων και σχέσεων. Αντίθετα, συνιστά «ένα σύνολο από σχέσεις που προσδιορίζουν θέσεις απαράβατες και σε

¹¹⁷ Nicholas Hewitt, "Shifting Cultural Centers in Twentieth-Century Paris" στο *Parisian Fields*, M. Sheringham (επιμ.), (Λονδίνο, Reaktion: 1996), 33-34

¹¹⁸ Valva και der Heyde, *Μεγάλοι Ζωγράφοι-Toulouse Lautrec*, 47

¹¹⁹ Brigstocke, «The Life of the City»

¹²⁰ Gabriel P. Weisberg, "Montmartre's Lure. An Impact on Mass Culture" στο *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Gabriel P. Weisberg (επιμ.), (New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2001), 4

¹²¹ Brigstocke, «The Life of the City». Αξίζει, στο σημείο αυτό να αναφερθεί ότι οι καλλιτέχνες που επέλεξαν τη Μονμάρτη για τόπο κατοικίας, αλλά και δημιουργίας ήταν μερικοί από τους πιο επιδραστικούς του αιώνα: Degas, Renoir, Manet, Toulouse-Lautrec, Picasso, Miguel Utrillo. Mariel Oberthur, *Cafes and Cabarets of Montmartre*, Sheila Azoylai (μεταφρ.), (Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1984), 12-13

καμία περίπτωση υπερκείμενες μεταξύ τους». Υπάρχουν, βέβαια, και ορισμένες θέσεις, οι οποίες έχουν την ιδιότητα να σχετίζονται με όλες τις υπόλοιπες αλλά ταυτόχρονα, να τις αναιρούν. Μία τέτοια θέση είναι και η ουτοπία. Η ουτοπία είναι ένας μη τόπος, μία εξιδανίκευση ή αντιστροφή της υπάρχουσας κοινωνίας, ένα φανταστικό που ορίζει μία ιδανική κατεύθυνση. Μία δεύτερη αντίστοιχη θέση είναι η ετεροτοπία, που αποτελεί υπαρκτό χώρο, λειτουργικό και θεσμικό, αλλά τείνει να αναιρεί ή να ανατρέπει το σύνολο των θεσμοθετημένων σχέσεων που υφίστανται στον ευρύτερο κοινωνικό τόπο. Συχνά, μία ουτοπία μπορεί να ειπωθεί και ως ετεροτοπία, ένας μη χώρος υπό το πρίσμα της απουσίας από έναν αλλοχώρο.¹²² Με αυτή τη λογική, μπορούμε να κάνουμε τον εξής συσχετισμό: η ουτοπία του μποεμισμού αποτελεί σίγουρα έναν ανύπαρκτο τόπο, αλλά ταυτόχρονα και μία απουσία από έναν υπαρκτό, αυτόν που καθορίζεται από κοινωνικά θεσμοθετημένες και αναλλοίωτες σχέσεις.

Ο Φουκώ παραθέτει διάφορα είδη ετεροτοπιών, σχετιζόμενα με την απόκλιση, την ιστορική μνήμη, την απομόνωση και τη συσσώρευση του χρόνου, αλλά σε άλλες περιπτώσεις, και με την άσκοπη διαχείρισή του. Η τελευταία αυτή κατηγορία που συνάπτεται με τη μορφή του γλεντιού και της γιορτής φαίνεται να καταργεί το χρόνο ή να τον επανοηματοδοτεί.¹²³ Ακόμα ένας συσχετισμός είναι δυνατός. Η θεωρία του Φουκώ για την έννοια της ετεροτοπίας και ειδικότερα για μία από τις πολλές της περιγραφές, αυτή του γιορτινού χαρακτήρα, μπορούμε να πούμε ότι διαπνέει την ανάπτυξη των λαϊκών διασκεδάσεων στη Γαλλία του τέλους του αιώνα. Η εφήμερη εκδοχή του χρόνου και η άμεση εμπειρία στο παρόν έρχονται σε αντιδιαστολή με την οριοθετημένη εμπειρία στην πόλη, έστω και ως ψευδαίσθηση, ως μία προσωρινά πραγματωμένη ουτοπία.

2.2. Η ιδιαίτερη καλλιτεχνική δραστηριότητα στη Μονμάρτη: από τα πρώτα cafés μέχρι την εμφάνιση του πρώτου cabaret artistique.

Κατά την αναζήτηση της πολιτιστικής παράδοσης από την οποία ξεπήδησε η δημιουργία του καλλιτεχνικού καμπαρέ, γίνεται εμφανής η παρουσία χώρων διασκέδασης ταυτιζόμενων με το τραγούδι και το χορό στη Γαλλία, από τα μέσα του

¹²² Μισέλ Φουκώ, Ομιλίες και Γραπτά 1984. «Περί Αλλοτινών Χώρων» (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, vol 5 (1984): 46-49

¹²³ Ο.π.

17ου αιώνα. Άλλωστε, ο φωνόγραφος είναι εξαιρετικά σπάνιος, τουλάχιστον μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα και το ζωντανό τραγούδι γίνεται ο πιο συνηθισμένος τρόπος διασκέδασης. Μέχρι το τέλος του αιώνα, οι χώροι στους οποίους παίζεται ζωντανή μουσική πολλαπλασιάζονται, διαμορφώνοντας εκ νέου τη λαϊκή διασκέδαση.¹²⁴

Μετά την άνοδο της δημοτικότητας του αλεσμένου καφέ, ο οποίος εισήχθηκε στη γαλλική αγορά γύρω στο 1650, ξεκινά η ίδρυση των καφέ στη Γαλλία, με το πρώτο να εμφανίζεται το 1672.¹²⁵ Έπειτα, και ιδίως κατά τον 19ο αιώνα, τα καφέ αποτελούν χώρο συνάντησης και διάδρασης στην πόλη, συναναστροφής μεταξύ των ρομαντικών αλλά και των παρεκκλινόντων καλλιτεχνών, συσπείρωσης των πρώτων λογοτεχνικών ομάδων.¹²⁶ Επίσης, χρησιμοποιούνται και ως χώροι δημιουργίας κατά τις νυχτερινές ώρες, λόγω της απουσίας φωτός στα ατελιέ και της ευκολίας εύρεσης θεμάτων απεικόνισης και πρόθυμων μοντέλων.¹²⁷ Μερικά από τα πιο γνωστά καφέ¹²⁸ της Μονμάρτης είναι το καφέ Guerbois, όπου συχνάζει ο Emille Zola, ο Manet και η παρέα του, και αποτελεί χώρο συνάντησης των μοντερνιστών ζωγράφων μεταξύ 1866 και 1875, κατά την περίοδο διοργάνωσης της πρώτης μπρεσιονιστικής έκθεσης που έγινε το 1874. Το «Nouvelle Athènes» γίνεται στέκι των Degas, Manet, Pissarro, Mallarmé, Richepin ενώ εδώ συναντώνται και γνωρίζονται για πρώτη φορά οι Maurice Ravel και Erik Satie. Τέλος, το παλιότερο καφέ της Μονμάρτης, το «Rat Mort», που ιδρύθηκε πριν την Κομμούνα, δέχεται τις συχνές επισκέψεις του Rimbaud και του Verlaine, αποτελεί χώρο εύρεσης μοντέλων για τους ζωγράφους, αλλά και έκφρασης των ομοφυλοφιλικών σχέσεων ανοιχτά και δημόσια, ενώ απεικονίζεται σε αρκετά από τα έργα των Manet και Degas.¹²⁹

Μπορεί τα καλλιτεχνικά καμπαρέ να πρώτο-εμφανίζονται στο λόφο της Μονμάρτης από το 1881, ωστόσο, η έννοια του καμπαρέ προϋπάρχει και δε διαφέρει πολύ από

¹²⁴ Charles Rearick, "Song and Society in Turn-of-the-Century France", *Journal of Social History* 22, No.1 (1988): 45

¹²⁵ Bettina L. Knapp, "The Golden Age of Chanson", *Yale French Studies*, No. 32, Paris in Literature (1964): 86, 8 Οκτωβρίου 2013, <http://www.jstor.org/stable/2929433>

¹²⁶ Karen Dees, "The Role of the Parisian Café in the Emergence of Modern Art: An Analysis of the Nineteenth Century Café as Social Institution and Symbol of Modern Art" (M.A., B.A., Louisiana State University, 1997)

¹²⁷ Oberthur, *CafesandCabarets*, 13

¹²⁸ Ο Bernard Gendron δίνει στα καφέ της Μονμάρτης το όνομα "bohemian cafe" και τα συνδέει ιστορικά με την πτώση της πατρωνίας και του επίσημου εκθεσιακού συστήματος των Salons, περί το 1840. Στο βιβλίο του αναφέρει εκτενώς τις πρώτες καλλιτεχνικές ομαδοποιήσεις, που λάμβαναν χώρα στα καφέ της νότιας ακτής του Σηκουάνα, στο Παρίσι, αλλά και την εσωτερική μετανάστευση του μποεμισμού, από το Left Bank στη Μονμάρτη. Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 33-36

¹²⁹ Ο.π., 34-48

αυτή του café-chantant. Το πρώτο café-chantant φαίνεται να δημιουργήθηκε αυθόρμητα στα μέσα του 18ου αιώνα, όταν ένα εστιατόριο-κελάρι, επονομαζόμενο «Café des Aveugles», εμπλούτισε το περιβάλλον του με ζωντανή ορχήστρα που έπαιζε συνήθως γρήγορους χορούς και αργότερα, με τραγουδιστές και χορευτές. Ως αποτέλεσμα της μεγάλης εμπορικής επιτυχίας του εγχειρήματος, ιδρύονται όλο και περισσότερα παρόμοια εστιατόρια, τα οποία προοδευτικά ενσωματώνουν έναν κύκλο χορευτών και τραγουδιστών με την αντίστοιχη αναγνωρισιμότητα.¹³⁰ Το 1860 περίπου, οι χώροι αυτοί μετονομάζονται σε café-concerts και οι θαμώνες τους προέρχονται κυρίως από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, ενώ οι τραγουδιστές και οι τραγουδίστριες αναδεικνύονται σε προσωπικότητες της εποχής.¹³¹ Παρόλα αυτά, μέχρι το 1867, τα café-concerts, δέχονται περιορισμούς από το κράτος, καθώς λογοκρίνονται πολλά από τα τραγούδια, ενώ απαγορεύεται στους τραγουδιστές να φορούν κοστούμια ή μάσκες, ή να χρησιμοποιούν θεατρικό εξοπλισμό. Σταδιακά, οι χώροι αυτοί καθιερώνονται και αποκτούν σημαντικότητα στη γαλλική διασκέδαση και συνεπώς, τους παραχωρούνται ελευθερίες. Κάποιες δεκαετίες αργότερα, σε μία περίοδο που έχουν ήδη αρχίσει να ιδρύονται τα πρώτα μεγάλα κέντρα διασκέδασης (music halls) και κάποιοι πρώιμοι κινηματογράφοι, τα café-concerts κλείνουν και δίνουν τη θέση τους στις νέες μορφές μαζικής ψυχαγωγίας.¹³²

Ιδιαίτερα ζωντανή, αν και με αγροτική χροιά, ήταν η ατμόσφαιρα και στις «brasseries», στις οποίες σερβίρεται μπύρα και η πελατεία τους περιλαμβάνει κυρίως χωρικούς και Γερμανούς ταξιδιώτες. Θαμώνες της brasserie γίνονται αμέσως οι ρεαλιστές ζωγράφοι, οι οποίοι βρίσκουν σε αυτή τα θέματά τους, κουρασμένους γεωργούς, αλκοολικούς και ασυνήθιστους ταξιδιώτες.¹³³ Με αφορμή τον πίνακα του Manet «Bon Bock» (Παράθεμα II, νο. 1), ο οποίος εκτέθηκε στο επίσημο Salon του 1873, ο Emille Bellot (που απεικονίζεται στο έργο) διοργανώνει ένα γεύμα σε ένα εστιατόριο της Μονμάρτης, στο οποίο προσκαλεί τοπικούς και Γερμανούς ζωγράφους και καλλιτέχνες. Το γεύμα παίρνει τόσο διασκεδαστική διάσταση που

¹³⁰ Knapp, "The Golden Age of Chanson", 86.

John Houchin, "The Origins of the Cabaret Artistique", *The Drama Review*, τομ.28, No.1, French Theatre (1984):5

¹³¹ Η Yvette Guilbert αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Ήταν η περισσότερο γνωστή τραγουδίστρια της εποχής, έχει απεικονισθεί σε λιθογραφίες του Toulouse-Lautrec και πίνακες ζωγραφικής, αλλά παράλληλα διατηρούσε δεσμούς με τους συμμετέχοντες στα καλλιτεχνικά καμπαρέ. Knapp, "The Golden Age of Chanson", 88

¹³² Rearick, "Song and Society", 46

¹³³ Dees, "The Role of the Parisian Café"

καθιερώνεται ως συντροφικός θεσμός δύο φορές το μήνα και οι καλλιτέχνες συνεισφέρουν στη βραδιά με ποιήματα, πρωτότυπα τραγούδια και έργα τέχνης. Διαπνεόμενοι από δημοκρατικές πολιτικές απόψεις και εχθρικοί προς την επίσημη τέχνη, οι καλλιτέχνες των Bon Bock γευμάτων, συνέχισαν να συναντώνται από το 1879, στη brasserie du Bob Bock, η οποία, συμπεριλαμβανομένης της «La Grande Pinte»¹³⁴ και «L' Auberge du Clou», αποτέλεσε την πρώτη καλλιτεχνική brasserie, όχι μόνο λόγω των θαμώνων της, αλλά και εξαιτίας του εσωτερικού της διακόσμου, αποτελούμενου από έργα σύγχρονων καλλιτεχνών.¹³⁵ Σύμφωνα με τον Cate, τα γεύματα BonBock αποτελούν τον προάγγελο των συλλογικών καλλιτεχνικών συναντήσεων των «Hydropathes» και των «Incohérents»¹³⁶, αλλά και του Chat Noir, αφού οι περισσότεροι συμμετέχοντές τους, μετέπειτα ασχολήθηκαν και ενσωματώθηκαν στις ομάδες αυτές.¹³⁷

2.2.1. «Hydropathes»

Η καλλιτεχνική ομάδα των Hydropathes ιδρύεται το 1878 από τον Emile Goudeau. Πρόκειται για μία κοινότητα συγγραφέων, ποιητών και άλλων καλλιτεχνών, ετερόκλητων μεταξύ τους, οι οποίοι συναντώνται σε εβδομαδιαία βάση στα καφέ του Quartier Latin, παρουσιάζοντας την τέχνη τους ο ένας στον άλλο και μοιραζόμενοι οργανωτικές ιδέες για την εξέλιξή τους, πέρα από τις επίσημες καλλιτεχνικές συμβάσεις.¹³⁸ Η ομάδα είναι αρχικά κλειστή (έπειτα ανοίγει σε κάθε καλλιτέχνη-

¹³⁴ Στο βιβλίο της Oberthur, το «La Grande Pinte» κατηγοριοποιείται ως το πρώτο καλλιτεχνικό καφέ της Μονμάρτης και σε αυτή την άποψη συμφωνεί και ο Gendron, ο οποίος χρησιμοποιεί για το χώρο τον όρο «café a decor». Ο ιδιοκτήτης του το διακοσμεί με μεσαιωνική τέχνη, δίνοντάς του το χαρακτήρα της γκαλερί, ενώ ταυτόχρονα συλλέγει έργα από τους ζωγράφους-θαμώνες. Στο «Grande Pinte» συχνάζει και η λογοτεχνική ομάδα «Hydropathes». Ο ιδρυτής της, Emile Goudeau, συναντά εκεί τον Rodolphe Salis και έτσι, μέσω αυτής της γνωριμίας γεννιέται το πρώτο καλλιτεχνικό καμπαρέ, το Chat Noir. Κατά τον Gendron, μάλιστα, ο Salis αρχικά ήθελε απλά να δημιουργήσει ένα ακόμα εγχείρημα σαν το «Grande Pinte», μέχρι που γνώρισε τον Goudeau. Oberthur, *Cafes and Cabarets*, 49-52. Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 37

¹³⁵ Phillip Dennis Cate, "The Spirit of Montmartre" στο *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor and the Avant-Garde, 1875-1905*, Phillip Dennis Cate και Mary Shaw (επιμ.), (New Jersey: Rutgers, 1996), 2-5

¹³⁶ Οι «Incohérents» ιδρύθηκαν ως καλλιτεχνική ομάδα το 1882 από τον συγγραφέα Jules Lévy. Αποτέλεσαν ένα σύνολο καλλιτεχνών με ριζοσπαστική και χιουμοριστική δραστηριότητα με αφετηρία το Left Bank του Παρισιού. Με την ίδρυση των πρώτων καμπαρέ μετακινούνται προς τη Μονμάρτη και οι δουλειές τους χαρακτηρίζονται από πρωτοτυπία στα μέσα και τον τρόπο παρουσίασης, μη ιεραρχική δομή, κυνισμό, κοινωνική κριτική και διακαλλιτεχνικότητα. Ο ακαδημαϊκός ζωγράφος Jean-Léon Gérôme έχει εξισώσει τη δράση των Incohérents με τον αναρχισμό. Phillip Dennis Cate, Mary Shaw, "Introduction and Acknowledgements" στο *The Spirit of Montmartre*, vi

Η Elizabeth Menon αναφέρεται στην ομάδα ορίζοντάς την ως «τους πραγματικούς πρόγονους του κινήματος των ντανταϊστών του 20ού αιώνα». Elizabeth K. Menon, "Images of Pleasure and Vice. Women on the Fridge" στο *Montmartre and the Making of Mass Culture*, 59

¹³⁷ Cate, "The Spirit of Montmartre", 7

¹³⁸ Ο.π., 20

θεατή που θέλει να συμμετάσχει), ωστόσο δεν έχει μία κοινά διαμορφωμένη αισθητική αντίληψη, όπως προγενέστερα λογοτεχνικά ρεύματα και ομάδες (όπως οι Jeunes-France¹³⁹ ή οι Παρνασσιστές). Σύμφωνα με τον ίδιο τον Goudeau, στόχος της ομάδας είναι η δημιουργία ενός νέου κοινού για την τέχνη, αποτελούμενου από νέους που αποζητούν την οικονομική επιτυχία και φιλόδοξους φοιτητές, στόχος που επιτυγχάνεται, καθώς τα 70 άτομα που συμμετέχουν κατά την πρώτη εβδομάδα, γίνονται 500 τους επόμενους μήνες.¹⁴⁰ Στον κύκλο των Hydropathes μπήκαν μεταξύ άλλων οι ποιητές Jean Moréas, Charles Cros, Maurice Rollinat, André Gill, οι τραγουδοποιοί Maurice MacNab και Jules Jouy, ο "γελωτοποιός" (fumiste¹⁴¹) Alphonse Allais και η μοναδική γυναικεία παρουσία, η ποιήτρια και συνθέτρια Maria Krzysinska. Έχοντας, σχεδόν όλοι το λόγο ως δημιουργικό μέσο, οι Hydropathes είναι περισσότερο προκλητικοί σε επίπεδο περιεχομένου παρά φόρμας, με θεματολογία σατυρική, κυνική, εμπνεόμενη από την καθημερινότητα (αλκοόλ, γυναίκες, αδέσποτα ζώα, βραδιές στα καφέ, κριτική στο χριστιανισμό κ.α.).¹⁴² Ο καθένας από αυτούς είχε τα δικά του δημιουργικά χαρακτηριστικά, και όσον αφορά τους τραγουδοποιούς, αυτά θα αναλυθούν ξεχωριστά στη συνέχεια της εργασίας.

Η ύπαρξη της ομάδας αυτής θεωρείται κομβική για την εμφάνιση των καλλιτεχνικών καμπαρέ, ο Segel μάλιστα, αναφέρεται στις απογευματινές συναντήσεις τους ως «proto-cabaret». Πρακτικά, οι συναντήσεις αυτές έχουν ελεύθερη και αυθόρμητη

¹³⁹ Οι Jeunes-France κάνουν την εμφάνισή τους στα καφέ του Παρισιού κατά τη δεκαετία του 1840 και δυναμικά διακηρύττουν τη δέσμευσή τους για μία «τέχνη για την τέχνη». Ως περιπλανώμενοι μποέμ καλλιτέχνες όμως, αντί να διαχωρίσουν πλήρως την τέχνη από κάθε πρακτική της καθημερινής ζωής ή από ηθικές/πολιτικές/κοινωνικές επιταγές (η τέχνη ως υψηλό και "καθαγιασμένο" μέσο εξ' ορισμού), επιλέγουν να μετατρέψουν την καθημερινή τους ζωή σε μορφή τέχνης, αισθητικοποιώντας τη μέσω εξεζητημένης ενδυμασίας και ασυμβίβαστων τρόπων συμπεριφοράς, δημόσιων αυτοσχεδιαστικών πρακτικών με χρήση ναρκωτικών, δημόσιων τοιχογραφιών, πνευματικών συναθροίσεων, θεματικών πάρτυ κτλ. Με αυτό τον τρόπο, κατά τον Gendron, δημιουργούν μία γκάμα πρακτικών που αργότερα μετονομάζονται «bohemian» και ουσιαστικά εισάγουν για πρώτη φορά δευτερεύουσες αισθητικές πρακτικές κατά τη δημόσια παρουσίαση έργων τέχνης. Ο Gendron αντιλαμβάνεται την καινοτομία τους αυτή ως το πρώτο «σύμπτωμα της γέννησης του μοντερνισμού». Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 34-35

¹⁴⁰ Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 40-41

¹⁴¹ Ο όρος «fumisme» (το φύσημα του καπνού) υποδηλώνει τις μορφές συλλογικού χιούμορ και σάτιρας των καλλιτεχνών στα καμπαρέ. Πρακτικά, πρόκειται για μια εξευγενισμένη μορφή κριτικής, διακωμώδηση των κυρίαρχων προτύπων συμπεριφοράς με εκλεπτυσμένο και ειρωνικό λεξιλόγιο, η οποία μέσω της μίμησης στοχεύει στην περιφρόνηση. Ο Goudeau, όπως παρατίθεται στον Wilson περιγράφει το fumisme ως "ένα είδος απαξίωσης για τα πάντα, μία ενδόμυχη περιφρόνηση για τον άνθρωπο και τα πράγματα". Η συλλογική αυτή έκφραση του χιούμορ έγινε σημαντικό συστατικό στο πρόγραμμα των καμπαρέ και ξεκούραζε μετά από απαγγελίες ποίησης ή λογοτεχνίας, αλλά περιλαμβανόταν και στα έντυπα που το κάθε καμπαρέ δημοσίευε, στις αφίσες και τις ανακοινώσεις τους. Michael L. J. Wilson, "Portrait of the Artist as a Louis XIII Chair" στο *Montmartre and the Making of Mass Culture*, 182-183

¹⁴² Harold B. Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret. Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich* (New York: Columbia University Press, 1987), 5-16

δομή, περιλαμβάνουν πολλά είδη καλλιτεχνικής δημιουργίας και απευθύνονται αποκλειστικά σε καλλιτέχνες.¹⁴³ Το κοινό μπορεί να αποδοκιμάζει, να φωνάζει, να ζητά εξηγήσεις, και η πράξη του αυτή να έχει την ίδια βαρύτητα με την performance που εκτυλίσσεται στη «σκηνή». Κατά τον Gendron, η διάδραση αυτή δεν είναι παρά ένα ακόμα μοντερνιστικό στοιχείο, αφού τα διάφορα αναπάντεχα αντιμετωπίζονται με χιούμορ, χωρίς να χρειάζεται να διορθωθούν.¹⁴⁴ Το χιούμορ κατέχει εξέχουσα θέση ως μέσο κριτικής και κοινωνικής αναφοράς στη λογοτεχνία του τότε, πρακτική ουσιαστική για τη διαμόρφωση του πνεύματος των καλλιτεχνικών καμπαρέ εξίσου.¹⁴⁵

Οι Hydropathes δεν κατέχουν σπουδαία θέση στην ιστορία της γαλλικής λογοτεχνίας, ίσως επειδή δεν συσχετίστηκαν με κάποιο μεγάλο ίδρυμα ή λογοτεχνική σχολή. Μάλιστα, τους ασκείται σφοδρή κριτική από τους σύγχρονους τους κριτικούς τέχνης, για τους οποίους η ομάδα είναι «ένας ελευθεροτεκτονισμός ηλιθίων» και οι λογοτεχνικές της πρακτικές αντλούν ευχαρίστηση από την ανάλυση των ψυχολογικών φαινομένων σε μία εξ' ολοκλήρου παράλογη γλώσσα που ευνοεί την αλλοτρίωση, όπως ακριβώς κάνουν, κατά τα λεγόμενά τους, ο Rimbaud και Maeterlinck. Η κριτική διευρύνεται και στη σφαίρα της ζωγραφικής, με αποστροφή στην απεικόνιση του γυμνού, αλλά και στην κλειστή μορφή της ομάδας που εκλαμβάνεται ως αυτοαναφορικότητα και αυταπόδεικτο δεδομένο της μη κατανόησής της από την ευρύτερη καλλιτεχνική κοινότητα. «Πιστεύουν ότι η τέχνη της ζωγραφικής τελείται απλώς από το άδειασμα λαδιών πάνω στον καμβά και τη μείξη των χρωμάτων στην παλέτα;», αναφέρει ένα άρθρο κριτικής του 1893. Η τέχνη της αφίσας αμφισβητείται επίσης, θεωρείται υπερεκτιμημένη, καθώς η απεικόνιση ζευγαριών και χορευτριών απειλεί τα ευηπόληπτα ήθη.¹⁴⁶

Εντούτοις, ο ρόλος που οι Hydropathes διαδραμάτισαν συνέβαλλε στη διαμόρφωση της σύγχρονης λογοτεχνικής κουλτούρας, και αυτό γιατί «μετέτρεψαν δευτερεύουσες καλλιτεχνικές πρακτικές (secondary practices) της ανεπίσημης μποέμ αισθητικοποίησης της καθημερινότητας, σε δομημένο και επιθετικό θέατρο, αναμειγνύοντάς τες με πρωτεύουσες (ποίηση μελοποιημένη σε λαϊκό σκοπό), ή κάνοντάς τες να συνυπάρχουν (σύγχρονη σάτιρα που ακολουθείται στο πρόγραμμα

¹⁴³ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 17

¹⁴⁴ Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 42

¹⁴⁵ Kenny, "Je Cherche Fortune"

¹⁴⁶ Ανώνυμου, «Notes on the Fin-de-Siecle Movement in Parisian Art and Literature», *The Art Critic*, vol 1, no 1 (Νοέμβριος 1893), 4-9. <http://www.jstor.org/stable/20494208>

από απαγγελία ποίησης) ». Η μεγάλη καινοτομία έγκειται στη συνεχή χρήση του λαϊκού τραγουδιού ως μέσου μεταφοράς της ποίησης, ευκολότερα αντιληπτού και εύγεστου για το «δύσκολο και ταραχώδες» κοινό.¹⁴⁷

Το 1879, εκδίδεται το εβδομαδιαίο έντυπο «L'Hydropathe», με λογοτεχνικά κείμενα και απεικονίσεις έργων τέχνης μελών της ομάδας (προάγγελος μιας σειράς σατυρικών και καλλιτεχνικών εντύπων που κυκλοφορούν από ομάδες ή καμπαρέ στη Μονμάρτη του τέλους του αιώνα, βλ. Παράρτημα II, νο. 2).¹⁴⁸ Το 1881 οι Hydropathes διασπώνται λόγω διαφωνιών, κάποιοι από αυτούς δημιουργούν μικρότερες και βραχύβιες ομαδοποιήσεις (όπως η ομάδα «Hirsutes»), αλλά οι περισσότεροι ξανασυναντιούνται, συνεργαζόμενοι πια κάτω από την σκέπη του Chat Noir Cabaret Artistique.

2.3. Cabaret Artistique du Chat Noir

2.3.1. 1881-1885: Η Πρώτη Περίοδος

Το Chat Noir είναι το πρώτο καλλιτεχνικό καμπαρέ που ιδρύεται στην περιοχή της Μονμάρτης. Η ίδρυση του Chat Noir στη Μονμάρτη το 1881 σηματοδοτεί την αφετηρία της ιστορίας του καλλιτεχνικού καμπαρέ ως πολιτιστικού φαινομένου. Στο κεφάλαιο αυτό παρατίθεται μία περιπτωσιολογική μελέτη της εξελικτικής πορείας του καμπαρέ του Chat Noir, σε επίπεδο καλλιτεχνικής σύστασης και δραστηριότητας, αλλά και μία ανάλυση των καινοτομιών που έφερε στην τέχνη και τα θεάματα του τέλους του αιώνα.

Όλα ξεκινούν από τη γνωριμία του Rodolphe Salis, ενός μέτριου τεχνικά ζωγράφου με επιχειρηματικές φιλοδοξίες και του Emile Goudeau, ποιητή και ιδρυτή των Hydropathes. Η γνωριμία αυτή καταλήγει στην ίδρυση του καμπαρέ και στη συμμετοχή σε αυτό του Goudeau και άλλων πρώην μελών της ομάδας του.

Ζωγράφοι, οι οποίοι και λόγω της καλλιτεχνικής ιδιότητας του Salis είναι πάντα ευπρόσδεκτοι στο καμπαρέ, όπως οι Théophile Steinlen, Alphonse Willette, Henri Rivière, Caran d' Ache και Henri Pille πλαισιώνουν το εγχείρημα, αλλά και συγγραφείς πρώην μέλη των Hydropathes όπως οι GeorgeLorin, AlphonseAllait, Sapeck και Maurice Rollinat. Το μουσικό πρόγραμμα αναλαμβάνουν οι

¹⁴⁷ Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 43-44

¹⁴⁸ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 17

τραγουδιστές/τραγουδοποιοί Maurice Mac-Nab, Jules Jouy και Victor Meusy, αλλά και οι μουσικοί/πιανίστες Albert Tinchant, George Fragerolle και Charles de Sivry.¹⁴⁹ Η σύσταση της ομάδας ανανεώνεται συχνά και σταδιακά εμπλέκεται η ομάδα των Incohérents, ο συνθέτης Erik Satie, ο οποίος προσελήφθη ως δεύτερος πιανίστας από το Salis προκειμένου να συνοδεύει στο πιάνο τον τραγουδιστή Vincent Hyspa, αλλά και ο ιδιαίτερα φημισμένος για την καριέρα του στα café-concerts, Aristide Bruant, ο οποίος συμμετείχε στο Chat Noir για περίπου ένα χρόνο, μετά από την προτροπή του φίλου του Jules Jouy. Ο Bruant μάλιστα, έγραψε το τραγούδι-σήμα κατατεθέν του καμπαρέ με τίτλο «Ballade du Chat Noir»¹⁵⁰ το 1884:

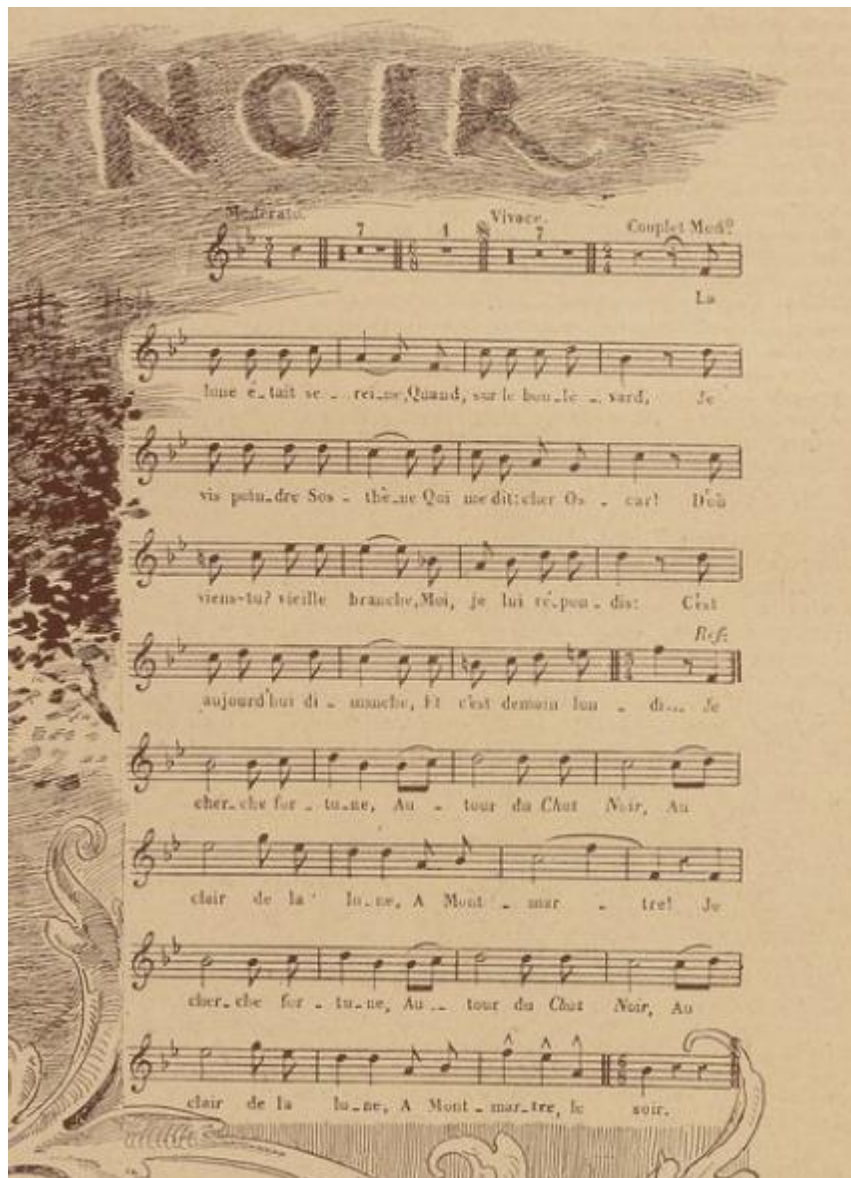
Je cherche fortune,
Autour du Chat Noir,
Au clair de la lune,
A Montmartre, le soir!

(Αναζητώ την τύχη μου
γύρω από το Chat Noir.
Υπό το φως της σελήνης,
στη Μονμάρτη, τηνύχτα!)¹⁵¹

¹⁴⁹ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 23-24. Ο Segel αναφέρει πως ο Salis ήταν αρκετά επιφυλακτικός με την ενσωμάτωση των συγγραφέων στο καλλιτεχνικό πρόγραμμα του καμπαρέ στην αρχή. Τελικά όμως, οι ίδιοι πήραν πρωτεύοντα ρόλο στη διαμόρφωσή του, αλλά και στη δημιουργία ενός νέου ρεπερτορίου τραγουδιών σε συνεργασία με τους μουσικούς.

¹⁵⁰ Το τραγούδι δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό του καμπαρέ, «Le Chat Noir», στις 9 Αυγούστου του 1884, όπως παρατίθεται παρακάτω.

¹⁵¹ Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna* (New York: Oxford University Press, 2008), 198-199



1. «La Ballade du Chat Noir», *Le Chat Noir Journal* no 135 (9/8/1884), 9 Μαρτίου, 2015. Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

Στα απομνημονεύματά του, ο Goudeau αναφέρει πως «ο Salis [...] ονειρεύτηκε να επαναφέρει την οχλαγωγία, την "τρέλα" και το τραγούδι στις «ξενέρωτες» συνήθειές μας. Πολύ περισσότερο, αντιλαμβανόμενος καλά ότι όλες οι τέχνες είναι αδέρφια, αναρωτήθηκε γιατί οι λογοτέχνες δεν συνευρίσκονται με ποιητές που θα τους δανείσουν μερικές φευγαλέες συλλαβές, ίσως διακοσμημένες με ηχητικές ρίμες».¹⁵² Το όραμα του Salis ήταν η δημιουργία ενός χώρου «όπου όλα τα είδη

¹⁵² Emile Goudeau, *Dix Ans de Bohême* (Παρίσι: A la Librairie Illustrée, 1888), 16 Ιουνίου 2014, Gallica. Bibliothèque Nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109158q.r=emile+goudeau.langEN>

καλλιτεχνικής δημιουργίας θα συνυπάρχουν αλληλοεξαρτώμενα¹⁵³, όπου καλλιτέχνες θα έρχονται σε επαφή, θα έχουν τη δυνατότητα να παρουσιάζουν τη δουλειά τους σε ένα ανεπίσημο περιβάλλον, όπου ο αυτοσχεδιαστικός και ανεπιτήδευτος χαρακτήρας των δρώμενων θα αποτελεί κυρίαρχο συστατικό του προγράμματος, διαμορφώνοντας παράλληλα και την ποιότητα των κοινωνικών συναναστροφών».¹⁵⁴

Ο στόχος αυτός φαίνεται να επιτυγχάνεται και το πρόγραμμα που προσφέρει το πρώτο Chat Noir είναι αυτοσχεδιαστικό, πρωτοβουλιακό και ανεπιτήδευτο. Κάθε Παρασκευή και Σάββατο, με πρωτοβουλία του Goudeau, λαμβάνουν χώρα λογοτεχνικές βραδιές, ενώ άτακτα, κάποιες Τετάρτες διοργανώνονται τα λεγόμενα «Literary Absinthes», ποιητικές και λογοτεχνικές βραδιές με συνοδευτική την κατανάλωση αφέντι, που γίνονται δημοφιλείς σε σύντομο χρονικό διάστημα βοηθώντας τους συγγραφείς να καθιερωθούν ώστε να δημοσιεύσουν τις συλλογές τους.¹⁵⁵ Η καινοτομία που απογείωσε τη δημοτικότητα του καμπαρέ ήταν η κατ' εξαίρεση εισαγωγή του πιάνου στο εγχείρημα, το οποίο απαγορευόταν γενικά βάσει δημοτικού κανονισμού.¹⁵⁶ Το γεγονός αυτό αποτελεί νίκη για την ιστορία των καμπαρέ παγκοσμίως, καθώς ενίσχυσε το καλλιτεχνικό πρόγραμμα με μουσική και τραγούδι και συνακόλουθα, χορό, μουσικούς αυτοσχεδιασμούς, αυθόρμητες μελοποιήσεις και διασκευές-παρωδίες γνωστών κομματιών. Γενικά, τα πρώτα χρόνια, το γαλλικό τραγούδι άνθισε στο καμπαρέ και αποτέλεσε το κεντρικό συστατικό των βραδιών σε καθημερινή βάση. Παρόλη την απήχησή του βέβαια, παρέμεινε αυτοσχεδιαστικό, συμβαδίζοντας με το γενικότερο κλίμα του Chat Noir, που θα λέγαμε ότι θύμιζε ένα σημερινό «jam session».¹⁵⁷

Με το μεγαλύτερο όγκο των δρώμενων να μην είναι προσυμφωνημένα και κυρίως, να μη καταγράφονται με κανένα τρόπο, αντιλαμβανόμαστε πως οι βραδιές στο καμπαρέ (γενικά, και όχι μόνο στο Chat Noir) είναι ζωντανές, άμεσες (real-time acts)

¹⁵³ Η ιδέα αυτή, κατά το Segel, προσομοιάζει στη θεωρία του Richard Wagner περί ολικού έργου τέχνης (Gesamtkunstwerk), το οποίο καταρρίπτει τα παραδοσιακά όρια μεταξύ των τεχνών χάρις στον αμοιβαίο εμπλουτισμό τους προς στην κατεύθυνση μιας νέας τέχνης που θα συμπεριλαμβάνει και όλες τις άλλες μαζί. Με αυτό το σκεπτικό και δεδομένης της συνύπαρξης πολλών διαφορετικών ειδών καλλιτεχνικής έκφρασης στους κόλπους του, το καμπαρέ αποτυπώνεται ως μία νέα μορφή τέχνης, μινιατούρα του ολικού έργου τέχνης. Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 20

¹⁵⁴ Goudeau, *Dix Ans de Boheme*,

¹⁵⁵ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 24-25

¹⁵⁶ Cate, "The Spirit of Montmartre", 26-27

¹⁵⁷ Brand, "Le Chat Noir". Αυτόν τον όρο χρησιμοποιεί η Brand για να χαρακτηρίσει με σημερινούς όρους τον τρόπο που διαμορφώνονται τα δρώμενα στο καμπαρέ.

και μη επαναλαμβανόμενες (τουλάχιστον ποτέ με τον ίδιο ακριβώς τρόπο) και άρα διαπραγματεύονται την έννοια του χρόνου τελείως διαφορετικά από τα προετοιμασμένα θεάματα και τις παραστάσεις. Αποτελούν δηλαδή αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε «performance», αν σκεφτούμε πως ο χρόνος, ο χώρος και η σχέση με το κοινό συνιστούν τα βασικά γνωρίσματα του είδους.¹⁵⁸ Για το λόγο αυτό, σε συνδυασμό με την πρόθεσή μου να προωθήσω την ιδέα της τοποθέτησης των καλλιτεχνικών καμπαρέ και των μοντερνιστικών (και μετέπειτα, μεταμοντερνιστικών) πρακτικών στο ίδιο ιστορικό συνεχές, προτιμώ τον όρο «performer», όταν αναφέρομαι στους καλλιτέχνες τους.

Πέρα από το γαλλικό λαϊκό τραγούδι (chanson), ένα ακόμα κομβικό στοιχείο του προγράμματος αλλά και της γενικότερης ατμόσφαιρας του Chat Noir, το οποίο επίσης χαρακτήρισε το καλλιτεχνικό καμπαρέ ως είδος, είναι η χρήση ενός ιδιαίτερου περιπαικτικού-περιφρονητικού χιούμορ, που πρώτοι οι Hydropathes εισήγαγαν στις μεταξύ τους συναντήσεις (fumisme-βλ. υποσημείωση νο. 30). Σύμφωνα με τον Cate μάλιστα, το στοιχείο αυτό αποτελεί τη βασική φιλοσοφία πάνω στην οποία δομήθηκαν πρωτοποριακές καλλιτεχνικές ομαδοποιήσεις, αλλά και το ίδιο το σκεπτικό των δρώμενων στο Chat Noir.¹⁵⁹ Το χιούμορ αυτό, το οποίο πλάσεται από τους συμμετέχοντες στο καμπαρέ ως το σήμα κατατεθέν του, χρησιμεύει ως μέσο πολιτιστικής και πολιτικής/κοινωνικής διακωμώδησης, αλλά και ως τρόπος αυτοδιαφήμισης του ίδιου του χώρου, με πολύ μεγάλη επιτυχία μάλιστα.¹⁶⁰ Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου τύπου χιούμορ είναι η ονομασία «l' Institut» (Ινστιτούτο) που πήρε από τον Salis το πίσω και σκοτεινό δωμάτιο του καμπαρέ, σατιρίζοντας τη Γαλλική Ακαδημία που χρησιμοποιούσε το όνομα αυτό για το κεντρικό της κτήριο στο κέντρο του Παρισιού. Σε κωμική αντιστοιχία με την Ακαδημία, στο «Institut» του Chat Noir εισέρχονται μόνο οι καλλιτέχνες του στενού κύκλου του καμπαρέ.¹⁶¹ Τα αισθητικά εργαλεία των «χρηστών» του fumisme δεν είναι άλλα από την παιδική αφέλεια, την τάση για εμπαιγμό και κοροϊδία, την ευθύτητα και το ειρωνικό ψέμα. Πρόκειται για τρόπο ζωής, τονίζει ο Cate, αλλά και

¹⁵⁸ Τα τέσσερα βασικά γνωρίσματα της performanceart, όπως παρατίθενται στην ιστοσελίδα του MoMA (του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης) είναι ο χώρος, ο χρόνος, η διάδραση με το κοινό και το σώμα του καλλιτέχνη. "Performance into Art", Conceptual Art, MoMA Learning, 20 Φεβρουαρίου, 2015. http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/performance-into-art

¹⁵⁹ Cate, "The Spirit of Montmartre", 23

¹⁶⁰ Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 46

¹⁶¹ Cate, "The Spirit of Montmartre", 26

για μία μορφή τέχνης βασισμένη στο σκεπτικισμό, η οποία αντιδρά στην επιφανειακότητα και την αλαζονεία που διέπει μεγάλο μέρος της κοινωνίας.¹⁶²

Η «γοητεία» του *fumisme*, σε συνδυασμό με τη δυνατότητα που δίνεται στους θεατές του *Chat Noir* να παρέμβουν ενεργά, σχολιάζοντας, «ανεβαίνοντας στη σκηνή» και συμμετέχοντας φυσικά, φέρει ως αποτέλεσμα την αύξηση των θαμώνων. Πολύ γρήγορα, το *καμπαρέ* επισκέπτονται επιφανείς δημοσιογράφοι, κοσμικοί, και άτομα προερχόμενα από την αστική τάξη, καθώς, σύμφωνα με τη Brand, με τον τρόπο αυτό, έστω και βραχύβια, αποκόπτονται από μία ομογενοποιημένη και προβλεπόμενη, παρότι κοσμική, διασκέδαση.¹⁶³ Πράγματι, το καλλιτεχνικό πρόγραμμα του *Chat Noir*, ιδίως κατά τα πρώτα του χρόνια, είναι μία πρωτόγνωρη εμπειρία που προσφέρει αναπάντεχη ποικιλία, συμμετοχικότητα, πρόκληση και καθημερινές εκπλήξεις¹⁶⁴, ενώ η ατμόσφαιρα είναι χαλαρή και φιλική, σε αντίθεση με το τυποποιημένο πρόγραμμα των *concert halls*, το οποίο δομείται πάνω στη σκηνική παρουσία του τραγουδιστή και σε πολύ συγκεκριμένα και επιτυχημένα γαλλικά τραγούδια. Η Elena Cueto-Asin στο άρθρο της «*The Chat Noir's Théâtre d' Ombres*» εμβαθύνει κοινωνιολογικά στη (φαινομενικά ασυμβίβαστη) σύνδεση των αντισυμβατικών θεαμάτων του *καμπαρέ* με ένα μεσοαστικό κοινό, αναφέροντας πως οι μεγάλες μητροπόλεις της Ευρώπης του *fin de siècle* «λειτουργούν συχνά οι ίδιες ως θεάματα και αντιπροσωπεύουν ένα σταθερό θέλγητρο για τους ευκατάστατους και ειδικά τους άντρες [...]». Θα λέγαμε ότι πρόκειται για αυτό που ορίζεται ως κοσμοπολιτισμός, η δυνατότητα δηλαδή (κοινωνική και οικονομική) της διαφυγής από την οικογενειακή ζωή και τις καταπιεστικές κοινωνικές συμβάσεις, μέσω της εξερεύνησης πρωτόγνωρων τόπων, της αναζήτησης της φαντασίας, του

¹⁶² Cate, "The Spirit of Montmartre", 23

¹⁶³ Brand, "Le Chat Noir"

¹⁶⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η δημόσια αναγγελία θανάτου του Salis στο έντυπο του *Chat Noir*, η οποία μάλιστα καλεί τον κόσμο να πενήθει μαζί με όλους τους συμμετέχοντες, στο *καμπαρέ*. «Το έντυπο αυτό, συνήθως τόσο χαρούμενο, που αντιμετωπίζεται από το κοινό του ως ένα ξέσπασμα γέλιου, είναι υποχρεωμένο να ντυθεί με πένθιμη περιβολή. Ο Rodolphe Salis, ιδρυτής μας, καλλιτεχνικός διευθυντής και συχνά συνεργάτης μας, είναι νεκρός.» Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 30

Ως αιτία θανάτου του Salis παρουσιάζεται μία υποτιθέμενη βαριά κατάθλιψη λόγω της πεποίθησής του ότι ο Emile Zola του «έκλεψε τις λογοτεχνικές ιδέες» με σκοπό να τις εκδώσει σε ένα ρεαλιστικό διήγημα με τίτλο "Pot-Bouille". Cate, "The Spirit of Montmartre", 28

απαγορευμένου και του διαφορετικού σε επίπεδο τεχνών, διασκεδάσεων και τρόπων συμπεριφοράς.¹⁶⁵

Παράλληλα, στο Chat Noir μετασχηματίζεται και ο ρόλος του ίδιου του καλλιτέχνη-performer.¹⁶⁶ Ευνοούμενος από τη μικρή σκηνή και την εγγύτητα με το κοινό, απευθύνεται ευθέως στους θαμώνες, στα πλαίσια μιας ανεπίσημης επικοινωνίας μεταξύ ίσων, ενώ πολλές φορές τους χρησιμοποιεί ως αντικείμενα ενός αυτοσχεδιασμού τύπου stand-up comedy.¹⁶⁷ Έτσι, το «φανταστικό τείχος» που δημιουργεί το παραδοσιακό θέατρο μεταξύ επαγγελματία performer και θεατών πέφτει και συμπαρασύρει μία σειρά παγιωμένων και επίσημων κανόνων συμπεριφοράς στο χώρο των θεαμάτων.¹⁶⁸ Σημαντικό και συνάμα καινοτόμο αισθητικό εργαλείο για την εξάλειψη αυτού του τείχους αποτελεί και η χρήση των κατά πρόσωπο προσβολών, κυρίως αποκλειστικότητα του Salis, αλλά και του Bruant, οι οποίες θεωρούνται από τους θαμώνες μέρος της «τελετουργίας του καμπαρέ». Μέλη της υψηλής τάξης, συνηθισμένα στον περιορισμό της συναισθηματικής έκφρασης κατά την παρακολούθηση θεαμάτων ή στην επιβολή της σιωπής, στο Chat Noir έρχονται αντιμέτωπα με την αντιστροφή των προνομίων τους, τουλάχιστον όσον αφορά την κυρίαρχη νόρμα συμπεριφορών.¹⁶⁹ Η Cueto-Asin αναφέρει χαρακτηριστικά πως «οι επιχειρηματίες πλήρωναν ένα πολύ ακριβό εισιτήριο εισόδου, απλώς για να επιτρέψουν στους εαυτούς τους να γελοιοποιηθούν, έτσι αντέστρεφαν τη δομική αξία του καπιταλιστικού συστήματος, η οποία διατηρεί τη θέση εξουσίας-ισχύος για αυτόν που πληρώνει».¹⁷⁰

Το «θεωρητικό επιστέγασμα» όλων όσων συμβαίνουν καθημερινά στο καμπαρέ, αποτελεί από το 1882 μέχρι το 1895 το περιοδικό «Le Chat Noir». Το έντυπο, που κυκλοφορεί σε εβδομαδιαία βάση (κάθε Σάββατο), αριθμεί τέσσερις σελίδες και

¹⁶⁵ Elena Cueto-Asin, "The Chat Noir's Théâtre d' Ombres. Shadow Plays and the Recuperation of Public Space" στο *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Gabriel P. Weisberg (επιμ.), (New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2001), 242

¹⁶⁶ Ένα ακόμα στοιχείο συσχετισμού των τρόπων παραστατικότητας στα καμπαρέ με την performance art ή ακόμα, με τα Happenings των Fluxus ή των Ντανταϊστών.

¹⁶⁷ Η Brand αναφέρει πως αυτό το «παιχνίδι» με τους θαμώνες ήταν η κατ' εξοχήν ενασχόληση του Salis. Ο ιδιοκτήτης του Chat Noir είχε το ρόλο του οικοδεσπότη, φέρνοντας τους πελάτες του στο επίκεντρο του θεάματος, σαρκάζοντας ή επιδεικνύοντάς τους. Brand, "Le Chat Noir"

¹⁶⁸ Lisa Appignanesi, *Cabaret. The First Hundred Years*, (London: Methuen, 1984), 12

¹⁶⁹ Η σιωπή και γενικότερα η διακριτική παρουσία, χωρίς φωνές και εξάρσεις, γίνεται κριτήριο για το κοινωνικό και οικονομικό διαχωρισμό των θεατών των παραστάσεων.

¹⁷⁰ Cueto-Asin, "The Chat Noir's Théâtre d' Ombres", 243.

θυμίζει το προγενέστερο «L' Hydropathe».¹⁷¹ Ο Emile Goudeau είναι ο υπεύθυνος έκδοσης μέχρι το 1884, οπότε αντικαθίσταται από τον Alphonse Allais, ενώ σταθερά ή άτακτα έχουν συνεισφέρει κείμενα, άρθρα, σάτιρες και ποιήματα τόσο οι συγγραφείς του καμπαρέ, όσο και ο Paul Verlaine, ο Charles Baudelaire, ο Jean Moréas και ο Jean Lorrain. Το περιοδικό συμπεριλαμβάνει ημερολόγιο των δρώμενων στη Μονμάρτη, νέα του καμπαρέ, παρουσιάσεις ποίησης ή λογοτεχνίας, αποκλειστικές δημοσιεύσεις στίχων, διηγήματα και φάρσες, χωρίς να στερείται και πολιτικών αναφορών, κυρίως σχετικά με τις γαλλοπρωσικές εντάσεις μετά τον πόλεμο του 1870-1, αλλά και ενάντια σε πολιτικά πρόσωπα όπως ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας (κατά το 1879) Jules Grévy και ο υπουργός Léon Gambetta.¹⁷² Οι εικονογραφήσεις γίνονται από τους Théophile Steinlen, Alphonse Willette (ο οποίος καθιερώθηκε από το θέμα του πιερότου-συμβόλου του σύγχρονου περιπλανώμενου καλλιτέχνη- όπως ο «pierrrot fumiste» για παράδειγμα¹⁷³), Henri Rivière, Caran d'Ache και André Gill και περιλαμβάνουν σε κάθε τεύχος, χωρίς εξαίρεση, μία ζωγραφισμένη μαύρη γάτα σε περιπέτειες.¹⁷⁴ Το περιοδικό του Chat Noir, δεν αποτέλεσε απλώς ένα μέσο διαφήμισης του καμπαρέ (αν και κατά τα τελευταία του χρόνια πήρε κυρίως τέτοια χροιά), αλλά εγκαθίδρυσε μία νέα τάση στη Μονμάρτη. Έχοντας σε συνδυασμό τον αντισυμβατικό και προκλητικό γραπτό λόγο των συγγραφέων (ακόμα και οι τίτλοι των άρθρων αποτελούσαν λογοπαίγνια και λεκτικές ειρωνείες) και τις χιουμοριστικές-αυτοσαρκαστικές εικονογραφήσεις των ζωγράφων, το Le Chat Noir Journal άνοιξε το δρόμο για την έκδοση πολλών ακόμα παρόμοιων εντύπων πρωτοποριακής αισθητικής και καλλιτεχνικής έκφρασης. Ουσιαστικά, δημιούργησε έναν κύκλο εναλλακτικών σατιρικών και καλλιτεχνικών περιοδικών, τα οποία μπορεί να μην ήταν αξιόπιστα, ή να μην μετέφεραν «γεγονότα και αλήθειες», αλλά αυτή ακριβώς η αγνή διάκριση μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας υπήρξε στοιχειώδης για την μποέμ κουλτούρα. Η Olga Anna Dull αναφέρει πως με το πολυποίκιλο περιεχόμενό τους, τη φόρμα τους και την ευρεία κυκλοφορία που έχουν,

¹⁷¹ Το L' Hydropathe κυκλοφορούσε από την ομάδα των Hydropathes. Η πρακτική αυτή, της έκδοσης περιοδικών καλλιτεχνικών εντύπων από διάφορα καμπαρέ, ξεκίνησε στη Μονμάρτη από το Chat Noir, αλλά γενικεύτηκε. Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 27

¹⁷² Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 28-30. Εξώφυλλο του τεύχους 185, παρατίθεται. Παράρτημα II, νο. 3.

¹⁷³ Cate, "The Spirit of Montmartre", 37.

Το θέμα του πιερότου, που αποτελεί διαχρονικό ήρωα της γαλλικής λαϊκής παντομίμας, πήρε κωμικά στοιχεία από τις εικονογραφήσεις του Willette χωρίς να συνοδεύεται από επεξηγηματικές λεζάντες. Η μη διαμεσολάβηση της γλώσσας προωθεί την άμεση εστίαση στο σώμα, τη σωματική γλώσσα και συνεπώς, την αίσθηση και όχι την αναπαράσταση. Brigstocke, «The Life of the City»

¹⁷⁴ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 31

συμβάλλουν σε αυτό που Benjamin ονόμασε εξαφάνιση της «αύρας του έργου τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής», καθώς θέτουν σε αμφισβήτηση ισχυρές αισθητικές αξίες, με την ενσωμάτωση της μίμησης, της συνεχούς αναπαραγωγής και της αντίθεσης στην έννοια του πρωτότυπου.¹⁷⁵

Η συνύφανση τόσων πολλών διαφορετικών και πρωτότυπων καλλιτεχνικών μέσων, δε μπορεί παρά να έχει μεγάλη απήχηση για το καμπαρέ. Η ολοένα αυξανόμενη δημοτικότητα αλλά και κάποιοι βίαιοι καβγάδες του Salis με προαγωγούς της περιοχής, φέρνουν την ανάγκη για νέο μεγαλύτερο χώρο.¹⁷⁶ Η μετακόμιση γίνεται το 1885 με μία μεγαλειώδη πομπή, η οποία ξεκινά από τον παλιό χώρο (στην οδό Rouchouchart) και καταλήγει στον καινούργιο στην οδό VictorMassé, λίγα τετράγωνα παρακάτω. Στη βραδινή αυτή παρέλαση, η οποία ακολουθείται από μουσικούς (κρουστά, βιολιά και ορισμένα πνευστά), ο Salis φορά κοστούμι νομάρχη, ένας μεταμφιεσμένος διάβολος διευθύνει την κυκλοφορία και όλοι οι καλλιτέχνες και οι θαμώνες κουβαλούν τα αντικείμενα που βρίσκονταν στον προηγούμενο χώρο, με έμφαση στο πανό πάνω στο οποίο είναι ζωγραφισμένη η γνωστή μαύρη γάτα και στο «Parce Domine» (Παράρτημα II, νο. 4), έργο μεγάλων διαστάσεων του Willette, ειδική παραγγελία του Salis για το Chat Noir. Όλοι τραγουδούν το γαλλικό εθνικό ύμνο, οι περισσότεροι είναι μεταμφιεσμένοι και χορεύουν.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Olga Anna Dull, «From Rabelais to the Avant-Garde: Wordplays and Parody in the Wall-Journal Le Mur» στο *The Spirit of Montmartre*, 208

¹⁷⁶ Θεωρώ σημαντικό να παραθέσω παρακάτω τους λόγους της αλλαγής του χώρου του καμπαρέ, διότι πέραν του ότι παρέχουν ενδιαφέρουσες πληροφορίες για την κοινωνική ζωή στη νυχτερινή Μονμάρτη, καταδεικνύουν και το επιχειρηματικό σκεπτικό (άρα και τις οικονομικές προσδοκίες) του ιδιαίτερα πετυχημένου πια Salis. Στην περιοχή κοντά στο Chat Noir διοργανώνονται ανοιχτοί υπαίθριοι χοροί με μεγάλη απήχηση και ανοίγουν τα πρώτα δημοφιλή dance halls. Ο Salis για λόγους ανταγωνισμού επιλέγει να αλλάξει γειτονιά. Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 23 και Oberthur, *Cafes and Cabarets*, 62.

Επιπλέον όμως, η νυχτερινή Μονμάρτη είναι ακόφρημη και αφιλόξενη προς τους αστούς. Οι καλοντυμένοι επισκέπτες του Chat Noir συχνά δέχονται προσβολές και επιθέσεις κατά την είσοδό τους στο καμπαρέ από προαγωγούς και κατοίκους. Ενώ αρχικά οι επιθέσεις αυτές χρησιμοποιούνται με χιούμορ από τον Salis και γίνονται κομμάτι του απρόβλεπτου χαρακτήρα του καμπαρέ, τελικά οδηγούν σε έναν μεγάλο καβγά μεταξύ του ιδιοκτήτη και των προαγωγών, που στοιχίζει τη ζωή ενός σερβιτόρου του Chat Noir. Appignanesi, *Cabaret*, 20 και Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 23.

Το γεγονός αυτό εξόργισε τους γείτονες αλλά και την αστυνομία, η οποία επανειλημμένα είχε συστήσει την μετακόμιση του καμπαρέ στο παρελθόν. Brand, "Le Chat Noir"

¹⁷⁷ Η πρακτική των παρελάσεων χρησιμοποιήθηκε ξανά από τους καλλιτέχνες του Chat Noir νωρίτερα τον ίδιο χρόνο, όταν διοργάνωσαν επικήδεια πομπή προς τιμήν του Victor Hugo στη Μονμάρτη. Η πομπή είχε τεράστια συμμετοχή. Appignanesi, *Cabaret*, 20

2.3.2. 1885-1897: Η Δεύτερη Περίοδος

Η μεταφορά του καμπαρέ στο νέο του χώρο, σηματοδοτεί την απαρχή της νέας του εποχής. Η δεύτερη περίοδος του Chat Noir (1885-1889) χαρακτηρίζεται κυρίως από νέο και πιο διευρυμένο κοινό (τουρίστες και άτομα υψηλών κοινωνικών στρωμάτων), γεγονός που φυσικά επηρεάζει και το είδος των προσφερόμενων θεαμάτων. Πλέον, η ποικιλία, όπως και το μέγεθος, των δρώμενων είναι μεγαλύτερη, καθώς ο τριώροφος νέος χώρος ευνοεί τις μεγάλες παραγωγές με τα ογκώδη σκηνικά.¹⁷⁸

Η σύσταση των καλλιτεχνών δεν διαφοροποιείται ιδιαίτερα, πέραν μερικών σημαντικών αποχωρήσεων, όπως αυτής του Emille Goudeau, ο οποίος φαίνεται αντίθετος προς την νέα εμπορευματική κατεύθυνση που δίνει στο εγχείρημα ο ιδιοκτήτης του.¹⁷⁹ Ποιητές και τραγουδιστές μίας νέας γενιάς προστίθενται στην καλλιτεχνική ομάδα, όπως ο Vincent Hyspa (τον οποίο συνόδευε στο πιάνο ο Erik Satie¹⁸⁰), ο Maurice Donnay, ο Pierre Trimouillat και οι διάσημες Yvette Guilbert και Thereza.¹⁸¹ Επιπλέον, πολλές φορές για τις ανάγκες των μεγάλων παραστάσεων ο Salis προσλαμβάνει μηχανικούς, επαγγελματίες μουσικούς, ηθοποιούς, ακόμα και χορωδίες.¹⁸²

Αυτό που έχει χαρακτηρίσει τη δεύτερη περίοδο του Chat Noir είναι αναμφισβήτητη η καινοτόμα εισαγωγή του θεάτρου σκιών (Théâtre d' Ombres). Το θέατρο σκιών, μία δημοφιλής «παραδοσιακή» πρακτική ψυχαγωγίας των κοινοτήτων, έχει ιστορικότητα που εκτείνεται ως την αρχαιότητα. Με απαρχή την Κίνα, η πρακτική αυτή εξαπλώθηκε στην Ασία και μέσω της μετακίνησης των φυλών της Μέσης Ανατολής έφτασε στην Τουρκία και τελικά τη δύση. Κατά το Segel, το δυτικό ενδιαφέρον για το θέατρο σκιών αναδεικνύεται τον 17ο αιώνα, αλλά μόνο από τον 18ο κι έπειτα η πρακτική αυτή αποκτά κοινό.¹⁸³ Για τους καλλιτέχνες του Chat Noir, οι οποίοι, κατά το γενικότερο κλίμα της εποχής (λόγω της Έκθεσης Ιαπωνικών Τεχνών που έγινε στο Παρίσι το 1883), είναι επηρεασμένοι από την ιαπωνική τέχνη και το αναγεννημένο

¹⁷⁸ Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 57

¹⁷⁹ Kenny, "Je Cherche Fortune"

¹⁸⁰ Ο Satie και ο Hyspa συνέχισαν να συνεργάζονται για καιρό, στήνοντας μάλιστα το 1890 μία σατιρική χριστουγεννιάτικη παράσταση θεάτρου σκιών στο νέο καμπαρέ που συμμετείχε ο Hyspa (αλλά και πολλοί πρώην συμμετέχοντες του Chat Noir) με το ευφάνταστο, και ανταγωνιστικό προς το Chat Noir, όνομα «Chien Noir» (Μαύρος Σκύλος). Τη μουσική ανέλαβε ο Satie και τα σκηνικά ο Καταλανός Miquel Utrillo. Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 79

¹⁸¹ Oberthur, *Cafes and Cabarets*, 64

¹⁸² Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 58

¹⁸³ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 66

ενδιαφέρον προς τη χαρακτηριστική και τη λιθογραφία, το ξεκίνημα γίνεται το 1887. Μέρος του καλλιτεχνικού προγράμματος είναι από πρωτότερα οι παραστάσεις μαριονέτας των Henry Somm και George Aurioi, οι οποίες δίνουν το έναυσμα στον Henry Rivière να χρησιμοποιήσει τον εξοπλισμό τους προσθέτοντας ένα λευκό πανί στο άνοιγμα-σκηνή του «θεάτρου μαριονέτας», προκειμένου να συνοδεύσει, αυτοσχεδιάζοντας με αποκόμματα που απεικονίζουν αστυνομικούς, τον τραγουδιστή Jules Jouy στο τραγούδι του «Sergot» («Ο αστυνομικός»). Η πρώτη αυτή προσπάθεια επικροτείται τόσο από τους θαμώνες ώστε το θέατρο σκιών γίνεται δομικό κομμάτι του προγράμματος, το μόνο παραστατικό, και μία από τις μεγαλύτερες επιτυχίες σε επίπεδο δημοτικότητας που είχε ποτέ το καμπαρέ.¹⁸⁴

Οι παραστάσεις του θεάτρου σκιών εμπνέονται από ιστορικά και πατριωτικά θέματα (χαρακτηριστικό παράδειγμα το εξαιρετικά δημοφιλές και θεαματικό «L' Epopée» του Caran d' Ache που πρωτοπαίχτηκε το 1889), θρησκευτικά και βιβλικά («La Marche à l' étoile» του Georges Fragerolle, το οποίο είχε τη δομή ορατορίου και «ανέβηκε» για πρώτη φορά το 1890 σε σκηνικά του Rivière και το «La Tentation de Saint Antoine» κατά την αφήγηση του Flaubert, στο οποίο τη μουσική επιμελήθηκε ο Albert Tichant) και τέλος, κωμικά («Phryné», «Ailleurs» του Maurice Donnay σε σκηνικά του Rivière και μουσική του Charles de Sivry, και τα δύο του 1891). Πρόκειται για παραστάσεις στις οποίες με τους συγγραφείς συνεργάζονται χωρίς επαγγελματικούς διαχωρισμούς, πολλοί καλλιτέχνες του καμπαρέ βοηθώντας στη μουσική, τα σκηνικά, τη διακόσμηση, τα φώτα και τις αναγγελτικές τους αφίσες, ενώ ο Salis συνήθως απαγγέλει ή παρουσιάζει.¹⁸⁵ «Στην πράξη, αν όχι και από πρόθεση, το θέατρο σκιών ήταν η απάντηση του Chat Noir στην ανάγκη για την ιδέα του Gesamtkunstwerk, που τότε υπήρξε στη μόδα», αναφέρει ο μάλιστα Gendron.¹⁸⁶

Ως μορφή τέχνης, το Théâtre d' Ombres, μπορεί να συγκαταλεχθεί στο κίνημα του Συμβολισμού, το οποίο εμφανίζεται στη Γαλλία του 1880 και εγκαθιδρύεται μετά τη δημοσίευση του μανιφέστου του Jean Moréas στη LeFigaro το 1886. Η δραματική χρήση της φιγούρας που δημιουργείται καθώς φωτίζεται από το φως, η διττή φύση της σκιάς που αντιπροσωπεύει μία φυσική μορφή, αλλά παράλληλα μπορεί να εξαυλώνεται και να μετασχηματίζεται, να γλιστράει και να αποπροσανατολίζει, είναι

¹⁸⁴ Cueto-Asin, «The Chat Noir's Théâtre d' Ombres», 226-227

¹⁸⁵ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 69-80

¹⁸⁶ Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 58

στοιχεία τα οποία δίνουν στις παραστάσεις ένα πνευματικό και υπερβατικό χαρακτήρα.¹⁸⁷ Ο μυστικισμός έχει ήδη ένα έντονο κοινωνικό έρεισμα και πολλές από τις παραστάσεις του θεάτρου σκιών αποτελούν συμβολιστικά «νεο-μυστήρια», όπως τα ονομάζει ο Segel, αλλά και ο Γάλλος κριτικός τέχνης Jules Lemaître (1853-1914), ο οποίος έχει γράψει διθυραμβικές κριτικές για τις παραστάσεις του Chat Noir, όντας επικροτητής των προσπαθειών του Συμβολιστικού Κινήματος προς τη δημιουργία ενός νέου είδους τέχνης, του ποιητικού δράματος με μεταφυσική και θρησκευτική θεματολογία.¹⁸⁸

Η συμβολιστική αυτή ιδέα προήλθε από την απόρριψη του θεάτρου από πλευράς των συμβολιστών θεωρητικών, λόγω της συνύφανσής του με την αστική τάξη και τις άκαμπτες καλλιτεχνικές συμβάσεις της. Αντί για το θέατρο λοιπόν, αναπτύσσουν την ποίηση, ως τη μόνη μορφή δημιουργίας, μέσα από την οποία, με εργαλεία το σύμβολο και την ιδέα και χωρίς διαμεσολαβήσεις ή προσωποποιήσεις, είναι δυνατό να εκφραστεί η κρυφή εσωτερική πραγματικότητα του ατόμου. Το συμβολιστικό δράμα δεν περιέχει υποκριτική, αλλά απαγγελία, γεγονός που αναδεικνύει τη φωνή ως κεντρικό εκφραστή της ιδέας και συνεπώς, μπορεί να συνδεθεί με την όπερα, ως μία λυρική εκδοχή διαχείρισης του κειμένου.¹⁸⁹ Στο Théâtre d' Ombres η ύπαρξη της σκιάς ή της μαριονέτας αντικαθιστά τον ηθοποιό χωρίς να μιλάει, απλά συνοδεύοντας με κινήσεις τη μουσική ή την απαγγελία. Έτσι, καταλήγει να αποτελεί την πραγμάτωση του συμβολιστικού ιδανικού της «ποίησης εν κινήσει», όπως το ονομάζει η Cueto-Asin.¹⁹⁰

Οι παραστάσεις αποτελούν ομαδικές δουλειές, χαρακτηρίζονται από εκλεκτικισμό μέσων και λογοτεχνικών πηγών και σταδιακά γίνονται όλο και πιο δαπανηρές και περίπλοκες. Αξίζει να σημειωθεί πως ο Rivière πειραματίζεται πολύ με το φωτισμό και τα υλικά από τα οποία κατασκευάζει τις φιγούρες, με τον καιρό πετυχαίνει μία μεγάλη γκάμα χρωματισμών του γκρι και τελικά, χρησιμοποιώντας γυαλί και χρώμα, καταφέρνει να προβάλλει εν κινήσει έγχρωμες σκηνές («La Tentation de Saint Antoine»), προαναγγέλλοντας, όπως αναφέρει ο Segel τον έγχρωμο

¹⁸⁷ Cueto-Asin, «The Chat Noir's Théâtre d' Ombres», 233

¹⁸⁸ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 71-77

¹⁸⁹ Danae Stefanou, «Symbolist Language and Sense of Drama in Claude Debussy's *Pelléas et Mélisande*» (MA Thesis, University of Nottingham, 2000)

¹⁹⁰ Cueto-Asin, «The Chat Noir's Théâtre d' Ombres», 236-238

κινηματογράφο.¹⁹¹ Η μουσική είναι κατά κύριο λόγο αυτοσχεδιαστική και πιανιστική, ενώ συμπληρώνεται από απαγγελία ή (χιουμοριστική κατά περιπτώσεις) αφήγηση.¹⁹² Ορισμένες φορές υπάρχει και τραγουδιστής ή ακόμα και χορωδία, ενώ χρησιμοποιούνται εφέ ανέμων και βροχής.¹⁹³ Ο προσβλητικός σχολιασμός του Salis έγινε συστατικό στοιχείο και για το θέατρο σκιών με το όνομα *pièce bonimontée*. Κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, ο ιδιοκτήτης, ειδικός των λεκτικών αυτοσχεδιασμών και γνωστός στους κύκλους του καμπαρέ με διάφορα ευφάνταστα προσωνύμια, αυτοσχεδίαζε σχολιάζοντας ή σατιρίζοντας τα τεκταινόμενα στην παράσταση.¹⁹⁴

Στοιχεία μοντέρνας και δημοφιλούς τέχνης αναμειγνύονται τόσο περίτεχνα που πλέον δε διαχωρίζονται και η εξέλιξή τους δημιουργεί αυτό που ο Gendron επισημαίνει ως «τρίτο είδος αισθητικής παραγωγής, καθαρά οριοθετημένο από χαμηλό και το υψηλό, τοποθετημένο ακριβώς στη μέση των δύο». Το γεγονός ότι οι παραγωγές είναι μεγάλες και θεαματικές και οι κριτικές άκρως θετικές, φέρνει όλο και περισσότερο την καλλιτεχνική και οικονομική ελίτ μέσα στο καμπαρέ και ουσιαστικά διευρύνει το υποστηρικτικό προς το μοντερνισμό κοινό, προάγοντας το Chat Noir από ένα πειραματικό χώρο έκφρασης σε ένα κοσμοπολίτικο θέατρο, το οποίο μάλιστα περιόδευσε σε γειτονικές χώρες και στις γαλλικές αποικίες.¹⁹⁵

Το τέλος του Chat Noir έρχεται το 1897, με το θάνατο του Salis. Ήδη από νωρίτερα, ο ιδιοκτήτης του καμπαρέ επιθυμούσε να πουλήσει το περιοδικό, πράγμα που έκανε με το καμπαρέ ένα χρόνο πρωτότερα, ενώ ήλπιζε να κρατήσει μόνο το θέατρο σκιών. Ολόκληρη η καλλιτεχνική του συλλογή πλειστηριάστηκε μεταξύ 1897 και 1904.¹⁹⁶ Πάντως, πριν το θάνατο του Salis, κυκλοφορούν πολλές εκδόσεις από το ίδιο το καμπαρέ, οι οποίες ευνοούν την ιστορικότητά του και δημιουργούν μία φιλολογία γύρω από την αισθητική και τα καλλιτεχνικά του δρώμενα, όπως άλμπουμ με έργα των συμμετεχόντων ζωγράφων και ποίηση των ποιητών, βιβλία τα οποία

¹⁹¹ Η Appignanesi αντίστοιχα, χαρακτηρίζει τη δουλειά του Rivière ως «προ-κινηματογραφική». Appignanesi, *Cabaret*, 21

¹⁹² Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 68

¹⁹³ Oberthur, *Cafes and Cabarets*, 64-65

¹⁹⁴ Appignanesi, *Cabaret*, 22

¹⁹⁵ Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 58-59

¹⁹⁶ Oberthur, *Cafes and Cabarets*, 65

παρουσιάζουν τα έπιπλα και τα διακοσμητικά στοιχεία του εσωτερικού χώρου και συλλογές τραγουδιών ή παραμυθιών.¹⁹⁷

Το Chat Noir δημιούργησε ένα καλλιτεχνικό κίνημα, το κίνημα των καμπαρέ, τα οποία παρείχαν τον τόπο μέσα στον οποίο επιτεύχθηκε η συνύπαρξη και διάδραση σκεπτόμενων και αντισυμβατικών καλλιτεχνών στα πλαίσια του μοντερνισμού. Μέσα σε έναν χώρο, επισημαίνει η Cueto-Asin, έγινε εφικτή η συνένωση πνευματικών κύκλων και διανοούμενων με τις κοινωνικές πρακτικές των χαμηλότερων κοινωνικά στρωμάτων, αποκλείοντας από τη διάδραση τη μεσαία-αστική τάξη, η οποία είχε κοινωνικά περιχαρακωθεί.¹⁹⁸ Δε θα ήταν καθόλου υπερβολικό να αναφέραμε το Chat Noir ως έναν από τους πρώτους χώρους στην Ευρώπη που προώθησαν την παρουσίαση avant-garde πρακτικών.

2.4. LeMirliton

Το κίνημα των καμπαρέ, με πρωτοστάτη το Chat Noir, εξαπλώνεται σε όλη τη Μονμάρτη και με πολλούς τρόπους διαμορφώνει τη νυχτερινή ζωή στην περιοχή. Όταν το Chat Noir μετακομίζει στον νέο του χώρο, το 1885, ένας από τους τραγουδιστές του καμπαρέ, ο Aristide Bruant διαχωρίζεται, παραμένει και κρατάει το χώρο ανοιχτό, μετονομάζοντάς τον σε «Le Mirliton». Το όνομα σημαίνει σωλήνα από καλάμι και στην αργκό, άτεχνη ποίηση, γεγονός που ο Wilson συσχετίζει με τη διάθεση του Bruant για σύνδεση με την «χαμηλή κουλτούρα» και διαφοροποίηση από τα υπόλοιπα κέντρα νυχτερινής διασκέδασης.¹⁹⁹

Ο Aristide Bruant (1851-1925), γόνος μιας όχι ιδιαίτερα ευκατάστατης οικογένειας, κάνει πριν από το 1880 τις πρώτες του εμφανίσεις σε café-concerts, συχνά έχοντας μαζί του και μία τραγουδίστρια- πόρνη με το όνομα Nimi και αργότερα, μετά το 1880, εργάζεται σε μερικά από τα γνωστότερα της Μονμάρτης. Όντας ήδη φίλος του, ο Jules Jouy τον φέρνει το 1884 στο Chat Noir, όπου είναι από τους ελάχιστους συμμετέχοντες χωρίς «πνευματική εκπαίδευση» και με πραγματική εμπειρία στη χειρονακτική εργασία, στη ζωή μέσα στις εργατικές συνοικίες και με γνώση των

¹⁹⁷ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 81

¹⁹⁸ Cueto-Asin, «The Chat Noir's Théâtre d' Ombres», 230

¹⁹⁹ Στην αρχή του, το Mirliton διαφοροποιείται έντονα και από το νέο Chat Noir, το οποίο γίνεται το κέντρο της νυχτερινής διασκέδασης με αρκετούς θαμώνες υψηλών τάξεων. Ο Bruant μάλιστα διακωμωδεί τον υλισμό και την αλαζονεία του Salis σε ποίημα-σκετς που γράφει μόλις το καμπαρέ ανοίγει. Michael L., Wilson, «The Eccentric Masculinity of Aristide Bruant», 204

ηθικών κωδίκων των περιθωριακών ομάδων (φυλακισμένοι, πόρνες και προαγωγοί).²⁰⁰ Η παρουσία του στο καμπαρέ εξελίσσει το ρεπερτόριό του και ο ίδιος αφήνει πίσω τα συνηθισμένα τραγούδια των café-concerts και ερμηνεύει κομμάτια ρεαλιστικά, τα οποία αποτυπώνουν την κοινωνική αδικία στο περιθώριο της γαλλικής κοινωνίας, στοιχείο γενικά ασυνήθιστο στις performances του Chat Noir.²⁰¹

Ανοίγοντας το δικό του καμπαρέ, ο Bruant δεν έκανε υπερβολές στη διακόσμηση του χώρου. Η μινιμαλιστική αισθητική του Miriliton έρχεται σε αντίθεση με την επιβλητική μορφή του ιδιοκτήτη του, ο οποίος είναι ουσιαστικά ο μοναδικός performer στο καμπαρέ, με εξαίρεση δύο νέες τραγουδίστριες και έναν πιανίστα. Η σκηνή δεν έχει χρηστικότητα και ο ίδιος κινείται σε όλο το χώρο, λόγω της πεποίθησής του πως η ύπαρξη μιας πλατφόρμας οριοθετεί τον παραστατικό σκηνικό χώρο από τον πραγματικό κόσμο.²⁰² Ως οικοδεσπότης, «καλωσορίζει» καυστικά τους πελάτες του με προσβολές από επίθετα της παριζιάνικης αργκό, σατιρίζει και αφορίζει την «καλή κοινωνία», διεκδικεί την προσοχή και αντιστρέφει τη θέση ισχύος των θεατών, κάνοντας το καμπαρέ «την επιτομή της χαμηλής ζωής».²⁰³ Απροσδόκητα, αυτή του η στάση, αντί να προσβάλλει, φαίνεται να εξάπτει τους θαμώνες και με τον καιρό, χρησιμοποιείται συνειδητά από τον ίδιο ως αισθητική πρακτική, η οποία, κατά τον Gendron, αργότερα δίνει το ερέθισμα στους ντανταϊστές και άλλα πρωτοποριακά κινήματα του 20ού αιώνα να χρησιμοποιήσουν την πρόκληση και την ενόχληση του κοινού ως ένα χρήσιμο εργαλείο προώθησης.²⁰⁴ Ο Bruant δεν κάνει ωραιοποιήσεις, ούτε συμβιβασμούς και προσπαθεί να συνθέσει μέσα στην ίδια την persona του, δύο έννοιες που συνυπάρχουν στον όρο «bohemian»: το χαρακτήρα του καλλιτέχνη με αυτόν του κοινωνικού περιθωρίου.²⁰⁵

Όπως μας γίνεται γνωστός από τη γνωστή αφίσα του Lautrec, ο Bruant είναι ο πρώτος που αναπτύσσει μία φιγούρα πραγματικά εκκεντρική. Το κοστούμι-σήμα κατατεθέν του (μαύρο βελούδινο κοστούμι με το παντελόνι μέσα στις μπότες του,

²⁰⁰ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 48-49, Wilson, «The Eccentric Masculinity of Aristide Bruant», 198, Wilson, "Portrait of the Artist", 191

²⁰¹ Wilson, «The Eccentric Masculinity of Aristide Bruant», 201. Ο Wilson αναφέρει επίσης πως ο Bruant δεν γίνεται εύκολα αποδεκτός από τους λογοτεχνικούς κύκλους του Chat Noir, ακόμα κι αν οι εμφανίσεις του έχουν επιτυχία. Τα τραγούδια του δημοσιεύονται πολύ σπάνια στο περιοδικό του καμπαρέ κι έτσι ο ίδιος αποφασίζει να εκδώσει και να πουλήσει τις παρτιτούρες του μόνος.

²⁰² Scott, *Sounds of the Metropolis*, 203

²⁰³ Appignanesi, *Cabaret*, 27

²⁰⁴ Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 60

²⁰⁵ Wilson, «The Eccentric Masculinity of Aristide Bruant», 204

κόκκινη μπλούζα, μαύρο μακρύ καπέλο, κόκκινο φουλάρι και μαστούνι²⁰⁶) δε μπορεί να συγκαταλεχθεί στυλιστικά σε κάποια κατηγορία, αλλά είναι αυτό που τον ξεχωρίζει, επιφορτίζοντάς τον με μία ξεκάθαρη αντρική σημειολογία, διαφορετική όμως από αυτήν της λαϊκής τάξης ή της αστικής. Η persona αυτή του επιτρέπει να ενσαρκώνει έναν αφηγητή, οποίος κατέχει μία θέση μεταξύ του κοινού και των ηρώων, των οποίων τις περιπέτειες σκιαγραφεί. «Είναι ένας προνομιούχος διαμεσολαβητής, του οποίου η εξυπνάδα και η συμπάθεια είναι δικά του μόνο, χωρίς να είναι διαθέσιμα στο κοινό ή στους χαρακτήρες των τραγουδιών».²⁰⁷

Βέβαια, όσο γίνεται διάσημος, γίνεται ολοένα και πιο εύπορος, ενώ η πελατεία είναι κυρίως μεσοαστική, γεγονός που αντιβαίνει στο ύφος των τραγουδιών του και στα επικριτικά προς την αστική κουλτούρα σχόλιά του.²⁰⁸ Το 1895 αποφασίζει να κάνει μία περιοδεία στη Γαλλία και έπειτα να αποχωρήσει από το καμπαρέ (παραχωρώντας τη διεύθυνση του χώρου στον τότε πιανίστα του, ο οποίος το μετονομάζει σε «Cabaret Aristide Bruant», χωρίς όμως μεγάλη ανταπόκριση), καθώς αποδέχεται τη θέση του διευθυντή σε ένα πολύ γνωστό café-concert. Η τελευταία του δημόσια εμφάνιση γίνεται το 1924.²⁰⁹

Αυτό που στο σημείο αυτό αξίζει να καταγραφεί είναι η συγγραφική φύση του, η οποία εκφράστηκε μέσω του περιοδικού που εξέδιδε, εν ονόματι «Le Mirliton», κατά το πρότυπο του εντύπου του Chat Noir. Το περιοδικό κυκλοφορεί άτακτα, από το 1884 μέχρι το 1894, συμπεριλαμβάνοντας στις σελίδες του τραγούδια του Bruant, αλλά και αναπαραγωγές έργων του στενού φίλου και θαυμαστή του Toulouse-Lautrec. Πέρα όμως από αυτά, το «Le Mirliton» περιέχει σταθερές στήλες με παλιά γαλλικά παραδοσιακά τραγούδια, ανέκδοτα και ιστορίες των ανθρώπων της προβιομηχανικής Γαλλίας. Αυτή η ανάδειξη της υπαίθριας λαϊκής παράδοσης μπορεί να ερμηνευτεί ως ανάγκη για ιστορικότητα ή ιστορική σύνδεση και άρα, αυθεντικότητα. Ο Wilson αναφέρει πως η λαϊκή παράδοση αποτελεί τον πρόγονο των λαϊκών (εργατικών- χαμηλών κοινωνικά) στρωμάτων του τέλους του αιώνα και αυτή η παραδοχή καταλήγει στο ότι οι λαϊκές τάξεις είναι οι κληρονόμοι της «αυθεντικής γαλλικής κουλτούρας». Μέσα στις σελίδες του περιοδικού, τα τραγούδια του Bruant

²⁰⁶ Η αφίσα από την οποία καθιερώνεται το κοστούμι αυτού είναι έργο του Lautrec. Παράρτημα II, νο. 88.

²⁰⁷ Wilson, «The Eccentric Masculinity of Aristide Bruant», 204

²⁰⁸ Ο.π., 207

²⁰⁹ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 53

φαίνεται να εκπροσωπούν τη γαλλική παράδοση και ο ίδιος να ενσωματώνει το ρόλο του σύγχρονου τροβαδούρου.²¹⁰ Εκτός από το έντυπο του καμπαρέ, τα επόμενα χρόνια, ο τραγουδιστής εκδίδει συλλογές μονολόγων και τραγουδιών του, μία νουβέλα, ένα λεξικό της παρισινής αργκό και μία εβδομαδιαία εφημερίδα με ιστορίες, άρθρα ποικίλης ύλης, τραγούδια και εικόνες.²¹¹

2.5. Cabaret «Les Quat' Z' Arts»

Το Cabaret «Les Quat' Z' Arts» ιδρύεται το 1893 από τον Francois Trombert και δίνει συνέχεια στην παράδοση των καλλιτεχνικών καμπαρέ στη Μονμάρτη, η οποία διαρκεί για μερικά χρόνια μετά την αλλαγή του αιώνα. Το όνομά του, εμπνευσμένο από τους τέσσερεις κλάδους της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού (αρχιτεκτονική, ζωγραφική, γλυπτική και χαρακτική), προκύπτει μετά από μία πορεία- τύπου parade μεταμφιεσμένων που διοργανώνουν οι φοιτητές της σχολής με το όνομα «Bal des Quat' Z' Arts». Η πορεία αυτή προκαλεί και σοκάρει τα ηθικά όρια ανοχής των αστών της Τρίτης Δημοκρατίας, αλλά συνάμα προσφέρει ένα πολύ ευφάνταστο όνομα στο καμπαρέ.²¹²

Ακριβώς επειδή το καμπαρέ ανοίγει τα τελευταία χρόνια του αιώνα, απαρτίζεται από ήδη γνωστούς καλλιτέχνες της Μονμάρτης, οι οποίοι είτε αποχώρησαν από άλλα αντίστοιχα εγχειρήματα, είτε συμμετείχαν περιστασιακά σε περισσότερα από ένα, αλλά και από μία νέα γενιά δημιουργών. Την περίοδο εκείνη, επίσης, είναι πλέον διακριτή η αλληλεπίδραση μεταξύ Βαρκελώνης και Παρισιού σε καλλιτεχνικό επίπεδο, με την ίδρυση των πρώτων καμπαρέ στην πρώτη και την εγκατάσταση πολλών Καταλανών και γενικότερα Ισπανών καλλιτεχνών στο δεύτερο, και ιδίως στη Μονμάρτη. Η αίσθηση της κοινότητας πάντως και η συντροφικότητα μεταξύ των καλλιτεχνών αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τόσο της εποχής, όσο και της περιοχής, και αποτυπώνεται από τις συνεχείς μετακινήσεις τους, οι οποίες δείχνουν πως πολύ περισσότερο τους αφορά η καλλιτεχνική διάδραση από την προσωπική χρηματική εκμετάλλευση της επιτυχίας του εκάστοτε καμπαρέ-καλλιτεχνικού εγχειρήματος. Καλλιτέχνες όπως ο Emile Goudeau και ο Alphonse Willette συμμετέχουν στο Quat' Z' Arts οργανώνοντας θεματικά parades στο λόφο της

²¹⁰ Wilson, «Portrait of the Artist», 195

²¹¹ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 54

²¹² Dull, «From Rabelais to the Avant-Garde», 206

Μονμάρτης, ο Abel Truchet των Incohérents αναλαμβάνει το διακοσμητικό μέρος, ενώ οι νέοι καλλιτέχνες Auguste Roedel και Guirand de Scévola καταπιάνονται με τα έντυπα του καμπαρέ. Σε μουσικό επίπεδο, συμμετέχουν ο, σταθερός για δέκα χρόνια στο καμπαρέ, ποιητής και τραγουδιστής Yon Lug (Constant Jacquet), ο Jehan Rictus (Gabriel Randon), ο Charles de Sivry του ChatNoir, ο λεγόμενος «πρίγκιπας των τραγουδιστών των καμπαρέ» Xavier Privas, ο Vincent Hyspa, ο Marcel Legay και πολλοί άλλοι.²¹³

Το Quat' Z' Arts προσομοιάζει διακοσμητικά στον εκλεκτικισμό του Chat Noir και εμπνέεται από το παρελθόν, προωθώντας ταυτόχρονα, μία νέα τάση, αυτή της επιστροφής στον ανθρωπισμό και το γαλατικό πνεύμα της κοινότητας, της ήρεμης ζωής και του ανθρωπισμού, όπως αυτά εκφράζονται μέσα από το έργο του Francois Rabelais «Γαργαντούας και Πανταγκρούελ». Η ουτοπία που παρουσιάζει ο Rabelais, η οποία πολύ νωρίτερα έχει επιδράσει στη σκέψη των Γάλλων επαναστατών, τώρα φαίνεται σαν «η καλύτερη θεραπεία ενάντια στη βαρεμάρα, την ηθική κατάπτωση και τη διαστροφή που εμποτίζουν τον κόσμο του τέλους του αιώνα». Έτσι, ο αστείος και πρωτότυπος μύθος, η φιγούρα του γίγαντα Γαργαντούα, γίνεται ο πατρικός χαρακτήρας που αναζητά η καλλιτεχνική κοινότητα της Μονμάρτης προκειμένου να τη καθοδηγήσει σε αντιθεσμικές, συλλογικές πρακτικές και αυθόρμητη αισθητική. Καλλιτεχνικά, αυτό μεταφράζεται σε αφομοίωση των πρακτικών και του ύφους του Rabelais, δηλαδή σε χρήση λογοπαιγνίων, «ακουστικής γλώσσας» (oral language), προκλητικών και «άσεμνων» λέξεων, σεξουαλικών υπονοουμένων και βρισιών, εικονόγραφων και παρωδίας, τα οποία ερμηνεύονται ως «όπλα ενάντια στον εκφοβισμό» από τους θρησκευτικούς, στρατιωτικούς και πολιτικούς θεσμούς.²¹⁴

Μέσα στο γενικό αυτό συλλογικό κλίμα του Quat' Z' Arts, αναδύονται νέα καλλιτεχνικά είδη, πέρα από την παντομίμα, το θέατρο σκιών και τις μαριονέτες.²¹⁵ Η θεατρική επιθεώρηση («revue») είναι ένα νέο δρώμενο, πολύ κοντά στο είδος του δρώμενου που αργότερα ονομάστηκε happening, το οποίο έχει εφήμερο χαρακτήρα, στο βαθμό που, όπως σημειώνει η Gull, ξεχνιέται την επόμενη ακριβώς ημέρα.

²¹³ Ο.π., 205

²¹⁴ Τα έργα του Rabelais αναδεικνύονται κατά το 19ο αιώνα, εξαιτίας του γενικότερου ενθουσιασμού για τους Ρομαντικούς συγγραφείς, ιστορικούς και καλλιτέχνες, όπως ο Victor Hugo, ο Jules Michelet και άλλοι. Dull, «From Rabelais to the Avant-Garde», 199-201

²¹⁵ Η ομάδα των συντελεστών του θεάτρου σκιών, πραγματοποίησε πολλές παραστάσεις στο Quat' Z' Arts, αλλά και σε άλλα καμπαρέ, μετά το κλείσιμο του ChatNoir και μέχρι τον Α Παγκόσμιο Πόλεμο. Cueto-Asin, «The Chat Noir's Théâtre d' Ombres», 226

Διάλογοι, μονόλογοι και τραγούδια ερμηνεύονται αυτοσχεδιαστικά από τον performer (ποιητή και/ή τραγουδιστή), χωρίς χρήση θεατρικού εξοπλισμού και σκηνικών, αλλά με την ενεργή συμμετοχή και παρέμβαση του κοινού, και αφορούν ζητήματα επικαιρότητας και καθημερινής ζωής. Το είδος, λόγω επιτυχίας στο Quat' Z' Arts εξαπλώθηκε και σε πολλά από τα υπόλοιπα γειτονικά καμπαρέ.²¹⁶ Στο «chanson en marchant» («τραγούδι του περιπάτου» θα το μεταφράζαμε), οι θαμώνες μπαίνουν σε ένα "διαγωνισμό", κατά τον οποίο συνθέτουν ο καθένας τραγούδια σχετικά με περιπάτους και βόλτες, τα οποία παρουσιάζουν στο καμπαρέ. Και στις δύο περιπτώσεις είναι ξεκάθαρη η αλλαγή της αντίληψης περί διαχωρισμού ή διάκρισης κοινού και καλλιτέχνη. Μέσα στο καμπαρέ όλοι συμμετέχουν, όλοι είναι δημιουργοί.²¹⁷

Ακολουθώντας το παράδειγμα του Chat Noir και του Le Mirliton, το καμπαρέ εκδίδει το δικό του περιοδικό, με πρωτοστάτη στην έκδοση τον έμπειρο Emile Goudeau. Η πραγματική καινοτομία όμως, έρχεται το 1894, με τη δημιουργία μιας «εφημερίδας τοίχου» με το όνομα «Le Mur». Η «εφημερίδα» αυτή έχει τη μορφή κολάζ, αποτελούμενου από γελοιογραφίες, εικονογράμους, αποκόμματα εφημερίδων ή κόμικ, διηγήματα σε σειρές, ποιήματα, πολιτική σάτιρα, καρικατούρες, βιογραφικές ιστορίες ή εικόνες, παρτιτούρες, ψεύτικες ειδήσεις ή αναληθείς αναφορές στην επικαιρότητα, φάρσες. Δεν πρόκειται για έντυπο το οποίο εκδίδεται και κυκλοφορεί, αλλά για συνεχώς εξελισσόμενη δημιουργία μέσα στο χώρο του καμπαρέ. Όλες οι συνεισφορές είναι χειρόγραφες και συνήθως πρόχειρες και κολλιούνται ή καρφιστώνονται σε ένα γυμνό τοίχο από τον «υπεύθυνο έκδοσης», ο οποίος αλλάζει κάθε μέρα. Η συμμετοχή είναι μεγάλη και οι συνεισφορές μαζεύονται σε καθημερινή βάση, εν είδη ρουτίνας του καμπαρέ, δημιουργώντας ένα αισθητό κλίμα κοινότητας με συχνούς εικονικούς «τσακωμούς» και απαντήσεις σε άρθρα ή ποιήματα, αλλά και έντονη την συλλογική κριτική προς τον αστικό τρόπο ζωής, την ηθικοποίηση της κοινωνικής καταπίεσης και τις καλλιτεχνικές συμβάσεις.²¹⁸

Αντί για ένα έντυπο, το οποίο αναπαράγεται μαζικά και απλά περιέχει τα δημιουργήματα διάφορων καλλιτεχνών, οι συμμετέχοντες στο Quat' Z' Arts φτιάχνουν ένα κολάζ δημιουργημάτων ζωγραφικών, μουσικών ή λογοτεχνικών σε

²¹⁶ Dull, «From Rabelais to the Avant-Garde», 207-208 και Steven Moore Whiting, «Music on Montmartre» στο *The Spirit of Montmartre*, 187-188

²¹⁷ Dull, «From Rabelais to the Avant-Garde», 207-208

²¹⁸ Dull, «From Rabelais to the Avant-Garde», 210

πραγματικό χρόνο, το οποίο συνεχώς μεταμορφώνεται και αλλάζει. Με τον τρόπο αυτό θέτουν ερωτήματα σχετικά με την τεχνολογική ανάπτυξη της τυπογραφίας, η οποία πλέον επιτρέπει την μαζική έντυπη αναπαραγωγή, και άρα την επανοηματοδότηση της έννοιας του πρωτότυπου έργου. Επιπλέον, επικρίνουν το μηχανισμό που κινείται γύρω από τις εκδόσεις, ένα μηχανισμό που περιέχει λογοκρισία, μάρκετινγκ και αυτοδιαφήμιση. Πέρα όμως από όλα αυτά, το ουσιαστικό είναι ότι η προσωπική δημιουργία του καθενός, αντί να απομονώνεται και να περιχαρακώνεται από τα συμφραζόμενα του όρου «έργο τέχνης», αποτελεί κομμάτι ενός συλλογικού δημιουργήματος, ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης, όπου δεν υπάρχουν κανόνες, αποκλεισμοί και ιεραρχία. Το Le Mur γίνεται ένα «συνεργατικό happening» σε τοίχο, το οποίο συνδυάζει ποίηση και λογοτεχνία με εφήμερα δημοσιογραφικά νέα προς μαζική κατανάλωση, με το ένα στοιχείο να δίνει νοήματα στο άλλο και όλα μαζί συνεκτικά να λειτουργούν ως αποτυπώσεις της κοινής αντίληψης πάνω σε ιστορικά ζητήματα (όπως η αποικιοκρατία που εκείνη την εποχή αποκτά πολλούς θιασώτες) μέσω ενός «μοντέρνου κολάζ».²¹⁹

Ολόκληρη η συλλογή του Le Mur έχει απομακρυνθεί πια από το χώρο του Quat' Z' Arts και συντηρείται ως μέρος της συλλογής του Zimmerli Art Museum του Πανεπιστημίου Rutgers στο New Jersey των Η.Π.Α.²²⁰

2.6. Lapin Agile ή Cabaret des Assassins

Η Appignanesi αφιερώνει στο καμπαρέ «Lapin Agile» ένα ολόκληρο κεφάλαιο του βιβλίου της, με τίτλο «Lapin Agile: το Salon της avant-garde». Πράγματι, το καμπαρέ από την ίδρυσή του και λόγω της περιόδου που άνοιξε, αποτελεί χώρο συνάντησης και συναναστροφής μερικών από τους σημαντικότερους ευρωπαίους καλλιτέχνες του 20ού αιώνα. «Το καμπαρέ ήταν το φυσικό περιβάλλον για την avant-garde [...], το ένα δημιούργησε το άλλο και στη συνέχεια επηρεάστηκε από αυτό».²²¹ Μπορεί να μην έχουμε πολλά να αναφέρουμε για το καλλιτεχνικό του πρόγραμμα ή για τα δρώμενα που εισάγει, αλλά θα λέγαμε πως ως χώρος γίνεται η μήτρα του μοντερνισμού λόγω των πνευματικών ζυμώσεων και των καλλιτεχνικών συναντήσεων που έλαβαν χώρα εκεί.

²¹⁹ Ο.π., 208

²²⁰ Dull, «From Rabelais to the Avant-Garde», 211. Επίσης, βλ. Παράρτημα II, vo. 9.

²²¹ Appignanesi, *Cabaret*, 64

Ιδρύεται το 1880 με το όνομα Cabaret des Assassins και το 1903 αγοράζεται από τον Aristide Bruant, ο οποίος αργότερα παραχωρεί την ιδιοκτησία στο Frédéric Gerard, μία φιγούρα γνωστή στην Μονμάρτη. Καλλιτέχνες όπως ο Picasso, ο Apollinaire, ο Max Jacob, ο Francis Carco, ο Roland Dorgelés και ο Maurice Utrillo, εκπρόσωποι κινήσεων, όπως ο κυβισμός ή ο συμβολισμός, συναντώνται, κουβεντιάζουν και αλληλεπιδρούν, γεννώντας νέες καλλιτεχνικές ιδέες στο ξεκίνημα του αιώνα.²²² Στο καμπαρέ παρουσιάζονται ποίηση και αυτοσχεδιαστικοί μονόλογοι, εκτίθενται τα έργα του Picasso και της παρέας του, ενώ κατά καιρούς εμφανίζονται οι Jules Jouy, ο Aristide Bruant και αρκετοί πρώην Hydropathes.²²³

Το καμπαρέ ακόμα και σήμερα είναι γνωστό με το όνομα Lapin Agile, εξαιτίας της μακέτας που φτιάχνει ο σατιρικός ζωγράφος-«καρικατουρίστας» André Gill για το εξωτερικό μέρος του. Ο Gill ζωγραφίζει έναν λαγό να χορεύει πάνω σε μία κατσαρόλα, κρατώντας ένα μπουκάλι και φορώντας ένα εργατικό κασκέτο και κόκκινο παπιγιόν. Το έργο αυτό, που ποτέ δεν θεωρήθηκε κάτι παραπάνω από μία μακέτα κατασκευασμένη για εμπορικούς λόγους, παρόλο που στους μποέμ κύκλους δέχεται αναγνωρισιμότητα και αξία,²²⁴ περικλείει πολλά κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα και τελικά αποτελεί το λόγο για τον οποίο το καμπαρέ μετονομάζεται σε Lapin Agile. Διατηρώντας την παράδοση των λογοπαιγνίων ως ηχητικών φαρσών, τα οποία γίνονται αντιληπτά ως συστατικό μέρος της κουλτούρας και του χιούμορ των καμπαρέ, ο λαγός του Gill (Lapin a Gill) γίνεται το σύμβολο του καμπαρέ και ταυτόχρονα, το νέο του όνομα.²²⁵

²²² Ιδιαίτερα γνωστή και αστεία είναι η ιστορία που σκαρφίζεται ο Dorgelés προκειμένου να σατιρίσει και να προκαλέσει τους Κυβιστές. Επινόει έναν καλλιτέχνη με το όνομα Boronali, ο οποίος αυτοαποκαλείται ο «αρχηγός ενός νέου καλλιτεχνικού κινήματος», του Εξεσιβισμού (Excessivism) και δημοσιεύει ένα μανιφέστο-καρικατούρα του αντίστοιχου φουτουριστικού. Σε συνδυασμό με το ιταλικό όνομα του εμπνευστή, το μανιφέστο γίνεται πιστευτό και ο Dorgelés ανακοινώνει ότι έργο-δείγμα της δουλειάς του κινήματος θα παρουσιαστεί στο Salon des Indépendants. Για να δημιουργήσει το έργο, επιλέγει ως καλλιτέχνη ένα γαϊδούρι (το οποίο ήταν υπό την προστασία του ιδιοκτήτη του καμπαρέ) και του βάζει μπογιές στην ουρά και στα πέταλά του. Τελικά, το έργο εκτίθεται και μάλιστα αναφέρεται σε αρκετές κριτικές, οι οποίες δε διαφέρουν ιδιαίτερα από αυτές έργων του Matisse ή Van Dongen στην ίδια έκθεση! Αυτό αποτελεί ένα πολύ στοχευμένο σχόλιο αναφορικά με τις εκθέσεις τέχνης, τους επισκέπτες τους και τους κριτικούς. Οι άνθρωποι που είδαν τα έργα δε μπόρεσαν να διακρίνουν το «πραγματικό έργο» από τη φάρσα-δημιούργημα μιας ουράς αλόγου. Appignanesi, *Cabaret*, 65-67

²²³ Seigel, *Bohemian Paris*, 340

²²⁴ Ο Gill έχει ταυτιστεί με τη μακέτα αυτή, όσο και το Lapin Agile. Πρόκειται για ένα έργο που μαζικής κουλτούρας με λαϊκά στοιχεία, το οποίο όμως αποτυπώνει σημαντικές πληροφορίες για την εποχή του, όσον αφορά τον καρναβαλικό του χαρακτήρα (carnavalesque), τη θέση που δίνει στο αλκοόλ, το ρόλο των αξεσουάρ (παπιγιόν, καπέλο) κτλ. Παρατίθεται στο Παράρτημα II, vo. 10. Howard G. Lay, «Pictorial Acrobatics» στο *Montmartre and the Making of Mass Culture*, 150-152

²²⁵ Lay, «Pictorial Acrobatics», 150-152

Στο *Larin Agile*, το οποίο σερβίρει φτηνό ποτό και φαγητό με πίστωση, οι θαμώνες είναι συνήθως καλλιτέχνες, πόρνες και εργάτες. Ο ιδιοκτήτης του οπλοφορεί και μάλιστα, υπάρχουν φορές που καθώς το βραδινό πρόγραμμα κυλάει, ακούγονται πυροβολισμοί που οδηγούν σε ζημιές στο χώρο. Σε ένα αντίστοιχο επεισόδιο, το 1911, χάνει τη ζωή του ο γιος του Gerard, Victor, γεγονός που σηματοδοτεί το τέλος μίας εποχής. Εκείνη την περίοδο, οι καλλιτεχνικοί κύκλοι της Μονμάρτης έρχονται σε τόσο στενή επαφή με μικροεγκληματίες και φτωχούς περιθωριακούς, που συχνά οι δύο ομάδες είναι αδιαχώριστες μέσα στους χώρους που κινούνται και με βάση τον τρόπο ζωής τους. Ο Carco σε κείμενα που έχει γράψει, παραδέχεται πως ο μποεμισμός ανέπτυξε ένα είδος διάδρασης με την εγκληματικότητα και το περιθώριο κι αυτή η παραδοχή, αν και προσωπική του, χρίζει πολλών ερμηνειών που θα δοθούν στην πορεία αυτής της έρευνας.²²⁶ Οι εξάρσεις βίας δεν γίνονται ανεκτές από τον καλλιτεχνικό κόσμο και πολλοί κάτοικοι, με πρωτοστάτη τον Apollinaire, φεύγουν από το λόφο και εγκαθίστανται αλλού. Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος είναι προ των πυλών και αναπόφευκτα, το κίνημα των καμπαρέ παγώνει.²²⁷

²²⁶ Seigel, *Bohemian Paris*, 345

²²⁷ Appignanesi, *Cabaret*, 71

Κεφάλαιο 3ο

Η Μουσική στα Καλλιτεχνικά Καμπαρέ: Ανιχνεύοντας μία άγραφη κληρονομιά.

3.1. Belle époque: Η χρυσή εποχή του γαλλικού Chanson

Κατά το πέρασμα από τον 19ο στον 20ό αιώνα παρατηρείται η αισθητή άνθηση του γαλλικού δημοφιλούς τραγουδιού (chanson), το οποίο βέβαια, έχει μακριά και πολυεπίπεδη ιστορία.²²⁸ Η άνθηση αυτή, αναγέννηση θα λέγαμε, συμπίπτει χρονικά με την ανάδυση των καλλιτεχνικών καμπαρέ στη Μονμάρτη και πρωταρχικά, με την ίδρυση του Chat Noir. Πέρα όμως από την επαναφορά των παλιότερων τραγουδιών²²⁹, αυτή την εποχή αναδεικνύεται αυτό που ο Gendron ονομάζει «la chanson à Montmartre». Το είδος αυτό²³⁰ ισορροπεί μεταξύ δημοφιλούς τραγουδιού και ποίησης, χρωματίζεται τόσο από τη λαϊκότητα, την απλότητα και τον κοινωνικό χαρακτήρα του, όσο από την υψηλή τέχνη και την ανάγκη για καλλιτεχνική καινοτομία.²³¹ Το Chat Noir, από τη στιγμή που ανοίγει και αποκτά φήμη, γίνεται το βασικό κέντρο-σημείο αναφοράς του νέου τραγουδιού του Παρισιού, έχοντας δημιουργήσει μάλιστα σύμφωνα με τον συγγραφέα και δραματουργό της δεύτερης περιόδου του καμπαρέ Maurice Donnay «τη σχολή του νέου chanson που εναντιώνεται στη βλακεία και την αδικία [...]»²³²

²²⁸ «Ολόκληρη η Γαλλική ιστορία μπορεί να ειπωθεί μέσα από τα τραγούδια κάθε περιόδου», επισημαίνει η Knapp. Η γαλλική παράδοση του τραγουδιού ξεκινά από τη Γαλατική εποχή, οπότε βάρδοι διασκέδαζαν τον κόσμο στα μεγάλα συμπόσια, περνάει από την περίοδο των τροβαδούρων και των τρουβέρων και φτάνει μέχρι τους Charls d' Orleans, Francois Villon και τους ποιητές της Πλειάδας του 16^{ου} αιώνα, οι οποίοι απήγγειλαν ρυθμικά την ποίησή τους. Knapp, "The Golden Age of Chanson", 82

²²⁹ Σε μία περίοδο μουσικών "εισαγωγών", οπότε η μουσική επιρροή των γαλλικών αποικιών, του αμερικάνικου ragtime (κυρίως μετά το 1900) και των μεσογειακών ιδιωμάτων φαίνεται χαρακτηριστικά στα τραγούδια του προγράμματος των café-concerts, τα καμπαρέ προωθούν περισσότερο το "αυθεντικό γαλλικό τραγούδι", με μία δόση τοπικισμού και εθνικής περηφάνιας. Οι συνθέτες GeorgeFragerolle, LéopoldDauphin και CharlesdeSivry ασχολούνται με τα παραδοσιακά (folk) τραγούδια της γαλλικής υπαίθρου, ορισμένοι τραγουδιστές όπως ο ThéodoreBotrel εξειδικεύονται στο είδος, ενώ το καμπαρέ Quat' z' arts διοργανώνει βραδιές αφιερωμένες στο τοπικό παραδοσιακό τραγούδι. Steve Moore Whiting, "Music on Montmartre" στο *The Spirit of Montmartre*, 161-162

²³⁰ Ο όρος «είδος» δεν είναι δόκιμος για να χαρακτηρίσει απόλυτα το νέο δημοφιλές τραγούδι που αναπτύσσεται στη Μονμάρτη. Οι περισσότεροι μελετητές αναφέρονται σε αυτό ως «new chanson», «cabaret chanson» ή απλά «chanson». Ο Gendron είναι ο μόνος που το κατηγοριοποιεί ως είδος (με εξαίρεση μία αναφορά που κάνει ο Segel στο άρθρο του "Fin de Siècle Cabaret") και μάλιστα του αποδίδει μία τοπικότητα, το τοποθετεί δηλαδή αποκλειστικά στην περιοχή της Μονμάρτης και ακόμα πιο συγκεκριμένα, μέσα στα καλλιτεχνικά καμπαρέ. Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 46

²³¹ Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 46

²³² Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 36

"Είναι η ποίηση της μεγαλούπολης, του πεζοδρομίου [...]"²³³

Πράγματι, η νέα γενιά τραγουδοποιών («chansonniers», οι οποίοι διακρίνονται από τους τραγουδιστές- «chanteurs», στο ότι γράφουν την ποίηση που ερμηνεύουν και ορισμένες φορές συνθέτουν ή απλώς παίζουν τη μουσική) προσπερνά το παραδοσιακό ρεπερτόριο για χάρη τραγουδιών με κοινωνικό και εργατικό χαρακτήρα και αντι-bourgeois κατεύθυνση. Η κύρια διάκριση με το παρελθόν βρίσκεται στο περιβάλλον ανάπτυξης του είδους αυτού, το οποίο είναι αστικό. Έτσι, αναπόφευκτα διαφοροποιείται και η θεματολογία των τραγουδιών, τα οποία προσανατολίζονται σε θέματα αστικά, όπως η φτωχή ζωή στο σύγχρονο Παρίσι, το πρόβλημα των αστέγων, η πορνεία, το έγκλημα και η κοινωνική αδικία.²³⁴ Το νέο τραγούδι της πόλης έχει λοιπόν, όχι απλώς τοπικό, αλλά τοπογραφικό χαρακτήρα, καθώς σκιαγραφεί την καθημερινότητα και την κοινωνική πραγματικότητα στην πόλη, σε συγκεκριμένες συνοικίες της, οι οποίες αναφέρονται ονομαστικά σε μεγάλη γκάμα τραγουδιών, αλλά και σε συγκεκριμένες ώρες της ημέρας και της νύχτας.²³⁵ Πρόκειται για ένα ρεπερτόριο που αποτελεί ιστορικό τεκμήριο, καταδεικνύει την κοινωνικοπολιτική συγκυρία, την κυρίαρχη, αλλά και τη «λούμπεν» ηθική, τη ζωή του κοινωνικού περιθωρίου και τις συνθήκες στη φυλακή και στην εργασία.

Τα τραγούδια διακρίνονται σε πρωτότυπα-σύγχρονες συνθέσεις και διασκευές παλιότερων μελωδιών-παρωδίες. Στην περίπτωση των διασκευών, γίνεται χρήση ήδη γνωστών μουσικών θεμάτων, όπως μέρη έργων γνωστών συνθετών (Bizet, Offenbach, Gounod, Massenet), παιδικά τραγούδια, ο γαλλικός εθνικός ύμνος και παραδοσιακά τοπικά τραγούδια.²³⁶ Η γνωστή μελωδία δίνει περισσότερο χώρο στη στιχουργική κατανόηση και έτσι, ευνοεί την αναδιατύπωση και τη διακωμώδηση, εργαλεία βασικά για την ερμηνεία πολιτικών και σατιρικών τραγουδιών. Γενικά, η μουσική συνοδεία των τραγουδιών δεν ξεφεύγει από τις συμβατικές αρμονικές τεχνικές, ακολουθεί διατονική κίνηση και στροφική φόρμα, καθώς η κύρια έμφαση

²³³ Harold B. Segel, "Fin de Siècle Cabaret", *Performing Arts Journal* Vol.2 No.1 (1977): 51, 26 Μαρτίου 2013 <http://www.jstor.org/stable/3244964>

²³⁴ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 36

²³⁵ Segel, "Fin de Siècle Cabaret", 52

²³⁶ Γενικότερα στα τραγούδια των καμπαρέ, αλλά κυρίως στα διασκευασμένα, σατιρικά τραγούδια, ακριβώς επειδή πρόκειται για μεταποιήσεις ήδη γνωστών μελωδιών, δίνεται πολύ λίγη σημασία στην έννοια του συνθέτη, ως δημιουργού και πνευματικού ιδιοκτήτη του κομματιού. Έτσι, αμφισβητείται η μουσική αυθεντία και η ιεραρχία που προωθείται ως θέσφατο στους κύκλους της γαλλικής λόγιας μουσικής του 19ου αιώνα. Brand, "Le Chat Noir"

δίνεται στο κείμενο.²³⁷ Τα τραγούδια είναι στροφικά σε φόρμα ABA ή AABAA, με κουπλέ και συνήθως επαναλαμβανόμενο ρεφρέν και ποικίλουν στο μέγεθος, ανάλογα πάντα με τους στίχους. Ερμηνεύονται τις περισσότερες φορές με τη συνοδεία πιάνου.

Υφολογικά, το μουσικό στυλ φαίνεται να εξαρτάται κυρίως από το στιχουργικό περιεχόμενο και την ερμηνεία. Ο Whiting επισημαίνει άλλωστε πως τα είδη των τραγουδιών των καμπαρέ είναι όσα και οι ερμηνευτές τους. Τραγουδοποιός και είδος ταυτίζονται, διαμορφώνοντας μία ενότητα που εκπροσωπείται από μία persona επινενοημένη για το σκοπό της ερμηνευτικής επιτυχίας.²³⁸ Για το λόγο αυτό η περιγραφή και ανάλυση των διάφορων ειδών μπορεί να γίνει είτε υπό την κατηγοριοποίηση με βάση τους τραγουδοποιούς-τραγουδιστές, είτε με βάση τη θεματολογία των κομματιών. Επιλέγω το δεύτερο, προς όφελος μίας περισσότερο εισαγωγικής-γενικής προσέγγισης, και όχι προσωποκεντρικής.

3.1.1. Συναισθηματικό Τραγούδι- Chanson Sentimental

Θα μπορούσε να ειπωθεί πως το συναισθηματικό τραγούδι που αναπτύχθηκε στα καμπαρέ γεννιέται από το γαλλικό ρομαντικό τραγούδι (romance) του 18ου και 19ου αιώνα, για το οποίο ο Jean-Jacques Rousseau δίνει το 1767 (Dictionnaire de Musique) τον εξής, σε ελεύθερη μετάφραση, ορισμό:

"(Είναι) ο αέρας με τον οποίο τραγουδιέται ένα μικρό ποίημα, χωρισμένο σε στροφές; το θέμα του συνήθως ένα παραμύθι αγάπης που είναι συχνά τραγικό. Καθώς το romance οφείλει να είναι γραμμένο σε απλό και συγκινητικό στυλ και με συγκεκριμένη μεσαιωνική έμπνευση, το ύφος πρέπει να ανταποκρίνεται στο χαρακτήρα των λέξεων, δεν πρέπει να υπάρχουν στολίδια και μανιερισμοί, αλλά γλυκιά, φυσική υπαίθρια» μελωδία, που θα έχει τη δική της επίδραση, ανεξάρτητα με το πως τραγουδιέται. Το τραγούδι δε χρειάζεται να είναι πικάντικο, παρά απλό, να μην επισκιάζει ποτέ το κείμενο, αλλά να το αναδεικνύει [...]. Όλα τα καλογραμμένα romances μπορεί να μην είναι εντυπωσιακά και συνεπώς, όχι εξ' αρχής συγκινητικά, αλλά η κάθε στροφή προσθέτει κάτι στην

²³⁷ Brand, "Le Chat Noir"

²³⁸ Whiting, "Music on Montmartre", 160-162

επίδραση της προηγούμενης και το ενδιαφέρον αυξάνεται συνειδητά
[...]"²³⁹

Σε αυτό το ύφος διαμορφώνεται το συναισθηματικό τραγούδι του Chat Noir (κατά τη δεύτερη περίοδό του, το 1886) από τον Paul Delmet (1820-1904), ο οποίος ξεκινά ερμηνεύοντας τα romances των Jules Massenet και Georges Fragerolle με συνοδεία στο πιάνο. Ο Delmet είναι βαρύτονος τραγουδιστής με νοσταλγική και απαλή χροιά, αλλά περιορισμένη μουσική γνώση και όταν αποφασίζει να συνθέσει τις δικές του μελωδίες στηρίζεται για την εναρμόνισή τους στους μουσικούς του καμπαρέ. Οι στίχοι γράφονται είτε από τον πιανίστα του καμπαρέ Albert Tinchant, είτε από άλλους θαμώνες όπως οι Maurice Boukay και Armand Silvestre. Τυπικά, τα τραγούδια έχουν χαλαρό ρυθμό και συνήθως σύνθετο μέτρο (6/8, 9/8, 12/8 κτλ., αν και βρίσκουμε δείγματα 4/4 ή 3/4) και μεγάλο μελωδικό εύρος στη φωνή, με απλοϊκή τεχνικά, ωστόσο μελαγχολική στις συνδέσεις, αρμονία.²⁴⁰ Η συνοδεία του πιάνου είναι απλή συγχορδιακή και ρυθμική (συνήθως παίζεται μία συγχορδία σε κάθε χρόνο του μέτρου), με συχνούς αρπισμούς στο δεξί χέρι και βασικό κράτημα της αρμονίας στο αριστερό. Ένα παράδειγμα για το πώς κινείται η συνοδεία, το εξής, ερωτικό τραγούδι «Toujours Vous!» (το μέτρο είναι 2/2):

²³⁹ Edward Lockspeiser, "The French Song in the 19th Century", *The Musical Quarterly*, Vol.26, No.2 (1940): 193, 19 Νοεμβρίου 2013, <http://www.jstor.org/stable/738847>

²⁴⁰ Whiting, «Music on Montmartre», 163

p ad libitum.
De_puis que vous m'a_vez li_vré, Pres_que sans ba_taille et gai_

pp suivez.
ment, Vo_tre cher pe_tit cœur ai_mant, Je suis comme un homme en_i_

2. Paul Delmet, “Toujours Vous!”, *Chansons des Femmes* (Παρίσι: Enoch and Cie, 1896), 15. IMSLP. Petrucci Music Library.

Με παράδειγμα το τραγούδι «Tout simplement» σε ποίηση του Boukay, μπορούμε να ανιχνεύσουμε ορισμένα από τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά. Γραμμένο στη Αb μείζονα και σε μέτρο 6/8, το τραγούδι στιγμιαία διανθίζεται μελαγχολικά από τη f ελάσσονα στη μεταβατική καντέντσα που ξεκινά στο μέτρο 8. Η χρήση ελασσόνων κλιμάκων για τον αρμονικό, αλλά και συγκινησιακό εμπλουτισμό των ρομαντικών τραγουδιών είναι συχνή στα romances του Delmet και παρατηρείται εξίσου στο πολύ γνωστό του «Le Vieux Mendiant». Η μελωδία στο «Tout simplement» κινείται παράλληλα με τους στίχους, σε συλλαβική διάρθρωση με απλά ρυθμικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται σε κάθε τετράμετρη φράση σε παραλλαγή.

TOUT SIMPLEMENT

Musique de Paul Delmet.

A Sully-Prudhomme.

Tout sim - ple - ment comme u - ne
ro - se, Que l'on cueille un jour sans raison, Vous
a - vez pris mon cœur mo - ro - se, En passant devant ma mai -
son: Mon cœur est u - ne fleur d'autom - ne Sans
savoir pourquoi ni comment Vous l'avez pris je vous le
don - ne Tout sim - ple - ment!

3. Maurice Boukay, Paul Delmet, «Tout simplement», *Nouvelles Chansons* (Παρίσι: Ernest Flammarion, 1895), 20, 24 Φεβρουαρίου 2015, Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

Οι στίχοι είναι εκλεπτυσμένοι, όσον αφορά τη χρήση συγκεκριμένων λέξεων και του προσώπου του δεύτερου πληθυντικού («Vous avez pris mon cœur»), κατά την απεύθυνση στην αγαπημένη και όσον αφορά το περιεχόμενό τους, ποιητικά ερωτικοί καθώς καθώς χρησιμοποιείται ρομαντική γλώσσα με πολλές παρομοιώσεις, μεταφορές και επίθετα, με πιο χαρακτηριστική τη στερεοτυπική μεταφορά της καρδιάς του ερωτευμένου ως λουλούδι στα χέρια της αγαπημένης.²⁴¹

"Tout simplement comme une rose
Que l'on cueille un jour sans raison
Vous avez pris mon cœur morose

²⁴¹ Whiting, «Music on Montmartre»

En passant devant ma maison
Mon cœur est une fleur d'automne
Sans savoir pourquoi ni comment
Vous l'avez pris, je vous le donne
Tout simplement.

(«Τόσο απλά όπως ένα τριαντάφυλλο
που το κόβουμε μία μέρα χωρίς αιτία
πήρατε την καρδιά μου σκυθρωπή
περνώντας μπροστά από το σπίτι μου.
Η καρδιά μου είναι ένα λουλούδι του φθινοπώρου
χωρίς να γνωρίζει το πώς και το γιατί
Την έχετε πάρει, σας τη δίνω.
Τόσο απλά.»)

Ο Gabriel Montoya είναι ο δεύτερος «romancier» του Chat Noir. Η μουσική των τραγουδιών του συντίθεται μεταξύ άλλων από τους Gaston Maquis, Marie Kryzinska, de Sivry και Legay, ενώ τα κείμενά του έχουν περισσότερο σαρκαστικό και προκλητικό περιεχόμενο, τόσο που σε μερικές περιπτώσεις μπορούν να κατηγοριοποιηθούν ως σάτυρες.²⁴² Σε πολλά τραγούδια του χρησιμοποιεί μελωδίες ήδη υπάρχοντων τραγουδιών, πολλές φορές ακόμα και τραγουδιστών του ChatNoir, όπως του Bruant και του Mac Nab. Αν και ο Whiting τον κατατάσσει στους «ρομαντικούς» των καμπαρέ, προσωπικά θα κατηγοριοποιούσα τον Montoya με μεγάλη σιγουριά στους παρωδούς για τους δύο παραπάνω λόγους (αστείο, αν και ερωτικό στιχουργικό περιεχόμενο και τις περισσότερες φορές δανεισμένη μουσική).

Οι μελωδίες της φωνής είναι απλές και διατονικές και σε καμία περίπτωση δε φτάνουν την έκταση του Delmet. Ένα τραγούδι του σε πρωτότυπη μουσική γραμμένη από τον Maurice Petitjean είναι το «En fermant les yeux»:

²⁴² Whiting, «MusiconMontmartre», 166.

Poème de
GABRIEL MONTOYA

Musique de
MAURICE PETITJEAN

PIANO

En fer-mant les yeux, la pre-mière i - ma - ge Qui trou-ble mon

cœur, C'est le char-me pur de vo-tre vi - sa - ge Et c'est sa dou-

-cœur Vo - tre frais mi - nois vers le mien se

1909

4. Gabriel Montoya, Maurice Petitjean, “En Fermant les Yeux”, (Παρίσι: M. Labbè, 1909). 24
Φεβρουαρίου 2015. Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

Το romance, όπως επισημαίνει ο Whiting, αποτελεί το πιο αναγνωρισμένο είδος τραγουδιού στα καμπαρέ και φυσικά, το λιγότερο ειρωνικό. Συλλογές με τις παρτιτούρες των τραγουδιών των Delmet και Montoya κυκλοφορούν και πωλούνται μαζικά σε εικονογραφήσεις των Steinlen και Willette, ενώ ταυτόχρονα εμπλουτίζουν το ρεπερτόριο των γνωστών café-concerts. Όπως είναι αναμενόμενο, τα τραγούδια αυτά, με την δημοτικότητα που αποκτούν, γίνονται οι καταλληλότεροι υποδοχείς σατιρικών διασκευών από τους τραγουδοποιούς παρωδιών των καμπαρέ.²⁴³

²⁴³ Whiting, «MusiconMontmartre», 166

3.1.2 Παρωδία και Σάτιρα

Η πρακτική της παρωδίας βασίζεται σε μία παράδοση αιώνων στο γαλλικό τραγούδι.²⁴⁴ Με σημείο αναφοράς τη μελωδία, ο ακροατής μπαίνει σε μία διαδικασία συσχετισμού του αυθεντικού κειμένου που επανέρχεται φυσικά στη μνήμη και του νέου που αποδίδεται από τον σύγχρονο τραγουδιστή, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις η φαντασία του μπαίνει σε μία συγκριτική διεργασία στίχου προς στίχο.²⁴⁵ Αν θέλαμε να τις κατηγοριοποιήσουμε, θα λέγαμε πως οι παρωδίες είναι τριών ειδών: διασκευές γνωστών σύγχρονων οπερετικών τραγουδιών, διασκευές άλλων τραγουδιών του καμπαρέ (συνήθως ρομαντικών-συναισθηματικών) και κομμάτια που χρησιμοποιούν μελωδίες γνωστές, αλλά «αγνώστου προέλευσης» (γαλλικά παραδοσιακά ή παιδικά τραγούδια). Οι παρωδίες, με τη συχνότητα που γίνονται (πολλές φορές δημιουργούνται πολλαπλές διασκευές ενός τραγουδιού, η μία διακωμωδώντας την προηγούμενη), διευρύνουν τον όγκο του ρεπερτορίου των καμπαρέ και εγκαθιδρύονται ως είδος τόσο στο δεύτερο Chat Noir, όσο και στα υπόλοιπα καμπαρέ που ιδρύονται εκείνη την περίοδο.²⁴⁶

Μέσα από τα σατιρικά τραγούδια, οι τραγουδοποιοί επιδιώκουν τη διακωμώδηση των πολιτικών σκηνικών της εποχής (ιδιαίτερη μνεία γίνεται στα πολιτικά σκάνδαλα που έχουν ήδη αναφερθεί αλλά και στις προσωπικές ατασθαλίες των γνωστών πολιτικών προσώπων), κάνουν προσωπικούς σχολιασμούς σχετικά με τη ζωή και την αστική καθημερινότητα, χρησιμοποιούν το λόγο ως εργαλείο διαστρέβλωσης

²⁴⁴ O Whiting ενδεικτικά αναφέρει τα «mazarinades» του Fronde (1648-1653, περίοδος εμφύλιου πολέμου μεταξύ του βασιλιά και της αριστοκρατίας της Γαλλίας) και τις «comedies en vaudevilles». Τα mazarinades είναι σατυρικά φυλλάδια, πολιτικού περιεχομένου, που τυπώνονται και μοιράζονται κατά την περίοδο του πολέμου με σκοπό την πολιτική προπαγάνδα και τη γελοιοποίηση πολιτικών προσώπων και ευγενών. Μεγάλη συλλογή από mazarinades διαθέτουν βιβλιοθήκες και αρχεία πανεπιστημίων παγκοσμίως. Marc Barrister, «The Mediatization of Politics during the Fronde: Condé's Bureau de Presse», *Cahiers du Dix-Septième. An Interdisciplinary Journal*, Vol.x, No. 1 (2006) : 31-43, http://se17.bowdoin.edu/files/BannisterCahiers17X1%282005%29_31_43.pdf

Οι «comedies en vaudevilles» είναι κωμικά δρώμενα που παίζονται σε λαϊκές γιορτές. Βρίσκουν την προέλευσή τους στην ιταλική Comedia dell'Arte και περιλαμβάνουν δημοφιλή τραγούδια και vaudevilles με διασκευασμένους, σατυρικούς, βάση επικαιρότητας, στίχους. Θεωρείται ότι από τις comedies en vaudevilles προέκυψε η Opéra Comique, καθώς το 1715 οι διάφορες ομάδες που τα διοργανώνουν φτιάχνουν στο Παρίσι το Théâtre de l'Opéra Comique. «Opéra Comique». *Encyclopaedia Britannica*. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/429835/opera-comique#ref14464>. 19 Φεβρουαρίου, 2015.

Παρωδιες γίνονται επίσης και στο χώρο της γαλλικής όπερας το 18^ο και 19^ο αιώνα. Συχνά τα γνωστά λυρικά δράματα ξαναγράφονται με κωμικά στοιχεία, δίνοντας δηλαδή τους πρωταγωνιστικούς ρόλους σε «άξεστους» και καθημερινούς χαρακτήρες και διασκευάζοντας τη μουσική με την προσθήκη δημοφιλών θεμάτων. Τα έργα αυτά δεν έχουν διασωθεί. Αναστασία Α. Σιώπη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του 19^{ου} Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος, 2005), 236

²⁴⁵ Whiting, «Musicon Montmartre», 161

²⁴⁶ Brand, "Le Chat Noir"

(λογοπαίγνια) και αμοιβαίου εμπαιγμού μεταξύ τους, στα πλαίσια της κοινότητας και της οικειότητας που αναπτύσσουν λόγω των κοινών τους κύκλων. Βέβαια, η παρωδία ενέχει μία παροδικότητα, αφού πρωταρχικά αναφέρεται στην επικαιρότητα για να επιτύχει την καυστικότητα και το προσδοκώμενο γέλιο. Γενιές μεταγενέστερες που αγνοούν τόσο το μουσικό κείμενο (άρα το βασικό σημείο αναφοράς μιας παρωδίας), όσο και τους πρωτότυπους στίχους και ακόμα περισσότερο, το εννοιολογικό περιεχόμενο των διασκευασμένων στίχων (κοινωνική και πολιτική συνθήκη της εκάστοτε εποχής), αδυνατούν να κατανοήσουν την παρωδία στο σύνολό της. Για το λόγο αυτό, επισημαίνει ο Whiting, πως όσοι σύγχρονοι μελετητές προσπαθούν να ανακατασκευάσουν αυτού του είδους τα τραγούδια και να εξηγήσουν τα περιεχόμενά τους, δεν καταφέρνουν να προκαλέσουν το αβίαστο γέλιο ή ακόμα, την όποια κατανόηση. Έτσι, φαίνεται πως από τα σατιρικά τραγούδια των καμπαρέ, αυτά που αντέχουν στο πέρασμα του χρόνου είναι όσα καταδικάζουν την αστική κουλτούρα και ηθική και όσα αποτελούν πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις.²⁴⁷

Παρωδίες και σατιρικά τραγούδια έχουν «συνθέσει» και ερμηνεύσει κυρίως οι Vincent Hyspa, Jules Jouy, Léon Xanrof και Pierre Trimouillat, ο καθένας στο δικό του ύφος και με διαφορετικό περιεχόμενο. Ξεκινώντας από τον Xanrof (1867-1953), του οποίου τα τραγούδια γνωρίζουν μεγάλη απήχηση στα καμπαρέ και παραμένουν στο ρεπερτόριό τους ακόμη και μετά την απόσυρσή του από τις μουσικές σκηνές, θα λέγαμε πως ένα από τα πιο δημοφιλή και χαρακτηριστικά κομμάτια του είδους είναι το «Le Fiacre» («Το κάρο» ή «Η άμαξα»). Το τραγούδι, εμπνευσμένο από αληθινό, μα όχι προσωπικό γεγονός, πραγματεύεται τη συζυγική απιστία αφήνοντας μία αίσθηση απροθυμίας για συμμόρφωση με την αστική ηθική. Οι στίχοι περιέχουν φράσεις της τοπικής αργκό, κομμένες καταλήξεις και πολλά επαναλαμβανόμενα επιφωνήματα που δίνουν ρυθμική συνοχή σε κάθε πεντάμετρηστροφή. Η μελωδία, γραμμένη στην λα ύφεση μείζονα, επαναλαμβάνεται αναλλοίωτη σε όλο το τραγούδι.

Derriér' les stores blaissés,

Cahin, caha

Hu'dia, Hop là!

Derriér' les stores blaissés,

On entendit des baisers.

²⁴⁷ Whiting, "Music on Montmartre", 180

Puis, un' voix disant: "Léon!"
Cahin, caha
Hu'dia, Hop là!
Puis, un' voix disant: "Léon,
tu m' fais mal, 'ot' ton lorgnon!"

Un vieux Monsieur qui passait,
Cahin, caha
Hu'dia, Hop là!
Un vieux Monsieur qui passait,
s' écri: "Mais on dirait qu'c'est

Ma femm' dont j'entend la voix!"
Cahin, caha
Hu'dia, Hop là!
Ma femm' dont j'entend la voix!
L' s' lanc' su' l' pavé en bois.

Mais i' gliss' su' l' sol mouillé,
Cahin, caha
Hu'dia, Hop là!
Mais i' gliss' su' l' sol mouillé,
Crac, il est escrabouillé!

Du fiacre un' dam' sort et dit:
Cahin, caha
Hu'dia, Hop là!
Du fiacre un' dam' sort et dit:
"Chouett', Léon, c'est mon mari!"

Y a plus besoin d' nous cacher!
Cahin, caha
Hu'dia, Hop là!
Y a plus besoin d' nous cacher!
Donn' donc cent sous au cocher!²⁴⁸

²⁴⁸ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 46-47

(«Πίσω από τα κατεβασμένα στόρια (του κάρου)

[...]

Τα φιλιά μπορούν να ακουστούν.

Έπειτα, μία φωνή να λέει: «Λέον...

...με πονάς, άσε το μυτοσίμπιδό σου (εργαλείο σαν την πένσα)»

Ένας γέρος άντρας που περνούσε

φώναξε: «Μα, θα ορκιζόμουν πως

είναι της γυναίκας μου η φωνή που ακούω!»

Και χτύπησε το μαστούνι του στο πεζοδρόμιο.

Αλλά γλίστρησε στο υγρό έδαφος

και έπεσε κάτω!

Μία γυναίκα τότε βγήκε από την άμαξα και είπε

«Ο, Λέον είναι ο σύζυγός μου!

Καλύτερα να κρυφτούμε!»

Δώσε λοιπόν στον σύζυγο εκατό πεσίματα!»)

Musique de Xanrof.

1^r. Couplet.

Un fiacre
al lait trotti - nant, Cahin,
ca - ha, Hu! dia! Hop la! Un fiacre
al - lait trot - ti .. nant Jaune a .
vec un . co - cher blanc .

5. Léon Xanrof, "Le Fiacre", *Chansons sans gêne* (Παρίσι: G. Ondet, 1870), 61. Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

Τα τραγούδια του Xanrof έχουν συλλεχθεί στα άλμπουμ «Chansons sans gêne», «Chansons à rire» και «Chansons ironiques» το 1870, 1892 και 1895 αντίστοιχα. Όταν η πρώτη συλλογή πέφτει στα χέρια της γνωστής ερμηνεύτριας των café-concerts, Yvette Guilbert, τα τραγούδια (μεταξύ αυτών και το «Le Fiacre») αναπόφευκτα γίνονται μέρος του ρεπερτορίου της και τραγουδιούνται από αυτήν, ακόμα κι όταν ο ίδιος αποσύρεται.²⁴⁹

Η περίπτωση του Vincent Hyspa είναι διαφορετική. Ο τραγουδοποιός χαρακτηρίστηκε από το είδος της παρωδίας από το 1892, οπότε ξεκίνησε να διακωμωδεί τα romances του Delmet στο Chat Noir.²⁵⁰ Ο Hyspa έχει σαν βασικό χαρακτηριστικό το παιχνίδι με τις λέξεις του πρωτότυπου τραγουδιού. Ένα παράδειγμα της δουλειάς του είναι το τραγούδι «Le Noyau qui ne passé pas», σάτιρα του «Femme qui passé», τραγούδι που ερμηνεύει ο Delmet σε ποίηση του Henri Maigrot. Το πρωτότυπο ποίημα αφηγείται σε τέσσερις στροφές τις προτάσεις ενός άντρα σε μία άγνωστη γυναίκα που περνά, με γλώσσα διανθισμένη και χρήση ρητορικών διαζευκτικών ερωτήσεων όπως: «Είσαι η κακία ή η αρετή;», «Είσαι ο άγγελος ή ο δαίμονας;». Στην τρίτη στροφή η τυχαία συνάντηση μετατρέπεται σε ειδύλλιο, αλλά ο άντρας συγκρατεί τον έρωτά του γιατί δεν την εμπιστεύεται, ενώ στην τελευταία, με τη φράση «J' étais jeune, elle était jolie» αποφασίζει να της χαρίσει την καρδιά του αιώνια και καταλήγει στο ότι «ο ουρανός είναι μπλε, ο έρωτας είναι βασιλιάς». Μουσικά, το πρωτότυπο τραγούδι, γραμμένο στην μι ύφεση μείζονα έχει τα χαρακτηριστικά των τραγουδιών του Delmet, με απλή συγχορδιακή συνοδεία στο πιάνο. Παρατίθεται το ρεφρέν:

²⁴⁹ Knapp, "The Golden Age of Chanson", 94

²⁵⁰ Αυτό που έχει μεγάλο ενδιαφέρον για την ατμόσφαιρα κοινότητας και συλλογικότητας που προσφέρει η καλλιτεχνική συμμετοχή στο καμπαρέ είναι ότι οι δύο τους (Hyspa και Delmet) κάνουν συχνά κοινές εμφανίσεις σε διάφορα καμπαρέ, όπως στο Chien Noir το 1895. Πρώτος εμφανίζεται ο Delmet με τα ρομαντικά του τραγούδια και έπειτα ανεβαίνει στη σκηνή ο Hyspa, ο οποίος διασκευάζει τα τελευταία κομμάτια που ερμήνευσε ο προηγούμενος, μιμούμενος τη φωνή του και κάνοντας λογοπαίγνια. Whiting, "Music on Montmartre", 166

f a tempo.
Fem - me in - con - nue, où t'en vas - tu? Es-tu le

f a tempo.

élargissez. *a tempo.*
vice ou la ver - tu?

a tempo.
suivez.

6. Paul Delmet, "Femme qui passe", *Chansons des Femmes*, 35. Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

Ο Hyspa αναπτύσσει την παρωδία του σε τρεις στροφές κάνοντας ένα κολάζ επιλεγμένων στίχων του Maigrot προς διαστρέβλωση, χωρίς να ενδιαφέρεται για την αρχική τους σειρά ή το νόημά τους. Το ρομαντικό τραγούδι χάνει την πρωταρχική του αίγλη και ο αναπάντεχος έρωτας μετατρέπεται σε «ωδή για την τυχαία και ατυχή κατάποση ενός κουκουτσιού».

J'étais jeune et plein d'esperance.
Un soir, en mangeant des pruneaux,
je laissai passer un noyau
et depuis, je suis dans les transes!
Petit noyau pointu,
petit noyau ou t' en vas-tu?

(«Ημουν νέος και γεμάτος ελπίδα.
Ένα απόγευμα, καθώς έτρωγα δαμάσκηνα
άφησα ένα κουκούτσι να περάσει (να κυλήσει στο λαιμό)
και από τότε είμαι μες στην έκσταση!
Μικρό κουκούτσι,
μικρό κουκούτσι, πού πας;»)

Οι φράσεις του αρχικού ποιήματος αλλάζουν, αλλά ο Hysra φροντίζει πάντα να κρατά το στιχουργικό ύφος αναλλοίωτο. Για το λόγο αυτό, η μελοδραματική ερώτηση του πρωτότυπου «Άγνωστη γυναίκα, πού πας;» αλλάζει σε «Μικρό κουκούτσι, πού πας;», η διαζευκτική ερώτηση «Είσαι το παρελθόν, είσαι το μέλλον;» μετατρέπεται σε «Ηλίθιο κουκούτσι, έχεις φύγει, θα φύγεις;» κτλ. Ιδιαίτερη είναι όμως η διαχείριση του όσον αφορά τον τελευταίο στίχο του πρωτότυπου που προαναφέραμε: «ο ουρανός είναι μπλε, ο έρωτας είναι βασιλιάς», καθώς η λέξη «βασιλιάς» ευνοεί συνεκδοχικά μία περισσότερο πολιτική κριτική. Όντως, ο τραγουδοποιός διευρύνει το πεδίο της σάτιράς του, κάνοντας ειρωνική αναφορά στα εκδικητικά-πατριωτικά τραγούδια (chansons revanchardes), τα οποία γνωρίζουν άνθιση στα café-concerts σε όλη τη Γαλλία μετά την ήττα του 1871 από τους Πρώσους:

Je l' attend à brève échéance
et je fêterai son retour.
Qu'il soit d' Agen, qu'il soit de Tours
C'est un noyau qui vient de France!
Petit enfants, chantez plus bas,
Sentinelles, ne tirez pas!²⁵¹

(«Το περιμένω σύντομα
και θα γιορτάσω την επιστροφή του.
Είναι από το Agen ή το Tours,
είναι ένα κουκούτσι δαμάσκηνου που έρχεται από τη Γαλλία.
Παιδιά, τραγουδήστε πιο απαλά,
Φρουροί, μην παραδίνεστε!»)

Η μουσική παραμένει ακριβώς η ίδια, τουλάχιστον όσον αφορά τη μελωδία του τραγουδιού. Το ρεφρέν του Hysra ξεκινά στο 11^ο μέτρο, με τη μελωδική κάθοδο μι-σι-σολ-φα, όπως ακριβώς και του πρωτότυπου που υπάρχει παραπάνω. Στα τραγούδια του Hysra, όπως αυτά έχουν δημοσιευτεί, δεν υπάρχει καταγραμμένη συνοδεία, ίσως γιατί αυτή είναι προϊόν αυθόρμητου αυτοσχεδιασμού ή πολύ πιθανόν να μην καταγράφεται γιατί ακολουθεί αυτή του πρωτότυπου. Έτσι δυστυχώς, δεν υπάρχει, προς το παρόν, κάποια παραπάνω γνώση πάνω στον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύονται τα τραγούδια αυτά οργανικά:

²⁵¹ Whiting, "Music on Montmartre", 168

Le Noyau
qui ne
passe pas



Air : Une femme qui passe¹
P. DELMET.

1^{er} Couplet

J'é-tais jeune et plein d'es-pé-
-ran-ce. Un soir en mangeant des pru-
-neaux, Je fais - - - sai
pas-ser un noy-au Et
de-puis je suis dans les tran-ses! Pe-tit noy-

1. Enoch et C^{ie}, éditeurs, 2^e, boulevard des Italiens, Paris. 23.

. au, noy-au poin-tu, Pe-tit noy-
. au, c'à t'ea vas-tu?

7. Vincent Hyspa, «Le Noyau qui ne passe pas», *Chansons d'Humour* (Παρίσι: Enoch and Cie, 1903), 167. Ψηφιακό Αρχείο. University of Ottawa.

Μία ακόμα, άξια αναφοράς παρωδία του Hyspa είναι αυτή του γαλλικού εθνικού ύμνου. Σε συνεργασία με τον Erik Satie, ο Hyspa γράφει ένα τραγούδι με τίτλο «Un diner à l' Elysée», το οποίο μάλιστα είναι πρωτότυπη σύνθεση και μπορεί να κατηγοριοποιηθεί ως το πρώτο τραγούδι του Satie για καμπαρέ. Εμπνευσμένο από μία δεξίωση που καλεί ο τότε Πρόεδρος της γαλλικής Δημοκρατίας Émile Loubet στο Elysée Palace, με καλεσμένους πολλούς Γάλλους καλλιτέχνες, εν όψη του ετήσιου Salon, η σατιρική εκδοχή των δύο μουσικών έχει πολλές διαφωνίες μουσικά, στιχουργικά και ρυθμικά, για να αποδώσει την αμοιβαία τους αποστροφή για αυτού

του είδους τις υποκριτικές και διπλωματικές εκδηλώσεις μεταξύ πολιτικών και καλλιτεχνικών κύκλων.

Ενώ στην τυπωμένη παρτιτούρα υπάρχει μόνο η μελωδία των κουπλέ του Satie και το ρεφρέν ορίζεται ως α καπέλα απαγγελία όπως φαίνεται παρακάτω, στην προσωπική τους παρτιτούρα ορίζεται πως όταν ο Hyspa απαγγέλει τους στίχους του ρεφρέν, ο Satie ξεκινά να παίζει στο πιάνο ένα απόσπασμα από τη «Marseillaise». Τα κουπλέ απαρτίζονται από 5 τετράμετρες φράσεις (μέτρα 1-20) και μία 2μετρη κατάληξη (μέτρα 21-22) με ελάχιστη μελωδική αντιστοιχία μεταξύ τους. Ο ρυθμός είναι γρήγορα εναλλασσόμενος, με τονισμούς που σε σημεία δεν ευνοούν την απόδοση των στίχων από τον τραγουδιστή.²⁵²



²⁵² Steve Moore Whiting, «Eric Satie and Vincent Hyspa: Notes on a Collaboration». *Music and Letters* 77, No. 1 (1996): 72. 22 Ιανουαρίου 2015. <http://jstor.org/stable/737537>



8. Vincent Hyspa, «Un diner à l'Élysée», *Chansons d'Humour*, 109-110.

Οι στίχοι είναι εξαιρετικά δεικτικοί και αποδεικνύουν για ακόμα μία φορά την άψογη διαχείριση της γλώσσας από τον Hyspa.

Κουπλέ: Le Président, d'une façon fort civile,
 avait invité nos grands peintres français
 A venir goûter de sa cuisine à l'huile.
 On raconte que ce fut vraiment parfait.
 Après la soupe, radis et caviar
 pour faire plaisir ou Czar,
 Ρεφρέν: Ca sentait bon- et le moment fut supreme-
 Et la musique du soixante-quatorzième de ligne jouait
 (Ne nous déplaie), La Marseillaise,
 Hymne vraiment français
 (ou française)

(«Ο πρόεδρος, όσο πολιτικός μπορεί να είναι
 είχε προσκαλέσει τους μεγάλους μας Γάλλους ζωγράφους,
 να έρθουν για να γευτούν την κουζίνα του με το λάδι.
 Λένε ότι ήταν πραγματικά τέλεια.
 Μετά τη σούπα, ραπανάκι και χαβιάρι
 για να ευχαριστηθεί ο Τσάρος.
 Η γεύση ήταν καλή, η στιγμή υπέροχη
 και η μπάντα του 64ού τμήματος ζέπαιζε (είτε σας αρέσει είτε όχι)
 τη Marseillaise,
 ύμνο πραγματικά γαλλικό (ή μήπως είναι γαλλική;)»)²⁵³

²⁵³ Στο σημείο αυτό και με αφορμή το ευφύες αυτό κομμάτι, ερχόμαστε μπροστά στο πρόβλημα των σύγχρονων μελετητών που προσπαθούν να μεταφέρουν τα νοήματα των παρωδιών στο παρόν. Για την κατανόηση της σατιρικής αντιστοιχίας, οφείλει να ειπωθεί πως το «cuisine à l'huile» θυμίζει πολύ το *peinture à l'huile* (τη ζωγραφική με λάδια), αλλά παράλληλα μπορεί να καταδεικνύει τη μεσογειακή κουζίνα με τη γενναιόδωρη χρήση

Ο Pierre Trimouillat συνηθίζει να διασκευάζει *mélodies*²⁵⁴ του Jules Massenet, ο οποίος την εποχή εκείνη αναδεικνύεται ως «το είδωλο της καλλιεργημένης αστικής τάξης». Κατά το παράδειγμα του Hysra, ο Trimouillat χρησιμοποιεί διάφορες φράσεις των τραγουδιών που σατιρίζει, αλλάζοντάς τους απλά το νόημα ή τοποθετώντας τες σε διαφορετικό νοηματικό περιβάλλον. Ένα τυπικό παράδειγμα είναι το ποίημα «Les Enfants» («Τα παιδιά») του Georges Boyer που ερμηνεύει ο Massenet και το οποίο περιγράφει την αθωότητα της παιδικότητας.

Poem by Georges Boyer

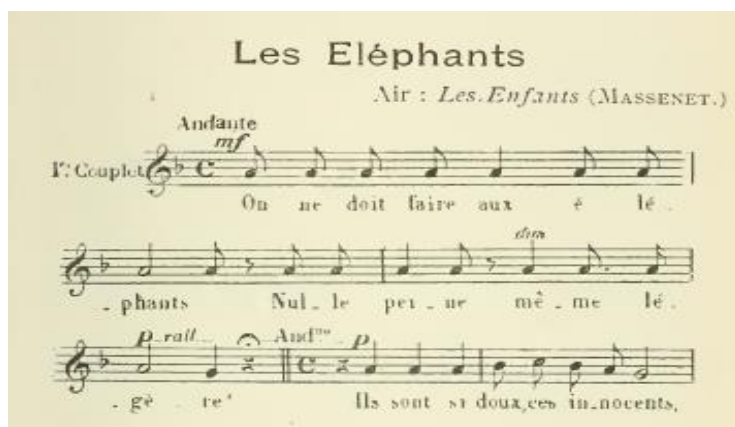
Music by JULES MASSENET

N° 1.

9. Jules Massenet, «Les Enfants», *Mélodies, Cahier III* (Παρίσι: Heugel and Cie, 1891). IMSLP. Petrucci Music Library.

λαδιού, την οποία ίσως προτιμά ο Πρόεδρος Loubet λόγω καταγωγής. Επιπλέον, η αμφιταλάντευση όσον αφορά το γένος στον τελευταίο στίχο του ρεφρέν σχετίζεται με τη λέξη «hymne»- ύμνος, η οποία στα γαλλικά όταν έχει κοσμική χροιά είναι αρσενικό, ενώ όταν έχει θρησκευτική είναι θηλυκό ουσιαστικό. Αυτό μπορεί να αποτελεί ένα πολύ εύστοχο σχόλιο των δύο καλλιτεχνών όσον αφορά το συσχετισμό των δυνάμεων μεταξύ πολιτικής και εκκλησιαστικής εξουσίας προς όφελος της δημιουργίας μίας επίπλαστης εθνικής ενότητας και κοινής ταυτότητας. 254 Το είδος αυτό αναπτύχθηκε στη Γαλλία μετά το Γαλλοπρωσικό Πόλεμο ως το αντίπαλο δέος του lied. Είναι απλό και μικρό στη φόρμα του και μένει άγνωστο εκτός Γαλλίας, πέρα από ορισμένα παραδείγματα των Debussy, Fauré και Reynaldo Hahn. Το περιεχόμενό του είναι μελοδραματικό και άκρως συναισθηματικό. Lockspeiser, «The French Song», 192

Ο Trimouillat το μεταποιεί και το κάνει «Les Gouvernants» («Οι κυβερνώντες») κρατώντας την πλειοψηφία των στίχων, αλλά αλλάζοντας το νόημα τόσο, που καταλήγει να μιλά για την κρατική αυθαιρεσία. Το ίδιο ποίημα διασκευάζεται και από τον Hyspa, με τον τίτλο «Les Eléphants», και διατηρεί ένα ασυνάρτητο ύφος, κρατώντας ωστόσο το μεγαλύτερο όγκο των στίχων, αλλά και τη μουσική ανέπαφα.²⁵⁵



10. Vincent Hyspa, «Les Eléphants», *Chansons d'Humour*, 333.

Ο Jules Jouy (1855-1897) είναι μία προσωπικότητα γνωστή στη Μονμάρτη από την εποχή των Hydropathes. Όταν ανοίγει το Chat Noir ο Jouy το πλαισιώνει αμέσως και εντάσσεται ενεργά στην καλλιτεχνική του ομάδα. Τα τραγούδια του έχουν κοινωνικό περιεχόμενο, κατακρίνουν την κοινωνική και οικονομική ανισότητα, μεταφέρουν τη ζωή των φτωχών και υπόσχονται εκδίκηση. Η πολιτικοποίηση του Jouy είναι ολοφάνερη σε όλη την πορεία της καλλιτεχνικής του συμμετοχής στα καμπαρέ και η κατεύθυνσή της σοσιαλιστική. Σε αυτό το κλίμα κινούνται και οι παρωδίες που γράφει, αν και είναι ελάχιστες σε σχέση με τα κοινωνικά του τραγούδια. Ωστόσο, σύμφωνα με το Segel, στο σύνολο του ρεπερτορίου του, σπάνια συνθέτει τη δική του μουσική, παρά χρησιμοποιεί ή παραλλάσει γνωστά μουσικά θέματα, γράφοντας τους στίχους.²⁵⁶ Είναι χαρακτηριστικό πως στα βιβλία με τα τραγούδια του, που εκδίδονται το 1888 και 1889, με τίτλους «Chansons del' année» και «Chansons de Bataille» αντίστοιχα, δεν υπάρχει καμία παρτιτούρα, παρά μόνο οι στίχοι και σε παρένθεση το πρωτότυπο τραγούδι από το οποίο δανείζεται τη μουσική.

²⁵⁵ Whiting, «Music on Montmartre», 168-170

²⁵⁶ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 37

Ως παράδειγμα μπορούμε να δώσουμε το τραγούδι «Cri du peuple», γραμμένο το 1887 σχετικά με την επικείμενη επιστροφή του Boulanger από το μακρινό και αποκεντρωμένο πόστο που του δόθηκε, πίσω στο Παρίσι. Ο τραγουδοποιός, εκφράζοντας την εναντίωσή του προς το λαϊκιστικό προσωπείο του Boulanger και προς τις επιδιώξεις του για μια πατριωτική διακυβέρνηση, διασκευάζει ένα επιτυχημένο τραγούδι του ρεπερτορίου των café-concerts το οποίο περιγράφει τον τρόπο που μία γαλλική οικογένεια απολαμβάνει τη στρατιωτική παρέλαση κατά τη Μέρα της Βαστίλης. Ο τίτλος του είναι «En rev'nant de la revue» και η μελωδία έχει χαρακτηριστικά εύθυμου στρατιωτικού εμβατηρίου και πόλσκα, σε γρήγορο τέμπο 2/4.²⁵⁷ Οι πρωτότυποι στίχοι της τελευταίας στροφής σε μετάφραση είναι οι εξής:

Η γλυκιά μου σύζυγος χειροκροτεί όταν περνούν τα οι άμαξες του Saint-Cyr (Γαλλική Στρατιωτική Ακαδημία)
Η πεθερά μου φωνάζει δυνατά όσο αντικρίζει τα σώματα Spahis (πρόκειται για τους στρατιώτες των αποικιών της Βόρειας Αφρικής)
Κι εγώ, δεν κάνω τίποτα, παρά θαυμάζω το γενναίο μας Πρόεδρο Boulanger.

Ο Jouy, προερχόμενος από τελείως διαφορετικό πολιτικό πλαίσιο, διατηρεί τη μελωδία του πρωτότυπου, αλλά τίποτα από τους αυθεντικούς στίχους. Γενικότερα, η τακτική του στις παρωδίες διαφοροποιείται από αυτή των Hyspa και Trimouillat, καθώς δεν επιδιώκει κανένα συσχετισμό με το πρωτότυπο κείμενο, αλλά μόνο με τη μουσική συνοδεία.

«Il s'est fait, pour ce jeu d' cach'-cache,
Couper la barbe et la moustache,
C' est lui donnait, à lui si beau
la mine d' un vulgair' cabot
(II) est r'venu,
et personn' ne l' a vu
(II) est rentré par u-
n' porte de derrière.»

²⁵⁷ Η παρτιτούρα του πρωτότυπου τραγουδιού παρατίθεται στο Παράρτημα II, νο.11. Η ίδια μελωδία χρησιμοποιείται μερικά χρόνια αργότερα από τον τραγουδοποιό του Chat Noir Jacques Ferny (1863-1936), με τελείως αντίθετη πολιτική φόρτιση, πάλι όμως εκφράζοντας την πολιτική επικαιρότητα της εποχής. Το τραγούδι αντιτάσσεται στη διαδήλωση των υποστηρικτών του Dreyfus, η οποία διοργανώνεται στο Παρίσι, ενώ ο Πρόεδρος Loubet πρόκειται να παρακολουθήσει το Grand Prix στο Longchamp.

(«Λόγω του κρυφτού που παίζει
έκοψε τα γένια του και το μουστάκι,
κι αυτό έδωσε σε αυτόν τον «ομορφονιό»
τον αέρα ενός κοινού προαγωγού.
Έχει επιστρέψει
και κανένας δεν τον είδε
Ξεγλίστησε από την πίσω πόρτα.»)

Η παρωδία και η σάτιρα γίνονται κινητήριες δυνάμεις για τους τραγουδοποιούς και τους συγγραφείς των καμπαρέ. Διακωμωδώντας μπορούν ευκολότερα να μεταφέρουν τους προσωπικούς ή κοινωνικούς τους σχολιασμούς, χωρίς να γίνονται φορτικοί και βαρυσήμαντοι και χωρίς να κατηγορηθούν για προπαγάνδα. Επιπρόσθετα, αναπτύσσουν και οι ίδιοι τις αντοχές τους, καθώς η πρακτική αυτή γίνεται κτήμα όλο και περισσότερων, ώσπου καταλήγουν να περιγελούν ο ένας τον άλλον. Μάλιστα, πολλοί δημοσιογράφοι, γύρω στο 1900 αναφέρουν σε άρθρα και κριτικές πως οι τραγουδοποιοί της Μονμάρτης φαίνεται να έχουν χάσει την έμπνευσή τους, αφού αυτοπεριορίζονται κάνοντας χιούμορ μεταξύ τους.²⁵⁸

3.1.3. Μακάβριο Τραγούδι- Chanson Macabre

Το είδος αυτό αναπτύσσεται κυρίως μέσα στο Chat Noir, κατά την πρώτη του περίοδο από τους τραγουδοποιούς Jules Jouy, Maurice Rollinat και Maurice Mac-Nab. Τα ποιήματα και των τριών έχουν σκοτεινό περιεχόμενο και αντλούν χιούμορ ή εύθυμη διάθεση από τα πιο αιματηρά και θλιβερά περιστατικά, όπως αυτοκτονίες και κάθε είδους θάνατοι. Οι θεματικές αυτές δεν είναι τυχαίο πως προβάλλονται κυρίαρχα από τους τρεις αυτούς δημιουργούς. Το παρελθόν τους στην καλλιτεχνική ομάδα των Hydropathes, της οποίας σημαντικό λογοτεχνικό και μουσικό συστατικό είναι το μαύρο χιούμορ και η άντληση γέλιου από την αστική μιζέρια, συντελεί στη διατήρηση του χαρακτηριστικού αυτού, τουλάχιστον για δύο με τρία χρόνια μετά την ίδρυση του καμπαρέ, οπότε και χάνεται.²⁵⁹

²⁵⁸ Whiting, «Music on Montmartre», 176-179. Η δημιουργία ενός μικρόκοσμου και η συνεχόμενη συναναστροφή μεταξύ της καλλιτεχνικής κοινότητας στη Μονμάρτη μπορεί να αναδείξει πολλά ζητήματα αναφορικά με την εξωτερίκευση των διαπροσωπικών σχέσεων και την εμπορευματική τους χρήση. Ενώ η οικειότητα είναι φυσικό να μεταφράζεται σε χιούμορ και εμπαιγμό σε προσωπικό επίπεδο, όταν αυτή παρουσιάζεται δημόσια ως μέρος ενός καλλιτεχνικού προγράμματος, δε μπορεί παρά να είναι μία αυτοαναφορική και εσωστρεφής κατάσταση και ένα εύπεπτο θέαμα, το οποίο εκμεταλλεύεται εμπορικά την καλλιτεχνική ή διαπροσωπική καθημερινότητα.

²⁵⁹ Ο.π., 182

Χωρίς να στερούνται κοινωνικής αναφοράς, τα τραγούδια αυτά εμπνέονται από τα μουντά κείμενα του Baudelaire και εκφράζουν μία αστική καθημερινότητα όπου ο θάνατος αποτελεί μία βασική αγωνία και συχνά, μία τραγική ρουτίνα, είτε στις εργατικές γειτονίες με τα αυξημένα ποσοστά παιδικής θνησιμότητας, είτε μέσα στη φυλακή, είτε στις συνοικίες της νυχτερινής διασκέδασης, όπως είναι η Μονμάρτη.

Ο Maurice Rollinat (1846-1903) είναι από τους πρωτοστάτες των *Hydropathes* και αποκτά μεγάλη φήμη μετά από μία εμφάνιση που δίνει το 1882 ως καλεσμένος σε μία καλλιτεχνική βραδιά. Η παρουσία του δημιουργεί εξαιρετικές εντυπώσεις και μάλιστα λαμβάνει διθυραμβική κριτική στο εξώφυλλο της «*Le Figaro*». Συνθέτει ενστικτωδώς και αυτοσχεδιαστικά, αγνοώντας, αλλά και περιφρονώντας τους κανόνες της αρμονίας και τραγουδά σε εύρος πέντε οκτάβων, χρησιμοποιώντας ουρλιαχτά, ψιθύρους και γρυλίσματα. Για το λόγο αυτό ο ίδιος δε μεταγράφει ούτε ένα δείγμα των συνθέσεών του, πέρα από τη δυσκολία που αυτό ενέχει, γιατί του είναι άγνωστο και αδύνατο, κι έτσι το αφήνει στην ευθύνη των μουσικών εμπειρογνομόνων του καμπαρέ.²⁶⁰ Η Knapp αναφέρει πως ο Rollinat είναι, την περίοδο των εμφανίσεών του στο καμπαρέ, πολύ αλλόκοτος στη συμπεριφορά του και «μερικώς τρελός»²⁶¹, ενώ τα τραγούδια του περιγράφουν λεπτομερώς από επικήδειες τελετές μέχρι την ίδια τη στιγμή της ταφής.²⁶² Για το λόγο αυτό η ποιητική του συλλογή «*Les Nèvrozes*» αποκαλείται από κριτικούς τέχνης ως «η πιο τρομακτική και αηδιαστική συλλογή στην ιστορία της λογοτεχνίας».²⁶³ Το 1883 είναι ο πρώτος που αποχωρεί από το *Chat Noir* απογοητευμένος από την τροπή που εικάζει ότι το εγχείρημα μπορεί να πάρει, και αργότερα εγκαταλείπει το Παρίσι.²⁶⁴ Το 1892 εκδίδεται μία συλλογή με μελοποιήσεις του σε ποίηση του Charles Baudelaire. Προκειμένου να έχουμε μία εικόνα της μουσικής άποψης του Rollinat, ακολουθεί ένα μέρος της μουσικής που ο ίδιος γράφει για το γνωστό ποίημα του Baudelaire “*Le Jet d’eau*” (ολόκληρο το τραγούδι υπάρχει στο Παράρτημα II, νο.12). Στο μέτρο 17 όπου

²⁶⁰ Whiting, "Music on Montmartre", 181

²⁶¹ Στο σημείο αυτό επιθυμώ να εκφράσω την αποστροφή μου για τέτοιου τύπου χαρακτηρισμούς και κατηγοριοποιήσεις, όχι επειδή τις θεωρώ υβριστικές, αλλά εξ' αιτίας της διαφωνίας μου με την εν γένει κατηγοριοποίηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς σύμφωνα με τα κοινωνικά κατασκευασμένα δίπολα "φυσιολογικός-αφύσικος" και "υγιής-τρελός", χωρίς αυτά να εξετάζονται ως συνέπεια μίας ορισμένης κοινωνικής ή θεσμικής διεργασίας.

²⁶² Knapp, "The Golden Age of Chanson", 92

²⁶³ Ανώνυμου, «Notes on the Fin-de-Siecle Movement»

²⁶⁴ Whiting, "Music on Montmartre", 182

μπαίνει η μελωδία της φωνής, παρατηρούμε πως το δεξί χέρι στο πιάνο τη ντουμπλάρει ακριβώς, με ορισμένες μόνο συγχορδιακές προσθήκες:

A SAINT-PAUL BRIDOUX. 1

LE JET D'EAU

Poésie de **CH. BAUDELAIRE.** Musique de **MAURICE ROLLINAT.**

Andante.
piano *p legato e espressivo.*

poco cresc.

CHANT. *A tempo.*

ral - len - tan - do mol - to. *A tempo.*

Tes beaux yeux sont las,
Ain - si ton à - me

pp *p*

pau - vre a - man - te ! Res - te long - temps sans les rou - vrir,
qu'în - cen - di - e L'éclair brü - lant des vo - lup - tés,

rit.

Paris, AU MÈNESTREL, 2 bis, r. Vivienne. B. et C^o 7505. HEUGEL et C^o Editeurs.

11. Maurice Rollinat, “Le Jet D’Eau”, *Six Nouvelles Poésies de Charles Baudelaire. Mises en musique par Maurice Rollinat.* (Παρίσι: Au Ménéstrel, 1892), 16 Ιουνίου 2014, Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

Ο Jouy, διατηρεί το κοινωνικό ύφος των τραγουδιών του, ακόμα και όταν συνθέτει μακάβρια κομμάτια και αντλεί έμπνευση από τη θανατική ποινή, την παιδική θνησιμότητα και το θάνατο από τις επιδημικές αρρώστιες. Στο τραγούδι του «La Veune» («Η γκιλοτίνα») παρουσιάζει το εργαλείο αυτό της θανατικής ποινής ως δοτική ερωμένη.

"Appelant le mâle attendu
La veune à lui s' offre, coquette
[...]
Dans un accouplement hideux,
l' homme crache son dernier rôle
Car ses amants, claquant du bec,
truès dés la première épreuve,

ne couchent qu'une fois avec
La veune."
(«Καλώντας τον άντρα που περίμενε
η γκιλοτίνα του προσφέρεται με χάρη
[...]
Σε ένα κρυφό αντάμωμα
ο άντρας βγάζει τον επιθανάτιό του ρόγχο
για της αγαπημένης του τα "δόντια"
Σκοτώνεται την πρώτη φορά,
δεν κοιμήθηκε πάρα μόνο μία φορά με τη (χήρα) γκιλοτίνα»)

Ο Mac-Nab μοιράζεται πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τον Jouy, όσον αφορά την ποικιλία των τραγουδιών που γράφει, αλλά και τις αντίστοιχες κοινωνικές και πολιτικές ανησυχίες που εκφράζει μέσα από αυτά. Αυτό που τους διαφοροποιεί είναι η έντονη και σταθερή χρήση του μαύρου χιούμορ από πλευράς του Mac-Nab, στοιχείο που δεν υπάρχει στα «σοβαρά» ποιήματα του Jouy. Ως τραγουδιστής έχει γραφεί πως είναι εξαιρετικά φάλτσος, γεγονός που δυσκολεύει τη συνεργασία του με τον Tinchant, ο οποίος όμως παραμένει ο προτιμώμενος συνοδός του στο πιάνο.²⁶⁵ Η Brand αναφέρει πως η παραφωνία του είναι «αδιοσυγκρασιακή επιλογή» και το αιτιολογεί παραθέτοντας ένα απόσπασμα από την συλλογή τραγουδιών του «Chansons du Chat Noir»: «Ο Mac-Nab κατείχε την πιο σκληρή, την πιο φάλτσα φωνή που μπορεί κανείς να φανταστεί. [...] Αλλά αυτό δεν τον απασχολούσε. Τραγουδούσε παρόλα αυτά, αδιαφορώντας για τις απεγνωσμένες χειρονομίες του Albert Tinchant, του πιανίστα του. Είχε τρεις χειρονομίες να θυμάται, όπως είχε και τρεις νότες στη φωνή του. Αλλά τι χειρονομίες, και τι νότες! Το αποτέλεσμα ήταν ακαταμάχητο[...].»²⁶⁶

Στο τραγούδι του «Le Pendu» ο τραγουδοποιός λέει την ιστορία ενός πληγωμένου εραστή που αποφασίζει να κρεμαστεί, αλλά αρνείται να πεθάνει. Περαιτέρω συγκεντρώνονται γύρω του, λόγω του αξιοπερίεργου θεάματος, μα κανείς δεν τον βοηθά. Η φράση «Ίσως να μην είναι νεκρός» επαναλαμβάνεται στο τέλος κάθε στροφής για έμφαση, η οποία όμως τελικά υποβιβάζει τη σημασία του περιστατικού. Η φόρμα του τραγουδιού είναι στροφική (φόρμα τραγουδιού με επανάληψη της

²⁶⁵ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 39-40

²⁶⁶ Brand, "Le Chat Noir"

τελευταίας φράσης), τύπου AABAA. Η αρμονία είναι απλή- τυπική ενός τραγουδιού του πρώιμου Chat Noir, στη φα μείζονα, με κύριες βαθμίδες στο AA μέρος (μέτρα 1-4 και αυτούσια επανάληψη στα 4-8) και μόνο μία μικρή απόκλιση στο B μέρος, με καντέντσα στο 8^ο μέτρο, στην V. Κάθε στροφή αποτελείται από 8 τετράμετρες φράσεις, οι οποίες διαρθρώνονται συλλαβικά σε σχέση με τη διατονική μουσική συνοδεία.²⁶⁷



²⁶⁷ Brand, "Le Chat Noir"

LE PENDU

Moderato.

CHANT.

PIANO.

En gar - çon te . nait de se . pen . dre, Dans la fu . rêt de Saint Ger -
 main, Pour u . ne fil . lette au cœu . ren . dre Deut an lui re . fu . sait la
 main. Ce pas . sant, le cœur plein d'a . lar . mes, En voy . sant qu'il souffrait sa -
 - cur, Dit: Al . lons chercher les gra . ces, Peut - être bien qu'il n'est pas
 mort! Dit: Al . lons chercher les gra . ces, Peut - être bien qu'il n'est pas mort! Le Bri .

12. Maurice MacNab, «Le Pendu», *Chansons du Chat Noir* (Παρίσι: Eu Menestrel), 83.

Ο Mac-Nab δε μένει για πολύ στο καμπαρέ. Το 1888 αναγκάζεται να μετοικήσει λόγω φυματίωσης και το 1889 πεθαίνει.²⁶⁸

Οι τρεις αυτοί δημιουργοί (Jouy, Rollinat και Mac-Nab), με την προσθήκη του Aristide Bruant, είναι αυτοί που επέδρασαν περισσότερο στη διαμόρφωση του νέου γαλλικού τραγουδιού. Το πιο αξιοσημείωτο στοιχείο όμως είναι πως οι εκτελέσεις του ρεπερτορίου τους είναι αδύνατον να επαναληφθούν, ακόμα και ερμηνευμένες αυτούσια, όπως φαίνονται στις παρτιτούρες. Η παρτιτούρα δε μπορεί παρά να δώσει μία μικρή μόνο γεύση των ζωντανών ερμηνειών τους, οι οποίες αποτελούν

²⁶⁸ Whiting, "Music on Montmartre", 182-183. Στο Chat Noir, ο Mac-Nab αντικαθιστάται από τον Vincen Hyspa, ο οποίος στην αρχή ερμηνεύει μόνο το ρεπερτόριο του Mac-Nab. Το 1892, οργανώνει ένα τελευταίο ποιητικό αφιέρωμα τιμώντας τον τραγουδοποιό και έκτοτε σταματά να τον αναπαράγει αρχίζοντας να συνθέτει ο ίδιος.

«εξωπραγματικές» performances. Ο Rollinat φαίνεται αλλοπρόσαλλος, κλαίει και ουρλιάζει, ο Jouy, ανεξαρτήτως τόνου, συνοδεύει όλα τα κομμάτια του στο πιάνο παίζοντας μία συνεχόμενη αλληλουχία ντο και σολ μείζονας στο υψηλότερο ρετζίστρο του οργάνου, με σκοπό να γίνει ενοχλητικός, ενώ ο Mac-Nab τραγουδά σκόπιμα παράφωνα. Σύμφωνα με το Whiting, αυτός ο συγκεκριμένος χειρισμός τους πάνω στην προφορά του λόγου και γενικά, η τάση τους να αδιαφορούν για την ποιότητα του λόγου και να την παραμορφώνουν προκειμένου να εκφράσουν θεατρικότητα και συναίσθημα, κάνει τους τρεις τραγουδοποιούς να θεωρούνται πρόγονοι των μεταγενέστερων παρωδών του Chat Noir και των υπόλοιπων καλλιτεχνικών καμπαρέ, μέχρι και των ηρώων του Μπρεχτ και του Ιονέσκο.²⁶⁹

3.1.4. Κοινωνικό- Σοσιαλιστικό Τραγούδι- "Socialo"

Τα τραγούδια με κοινωνική και πολιτική αναφορά αποτελούν μία πολυεπίπεδη κατηγορία. Ορμούνται από την πολιτική συνθήκη, την κοινωνική κατάσταση, πολλές φορές περιέχοντας και εργατικές αναφορές (θα τα ονομάζαμε "κοινωνικά- εργατικά") ή εμπνέονται από τοτην πόλη, την καθημερινότητα και την αστική ηθική μέσα από την παρατήρηση του περιπλανώμενου (θα τα ονομάζαμε «αστικά τραγούδια ή τραγούδια αστικής παρατήρησης»). Στα «αστικά τραγούδια» η έμφαση μετατοπίζεται από τους φτωχούς και καταπιεσμένους, στους οικείους και τους καθημερινούς, ως κομμάτια ενός αγαπητού αστικού τοπίου, που αξίζει πολλά περισσότερα από μία αδιάφορη ματιά.²⁷⁰

Σχεδόν όλοι οι τραγουδοποιοί ασχολούνται με τις δύο αυτές υποκατηγορίες και ακόμα και ασυνείδητα, κάνουν επιφανειακές κοινωνικές αναφορές στα περισσότερα τραγούδια τους. Ο Jouy είναι όμως αυτός που περισσότερο απ' όλους αναπτύσσει το είδος, ιδιαίτερα την πρώτη υποκατηγορία με βασικές του θεματικές τον πολιτικό αυταρχισμό και τη διαφθορά, τη φτώχεια, την περιθωριακή ζωή. Ένα από τα γνωστότερα κομμάτια του με τίτλο «Les Temps des Crises» («Ο Καιρός των Κρίσεων») χαρακτηρίζεται από τον Segel ως «πικρή κοινωνική διαμαρτυρία».

"Vous regretterez le beau temps des crises
quand, pauvres sans pain et riches graves, nous serons aux prises.
Les drapeaux de Mars flotterant aux brises,

²⁶⁹ Whiting, "Music on Montmartre", 183

²⁷⁰ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 43

les drapeaux vermeils sur qui vous bavez.
Vous regretterez le beau temps des crises
quand viendra le Peuple en haut des pavès."²⁷¹

(«Θα μετανιώσετε τις καλές εποχές των κρίσεων
όταν εμείς, οι φτωχοί χωρίς ψωμί και οι engorged πλούσιοι, θα ενωθούμε
για τη σύγκρουση.

Οι παντιέρες του Άρη θα κυματίζουν στον αέρα,
οι κόκκινες παντιέρες κάτω από τις οποίες σας τρέχουν τα σάλια.

Θα μετανιώσετε τις καλές εποχές των κρίσεων
όταν ο λαός θα βγει στους δρόμους»)

Η μουσική είναι δανεισμένη για ακόμα μία φορά από ένα δημοφιλές τραγούδι με τον τίτλο «Les temps des cerises» σε στίχους του Jean-Baptiste Clément και μουσική του Antoine Renard, σε στυλ pastorale για πιάνο και φωνή, γραμμένη στη σολ ύφεση μείζονα και σε μέτρο 3/4. Μέρος της παρακάτω:

²⁷¹ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 37

Jean-Baptiste Clément (1836-1903)
English words by Alain M. Jacques

Antoine Renard (1825-1872)

♩ = 120

Vocal

1.- Quand nous chan-te-rons le
When it's time to sing the

Piano

8

temps des ce - rises Et gai ros - si - gnol, et mer - le mo queur Se - ront tous en
cher - ry sea - son Mer - ry night-in - gales and mock - ing black - birds Will all ce - le -

15

♩ = 110 ♩ = 100

fê - - - te Les bel - les au - ront la fo - lie en tê - te Et
brate. - - - The girls will all get spin - ning in their heads. - And

13. «Les Temps des Cerises», Jean-Baptiste Clément- Antoine Renard, Alain M. Jacques (αγγλική μετάφραση), IMSLP. Petrucci Music Library.

Σε παρόμοιο ύφος είναι το τραγούδι του Mac-Nab με τίτλο «L' Expulsion» («Η Αποκαθίλωση»). Με φανερό το αντικαθεστωτικό αίσθημα, ο τραγουδοποιός αποδεικνύει την ικανότητά του να κάνει χιούμορ σε κάθε περίπτωση, ακόμα και όταν δείχνει την απέχθειά του προς το πολιτικό γίγνεσθαι.

"On n' en finira donc jamais
avec tous ces N. de D. d' princes!
Faudrait qu' on les expulserait
et l' sang du peuple il cri' vingince!
Porquoi qu' ils ont des trains royaux,
qu' ils èclabouss' avec leur lusque
Les conseillers mènicipaux
que peut pas s' payer des bell' frusques?

D'abord les d'Orléans, pourquoi
qu'ils marient pas ses filles en France,
avec un bon vieux zig comme moi
au lieu du citoyen Bragance?
C'est-il ça d'la fraternité?
C'est-il ça d'la délicatesse?"²⁷²

(«Δε θα τελειώσουμε ποτέ
με όλους αυτούς τους πρίγκιπες και τους σιλάτους τίτλους τους!
Πρέπει να αποκαθλωθούν
και το αίμα του λαού θα ζητά εκδίκηση!
Γιατί προέρχονται από αριστοκρατική γενιά
και πιτσιλούν με την πολυτέλειά τους
τις δημοτικές αρχές
που δεν μπορούν να πληρώσουν τα ακριβά ρούχα.
Ας αρχίσω με αυτούς του Οίκου της Ορλεάνης, γιατί
δεν πάντρεψαν τις κόρες τους στη Γαλλία
με έναν ωραίο τύπο σαν κι εμένα
αντί για τον δούκα Bragance;
Είναι αυτό αδελφότητα;
Είναι αυτό ευγένεια;»)

²⁷² Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 40-41

L'EXPULSION

Mouv. de Marche.

CHANT.
 Ou a'en fi, té, ra d'ée ja, mais A. ver touz mes N. de D. d'Évin . . . col *Ph.*

PIANO.

And.
 . drit qu'elles espèr, se, est Et l'ang du peuple d'ér? v'igin . . . col *Ph.*

And.
 . qui qu'ile out des toins ses, aus, Qu'ile e, en, dans, a, sec leur les . . . que Les

And.
 ou . sellers méai, ci, pouz Qui peut pas s'pay, er des bell' frus . . . que? *Les*

Le Chœur.
Chœur et ritournelle.
 ou . sellers méai, ci, pouz Qui peut pas s'pay, er des bell' frus . . . que? *Les*

14. Maurice MacNab, «L'Expulsion», *Chansons du Chat Noir*, 13.

Η δεύτερη υποκατηγορία εκπροσωπείται κυρίως από τον Λέον Χανροφ. Η καθημερινή παρατήρηση των ρυθμών στην πόλη, η άγνωστη πλευρά του Παρισιού, οι τοπικές συνήθειες είναι τα θέματα που ο τραγουδιστής διαχειρίζεται με μεγάλη ευκρίνεια. Ζώντας στη Μονμάρτη και γνωρίζοντας τους εκεί καλλιτεχνικούς κύκλους, γράφει τραγούδια για τους ίδιους τους καθημερινούς ανθρώπους ή τους καλλιτέχνες που συναντά. Η ειρωνεία, βέβαια δε λείπει από τους στίχους του, αλλά αποδίδεται με πικρία και όχι με επιθετικότητα.²⁷³ Στο κομμάτι «Les Bohèmes» δίνει την προσωπική του δεικτική άποψη σχετικά με το μοντέρνο αστικό φαινόμενο του μποεμισμού του

²⁷³ Knapp, "The Golden Age of Chanson", 93

τέλους του αιώνα, αποδεικνύοντας πως η «ταυτότητα» αυτή δεν αποτελεί κτήμα και επιδίωξη όλων των καλλιτεχνών, αλλά αντιθέτως, μπορεί να προκαλεί απογοήτευση και υποτίμηση:

"Dans des cafès au style étrange,
les ratès et les insoumis
drapès de paletots à frange
disent du mal de leurs amis.
Ou, font des vers de bohèmes
de leur bock ils fixent le fond...
[...]
Et dans la nuit enfin venue
sans que nul mette le holà
le clan des ratès continue
crachant ici, bavant par là
"Mort aux repus! Place aux Prophètes!"
Et tous ces braves, l'oeil ardent,
font des projects d'oeuvres parfaites...
Et des dettes,- en attendant."²⁷⁴

(«Μέσα στα καφέ με την περίεργη διακόσμηση
οι «αρουραίοι» και οι επαναστάτες,
τυλιγμένοι στα παλτό τους,
μιλάνε άσχημα για τους φίλους τους.
Ή συνθέτουν μποέμ στίχους
κοιτούν τον πάτο του ποτηριού της μπύρας
[...]
Και καθώς επιτέλους φτάνει η νύχτα,
χωρίς κανένας να βάζει τέλος
η κλίκα των περιθωριακών συνεχίζει
φτύνοντας από 'δω, σαλιαρίζοντας από 'κει
«Θάνατος στους κορεσμένους! Κάντε χώρο για τους προφήτες!»
Και όλοι αυτοί οι άξιοι άνθρωποι,
καίγοντας το λάδι (της λάμπας)
καταστρώνουν σχέδια για τα τέλεια έργα
ενώ τα χρέη τους, περιμένουν.»)

²⁷⁴ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 44

3.1.5. Ρεαλιστικό Τραγούδι- Chanson Réaliste

Ο όρος «ρεαλισμός» χρησιμοποιείται είτε για να αποδώσει το λογοτεχνικό κίνημα του ρεαλισμού που αναπτύχθηκε κατά το 19^ο αιώνα (στη Γαλλία έχει ως αφετηρία την πρόζα του Μπαλζάκ), είτε για να εκφράσει ένα συγκεκριμένο τρόπο αναφοράς και αναπαράστασης της ανθρώπινης ζωής και εμπειρίας, κατά τα πρότυπα του ρεαλιστικού λογοτεχνικού κινήματος. Το κίνημα του ρεαλισμού διαμορφώνεται μακριά από ηρωοποιήσεις και εξιδανικεύσεις, αποτυπώνει τη μετριότητα, τη συνηθισμένη ζωή με πρωταγωνιστές τους συνηθισμένους ανθρώπους, ερχόμενο σε αντίθεση με αυτό του ρομαντισμού, το οποίο μεταφέρει τη ζωή των ανθρώπων αν όχι ιδανική, σίγουρα πιο περιπετειώδη απ' ότι είναι.²⁷⁵

Ο Aristide Bruant, έχοντας συνδιαλλαγή με τον κόσμο της εργασίας και της υποकुουλτούρας στη Μονμάρτη, μαθαίνει από αυτόν και διαμορφώνει την προσωπική του γλώσσα στη συγγραφή των στίχων των τραγουδιών του, αλλά και στον τρόπο που απευθύνεται στο κοινό κατά τις εμφανίσεις του. Η άπταιστη χρήση της παρισινής καθομιλουμένης, της περιθωριακής και εργατικής αργκό, η αναφορά συνήθως σε πρώτο πρόσωπο, η χρήση η περιγραφή της καθημερινότητας των οικονομικά ασθενέστερων, των κοινωνικά αποκλεισμένων της εποχής, αποτελούν τα δομικά στοιχεία της στιχουργικής του και ουσιαστικά, ορίζουν το είδος του τραγουδιού που ο ίδιος ο Bruant λανσάρει: το *chanson réaliste*, επηρεασμένο από τον Emile Zola. Γενικά, αυτό που χαρακτηρίζει το ύφος των τραγουδιών είναι το κοινωνικό τους περιεχόμενο από μία ριζοσπαστική για την εποχή σκοπιά. Η Knapp αναφέρει πως το αφηγηματικό στιλ του τραγουδιστή είναι αυτό που ουσιαστικά εφαρμόζουν οι νατουραλιστές συγγραφείς, οι οποίοι αρνούνται κάθε είδους ωραιοποίηση.²⁷⁶

Πολλά από τα τραγούδια του είναι ρεαλιστικές τοπικές απεικονίσεις της ζωής στο δρόμο και οι τίτλοι τους («A la Villette», «A la Bastille», «A Montpernesse», «A St. Lazare») χαράσσουν μία κοινωνική γεωγραφία της πόλης, παίρνοντας όνομα από τα αστικά «σύνορα» που διαχωρίζουν το κέντρο της από τα προάστια και συνάμα, την

²⁷⁵ Ο ρεαλισμός ακολουθεί συγκεκριμένο φιλολογικό τρόπο απόδοσης των ιστοριών, λειτουργεί με ορισμένες συμβάσεις (απλή γλώσσα ή διάλεκτος, συμβατικοί πρωταγωνιστές, καθημερινές ή εργασιακές αναφορές), οι οποίες βοηθούν τον αναγνώστη να φυσικοποιήσει την ιστορία και να τη δει ως αντανάκλαση της πραγματικότητας. M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 5th Edition. (San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988), 152-153.

²⁷⁶ Knapp, "The Golden Age of Chanson", 96

εμπορικότητα, τη βοή και την αστική ηθική από την παρανομία και την περιθωριακή ζωή.²⁷⁷

Ο Bruant έχει τη συνήθεια να γράφει τους στίχους του στο πρώτο πρόσωπο. Αντί να αφηγείται μία ιστορία τρίτων, προτιμά να εμπλέκεται και να ενσαρκώνει ρόλους, όπως αυτοί του μικροεγκληματία, της πόρνης, του ετοιμοθάνατου φυλακισμένου, του παραβατικού.²⁷⁸ Σχεδόν πάντα πρόκειται για πρόσωπα του κοινωνικού περιθωρίου, τα οποία δεν παίρνουν ποτέ πρωταγωνιστικό ρόλο στο γαλλικό τραγούδι νωρίτερα, διότι δεν προκαλούν την απαραίτητη ταύτιση στον ακροατή. Με τον τρόπο αυτό, ο τραγουδοποιός δημιουργεί αντι-ήρωες και τους χρησιμοποιεί προβοκάροντας, καθώς εκφράζουν την αμφισβήτηση της ηθικής, την ελευθεριότητα, το απαγορευμένο, την ανεργία, αλλά και περισσότερο ευαίσθητα θέματα, όπως η μοναχικότητα ή η ορφανιά, στοιχεία δηλαδή που δεν αποτελούν κομμάτια (τουλάχιστον φαινομενικά) της αστικής εικόνας για τον άντρα. Το πρότυπο του αντρισμού που ο Bruant προβάλλει στους στίχους των τραγουδιών του δεν αντιστοιχεί σε ικανότητα παραγωγής εργασίας, άριστη σωματική λειτουργικότητα, δυνατότητα αναπαραγωγής ή οικογενειακή και πολιτική εξουσία, αλλά ακριβώς στις ελλείψεις αυτών²⁷⁹:

"Il avait pas encor' vingt ans.
I' connaissait pas ses parents.
On l' app'lait Toto Laripette
A la Villette...
[...]
De son mètier i' faisait rien.
Dans l' jour i' baladait son chien
la nuit i' comptait ma galette,
AlaVillette..."

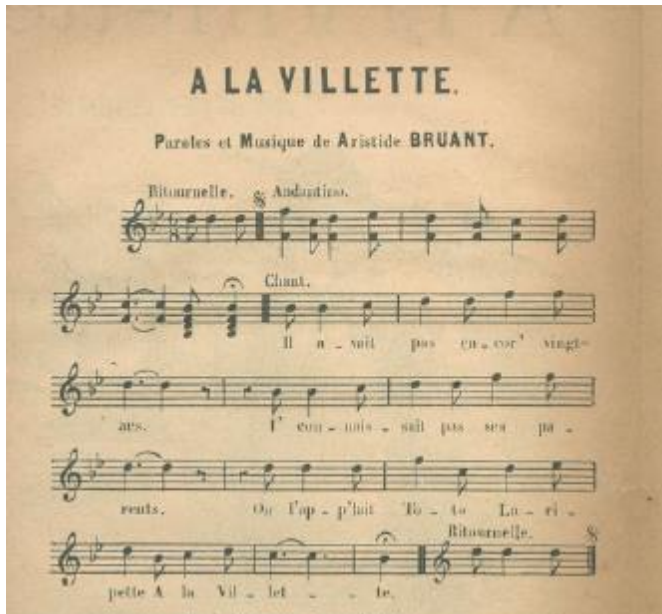
(«Δεν ήταν ακόμα 20 χρονών.
Δεν γνώριζε τους γονείς του.
Τονφώναζαν Toto Laripette
στη Villette..."

²⁷⁷ Scott, *Sounds of the Metropolis*, 199-200

²⁷⁸ Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 56

²⁷⁹ Wilson, "The Eccentric Masculinity of Aristide Bruant". Αυτό βέβαια, δε σημαίνει πως αλλάζει ο συσχετισμός με το γυναικείο φύλο, το αντίθετο μάλιστα, η γυναίκα εμφανίζεται σχεδόν πάντα ευάλωτη, κατηγορείται για μοιχεία και χρήση αλκοόλ ή ναρκωτικών, για κλοπές και δόλο. Ενσαρκώνει, όπως συνήθως, ένα ρόλο με χαρακτηριστικά ανηθικότητας ή το λιγότερο, χαλαρών ηθών.

Δεν έκανε τίποτα για δουλειά.
Την ημέρα έκανε βόλτα τον σκύλο του,
τη νύχτα μοιραζόταν τα λεφτά μου,
στη Villette...»)²⁸⁰



15. Aristide Bruant, “A la Villette” (Παρίσι: Auteur Editeur, 1888). Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

Μουσικά, τα τραγούδια του Bruant συνήθως δεν ακολουθούν στροφική φόρμα ABA. Η μελωδία της φωνής είναι απλή, διατονική χωρίς εξάρσεις και αλλαγές στην τονική περιοχή, με ήπια κλιμάκωση στο τέλος των στροφών και επαναλαμβάνεται αυτούσια σε όλο το τραγούδι, έχουμε δηλαδή τις περισσότερες φορές, μια φόρμα AAA. Η φωνή ακολουθεί τους στίχους συλλαβικά, χωρίς μεγάλη κίνηση, ενώ η συνοδεία του πιάνου, ποτέ δεν μπαίνει στο προσκήνιο, παρά προσφέρει μία αρμονική στήριξη. Οι ρυθμοί είναι απλοί και ποικίλουν ανάλογα με το κομμάτι, από 2/4 σε αργές μπαλάντες, μέχρι 6/8, που είναι και το σύνηθες για τα αφηγηματικά τραγούδια. Στο «A la Villette» η 10μετρη μελωδία επαναλαμβάνεται 13 φορές, χωρίς αλλαγές.

Στο ίδιο κλίμα είναι και το τραγούδι "A Montpernesse". Στιχουργικά παρουσιάζεται η πολύ τυπική στο Bruant, σχέση (συχνά ερωτική) προαγωγού-πόρνης, με τον άντρα να κατέχει το ρόλο του αφηγητή του τραγουδιού, έτσι ώστε να μπορεί να ενσωματωθεί από τον τραγουδοποιό. Το τραγούδι περιγράφει την ιστορία μίας

²⁸⁰ Πρόκειται για το τραγούδι "A la Villette" (στίχοι 1ος και 6ος). Scott, *Sounds of the Metropolis*, 201

πόρνης που σταδιακά κυλάει στον αλκοολισμό, γιατί νιώθει εύσωμη και άσχημη, πίνοντας στα κρυφά, κλέβοντας τον αγαπημένο της, που τυχαίνει να είναι ο προαγωγός της και τυπικά, ο ρόλος που παίρνει στη σκηνή ο Bruant. Τελικά, ο αφηγητής καταλήγει στη φυλακή να περιμένει την γκιλοτίνα αμετανόητος γιατί:

C' est pour ça qu' j' y cardais la peau
et que j' yai crevè la paillasse, a Montpernesse.

(‘Γι’ αυτό την έγδαρα
και κράτησα το δέρμα της, στο Μονπαρνάς.»)

Χωρίς ο ίδιος να φαίνεται πως έχει την οποιαδήποτε προσδοκία κοινωνικής αλλαγής, ο Bruant ωστόσο μιλά στο κοινό του για τη φτώχεια και την ταξική διαίρεση, τον κοινωνικό αποκλεισμό και τις ευθύνες τις κοινωνίας απέναντι σε όλα αυτά, όπως επίσης και για το κομμάτι της πόλης που δε γνώριζαν, για τις φυλακές, την πορνεία, τη βία και τον αλκοολισμό στις εργατικές συνοικίες και την ηθική των περιθωριακών.²⁸¹ Ένα χαρακτηριστικό δείγμα, το τραγούδι «*Marche des Dos*» («*Η πομπή των Προαγωγών*») παρακάτω:

"A bas la romance et l' idylle,
Les oiseaux, la forêt, le buisson,
Des marlous, de la grande ville,
Nous allons chanter la chanson! [...]

Marlous, nos marmites sont belles,
Le bourgeois les adore, à genoux,
Et Paris, qui compte avec elles,
Est forcé d'compter avec nous."

(«Μακριά από το ρομάντζο και το ειδύλλιο
τα πουλιά, το δάσος, τους θάμνους
θα τραγουδήσουμε, αντί για αυτά
για τους προαγωγούς της μεγάλης πόλης!

Προαγωγοί, οι πόρνες μας είναι όμορφες.
Οι αστοί τις λατρεύουν πάνω στα γόνατά τους.

²⁸¹ Appignanesi, *Cabaret*, 28-29.

Και το Παρίσι, που υπολογίζει σε αυτές,
οφείλει να υπολογίζει και σε εμάς επίσης»...)»²⁸²

The illustration shows a group of men in various styles of 19th-century clothing, including hats, coats, and trousers, marching in a line. Below the illustration, the title "MARCHE DES DOS" is written in large, bold, stylized letters. The page is divided into two sections, each containing musical notation and lyrics. The left section is labeled "Couplet. M. de Marche." and the right section is labeled "Refrain. All?".

Couplet. M. de Marche.
A bus la ro-mance et li-
dyl - le, Les oi-seaux, la fu-rêt, le huis-
son, Des mar-lous, - de la grande
vil - le, Nous al-lous chan-ter la chan-

Refrain. All?
son: Vlà les Dos, Vivnt les Dos!
C'est les Dos les gros, les beaux, A nous les mar-
ni - tes! Gran-des ou-pe - ti - tes;
Vlà les Dos, Vivnt les Dos! C'est les Des les gros, les beaux,
A nous les marmits et Vi - vent les Dos

16. Aristide Bruant, «Marche des Dos», Dans la Rue. Chansons et Monologues. (Παρίσι: Auter Editeur, 1893). Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

Ο Bruant είναι ένας τροβαδούρος στην εποχή του και η αρρενωπή φωνή του, μεταλλική και βαθιά, θεωρείται εμβληματική για το νέο γαλλικό chanson. Γνωρίζει τεράστια επιτυχία τραγουδώντας στο Mirliton για 10 χρόνια και μετέπειτα στα γνωστότερα café-concerts του Παρισιού. Τα τραγούδια του έχουν εκδοθεί στους δύο τόμους «Dans la Rue» το 1889 σε εικονογράφηση του Steinlen και στους 3 τόμους με τίτλο «Chansons et Monologues» το 1896. Μετά την απόσυρσή του από τις μουσικές σκηνές, το 1899, εκδίδει ένα τελευταίο βιβλίο- συλλογή τραγουδιών με τίτλο «Sur la Rue», το οποίο δε μπορεί παρά να υπενθυμίσει το πρώτο του πόνημα.²⁸³

²⁸² Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, 59

²⁸³ Ο.π., 54. Το καινούργιο στοιχείο που κάνει την εμφάνισή του στην τελευταία αυτή συλλογή είναι η χρήση του χαρακτήρα του περιπλανώμενου ή του άστεγου, η οποία μπορεί να σχετίζεται με την απομάκρυνσή του από το αστικό τοπίο και την εγκατάστασή του στην ύπαιθρο.

3.2. Η Μουσική ως Συστατικό Στοιχείο στο Θέατρο Σκιών.²⁸⁴

Παρά το γεγονός ότι μετά την εισαγωγή του θεάτρου σκιών στο πρόγραμμα των καμπαρέ, οι τραγουδοποιοί και γενικά, οι μουσικοί, πήραν ένα δευτερεύοντα ρόλο, οι ίδιες οι παραγωγές του θεάτρου, απαιτούν την ύπαρξη μουσικής συνοδείας. Ανάλογα με την παραγωγή και τις προσδοκίες του δημιουργού της, η μουσική μπορεί να είναι κυρίως αυτοσχεδιαστική, πάνω στη δράση που εκτυλίσσεται στο πανί, στρατηγική που ακολουθούν ιδίως ο Charles de Sivry και Albert Tinchant, ή να είναι στο σύνολό της γραμμένη από πριν, ως μουσική υπόκρουση μίας συγκεκριμένης παράστασης, κάτι που ακολουθεί ο Georges Fragerolle.

Ξεκινώντας, η παράσταση «La Tentation de Saint Antoine» συνδυάζει και τις δύο προσεγγίσεις. Σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης, ο Fragerolle παίζει στο πιάνο (κατά άλλες πηγές παίζει ο Tinchant), ο Alphonse Allais διευθύνει τους τέσσερεις παίκτες κρουστών, οι οποίοι παράγουν τα ηχητικά εφέ, μεταξύ των οποίων και οι Jouy και Mac-Nab, ενώ ο Salis είναι ο αφηγητής. Ο Tinchant είναι ο υπεύθυνος όλης της ορχήστρας.

Η μουσική κινείται συνοδεύοντας τις εικόνες της παράστασης, αποτελώντας είναι ένα κράμα ιδεών και θεμάτων, ορισμένων αυθεντικών συνθέσεων του Tinchant σε συνδυασμό με μουσικά αποσπάσματα, όπως το «Traumerei» του Schumann, το διάσημο «Ritt der Walküren» του Wagner και το «Orphée aux enfers» του Offenbach. Η παρτιτούρα του έργου συστήνει μία μουσική υπόκρουση διακοπτόμενη και όχι συνεχόμενη, λειτουργώντας, όπως αναφέρει ο Whiting, αντιστικτικά προς τις φιγούρες στο πανί και την αφήγηση.²⁸⁵

Στις παραστάσεις των Maurice Donnay και Charles de Sivry, όπως το κωμικό «Ailleurs», δεν υπάρχει παρτιτούρα, παρά ορισμένες οδηγίες του πρώτου στον μουσικό Sivry, προκειμένου αυτός να γνωρίζει σε ποιο ύφος να αυτοσχεδιάσει, πότε πρέπει να σταματήσει κτλ. Οι οδηγίες του Donnay, οι οποίες μεταβάλλονται σε κάθε αλλαγή tableau («σκηνής» του θεάτρου σκιών) κινούνται στο εξής στίλ: «Η αόρατη

²⁸⁴Whiting, "MusiconMontmartre", 184-188

²⁸⁵ Το πρόγραμμα της παράστασης υπάρχει στα αρχεία του «FondationErikSatie» στο Παρίσι. Ένα μέρος των σκηνοθετικών οδηγιών και της μουσικής παρτιτούρας μπορεί να αναζητηθεί σε κριτική του JulesLemaitre του Ιανουαρίου του 1888, η οποία ανατυπώθηκε στον 2^ο τόμο του «Impressions de Théâtre». Το αρχείο του «Impressions de Théâtre» υπάρχει σε ηλεκτρονική μορφή στο Internet Archive, University of Toronto Libraries.

ορχήστρα παίζει μία ασαφή, άχρωμη μουσική», στο πρώτο tableau, «Η ορχήστρα παίζει κάτι σαν επικήδειο εμβατήριο από τον Σοπενχάουερ» στο πέμπτο tableau. Πέρα από τους αυτοσχεδιασμούς του Sivry, η μουσική εμπλουτίζεται με ήδη γνωστά μουσικά θέματα των Offenbach και Berlioz, με ένα επαναστατικό τραγούδι της εποχής, με τίτλο «La Carmagnole», ακόμα και με διαφημιστικά μουσικά σποτ και αποσπάσματα από τον ρωσικό και το γαλλικό εθνικό ύμνο. Προς διακωμώδηση του αναπτυσσόμενου τότε γαλλικού σωβινισμού, ο Sivry χρησιμοποιεί πολλά στοιχεία από το ρεπερτόριο των «revue», των εκδικητικών/ πατριωτικών τραγουδιών, ώστε να συνοδεύσει τη δράση σε μία από τις σκηνές, η οποία αφιερώνεται στην έννοια του μιλιταρισμού.

Στο σημείο αυτό, βλέπουμε πως οι τεχνικές της σύνθεσης, δεν έχουν αλλάξει. Η διασκευή και η παρωδία χρησιμοποιούνται στις συνθέσεις για το θέατρο σκιών, όπως ακριβώς τις χρησιμοποιούν και οι τραγουδοποιοί. Οι «μουσικοί υπαινιγμοί» ευνοούν την κατανόηση του κειμένου και η μουσική παίζει ρόλο βοηθητικό, εμφατικό μπορούμε να πούμε.²⁸⁶

Βέβαια, υπάρχουν και οι συνθέτες, όπως ο GeorgesFragerolle, ο οποίος συνθέτει εξ' ολοκλήρου το μουσικό κείμενο που αναπαριστά τη δράση και δεν έχει πια το ρόλο του συνοδευτή, ενώ παράλληλα γράφει και την ποίηση που πρόκειται να τραγουδηθεί και που λειτουργεί αφηγηματικά. Δημιουργώντας μία παράσταση με «σοβαρή θεματική», όπως το «La Marche à l' étoile», ο συνθέτης δεν αφήνει τίποτα στον αυτοσχεδιασμό, παρά γράφει μουσική και ποίηση, που προσομοιάζονται με «ορατόριο δωματίου». Η σύνθεση χωρίζεται σε δέκα συνεχόμενα μέρη, τα οποία ποικίλουν σε μέγεθος, από συνθέσεις 9 μέτρων, σε μεγαλύτερες των 33, οι οποίες ερμηνεύονται από ένα τσέμπαλο, ένα όμποε και ένα βιολοντσέλο. Οι αφηγητές-τραγουδιστές είναι τρεις (ένας εκ των οποίων και ο Delmet), ενώ σε μία χριστιανική λατρευτική σκηνή εμφανίζεται μία παιδική χορωδία που ερμηνεύει έναν τετράφωνο κανόνα με τίτλο «L' Adoration»:

²⁸⁶ Αυτού του είδους οι αυτοσχεδιαστικές διαδικασίες ευνοούν την ανάδυση της "επιθεώρησης" (revue) μέσα στο καμπαρέ Quat' Z' Arts. Όπως έχει προαναφερθεί σε αυτήν συμμετέχουν τραγουδοποιοί, ποιητές και άτομα από το κοινό.

L'Adoration

Nous ve-nons tous pleins d'es-pé-ran-ce — Sa-lu-er a-vec ré-vé-ren-ce l'En-fant
 né dans cet hum-ble lieu. No-ël, no-ël! pour l'En-fant Dieu. Nous venons tous pleins d'es-pé-
 -er a-vec ré-vé-ren-ce l'En-fant né dans cet hum-ble lieu. No-ël, no-ël! pour l'En-fant
 tous pleins d'es-pé-ran-ce, — Sa-lu-er a-vec ré-vé-ren-ce l'En-fant né dans cet hum-
 § Nous venons tous pleins d'es-pé-ran-ce, — Sa-lu-er a-vec ré-vé-
 -ran-ce — Sa-lu-er a-vec ré-vé-ren-ce l'En-fant né dans cet hum-ble lieu.
 Dieu! Nous venons tous pleins d'es-pé-ran-ce — Sa-lu-er a-vec ré-vé-ren-ce
 -ble lieu. No-ël, no-ël! pour l'En-fant Dieu! Nous venons tous pleins d'es-pé-ran-ce —
 -ren-ce l'En-fant né dans cet hum-ble lieu. No-ël, no-ël! pour l'En-fant Dieu! §

34

17. «L' Adoration», *La Marche à l' étoile. Mystère en 10 tableaux*, Poème et Musique de Georges Fragerolle (Παρίσι: C. Marpon et E. Flammarion, 1890), 34.

Γενικά, το μουσικό ύφος είναι ρομαντικό, συντηρητικό στη χρήση της αρμονίας και συνολικά εντός των μουσικών συμβάσεων της εποχής, με σαφείς τις επιρροές του Gounod. Χαρακτηριστικά, παραθέτω το πρώτο μέρος της μουσικής σύνθεσης, μετά την ουβερτούρα, με τίτλο “L’Etoile”, που συνοδεύει το πρώτο ταμπλό και το κλείσιμο της παράστασης, με τίτλο “Αροθέοση” (τα ταμπλό παρατίθενται στο Παράρτημα II, νο. 6-7):

L'Étoile

Moderato. molto espressivo.

Quelle est cette nouvel - le é - toi - - le Qui sou - dain brille à Fo - ri -
- ent ? Ja - mais as - tre plus souri - ant De la nuit n'a percé le voi - -
- le. Quel bon - heur ou quel deuil en - cor Viens - tu pré - dire é - toi - le

12

18. «L'Étoile», *La Marche à l' étoile*, 12

Apothéose

Maestoso

f
TUTTI

RIDEAU **ff**

19. «Apothéose», *La Marche à l' étoile*, 38

Ο τύπος αυτός των παραγωγών του θεάτρου σκιών αναφέρεται ως «ombres lyriques», δηλαδή λυρικό θέατρο σκιών και συνήθως ακολουθεί τη συνθετική

διάρθρωση μίας όπερας. Εκτενείς πιανιστικές και φωνητικές συνθέσεις, ρετσιτατίβο, επαναλαμβανόμενα μοτίβα τύπου leitmotifs εκτελούνται πλέον από μεγάλες χορωδίες και περισσότερους μουσικούς. Σε αυτό το είδος συγκαταλέγονται ενδεικτικά τα έργα «Sainte Geneviève de Paris» σε λιμπρέττο και μουσική των Claudius Blanc και LèopoldDauphin, «Hèro et Lèandre» των Lucien και Paul Hillermacher και «Clairs de lune» του Fragerolle. Οι παραστάσεις αυτές, όπως είναι αναμενόμενο, λόγω του μεγέθους και της θεματολογίας τους (έπη, θρησκευτική λατρεία, έρωτας) παρουσιάζονται, πέρα από τα καμπαρέ, και σε μεγάλα θέατρα της εποχής.

Κεφάλαιο 4ο

Η μουσική των καλλιτεχνικών καμπαρέ ως έκφραση μίας περιθωριακής κουλτούρας. Συσχετισμοί και Αντιφάσεις.

Στο τελευταίο μέρος της εργασίας αυτής επιχειρείται η σύνδεση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στα καμπαρέ της Μονμάρτης, αλλά και του συνολικού κοινωνικού φόντου που αυτή έχει με έννοιες όπως αυτή της «υποκουλτούρας» ή της «κουλτούρας του περιθωρίου». Θα γίνει προσπάθεια δηλαδή, ο τρόπος ζωής και η νοηματοδότησή του, οι αναπαραστάσεις και οι συμβολισμοί τους, τα καλλιτεχνικά δρώμενα και η ύπαρξη των ίδιων των καμπαρέ ως χώρων ανάδειξης όλων αυτών των διεργασιών, να ειπωθούν και να αναλυθούν υπό το πρίσμα μίας «άλλης» κουλτούρας, γίγουρα εξωγενούς από την κυρίαρχη γαλλική της τότε εποχής.

Για να γίνει αυτό εφικτό, έχει ιδιαίτερο νόημα να ξεκαθαριστούν πρωτίστως όροι και συμφραζόμενα, όπως η έννοιες της κουλτούρας και της υποκουλτούρας, αλλά και αυτή του «κοινωνικού περιθωρίου».

4.1. Η έννοια της Κουλτούρας: Εννοιολογικά Πλαίσια και Ορισμοί.

Η κουλτούρα είναι μία έννοια πολυδιάστατη και σύνθετη, περιγραφική και αξιολογική συγχρόνως, η οποία βρίσκει ορισμούς και συσχετισμούς σε διάφορα νοηματικά πεδία. Ο κάθε μελετητής της αποδίδει διαφορετικό πρόσημο ανάλογα με το θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο την τοποθετεί, γεγονός που καθιστά αδύνατη τη διατύπωση ενός καθολικού και παγιωμένου, έστω και εντός συγκεκριμένου ιδεολογικού πλαισίου, ορισμού του όρου. Για τους σκοπούς της ανάλυσης που επιδιώκω εξυπηρετούν κυρίως ορισμένες κοινωνικές- ανθρωπολογικές και ψυχοκοινωνικές της διαστάσεις.

Το 1795, ο Friedrich Schiller αναφέρεται στην κουλτούρα ως μηχανισμό ηγεμονίας, ο οποίος κατασκευάζει υποκείμενα προς όφελος της δημιουργίας μίας νέας ειρηνικής, ανιδιοτελούς και εξελιγμένης πνευματικά «Πολιτείας». Η διαδικασία αυτή συνιστά βέβαια, μία κουλτούρα παρεμβατική και διαρκώς κριτική, που θα «εξουδετερώνει τις εσωτερικές αντιστάσεις της ίδιας κοινωνίας στις πνευματικές δραστηριότητες». Αυτή η παραδοχή δεν είναι πολύ μακριά από τον τρόπο με τον οποίο έχει ιστορικά

λειτουργήσει η κουλτούρα, ως ένα «ιδεολογικό όπλο» δηλαδή, «μία μορφή κοινωνικής κριτικής ή μία διαδικασία δέσμια του κατεστημένου».²⁸⁷

Η κουλτούρα, συναπτόμενη με θεμελιώδη φιλοσοφικά ζητήματα, έρχεται συχνά σε αντιστοιχία και σύγκρουση με τη φύση («το τεχνητό-ηθελημένο»-«το πηγαίο-το φυσικό»), έχει σχετιστεί με έννοιες, όπως αυτές της επιβολής ή της αυθεντίας, της διαρκούς αναζήτησης της ουτοπίας και της κριτικής στην κοινωνική ζωή. Ο T.S. Eliot διέκρινε την κουλτούρα, με την έννοια της πολυεπίπεδης ανάπτυξης, σε ατομική, ομαδική-ταξική και ευρέως κοινωνική, διευκρινίζοντας πως η κουλτούρα του κοινωνικού συνόλου είναι αυτή που ωφείλει να μελετηθεί πρώτα, καθώς από αυτήν προκύπτουν και οι άλλες δύο.²⁸⁸

Στον ευρωπαϊκό κόσμο, η διαμόρφωση των πολιτισμικών χαρακτηριστικών βρήκε τις ρίζες της και στην ανάπτυξη των κρατών, αλλά και ενός ολόκληρου οικονομικού και πολιτικού συστήματος οργάνωσης. Το κράτος, ως «υπερβατικό πεδίο», μέσα στο οποίο λειτουργούν και αλληλοεξαρτώνται άτομα με ποικίλα και συγκρουόμενα μεταξύ τους συμφέροντα, κατέχει το ρόλο του διαμεσολαβητή-προωθητή μιας κοινωνίας πολιτών, μέσα στην οποία οι εντάσεις και η πόλωση ωφείλουν να μετριαστούν. Η διαδικασία αυτή, της ηθικής διαπαιδαγώγησης των πολιτών είναι γνωστή ως κουλτούρα, επισημαίνει ο Eagleton. «Το κράτος είναι η ενσάρκωση της κουλτούρας και η κουλτούρα, με τη σειρά της, ενσωματώνει τις κοινές ανθρώπινες ιδιότητές μας», οι οποίες θεωρείται πως ενυπάρχουν και απλώς χρειάζονται να αναδειχθούν.²⁸⁹

Στην εξέλιξή της, η έννοια, έχοντας πια σταματήσει να αποτελεί συνώνυμο του «πολιτισμού»²⁹⁰, αποκτά κυρίως κοινωνικό περιεχόμενο, καθώς η καλλιέργεια προϋποθέτει ορισμένες κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες και δεν επαφίεται αποκομμένα στο άτομο. Ο Marcuse, ορίζει την κουλτούρα ως «το σύμπλεγμα των ηθικών, πνευματικών και αισθητικών σκοπών (αξιών), που θεωρούνται από μία κοινωνία ως ο σκοπός της οργάνωσης, του καταμερισμού και της κατεύθυνσης της

²⁸⁷ Terry Eagleton, *Η Έννοια της Κουλτούρας* (Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις, 2003), 46

²⁸⁸ T.S. Eliot, *Σημειώσεις για τον Ορισμό της Κουλτούρας* (Αθήνα: Πλέθρον, 1980), 23

²⁸⁹ Eagleton, *Η Έννοια της Κουλτούρας*, 43

²⁹⁰ Ο Eagleton αναφέρει πως η λέξη «πολιτισμός» αποδίδεται κυρίως στους Γάλλους, οι οποίοι αυτοορίζονται ως πολιτισμένος λαός, ένας λαός που κατευθύνεται προς τον εξευγενισμό και την ουτοπία στην πολιτική και οικονομική ζωή. Η λέξη, κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, παύει να υποδηλώνει μία αξία και το κενό αυτό καλύπτεται από την έννοια της κουλτούρας. Eagleton, *Η Έννοια της Κουλτούρας*, 46-49

εργασίας της, ως το «καλό» που πρέπει να επιτευχθεί από τον τρόπο ζωής που έχει θεσπίσει η κοινωνία αυτή».²⁹¹ Υπό την έννοια αυτή, η κουλτούρα αποκτά καθημερινή χροιά στη ζωή των ανθρώπινων κοινωνιών, καθώς αποδίδει τα νοήματά τους, τους σκοπούς και τις αξίες τους, μέσω των τεχνών, των θεσμών και των συστημάτων τους. Βέβαια, ακριβώς επειδή νέα δεδομένα και επαναπροσδιορισμοί αποτελούν εξίσου μέρος της ανθρώπινης καθημερινής εμπειρίας, η κουλτούρα σχετίζεται, πέρα από το συμβατικό και το ριζωμένο, με την ενσωμάτωση διαρκώς νέων στοιχείων βαση κοινωνικών αναγκών. Έτσι, ο Williams, σε αντίθεση με τις προσεγγίσεις άλλων μελετητών, υποστηρίζει πως η κουλτούρα δεν εξαρτάται τόσο από κάτι εξιδανικευμένο και υψηλό, αλλά από την καθημερινότητα και τη ζωή των ανθρώπων στις κοινότητές τους, από την παράδοση και την εμπειρία.²⁹²

Προσθετικά σε όλα αυτά τα νοήματα συγκαταλέγεται και η σύνδεση της κουλτούρας με τις τέχνες και κυρίως, υποστηρίζει ο Eagleton, με αυτές που έχουν φαντασιακή επιδίωξη, όπως η μουσική, η ποίηση ή η ζωγραφική. Η επιδίωξη αυτή αντανακλά μία κοινωνική ανάγκη και εξυψώνεται ως αξία του ανθρώπινου πολιτισμού. Καθώς μάλιστα η ευρύτερη πνευματική δραστηριότητα (φιλοσοφία, επιστήμη, πολιτική) θεωρείται πως δεν ενέχει δημιουργικότητα ή φαντασία και δε μπαίνει τόσο στον τομέα της κουλτούρας, τελικά οι τέχνες (και ιδίως οι «καλές» λεγόμενες) χρεώνονται έναν βαρυσήμαντο κοινωνικό ρόλο, αυτόν της ενσαρκωμένης κουλτούρας, «του συμβόλου της ανθρώπινης ευτυχίας ή της πολιτικής δικαιοσύνης». Η διαδικασία αυτή που αντιπροτείνει την τέχνη (την κουλτούρα) ως αντίδοτο στην πολιτική για την εξισορρόπηση των εντάσεων στο εσωτερικό της κοινωνίας αναφέρθηκε και νωρίτερα και επεκτείνεται ακόμα στην απόρριψη των πολιτικών και ιδεολογικών μονομερειών, αγκυλώσεων και φανατικών εκφράσεων, γεγονός που τη θέτει εξ'ορισμού στη σφαίρα της πολιτικής ουδετερότητας.²⁹³

Εδώ είναι που έρχονται να συμπεριληφθούν όλα τα πολιτικά συμφραζόμενα της έννοιας, τα οποία αρχικά άπτονται αυτής της φαινομενικής της ουδετερότητας. Ο Marcuse αναφερόμενος στην κουλτούρα ως ιδεολογία, θέτει το επιχείρημα πως αυτή αποτελεί μία διαδικασία πραγμάτωσης των αξιών και των σκοπών που διαγγέλλει ο δυτικός πολιτισμός, οι οποίοι, πέρα από την πνευματική ανάπτυξη και τη διατήρηση

²⁹¹ Χέρμπερτ Μαρκούζε, «Παρατηρήσεις για έναν επαναπροσδιορισμό της κουλτούρας», στο *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα* (Αθήνα: Ύψηλον, 1984), 27

²⁹² Raymond Williams, *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism* (Λονδίνο: Verso, 1989), 3

²⁹³ Eagleton, *Η Έννοια της Κουλτούρας*, 55-58

της ανθρώπινης ζωής, περιλαμβάνουν τον έλεγχο κοινωνικών ενστίκτων όπως η επιθετικότητα και η βία και τη στερέωση μίας παραγωγικής κοινωνικής οργάνωσης.²⁹⁴ Οι αξίες και οι σκοποί όμως, που κατά τον φιλόσοφο προωθούνται μέσω της κουλτούρας, σπανιότατα εκφράζουν το σύνολο της κοινωνίας, αλλά ορισμένα πρόσωπα κυρίως προερχόμενα από μία συγκεκριμένη τάξη. Η τάξη έχει το ρόλο να διατηρεί τα πολιτιστικά εκείνα στοιχεία μέσα στο σύνολο της κουλτούρας που τη συμφέρει να παγιωθούν. Μάλιστα, στο παρελθόν, η διαφύλαξη της τέχνης, αλλά και μεγάλου μέρους της φιλοσοφίας, αποτελεί την ενασχόληση μίας ελίτ απαρτιζόμενης από μέλη κυρίως της άρχουσας τάξης, αφού αυτοί συνθέτουν τους βασικούς καταναλωτές της.²⁹⁵ Η παραδοχή αυτή μας οδηγεί στη θεωρία της «Διάκρισης» του Pierre Bourdieu, ο οποίος μελετώντας τις κοινωνικές ανισότητες στην κατανομή της πολιτισμικής γνώσης (ή «πολιτισμικού κεφαλαίου») δηλώνει πως η πρόσβαση σε αυτήν είναι ιδιαίτερα αυξημένη σε άτομα των ανώτερων κοινωνικά τάξεων, λόγω της μεταβίβασής της από την οικογένεια και της υπάρχουσας υλικής στήριξης. Με την κατοχή μεγαλύτερου «πολιτισμικού κεφαλαίου», οι τάξεις αυτές αποκτούν την αισθητική ικανότητα της διάκρισης και ερμηνείας της «υψηλής» δημιουργίας, επιστρατεύοντας τις «αρχές μιας καθαρής αισθητικής», κάτι που οι υπόλοιπες τάξεις είτε αγνοούν αλλά αναγνωρίζουν, είτε δεν αντιλαμβάνονται, αφού έχουν ακόμα τις υλικές τους ανάγκες να καλύψουν.²⁹⁶

Στη σύγχρονη εποχή, φαίνεται πως η προβλεπόμενη, εντός πλαισίων κουλτούρας, συμπεριφορά προσομοιάζει περισσότερο με τις «καθωσπρέπει μεσοαστικές τάξεις παρά με τις οργισμένες μάζες», αφαιρώντας εκφάνσεις του ανθρώπινου λόγου ή της γκάμας συμπεριφορών που αποτελούν ιστορικά και αποδεδειγμένα μέρη του πολιτισμού. Η παραγόμενη τέχνη και οι υψηλά ιστάμενοι αποδέκτες της συγκροτούν την «υψηλή κουλτούρα», η οποία κατέχει οικουμενικό χαρακτήρα διότι αποτελεί το σύνολο των τελειότερων ανθρώπινων επιτευγμάτων. Έτσι, διαφοροποιείται και αντιπαρατίθεται προς τη «λαϊκή» και τη «μαζική» κουλτούρα, οι οποίες συχνά δεν αποκαλούνται καν κουλτούρες.²⁹⁷ «Η υπεροχή μιας κοινωνικής ομάδας εκδηλώνεται με δύο τρόπους, ως φυσική κυριαρχία και ως διανοητική ηθική ηγεσία», αναφέρει ο

²⁹⁴ Μαρκούζε, «Παρατηρήσεις για έναν επαναπροσδιορισμό της κουλτούρας», 27-28

²⁹⁵ Eliot, *Σημειώσεις για τον Ορισμό της Κουλτούρας*, 41-49

²⁹⁶ Pierre Bourdieu, *Η Διάκριση: Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κριτικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2002), 78-83

²⁹⁷ Γιώργος Διακουμάκος, «Πολιτιστικές Πρακτικές και Πολιτικές Αντιλήψεις. Οι κεντρικές ελληνικές (πολιτικές) Υποκουλτούρες (Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010), 27

Antonio Gramsci, ο οποίος θεωρεί πως η ηγεσία αυτή κατακτάται μέσω της πειθούς και της συναίνεσης που έρχονται ως αποτελέσματα της προώθησης ως νόμιμης ή κυρίαρχης της κουλτούρας της ανώτερης κοινωνικής ομάδας. Η ομάδα αυτή λειτουργώντας ηγεμονικά, επηρεάζει το σύνολο της φυσιογνωμίας της κοινωνίας, προσπαθώντας να καθορίσει τις δικές της πρακτικές και ιδέες ως καθολικά επιθυμητές και ταυτόχρονα να αφομοιώσει ή να συμβιβάσει τις αντικρουόμενες ή εναλλακτικές κουλτούρες.²⁹⁸

Αυτού του τύπου η διαμόρφωση της κουλτούρας, ενώ αποκλείει και περιχαράκωνει το αντισυμβατικό (όταν δε το κάνει υπάρχουν αίτια που ωφείλουν να αναζητηθούν), υποστηρίζει ένα φιλελεύθερο πλουραλισμό ως πυλώνα της δημοκρατικής κοινωνικής δομής, έναν πλουραλισμό που δε θα αντιταχθεί ανοιχτά σε φαινόμενα όπως αυτό του ρατσισμού, αλλά θα υπερασπιστεί μία πιο μετριοπαθή στάση. «Όσο ευγενές²⁹⁹ και αν είναι το περιεχόμενο αυτού του συνταγολογίου, σε καμία περίπτωση δεν είναι αθώο πολιτικά».³⁰⁰

Ο Williams, ωστόσο, δε δέχεται πως η σύγχρονη κουλτούρα είναι κυρίως αστική. Αντιθέτως, κάνει την εξής διάκριση: υπάρχει η αστική κουλτούρα, προερχόμενη από την αστική τάξη και η κουλτούρα των κοινοτήτων των ανθρώπων. Η αστική τάξη, φέρνοντας στο προσκήνιο το ζήτημα του ελεύθερου χρόνου που έχει σαφώς πολιτιστική αξία, δημιουργεί μία κουλτούρα δυναμική που προωθείται μέσω των εκπαιδευτικών και κοινωνικών θεσμών και των λόγιων ιδρυμάτων και βρίσκεται σε στενή σχέση με τα κέντρα της πολιτικής εξουσίας. Ο αποκλεισμός της εργατικής π.χ. τάξης από την κουλτούρα αυτή είναι αυταπόδεικτος, όμως ο αποκλεισμός της από την κουλτούρα γενικότερα δεν είναι κάτι που συμβαίνει, καθώς η τάξη αυτή έχει τα δικά της μέσα και θεσμούς και συχνά αρνείται το συσχετισμό με την «bourgeois» κουλτούρα. Οι τέχνες και η παιδεία δεν είναι προϊόντα μίας ανώτερης ελίτ, αλλά κληρονομούνται από την κοινή κοινωνική εμπειρία που πιθανά αντιβαίνει στις συνήθειες της «τάξης και του συστήματος που τώρα με υπερηφάνια τις καταναλώνουν».³⁰¹ Πρόκειται για το «πολιτισμικό φαινόμενο», το οποίο δεν αποτελεί προνόμιο καμίας ελίτ, αλλά υπάρχει και εξελίσσεται ανεξάρτητα από το επίπεδο

²⁹⁸ Γιώργος Διακουμάκος, «Πολιτιστικές Πρακτικές», 39

²⁹⁹ Στο σημείο αυτό με τη λέξη «ευγενές» ο Eagleton αναφέρεται στα επιχειρήματα που αναπτύσσονται με βάση το κοινωνικό όφελος, τη λογική και τη μετριοπάθεια ως έκφραση ευαισθησίας προς τα συμφέροντα των υπολοίπων ανθρώπων.

³⁰⁰ Eagleton, *Η Έννοια της Κουλτούρας*, 59

³⁰¹ Williams, *Resources of Hope*, 7

κοινωνικής ανάπτυξης ενός λαού. Παρόλα αυτά, είναι φανερό πως υπάρχουν σε αντιδιαστολή τουλάχιστον δύο πολιτισμικές εκφράσεις: μία λόγια και μία λαϊκή. Η ύπαρξη πάντως μίας ανώτερης κοινωνικής (και συχνά κυρίαρχης) τάξης και συνεπώς κουλτούρας, είναι δομικό στοιχείο κάθε κοινωνικής δομής με «ανεπτυγμένες ταξικές αντιθέσεις».³⁰²

Φαίνεται λοιπόν πως είναι προτιμότερο να αναφερόμαστε σε «κουλτούρες» πολλές και διαφορετικές, εθνοτικές, ταξικές, κοινωνικές, ταξινομημένες ανά ιστορική περίοδο και ανά γεωγραφική περιοχή, παρά σε μία παγιωμένη κουλτούρα.³⁰³ Αυτό είναι κάτι που προκύπτει λογικά, αν σκεφτούμε πως και οι συνακόλουθες έννοιες του ορισμού της κουλτούρας, όπως αυτή του «λαού» ή της «μάζας» χρήζουν πολλαπλών νοημάτων. Αν η κουλτούρα αποτελεί το σύνολο των ενσωματωμένων σε έναν λαό κοινωνικών καταναγκασμών, τότε θα πρέπει να δούμε από ποια στοιχεία συντελείται ο όρος «λαός». Ο Williams αναφέρει πως «δεν υπάρχουν μάζες, αλλά τρόποι να δεις τους ανθρώπους ως μάζες», εννοώντας πως η λέξη αυτή συσκοτίζει αντί να διευκολύνει την έρευνα, αφού αντικαθιστά εννοιολογικά τον «όχλο», παρέχοντας εξωγενώς και αυθαίρετα μία «επικοινωνιακή φόρμουλα» στην οποία στηρίχθηκε όλη η φιλολογία της «μαζικής κουλτούρας» ως χαμηλής ποιότητας.³⁰⁴ Ο Δαμιανάκος θέτει το ζήτημα εξίσου ολοκληρωμένα και μας οδηγεί στη δεύτερη νοηματική ενότητα προς ανάλυση, αυτή της «υποκουλτούρας»: «Αυτό που ονομάζεται λαός δεν αποτελεί μία αδιαφοροποίητη μάζα, αλλά χωρίζεται σε τάξεις και σε κοινωνικές ομάδες, κάθε μία από τις οποίες έχει τα δικά της κοινωνιολογικά χαρακτηριστικά που, κάτω από ορισμένες συνθήκες, είναι δυνατόν να προεκτείνονται από ιδιόμορφα πολιτισμικά χαρακτηριστικά, σε τρόπο ώστε να αποτελούν συγχρόνως και ιδιαίτερα υποπολιτισμικά σύνολα (subcultures)».³⁰⁵

4.2. Υποκουλτούρα: Ορισμοί, τρόποι διάκρισης, βασικές έννοιες.

«Οι ορισμοί και οι εκδοχές πολλαπλασιάζονται και η προέλευση είναι αδιευκρίνιστη», δηλώνει ο Jenks ξεκινώντας την ανάλυση της έννοιας της υποκουλτούρας, λέξη η οποία φαίνεται να μη χρησιμοποιείται νωρίτερα από το 'B

³⁰² Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου* (Αθήνα: Πλέθρον, 2001), 30-31

³⁰³ Eagleton, *Η Έννοια της Κουλτούρας*, 51

³⁰⁴ Williams, *Resources of Hope*, 9

³⁰⁵ Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, 39

Παγκόσμιο Πόλεμο.³⁰⁶ Παρόλα αυτά το φιλολογικό ενδιαφέρον για την κοινωνική παρέκκλιση και τα χαρακτηριστικά του «υποκόσμου» πηγαίνει πολύ πίσω, στα μέσα του 16^{ου} αιώνα, οπότε βρίσκουμε τα πρώτα δείγματα γραφής (“rogue literature”) σχετικά με τις δράσεις και την τυπολογία των μικροαπατεώνων και εγκληματιών γύρω από την πόλη του Λονδίνου. Η παραβατικότητα ως αποτέλεσμα των έντονων κοινωνικών ανακατατάξεων αναλύεται σε επιστημονικά δοκίμια κατά το τέλος του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20ού, αποτυπώνοντας και ακολουθώντας τις παρεκκλίνουσες φιγούρες, όπως αυτή του πλανώδιου, του άστεγου ή της πόρνης, αλλά και την διάρθρωση των κοινοτήτων τους στα προάστια της πόλης. Οι μελέτες αυτές, αν και δεν αναφέρονται στις παραβατικές κοινότητες ως «υποκουλτούρες», αναγνωρίζουν την κοινωνική τους φύση, την ηθική τους ιδιαιτερότητα, την αποστροφή τους προς την εργασία, την ιδιοκτησία και την οικιακή σταθερότητα, αντιμετωπίζοντάς τες ως «κοινότητες του δρόμου».³⁰⁷

Οι πρώτοι ορισμοί της έννοιας της υποκουλτούρας έρχονται μετά το 1945. Οι Komarovsky και Sargent υποστηρίζουν, το 1949, πως η υποκουλτούρα αναφέρεται σε πολιτισμικές παραλλαγές που εκδηλώνονται από συγκεκριμένα κομμάτια του πληθυσμού και δε διακρίνονται από μεμονωμένα χαρακτηριστικά, αλλά αντίθετα συνιστούν σχετικά συνεκτικά κοινωνικά συστήματα. «Είναι κόσμοι μέσα στο μεγαλύτερο κόσμο της εθνικής μας κουλτούρας».³⁰⁸ Ακριβώς αυτή η εξάρτηση της υποκουλτούρας από την έννοια της «κυρίαρχης» και καθολικής κουλτούρας, φέρνει, είκοσι χρόνια αργότερα, το ζήτημα του διαχωρισμού και της οριοθέτησης μεταξύ των δύο όρων και μαζί με αυτό, την αλληλεπικάλυψή τους. Ο David Downes το 1966 γράφει το εξής για την υποκουλτούρα:

«Καμία κουλτούρα δε μπορεί να ειδωθεί ως ένα συνολικά συνεκτικό σύστημα. Όλες οι κουλτούρες, όπως οι προσωπικότητες [...] διαπνέονται από προφανείς αντιφάσεις.

Η έννοια της υποκουλτούρας ενσωματώνει μία τέτοια αντίφαση. Τι συνιστά την κουλτούρα μίας περίπλοκης κοινωνίας: όλες τις οι υποκουλτούρες, οι ομοιομορφίες τους ή η κυρίαρχη υποκουλτούρα; Πού [...] τελειώνει η κουλτούρα και ξεκινά η υποκουλτούρα;»³⁰⁹

³⁰⁶ Chris Jenks, *Subculture. The Fragmentation of the Social* (Λονδίνο: Sage Publications, 2004), 7

³⁰⁷ Ken Gelder, *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice* (London, New York: Routledge, 2007), 5-8

³⁰⁸ Jenks, *Subculture*. 7

³⁰⁹ Ο.π., 9

Λαμβάνοντας ως δεδομένη την ανομοιογένεια της κουλτούρας μιας κοινωνίας, συγχρόνως αναγνωρίζουμε μέσα της έναν τρόπο ζωής και συμπεριφοράς ως επιβαλλόμενο κοινωνικά και γενικά επιθυμητό, ορισμένες μορφές τέχνης και καλλιτεχνικής έκφρασης ως αισθητικά αποδεκτές και συγκεκριμένες αστικές αξίες ως αδιαμφισβήτητες. Η επιβολή μιας κουλτούρας ως κυρίαρχης μπορεί να επιφέρει κοινωνικούς ανταγωνισμούς, οι οποίοι επιλύονται μέσω των υποπολιτισμικών ομάδων που προσφέρουν έφορο έδαφος για την επεξεργασία συλλογικών λύσεων. Σύμφωνα με τον Αστρινάκη, ο οποίος έχει μελετήσει την υποκουλτούρα της βρετανικής εργατικής τάξης κατά τις δεκαετίες 1970-1990, «η υποπολιτισμική καινοτομία είναι επινόηση και επεξεργασία απαντήσεων σε κοινωνικές και πολιτισμικές δυσχέρειες ή αντιφάσεις, για τις οποίες δεν υπάρχουν ακόμη κοινωνικά εκμαθημένες λύσεις». Οι υποκουλτούρες ταυτόχρονα, υποδηλώνουν μία «πολιτισμική πολυμορφία» και ενέχουν δυνατότητες για εναλλακτικές μορφές πολιτισμικής έκφρασης.³¹⁰

Ο Downes ταξινομεί τις υποκουλτούρες σε τρία βασικά είδη: τις εθνικές ή μειονοτικές, δηλαδή αυτές που αναπτύσσονται εκτός των ορίων της κυρίαρχης κουλτούρας, όπως αυτή των μεταναστευτικών ομάδων, τις ηλικιακές ή επαγγελματικές που προκύπτουν ως θετική ανταπόκριση στις κοινωνικές και πολιτισμικές απαιτήσεις της κυρίαρχης κουλτούρας και τις κατεξοχήν υποκουλτούρες που διαμορφώνονται ως μία αρνητική απάντηση στις κοινωνικές και πολιτισμικές επιταγές.³¹¹ Στην παρούσα εργασία θα μελετηθούν οι τελευταίες.

Οι υποκουλτούρες είναι μικρο-κοινότητες ατόμων, ενσωματώνουν δηλαδή, τόσο το ατομικό, όσο και το συλλογικό ως αλληλένδετα στοιχεία για τη διαμόρφωσή τους. Έννοιες όπως αυτές της κοινότητας, της γενιάς και της ταυτότητας διερευνούνται και επαναδιαπραγματεύονται μέσω των υποπολιτισμικών ομάδων.

Το κοινό βίωμα των κοινωνικών και πολιτισμικών συνθηκών, αλλά και των πολιτικών μετασχηματισμών που βρίσκονται στη βάση της δημιουργίας μίας υποκουλτούρας, συντελεί σε αυτό που ο Heddige ορίζει ως «συνείδηση γενιάς» και το οποίο θεωρείται πως περιλαμβάνει και ταξικά χαρακτηριστικά.³¹² Η έννοια της

³¹⁰ Αντώνης Ε. Αστρινάκης, *Νεανικές Υποκουλτούρες. Παρεκκλίνουσες υποκουλτούρες της νεολαίας της εργατικής τάξης. Η βρετανική θεώρηση και η ελληνική εμπειρία*. (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 1991), 8

³¹¹ Αστρινάκης, *Νεανικές Υποκουλτούρες*, 7-8

³¹² Dick Heddige, *Υποκουλτούρα: Το Νόημα του Στιλ* (Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 1988), 103

γενιάς για τον Διακουμάκο όμως, σκιαγραφεί την κοινή ιστορική εμπειρία μεταξύ ενός συνόλου ατόμων ανεξαρτήτως τάξης, φύλου και φυλής, η οποία αναμφισβήτητα επιδρά πάνω στην πολιτική στάση αλλά και τη γενικότερη θεώρηση και τον τρόπο ζωής των ατόμων αυτών ως ένας «καθοριστικός ομογενοποιητικός παράγοντας».³¹³ Ο παράγοντας αυτός για τον Αστρινάκη εντοπίζεται στην κοινή θέση «δομικής υποταγής» απέναντι στα κυρίαρχα συστήματα σημασιών, η οποία απαντάται με την ανάπτυξη άλλων, εναλλακτικών συστημάτων.³¹⁴ Η κοινή εμπειρική αφετηρία οδηγεί τα άτομα που σχηματίζουν ένα υποπολιτισμικό σύνολο στη διαμόρφωση μίας συνεκτικής συλλογικής ταυτότητας που σχετίζεται με τις κοινές συμφωνίες, το στυλ, την έκφραση, το γούστο, τον τρόπο κοινωνικοποίησης και συχνά εξακολουθεί να χαρακτηρίζει τα άτομα για χρόνια.

Ένας όρος του οποίου το αναφερόμενο είναι εξαιρετικά κοντά σε αυτό της υποκοουλτούρας είναι η «κοινότητα». Η κοινότητα χρησιμοποιείται για να ορίσει τους «υποπολιτισμικούς κόσμους» αν και οι συνδηλώσεις της σχετίζονται περισσότερο με τον υπαίθριο χαρακτήρα της γειτονιάς, τη γεωγραφική μονιμότητα, την αμοιβαιότητα και τις αλληλέγγυες σχέσεις.³¹⁵ Αντιθέτως, οι υποκοουλτούρες στην ανάπτυξή τους θεωρούνται κυρίως αστικά φαινόμενα, ωστόσο ο συσχετισμός τους με την κοινότητα τις προσδίδει πρωτόγονα, ιδεαλιστικά και νοσταλγικά χαρακτηριστικά και αναδεικνύει τις ουτοπικές τους πλευρές, τη «ρομαντικότητα του περιθωρίου». Άλλωστε, ακόμα και η ίδια η πόλη ως φορέας μικρόκοσμων δημιουργεί συνεχώς πιθανότητες για τα άτομα να ανακαλύπτουν διαφορετικές κοινότητες ανθρώπων και να μετακυλούν από τη μία στην επόμενη, αλλάζοντας το ηθικό ή κοινωνικό τους φορτίο. Οι σχέσεις μεταλλάσσονται σε αέναη ροή και αυτό δίνει στην πόλη έναν ευμετάβλητο χαρακτήρα που επιδρά πάνω στη διαμόρφωση των ατομικοτήτων και ιδιαίτερα των νέων, που βρίσκουν στην κινητικότητα αυτή τη γοητεία των πολλαπλών ερεθισμάτων και κινήτρων.³¹⁶

Η τοπικότητα πάντως αναδεικνύεται ως βασικός πυλώνας για τη δημιουργία των υποπολιτισμικών ομάδων, καθώς η εδαφική περιοχή έχει μεγάλη κοινωνική σημασία και «ο φυσικός χώρος μετατρέπεται σε σύμβολο ενός ολόκληρου τρόπου ζωής». Η «εδαφική ταυτότητα» σχηματίζεται κυρίως στις γειτονιές και τις εργατικές συνοικίες

³¹³ Διακουμάκος, «Πολιτιστικές Πρακτικές»

³¹⁴ Αστρινάκης, *Νεανικές Υποκοουλτούρες*, 10

³¹⁵ Jenks, *Subculture*.13, Gelder, *Subcultures*.25-26

³¹⁶ Gelder, *Subcultures*.26-29

και θεωρείται ουσιώδες δομικό στοιχείο για τους ομαδικούς σχηματισμούς (και κυρίως για αυτούς που έχουν και παραβατικά χαρακτηριστικά), λόγω του κοινωνικού ρόλου που παρέχουν: αυτόν της υπεράσπισης και άμυνας, αλλά και της ιδεολογικοποίησης της περιοχής. Οι διεργασίες αυτές ενισχύονται ακόμα περισσότερο από τη λεγόμενη «μη-κινητικότητα», τόσο σε γεωγραφικό επίπεδο, όσο και σε κοινωνικό. Η καθήλωση σε μία συγκεκριμένη τοπική εμβέλεια, συχνά για το σύνολο της ζωής, ενέχει κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα που ανιχνεύονται στην αδυναμία των ατόμων για εργασιακή απασχόληση αλλού, αλλά επίσης και γενική αδυναμία μετακίνησης προς το κέντρο της πόλης ή άλλες γειτονιές λόγω της έλλειψης συγκοινωνιών. Αυτό το γεγονός μπορεί να οδηγήσει σε κοινωνική και πολιτισμική απομόνωση ή να «ρομαντικοποιήσει τη σημασία της κοινότητας». Και στις δύο περιπτώσεις πάντως, γίνεται σαφής ο διαχωρισμός του εσωτερικού της ομάδας από το εξωτερικό, υπό το πρίσμα της διαίρεσης «εμείς-αυτοί».³¹⁷

Ωστόσο, το βασικότερο κοινό χαρακτηριστικό των υποκουλτούρων είναι η καταπάτηση των κανόνων, δηλαδή των κοινωνικών καταναγκασμών, των κοινωνικά επιβαλλόμενων αξιών, είτε αυτές είναι γλωσσικές, είτε συμπεριφορικές και γενικότερα, η διάθεση για πρόκληση των θεσμοθετημένων κωδίκων. Η ιερότητα της γλώσσας αμφισβητείται, όπως συμβαίνει και με την κανονικοποιημένη καθημερινή απασχόληση, τους ρυθμούς των δραστηριοτήτων, το ντύσιμο και τη συνεκτικότητα των δεσμών, παραβιάζοντας συμβολικά τις «κοινωνικές προσδοκίες του δεοντολογικού κόσμου».³¹⁸

Οι αμφισβητήσεις και οι προκλήσεις που θέτουν δημόσια οι υποκουλτούρες συχνά προκαλούν δύο αντιθετικές αντιδράσεις στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο: φόβο και έλξη.³¹⁹ Ο φόβος αντικατοπτρίζει την αδυναμία κατανόησης του άγνωστου, αλλά και την «ηθική αποστροφή» απέναντι σε ένα σύνολο αξιών, ιδεών και πρακτικών, σαφώς αντιθετικών προς το κυρίαρχο αστικό ήθος που συμπεριλαμβάνει, κατά τον Bourdieu, την «κανονική» εργασία, την αποταμίευση, την τάξη, τις στέρσεις κτλ.³²⁰ Θα μπορούσαμε να πούμε πως οι ίδιοι λόγοι συντελούν και στην ανάπτυξη του αισθήματος της έλξης, η οποία βέβαια έχει ακόμα πιο έφορο πεδίο «όσο η υποκουλτούρα αρχίζει να αποκτά δική της εξέχουσα εμπορεύσιμη πόζα, όσο το

³¹⁷ Αστρινάκης, *Νεανικές Υποκουλτούρες*, 28-29

³¹⁸ Hedbig, *Υποκουλτούρα*, 123-125

³¹⁹ Ο.π., 126

³²⁰ Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, 87

λεξιλόγιό της (οπτικό και λεκτικό) γίνεται περισσότερο οικείο [...] και τα πλαίσια αναφοράς, στα οποία μπορεί ευκολότερα να προσδιοριστεί, γίνονται πιο προφανή». Αυτή η σταδιακή αποδυνάμωση των νοημάτων και των θέσεων της υποκουλτούρας συντελείται είτε μέσω της εμπορευματικής εκμετάλλευσης των συμβόλων της, είτε μέσω του επαναπροσδιορισμού των πρακτικών της από τις κυρίαρχες ομάδες ελέγχου και προβολής (τύπος, αστυνομία).³²¹

Στην πρώτη περίπτωση, με την εμπορευματική αφομοίωση των προηγουμένως ακραίων υποπολιτισμικών καινοτομιών δημιουργείται μία εναλλακτική βιομηχανία και νέα εμπορεύματα που συνήθως μετατοπίζουν την υποκουλτούρα στη σφαίρα του ελεύθερου χρόνου, χειραγωγώντας τις προκλήσεις της προς ανανέωση των συστημάτων συμβάσεων. Στη δεύτερη, η ενσωμάτωση λαμβάνει κυρίως ιδεολογικό χαρακτήρα καθώς λειτουργεί ως διαδικασία καθορισμού του υποπολιτισμικού φαινομένου με τους όρους εκείνους που το ίδιο θέτει εξ' αρχής απέναντί του. Η αφαίρεση των στοιχείων της ανατρεπτικότητας και της κοινωνικής εναντίωσης κυρίως από μεριάς του τύπου (και των ΜΜΕ γενικότερα) συντελεί τελικά στην αποδοχή της υποκουλτούρας και την εξουδετέρωσή της.³²²

4.3. Η καλλιτεχνική κοινότητα των *cabarets artistiques* της Μονμάρτης ως υποπολιτισμική κοινότητα: Τα υποκείμενα, οι κοινωνικοί δεσμοί και η τοπικότητα.

Ξεκινώντας τη συγκριτική μελέτη από τον καθορισμό των υποκειμένων που απαρτίζουν την κοινότητα, πρέπει να διευκρινιστεί ότι θα ήταν άστοχο να αναφερθούμε στους θαμώνες και τους καλλιτέχνες των καμπαρέ της Μονμάρτης ως ένα ενιαίο σύνολο με κοινά χαρακτηριστικά. Το κάθε ένα από τα καμπαρέ έχει τη δική του κοινωνική περιφέρεια βάσει των προγραμμάτων που προσφέρει, ενώ ο κύκλος των συμμετεχόντων ανανεώνεται συχνά. Αυτός ο κύκλος επίσης, δεν παρουσιάζει ομοιομορφία, καθώς η ταξική προέλευση των καλλιτεχνών ποικίλει, από την μεσοαστική των προνομιούχων καλλιτεχνικά *Hydropathes*, οι οποίοι έχουν πολιτισμική παιδεία και κάποια οικονομική άνεση για να πραγματώνουν τις καινοτομίες τους, μέχρι την εργατική του *Bruant*, ο οποίος γαλουχείται μέσα στους περιθωριακούς κύκλους και στη φυλακή. Αντίστοιχα, στο *Chat Noir* οι πελάτες

³²¹ Hedbige, *Υποκουλτούρα*, 128

³²² Ο.π., 126-135

απολαμβάνουν μία αναπαράσταση της μποέμ ζωής μετουσιωμένη σε καλλιτεχνικά δρώμενα, ενώ στο Mirliton μπαίνουν αμέσως μέσα στους κόλπους του υπόκοσμου.³²³ Παρόλα αυτά, ανεξαρτήτως ταξικού πλαισίου προέλευσης, και στις δύο περιπτώσεις, οι σχέσεις που διαμορφώνονται μέσα στο συγκεκριμένο τοπικό πεδίο, οι κοινές αρνήσεις και στοχεύσεις που οδηγούν στη δημιουργία νέων συλλογικών ταυτοτήτων, η αντίσταση στο κοινωνικά και θεσμικά επιβαλλόμενο, μπορούν να θεωρηθούν κοινοί τόποι για το συσχετισμό της καλλιτεχνικής κοινότητας της Μονμάρτης με τις κοινότητες των λεγόμενων υποπολιτισμικών ομάδων.

Οι υποκουλτούρες, άλλωστε, δεν εποτελούν πολιτισμικές και πρακτικές αντιδράσεις της νεολαίας της εργατικής τάξης και μόνο, ασχέτως αν αυτές είναι που έχουν κυρίως μελετηθεί, λόγω των έντονων κοινωνικών και ηθικών προβληματισμών που εγείρουν. Μάλιστα, «οι ταξικές διαιρέσεις και οι κοινωνικοί διαχωρισμοί υφίστανται και στους ίδιους τους κόλπους των υποπολιτισμών»³²⁴, δεδομένο αυταπόδεικτο στην περίπτωση της καλλιτεχνικής κοινότητας της Μονμάρτης, όπου συνυπάρχει το εργατικό στοιχείο, ο πολιτικός ριζοσπαστισμός σε συνύφανση με τον αναδυόμενο τότε αναρχισμό, το κοινωνικό περιθώριο (πόρνες, αλκοολικοί, χρήστες οπίου και άλλων ουσιών, μικροαπατεώνες, τζογαδόροι, άστεγοι)- ορατό στη διαμόρφωση της νυχτερινής ζωής- και ο μποεμισμός, ως φαινόμενο της νεολαίας των μεσαίων και ανώτερων αστικών τάξεων, που έρχεται να οικειοποιηθεί αυτή την παραβατικότητα προς όφελος της «δραματοποίησης της αμφιθυμίας του σχετικά με την κοινωνική του ταυτότητα και κατεύθυνση».³²⁵ Αυτό το κράμα ατόμων διάφορων κοινωνικών προελεύσεων φαίνεται να δημιουργεί ένα κλίμα «πολιτισμικής δημοκρατίας», η οποία θολώνει τα όρια των ταξικών διαχωρισμών και αμφισβητεί ακόμα και την ίδια την ύπαρξη της ταξικής ταυτότητας.³²⁶

Συνεκτικός κρίκος όλων αυτών των ετεροτήτων αποτελεί το κοινό βίωμα των κοινωνικών μετασχηματισμών της εποχής. Σε μία ευρωπαϊκή μητρόπολη, όπως το Παρίσι, το οποίο αναδιαρθρώνεται και μετατρέπεται σε μία καπιταλιστική

³²³ Wilson, "Portrait of the Artist", 199

³²⁴ Αστρινάκης, *Νεανικές Υποκουλτούρες*, 175-176

³²⁵ Seigel, *Bohemian Paris*, 11

³²⁶ Gluck, *Popular Bohemia*, 125. Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτή η άποψη τίθεται κυρίως στο κομμάτι της κοινωνικής συναναστροφής μεταξύ των τάξεων και δεν επεκτείνεται συνολικά. Ο Clark, κριτικός, ο οποίος παρατίθεται από τη Gluck, αναφέρει μάλιστα ότι αυτό είναι αποτέλεσμα της απουσίας επιχειρημάτων και λόγου από πλευράς των καμπαρέ σχετικά με τις οικονομικές ανισότητες και την ταξική διάρθρωση στη γαλλική κοινωνία, άποψη που από τα δεδομένα που δίνονται στην εργασία αυτή, θεωρώ πως ανατρέπεται.

πρωτεύουσα, ο εκτοπισμός των μη παραγωγικών και δυνάμει παραβατικών κοινωνικών κομματιών από το αστικό εμπορικό κέντρο συναντάται με τη μεταφορά του εργατικού δυναμικού στις απομακρυσμένες και σταδιακά βιομηχανικές συνοικίες. Οι δύο αυτές κοινωνικές κατηγορίες αντιμετωπίζοντας από κοινού την εμπειρία της περιθωριοποίησης από το πλούσιο και ταχύτατα αναπτυσσόμενο κέντρο («συνείδηση γενιάς»), αναζητούν συλλογικές λύσεις και δημιουργούν κοινότητες. Η διαμόρφωση της κοινότητας, συστατικό στοιχείο της ανάπτυξης μίας υποκοουλτούρας, παίζει καθοριστικό ρόλο για την καλλιτεχνική δημιουργία στα καμπαρέ και χαρακτηρίζεται από διακαλλιτεχνικούς δεσμούς, κοινούς στόχους, φιλοδοξίες, αλλά και προβληματισμούς και φαίνεται να καλύπτει μία εσωτερική ανάγκη, αυτή της αναζήτησης της συλλογικής ταυτότητας.

Το πέρασμα στην μοντερνικότητα στο τέλος τους 19^{ου} αιώνα φέρνει αναμφισβήτητα μία κρίση ή αναθεώρηση των ταυτοτήτων. Όσο η καπιταλιστική ανάπτυξη επιβάλλει τον εκσυγχρονισμό των παραδοσιακών αξιών για την προώθηση της νέας πολιτικής, οικονομικής και πολιτισμικής πραγματικότητας, τα υποκείμενα σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο έρχονται αντιμέτωπα με εντάσεις αυτοπροσδιορισμού. «Όσο ο μποεμισμός παρέχει στους πλούσιους (ή μεσοαστούς) νέους την ευκαιρία της αμφισβήτησης της θέσης τους στην κοινωνία, η μοντερνικότητα επιβάλλει σε όλη την κοινωνία το μετασχηματισμό της αίσθησής της για τον συλλογικό εαυτό».³²⁷

Κάτι που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι η λειτουργία του τύπου. Η Appignanesi υποστηρίζει πως το καλωσόρισμα του έτους 1880 από δημοφιλείς εφημερίδες του Παρισιού παίρνει την εξής μορφή: «Ήρθε το 1880! Το Έτος της Αισχύρτητας». Και ενώ η εποχή χαρακτηρίζεται από σχετική πλέον πολιτική ηρεμία και η οικονομική κίνηση σε επιχειρηματικό επίπεδο αναπτύσσει ρυθμούς καπιταλιστικής ανάπτυξης, οι δρόμοι της πόλης παραμένουν γεμάτοι επαίτες, πόρνες και ανήλικους κλέφτες. Ο τύπος της εποχής στρέφει τους προβολείς ακριβώς πάνω σε αυτούς τους κοινωνικά απόκληρους, προσφέροντας «νοσηρά νατουραλιστικά παραμύθια». Ο υποκριτικός ενθουσιασμός και η εμμονή για τα θέματα της ζωής του περιθωρίου, αυτή η δημοσιογραφική (και όχι λογοτεχνική³²⁸) στροφή στο νατουραλισμό, πέρα από τις ηθικές προεκτάσεις που έχει, αναπαράγει κατηγορίες κοινωνικής κατάταξης,

³²⁷ Kenny, "JeChercheFortune"

³²⁸ Η Appignanesi αναφέρει πως η συνεχής καταγραφή νατουραλιστικών θεμάτων, με επιμονή σε θέματα πορνείας, εγκληματικότητας και αρρώστειας από πλευράς του τύπου της εποχής βρίσκει το λογοτεχνικό νατουραλισμό του Emile Zola σε σχετική ύφεση.

αναπαριστά το «αληθινό», δίνοντας στο δεκτή την πολυτέλεια της θέασης του «αληθινού κόσμου» και παράλληλα παρέχοντάς του ανώδυνα τη δυνατότητα του αυτο-ορισμού του.³²⁹ Έτσι, καθώς οι κοινωνικές ομάδες βιώνουν συνεχόμενες αλλαγές σε πολλά πεδία της ζωής τους, ο τύπος λειτουργεί ως βάση για τη δημιουργία εικόνων που προσφέρουν λεπτομέρειες για τη ζωή, τις αξίες και τις συνήθειες άλλων κοινωνικών τάξεων. Η Appignanesi λοιπόν, θεωρεί πως η δημιουργία του πρώτου καμπαρέ από τον Salis, στον αντίποδα όλων αυτών, εισάγει τη σάτιρα κόντρα στη μόδα του νατουραλισμού για να σοκάρει τον μεσοαστό θεατή και να του γνωστοποιήσει ότι «οι αξιολύπητοι αξίες του είναι απλώς ένα λεπτό και στιλπνό εμπόδιο που κρύβει την επιθυμία του για τον «υπόνομο» που και ο ίδιος μερικώς βοήθησε να δημιουργηθεί». Για το λόγο αυτό, η Μονμάρτη θεωρείται η καλύτερη επιλογή για αυτό το ξεκίνημα, αφού τα υποκείμενα της νατουραλιστικής καταγραφής κατοικούν, κυκλοφορούν και συναθροίζονται εκεί.³³⁰

Η Μονμάρτη, με τα χαρακτηριστικά που φέρει ως τόπος και τα οποία έχουν ήδη αναλυθεί, αποτελεί ένα πεδίο συνειδητού πειραματισμού για τους καλλιτέχνες πρωτίστως, όπως αναφέρει ο Brigstocke, με σκοπό οι ίδιοι να κατασκευάσουν μία νέα εμπειρία του χώρου.³³¹ Μέσω της εμπειρίας αυτής, σε μία υπαίθρια περιοχή, που έχει αποκτήσει περιθωριακά χαρακτηριστικά και νομοτελειακά ευνοεί την ανάπτυξη στενών σχέσεων και συλλογικών, προστατευμένων από εξωγενείς παράγοντες, δημιουργείται ένα πολιτισμικό κίνημα, αυτό των καλλιτεχνικών καμπαρέ. Η εδαφική περιοχή αποκτά σημαίνοντα ρόλο για την έκφραση της πολιτισμικής αντίθεσης. Η Μονμάρτη που φαίνεται να δημιουργεί προβληματισμό στην κυβέρνηση της Τρίτης Δημοκρατίας, λόγω παρέκκλισης της από τις δημοκρατικές νόρμες, αλλά και στην αστική κοινωνία, λόγω της φήμης που έχει περί φτώχειας, διαστροφής και εγκληματικότητας, λειτουργεί τελικά ως το κοινωνικό και χωροταξικό πλαίσιο αυτής της έκφρασης. Η «παραβατική κοινότητα» της Μονμάρτης αναδεικνύει μία σειρά χαρακτηριστικών που μπορούν να γεννήσουν μία νέα αίσθηση για την αντίληψη του χώρου. Αρχικά, η περιοχή γίνεται ορόσημο της θεσμικής αμφισβήτησης, καθώς τόσο το κράτος, όσο και οι εκκλησιαστικοί θεσμοί προκαλούνται ανοιχτά και δημόσια, με λόγο και δράσεις. Το μέρος αναδεικνύεται ως το κέντρο της μοντέρνας ζωής, με

³²⁹ Stuart Hall, "Recent Developments in Theories of Language and Ideology: A critical note" στο *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, Paul Willis (εκδ.) (Λονδίνο: Routledge, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham: 1980), 149

³³⁰ Appignanesi, *Cabaret*, 16

³³¹ Brigstocke, "The Life of the City".

δυναμικά και ανατρεπτικά χαρακτηριστικά και ως τέτοιο αναπτύσσει τάσεις απόσχισης από τον υπόλοιπο κόσμο και ιδίως από το Παρίσι.³³² Οι θαμώνες των καμπαρέ και οι καλλιτέχνες του λόφου της Μονμάρτης θεωρούν τους εαυτούς τους αυτόχθονες της περιοχής (“montmartrois”) και όχι «παριζιάνους», εκπληρώνοντας έτσι την εδραιωμένη τους εδαφική ταυτότητα.³³³ «Η Μονμάρτη βλέπει τον εαυτό της ως έναν κόσμο διαχωρισμένο από τις κοσμικές απαιτήσεις της αστικής ηθικής και της δημοκρατικής οδηγίας»³³⁴, γίνεται το κέντρο του κόσμου, ρομαντικοποιείται και εξιδανικεύεται ως «άλλος τόπος» όπου όλα είναι πιθανά και τέλος, αποκτά μία αυτόνομη κοινωνική φυσιογνωμία που ευνοεί την εμφάνιση του υποπολιτισμικού φαινομένου.

Αντίστοιχα, τα καλλιτεχνικά καμπαρέ, ως χώροι καλλιτεχνικής και κοινωνικής συναναστροφής, μπορούν να ειδωθούν με τον τρόπο που ο Δαμιανάκος μελετά τους χώρους ευκαιριακής ή μόνιμης συνάθροισης των κατώτερων, οικονομικά και πολιτισμικά, στρωμάτων. Οι χώροι αυτοί παίρνουν τη μορφή ρεαλιστικών διεξόδων για την αυθόρμητη καλλιτεχνική δημιουργικότητα με έντονο το λαϊκό στοιχείο (στην περίπτωση της συγκεκριμένης χωροχρονικής περιόδου, το στοιχείο αυτό αναμειγνύεται και με μοντέρνα-μοντερνιστικά χαρακτηριστικά), του οποίου «οι μορφές έκφρασης, τόσο από πλευράς εξωτερικών χαρακτηριστικών όσο και από πλευράς ιδεολογικού περιεχομένου και κοινωνικής λειτουργίας τοποθετούνται στους αντίποδες της ανώτερης, λόγιας κουλτούρας».³³⁵ Η αντίθεση, ακόμη και μετά την έκφρασή της, έχει πάντοτε ανάγκη από ένα «αλλού» για να συνεχίζει να εξελίσσεται εγκαθιδρύοντας μία συλλογική ταυτότητα, σχετικά αυτόνομη.³³⁶ Ο άλλος τόπος εφευρίσκεται μέσω του δημόσιου χώρου, ο οποίος αντίθετα με τον ελιτισμό και την

³³² Brigstocke, "The Life of the City".

³³³ Wilson, "Portrait of the Artist", 185

³³⁴ Munholland, "Republican Order", 17-22

³³⁵ Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, 16

³³⁶ Hedbige, *Υποκουλτούρα*, 109.

Στο σημείο αυτό, για τον αυτόνομο χαρακτήρα της μποέμικης κουλτούρας από την οποία γεννιέται το κίνημα των καλλιτεχνικών καμπαρέ, έχουν διατυπωθεί δύο απόψεις. Ο Seigel θεωρεί το μποεμισμό και την bourgeois κουλτούρα ως δύο αντίθετα, αλλά συνεκτικά στοιχεία, υπό την έννοια ότι το ένα προϋποθέτει και ελκύει το άλλο, ουσιαστικά καθοριζόμενα μέσα από την αλληλεξάρτηση αυτή. Seigel, *Bohemian Paris*, 5.

Η Gluck από την άλλη, θεωρεί την άποψη αυτή μία ταυτολογία, η οποία όμως δεν παρέχει ιστορικές λεπτομέρειες για την ανάλυση της φιγούρας και του ρόλου του μποέμ στην ιστορία και την τέχνη. Η μποέμικη κουλτούρα μπορεί να ειδωθεί ως αυτόνομο πολιτισμικό φαινόμενο με τους δικούς του όρους, αν συνυπολογιστεί, πέρα από την τάση του για πρόκληση και σοκ προς την αστική κοινωνία, η δυνατότητά του να παρέχει μία «ριζοσπαστική εναλλακτική» σε αυτή την κοινωνία. Mary Gluck "Theorizing the Cultural Roots of the Bohemian Artist", *Modernism/modernity*, vol.7, no 3 (2000): 356, 19 Νοεμβρίου 2013, <http://muse.jhu.edu/journals/mod/summary/v007/7.3gluck.html>

ανωνυμία της αστικής κουλτούρας, ταυτίζεται με τη μοντερνικότητα. Η έννοια του δημόσιου χώρου για την μποέμικη κουλτούρα αποκτά νόημα μέσα από τη σύνδεσή της με τη δυνατότητα δημιουργία μίας ζωτικής δημόσιας ζωής στο μοντέρνο κόσμο και μίας δημόσιας κουλτούρας σχετιζόμενης με τα καφέ και τα καμπαρέ.³³⁷

Το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, και στην περίπτωση της μελέτης αυτής, ιδίως το μουσικό, μας φέρνει μπροστά σε μία κοινή με το Δαμιανάκο διαπίστωση. Μέσα από τη μουσική και το τραγούδι των υποπολιτισμικών ομάδων, είτε αυτές αποτελούν λαϊκά φαινόμενα λαογραφικής αξίας, όπως το ρεμπέτικο τραγούδι, είτε αστικές παρεκκλίσεις στη σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία, όπως οι punks, ανακαλύπτουμε μία «βαθεία διατοπική ενότητα περιεχομένου». Η ενότητα αυτή έγκειται την έκφραση των δυσκολιών της ζωής των απόκληρων, των κοινωνικά περιθωριοποιημένων, της αντίθεσης προς την κυρίαρχη κουλτούρα και ηθική, τον επιβαλλόμενο τρόπο ζωής και συμπεριφοράς, πολλές φορές μάλιστα, με τη χρήση ενός ιδιαίτερου τύπου χιούμορ και κοινωνικής πρόκλησης.³³⁸ Τα στοιχεία αυτά είναι παραπάνω από εμφανή στη μουσική δημιουργία των καλλιτεχνών των καμπαρέ, όπως τα μελετήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η στιχουργική ειρωνεία, το εκλεπτισμένο «fuminisme», η γελοιοποίηση των αστικών ή δημοκρατικών συμβόλων (όπως η διακωμώδιση του γαλλικού εθνικού ύμνου από τον Hyspa) και οι συνεχείς προσβολές στους οικονομικά εύρωστους πελάτες τους αντιπροσωπεύουν «συμβολικές προκλήσεις σε μία συμβολική τάξη πραγμάτων»³³⁹, όπως ακριβώς και οι στυλιστικές τους καινοτομίες, οι χειρονομίες τους, η παρουσία τους κατά την performance.

Το σύνολο των στοιχείων αυτών συνθέτουν το ιδιαίτερο και ξεχωριστό στιλ της κουλτούρας των καμπαρέ. «Μέσω του στιλ οι υποκουλτούρες αναστατώνουν τους εξέχοντες κώδικες μέσα από τους οποίους ο κοινωνικός κόσμος οργανώνεται και βιώνεται»³⁴⁰, αναφέρει η Gluck. Ακόμα περισσότερο, αμφισβητούνται οι κυρίαρχοι τρόποι αναπαράστασης, οι οποίοι τείνουν να εξαλείφουν το ακατέργαστο, το αμφιλεγόμενο και αντισυμβατικό. Τα καλλιτεχνικά καμπαρέ ανταγωνίζονται αυτό το θεσμοθετημένο ρόλο της αναπαράστασης, διαδίδοντας νέους και ανατρεπτικούς τρόπους παρουσίασης, όπως η παρωδία που ήδη εξετάστηκε. Συγκεκριμένα, με τους

³³⁷ Gluck, *Popular Bohemia*, 125

³³⁸ Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, 16-17

³³⁹ Hedbigge, *Υποκουλτούρα*, 126

³⁴⁰ Gluck “Theorizing the Cultural Roots”, 359

τρόπους αυτούς αμφισβητείται η κουλτούρα της μουσειακής αναπαράστασης που κατέχει το μονοπώλιο της μετάδοσης της ιστορικής και εξελικτικής πορείας των τεχνών και όχι μόνο και η οποία, κατά τη διάρκεια της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας έλαβε ειδική κρατική φροντίδα. Στον αντίποδα, το Chat Noir αποκτά χαρακτήρα αντι-μουσείου, διακοσμημένο εσωτερικά με τρόπο που προσομοιάζει κολάζ. Στοιχεία από διάφορες εποχές διασκορπισμένα μέσα στο χώρο, από το μεσαίωνα, μέχρι τη μοντέρνα εποχή, με έμφαση σε απεικονίσεις λαϊκών γλεντιών και καρναβαλιού που θυμίζουν τη λογοτεχνία του Rabelais. Η «διάθρωση των αντικειμένων μέσα στο Chat Noir φαίνεται να διασκορπίζει το χρόνο παντού» και ιδιαίτερα σε εκείνες τις περιόδους που δεν αγγίζονται από την επιστήμη, το εμπόριο και την τεχνολογία, και σε εκείνες τις περιστάσεις που αναδεικνύουν το διονυσιακό περιεχόμενο των γιορτών στις υπαίθριες κοινότητες. Ο Salis μάλιστα όντως αντιμετωπίζει το χώρο ως εκθεσιακό, καθώς εκδίδει έναν σατυρικό κατάλογο των «εκθεμάτων» (Chat Noir Guide), στον οποίο διακωμωδείται η μουσειακή ορολογία, που ουσιαστικά διαμεσολαβεί μεταξύ αντικειμένου και θεατή, γίνονται κωμικοί συσχετισμοί των έργων με μεγάλα επιτεύγματα της γαλλικής ιστορίας, ενώ, μέσα από την ευρεία χρήση υπερβολών, παρατίθενται οι αξίες του καμπαρέ και η θεωρήση των καλλιτεχνών του για το ρόλο της κουλτούρας στη μοντέρνα πόλη.³⁴¹ Οι καλλιτέχνες των καμπαρέ, αλλά και η μπόεμνη αισθητική γενικότερα, αποκηρύσσει τον ελιτισμό των αστικών μουσείων και όλων τους των περιεχομένων (ο ρόλος του συλλέκτη, ο επαγγελματίας καλλιτέχνης-παραγωγός έργων τέχνης, η συμπεριφορά κατά την επίσκεψη), προτάσσοντας αντί γι' αυτόν, την αμεσότητα της απτής εμπειρίας και επικοινωνίας, ακόμα κι αν αυτό σημαίνει ανυπαρξία «αριστουργημάτων» που αντέχουν στο χρόνο και έλλειψη τεχνικής τελειότητας.³⁴²

Σύμφωνα με τον Hebdige, μία υποκουλτούρα θεωρείται επιτυχημένη ως θέαμα μέσω της ικανότητάς της να καταδεικνύει τα συμπτώματα ενός συνόλου σύγχρονων προβλημάτων, γεγονός που οδηγεί στην ενσωμάτωση νέων μελών και συνεπώς, στην ολοένα και μεγαλύτερη πρόκληση από πλευράς θεσμών.³⁴³ Θα λέγαμε με ασφάλεια ότι η παραπάνω πρόταση μπορεί να χαρακτηρίσει την χρονική περίοδο μεταξύ 1881

³⁴¹ Brigstocke, "The Life of the City"

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του καταλόγου: «Έκθεμα νο.17. Κινέζικο βάζο. Ήρθε από το Nanjing από τον Monsieur Janvier de la Motte και δόθηκε ως δωρεά στο Chat Noir από τον Monsieur W. Bouguereau.»

³⁴² Gluck, *Popular Bohemia*, 121

³⁴³ Hebdige, *Υποκουλτούρα*, 121

και 1885³⁴⁴, τουλάχιστον για το Chat Noir, αλλά και ευρύτερα για την καλλιτεχνική δραστηριότητα στη Μονμάρτη, αφού πρόκειται για το δυναμικό ξεκίνημα μίας σειράς αντισυμβατικών καινοτομιών και πειραματισμών σε πολλά επίπεδα, το οποίο έφερε μεγάλη συγκέντρωση καλλιτεχνών στο λόφο και συνεπώς, τεράστια αύξηση των καλλιτεχνικών χώρων έκφρασης και δημιουργίας.

Η ακριβώς επόμενη χρονική περίοδος, από το 1885 και έπειτα, με την αλλαγή του καλλιτεχνικού ύφους του Chat Noir, ξεκινά η διαδικασία της αφομοίωσης.³⁴⁵ Με την ανάπτυξη και τη διάδοση της νυχτερινής διασκέδασης μέσα στα καλλιτεχνικά κέντρα της Μονμάρτης, ο αριθμός των επισκεπτών αυξάνεται αισθητά και αλλάζει ποιοτικά. Το Chat Noir γίνεται τουριστικό θέρετρο και σημείο συνάντησης της bourgeoisie κοινωνίας, με σύνολο 20.000 επισκεπτών μέχρι το 1884. Η κατάσταση αυτή φυσικά επιδρά πάνω στις σχέσεις μέσα στο καμπαρέ, με τον Salis να λειτουργεί περισσότερο ως ιδιοκτήτης-υπεύθυνος ενός μαγαζιού, παρά ως ισότιμος σύντροφος σε μία ομάδα καλλιτεχνών, συμπεριφορά που απομακρύνει πολλούς από τους συντελεστές και σηματοδοτεί την ίδρυση άλλων καμπαρέ στην γύρω περιοχή.³⁴⁶ Με τον καιρό, οι καλλιτέχνες, κυρίως οι ποιητές που εμπλέκονται στο κίνημα του Συμβολισμού και στις διάφορες διασπασεις των Hydropathes σταματούν να εμφανίζονται στο Chat Noir καθώς «αισθάνονται πίσω από τη φανερή προβολή των τεχνών και των καλλιτεχνών την κρυμμένη έγνοια για το εμπόριο και το κέρδος»³⁴⁷ Οι τραγουδοποιοί αντίστοιχα δοκιμάζουν την τύχη τους σε μεγαλύτερα συναυλιακά κέντρα, με μισθούς που στο παρελθόν ούτε καν θα φαντάζονταν, αν και οι εργασιακές σχέσεις πλέον γίνονται ξεκάθαρα επαγγελματικές και δύσκαμπτες.

Με τη διαμεσολάβηση του χρηματικού κέρδους, το οποίο έρχεται πολύ σύντομα στην ιστορία των καμπαρέ, παρατηρούμε μία σταθερή διαδικασία εμπορικής εκμετάλλευσης, όχι τόσο των καλλιτεχνικών καινοτομιών ως τέτοιων, αλλά της ίδιας ιδέας των νυχτερινών κέντρων και των αντισυμβατικών θεαμάτων σε μία προηγουμένως επικίνδυνη και απρόσιτη περιοχή, όπως η Μονμάρτη. Ο Hewitt

³⁴⁴ Το 1885 μπαίνει σχηματικά ως σημείο λήξης της πρώτης περιόδου, λόγω της ίδρυσης του νέου καμπαρέ του Chat Noir, το οποίο αποτελεί πόλο έλξης για μεγάλη μερίδα κόσμου καθώς παρουσιάζει μεγάλης κλίμακας παραγωγές, όπως αυτές του Θεάτρου Σκιών. Η συρροή αυτή του κόσμου σίγουρα αλλάζει τα δεδομένα της κοινωνικής συνύπαρξης μέσα στο καμπαρέ αλλά και γενικότερα, στην ευρύτερη περιοχή.

³⁴⁵ Εδώ να ξεκαθαριστεί, ότι παρόλη την εμπορική διάσταση που αποκτά, η αλλαγή του ύφους των δρώμενων του Chat Noir, κυρίως με την ενσωμάτωση μοντερνιστικών στοιχείων και διακαλλιτεχνικών καινοτομιών, θεωρείται εξέχουσας σημασίας για την πορεία της τέχνης του 20ού αιώνα και θα αναλυθεί λεπτομερώς στη συνέχεια.

³⁴⁶ Wilson, "Portrait of the Artist", 187.

³⁴⁷ Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 66

επισημαίνει πως την ίδρυση των καμπαρέ ακολουθεί η δημιουργία των μεγάλων dance halls με γνωστότερο σε εμάς το Moulin Rouge, τσίρκων, varièté θεαμάτων και κινηματογράφων, με αποτέλεσμα μέχρι το 1900 η Μονμάρτη να γίνεται το κέντρο της βιομηχανίας της διασκέδασης σε όλη την πόλη του Παρισιού.³⁴⁸

«Δώσε μου έναν ποιητή και θα σου φτιάξω δύο μουσικούς, ο ένας τραγουδοποιός (chansonnier) και ο άλλος πιανίστας για τη συνοδεία. Μέσα σε μία στιγμή, ο τραγουδοποιός θα έχει φτιάξει το δικό του καμπαρέ στη Μονμάρτη. Μερικά χρόνια αργότερα, ο πιανίστας θα έχει πεθάνει από αλκοολισμό και ο τραγουδοποιός θα έχει γίνει πρίγκιπας ή δούκας ή κάτι ακόμα καλύτερο»

Eric Satie³⁴⁹

4.4. Υποκουλτούρα ή Αντι-κουλτούρα;

Μέσα στο εύρος της βιβλιογραφίας που έχει χρησιμοποιηθεί για την έρευνα αυτή, δεν υπάρχουν παρά ελάχιστοι συσχετισμοί της κουλτούρας των καλλιτεχνικών καμπαρέ με έννοιες όπως αυτές της υποκουλτούρας ή της εναλλακτικής κουλτούρας (αντικουλτούρα). Για αρκετούς μελετητές, φαίνεται ότι πρόκειται για ταυτολογία και δεν μπαίνουν στη διαδικασία περαιτέρω ανάλυσης των σκεπτικών που τους κάνουν να χρησιμοποιούν τη μία ή την άλλη έννοια για να χαρακτηρίσουν το πολιτισμικό αυτό φαινόμενο. Από την άλλη, και μόνο η απλή παράθεση μερικών από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά του φαινομένου αυτού, μπορεί να μας οδηγήσει με σαφήνεια σε κάποια από τις δύο αυτές έννοιες, οι οποίες δεν είναι απαραίτητα αντιπαραθετικές αναμεταξύ τους.

Η αντικουλτούρα σχηματίζεται όταν μία ομάδα ατόμων απορρίπτει τις κυρίαρχες αξίες της κοινωνίας στην οποία ζει και προσπαθεί να τις αντικαταστήσει με άλλες, εναλλακτικές, στη μεγάλη τους πλειοψηφία αντικρουόμενες προς τις απορριπτές.³⁵⁰ Πολύ περισσότερο, όπως αναφέρει ο Roszak, ο οποίος φέρεται ως ο κύριος μελετητής του όρου της αντικουλτούρας, πρόκειται για ομάδες νέων και μάλιστα σπουδαστών- φοιτητών, ανθρώπων δηλαδή, με κοινωνική και πολιτισμική παιδεία, οι οποίοι βιώνουν τις αντιφάσεις της σύγχρονης εποχής μέσω της «πάλης των γενεών»,

³⁴⁸ Hewitt, "Shifting Cultural Centers", 34

³⁴⁹ Steve Moore Whiting, «Eric Satie and Vincent Hyspa: Notes on a Collaboration». *Music and Letters* 77, No. 1 (1996): 69. 22 Ιανουαρίου 2015. <http://jstor.org/stable/737537>

³⁵⁰ James L. Spates, "Counterculture and Dominant Culture Values: A Cross-National Analysis of the Underground Press and Dominant Culture Magazines", *American Sociological Review*, vol.41, no 5 (1976): 869 <http://www.jstor.org/stable/2094732>

της πολιτικής, της εκπαίδευσης, της διαχείρισης του ελεύθερου χρόνου, της τεχνολογίας και επιθυμούν έναν νέο κοινωνικό σχηματισμό που θα φέρει ελάχιστα τεχνοκρατικά χαρακτηριστικά.³⁵¹ Η έννοια της αντικουλτούρας λοιπόν, φαίνεται να σχετίζεται πολύ περισσότερο με μία συνειδητή και στρατευμένη στάση των μελών της ομάδας που παράγει ένα πολιτισμικό φαινόμενο, ενώ επίσης, γεννάται μέσα σε διαφορετικό, σε σχέση με την κυρίως υποκουλτούρα, κοινωνικό υπόβαθρο (ταξική θέση). Αυτό το στοιχείο είναι ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς πολλές φορές αποτελεί βασικό κριτήριο για την κατηγοριοποίηση των πολιτισμικών φαινομένων. Η αντικουλτούρα, με βάση αυτή της τη διαφοροποίηση, συνιστά μία δομημένη (συχνά και με θεωρητικό υπόβαθρο) απάντηση των νέων της μεσοαίας κυρίως τάξης στην κυρίαρχη κουλτούρα. Στη μουσική, ο Αστρινάκης ταυτίζει την αντικουλτούρα με επιτηδευμένα μουσικά στιλ που απαιτούν δεξιοτεχνία, καλλιτεχνική αυτοεπίδειξη, δομημένες φόρμες και ηχητικές καινοτομίες (όπως το progressive rock) και όχι αυθορμητισμό και ενεργητικότητα.³⁵²

Ο Kenny στην μελέτη του «Je cherche fortune: Identity, Counterculture and Profit in Fin-de-Siecle Montmartre», δε δίνει επιχειρήματα για τη χρήση του όρου της «αντικουλτούρας» στον τίτλο του, ωστόσο θεωρεί πως η μποέμικη κουλτούρα γεννήθηκε μέσα από μία bourgeois νεανική κοινότητα, αφενός για να αντιταχθεί και άρα να αποτινάξει από πάνω της τις γονεϊκές αξίες, και αφετέρου για να αυτοοριστεί. Έχουμε όντως αρκετά δείγματα καλλιτεχνών των καμπαρέ, οι οποίοι μέσα από την καλλιτεχνική τους δραστηριότητα και γενικότερη στάση προκάλεσαν πρακτικά τις γονεϊκές τους καταβολές, με τον Salis να αποτελεί βασικό παράδειγμα, αλλά σίγουρα αυτή είναι μία μεμονωμένη παράμετρος σε ένα σύνολο άλλων χαρακτηριστικών.

Η Gluck, περιγράφοντας στον τρόπο ζωής και εμφάνισης των μποέμ, τονίζει πως η βαθύτερη ουσία της, πέρα από το σοκ που προκαλεί στα αστικά ήθη και τη δυνατότητα αυτο-ομολογίας που παρέχει, είναι η δημιουργία οπτικών μηνυμάτων που προβάλλουν τα ιδανικά και τις αξίες τους. Αυτή η πρωτοτυπία προαναγγέλει το φαινόμενο που στον 20ό αιώνα αρχίζει να παίρνει το όνομα «κινήματα νεολαίας». Προκειμένου να ορίσει τη μποέμικη κουλτούρα, χρησιμοποιεί τη θεωρία του Hebdige περί «θεαματικών υποκουλτούρων», οι οποίες δημιουργούν συλλογικές και ατομικές

³⁵¹ Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition* (Garden City, New York: Anchor Books, 1969), 1-7

³⁵² Αστρινάκης, *Νεανικές Υποκουλτούρες*, 199-200

ταυτότητες μέσα από το δημόσιο θέαμα και την συμπεριφορά, επινοούν αντικείμενα, χειρονομίες και καθημερινές ανατρεπτικές πρακτικές. Η μποέμικη πολιτισμική δραστηριότητα, όχι μόνο συγκαταλέγεται από τη Gluck στο πεδίο της θεαματικής υποκουλτούρας, αλλά ορίζεται και ως πρόγονος όλων των ριζοσπαστικών νεανικών κινημάτων του 20ού αιώνα.³⁵³

Η άποψη της Gluck είναι εξαιρετικά εμπειριστατωμένη και θέτει το κίνημα των καμπαρέ σε ένα ιστορικό συνεχές που εξελίσσεται μέσα στον 20ό αιώνα. Ωστόσο, από τη στιγμή που ο καταληκτικός στόχος της μελέτης αυτής είναι η σύνδεση του κινήματος αυτού με πολιτισμικές έννοιες, όπως αυτή της υποκουλτούρας, θα γίνει μία προσπάθεια να ειπωθεί το ζήτημα συνολικότερα. Έχοντας ήδη παραθέσει τα βασικά χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής δημιουργίας στη Μονμάρτη, υπό το πρίσμα πάντα των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών, παρατηρούμε πως η διαμόρφωση και ανάπτυξη του βρίσκει πολλά κοινά με την αντίστοιχη μίας υποπολιτισμικής κουλτούρας. Η τοπική/εδαφική βάση, η συλλογικότητα/κοινότητα, το κοινό βίωμα της χωροχρονικής περιόδου, η ανάπτυξη του διαφοροποιημένου στιλ, η χρήση χιούμορ και προκλήσεων, αλλά και γενικότερα της γλώσσας ως ομολογία αποστασιοποίησης από τις κυρίαρχες πολιτισμικές και συμπεριφορικές νόρμες, όλα αυτά αποτελούν στοιχεία που κάνουν δυνατή τη συγκαταλογή του πολιτισμικού φαινομένου των καμπαρέ στο χώρο της υποκουλτούρας. Ένα σημαντικό σημείο διαφοροποίησης έγκειται στο ότι τις περισσότερες φορές οι υποκουλτούρες μπορεί να αναπτύσσουν παραβατικές συμπεριφορές, ενώ κάτι τέτοιο στην περίπτωση των καμπαρέ μένει μόνο ως χαρακτηριστικό του κοινωνικού τους περίγυρου και μάλιστα, της πρώτης τους περιόδου (μέχρι το 1885, δηλαδή με τη μετακόμιση του Chat Noir).

Επίσης, η σύνθεση των εμπλεκόμενων υποκειμένων-καλλιτεχνών φαίνεται στο σύνολό της να ταιριάζει περισσότερο στα χαρακτηριστικά των αντίστοιχων που απαρτίζουν μία αντικουλτούρα. Πρόκειται δηλαδή κυρίως, για νέους με γνώση της πολιτισμικής εξέλιξης και των σταδίων της τέχνης, συχνά εκπαιδευμένους μέσα στα ιδρύματα της λόγιας κουλτούρας και πολιτικά προβληματισμένους. Επίσης, οι παρεκκλίσεις που αυτοί εμφανίζουν μπορεί να είναι προκλητικές ή ενοχλητικές, σε καμία περίπτωση όμως δεν δημιουργούν σοβαρό πολιτικό ή κοινωνικό πρόβλημα.³⁵⁴ Αν εστιάσουμε, τέλος, την καλλιτεχνική παραγωγή των καμπαρέ, με

³⁵³ Gluck, *Popular Bohemia*, 33-34

³⁵⁴ Munholland, "Republican Order", 25

εξαίρεση το τραγούδι που από τη φύση του είναι περισσότερο άμεσο ως καλλιτεχνικό είδος, αλλά ειδικότερα την περίοδο εκείνη σχετίστηκε με τη λαϊκή κυρίως γαλλική παράδοση, παρατηρούμε πως η μεγάλη πλειοψηφία των δρώμενων δεν απευθύνονται σε «πολιτισμικά αδαείς». Η απαγγελία ποίησης, οι λογοτεχνικές βραδιές, οι μονόλογοι και πιο άμεσα, η διακωμώδηση της μουσειακής ορολογίας ή της άκαμπτης στάσης της Γαλλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών, αποτελούν πρακτικές που αποκλείουν την αδιαμεσολάβητη κατανόηση σε ένα εργατικό ή απαίδευτο καλλιτεχνικά ακροατήριο. Χαρακτηρίζονται από εφευρετικότητα, πειραματισμό και τάσεις αυτοπραγμάτωσης, αλλά δεν έχουν σκοπό να εκφράσουν χειροπιαστές ανάγκες ή καθημερινές αντιφάσεις.³⁵⁵

Καταλήγοντας τη συγκριτική αυτή διαδικασία, φτάνουμε στην παραδοχή πως το κίνημα των καλλιτεχνικών καμπαρέ έχει στοιχεία και των δύο υποπολιτισμικών κατηγοριοποιήσεων. Θεωρώντας εξαρχής πως οι δύο αυτές δεν είναι αντιπαραθετικές μεταξύ τους και συνθέτοντάς τες, θα κατέληγα πως στο επίπεδο της κοινωνικής της διαμόρφωσης, της αντισυμβατικής τοπικότητάς της και των στυλιστικών της καινοτομιών η μποέμικη κουλτούρα του τέλους του αιώνα εντάσσεται στους κόλπους της υποκουλτούρας. Ωστόσο, στο επίπεδο των καλλιτεχνικών προϊόντων όλων των παραπάνω παραγόντων, μάλλον εντάσσεται πιο ταιριαστά στην ειδικότερη κατηγορία της αντικουλτούρας. Και μόνο παίρνοντας το πρώτο συνθετικό κάθε μιας εκ των δύο εννοιών, βλέπουμε πως ενώ η περιοχή ανάπτυξής της, οι συμπεριφορές και οι κοινωνικές σχέσεις που προτάσσει στέκονται σε ένα επίπεδο «υπό» σε σχέση με την κυρίαρχη κουλτούρα, η τέχνη που παράγει και τα καλλιτεχνικά εγχειρήματα που δημιουργεί στέκονται «αντί», εναλλακτικά δηλαδή προς την τελευταία. Η εναλλακτική που το κίνημα των καμπαρέ προσφέρει απέναντι στη θεσμοθετημένη τέχνη της εποχής μπορεί να αναζητηθεί στα πρώτα *avant-garde* κινήματα των αρχών του 20ού αιώνα.³⁵⁶

³⁵⁵ Προσομοιάζουν, θα λέγαμε, περισσότερο σε πρακτικές κινήματων όπως αυτό των *beatniks* ή των *hippies*. Κινήματα προερχόμενα κυρίως από νέους των μεσαίων κοινωνικά στρωμάτων, με φιλοσοφικούς και πολιτιστικούς προβληματισμούς που εμψυούνται από ιδέες «αναίμακτης πολιτισμικής επανάστασης και συνείδησης της ενωμένης γενιάς των νέων». Αστρινάκης, *Νεανικές Υποκουλτούρες*, 184

³⁵⁶ Cate, "The Spirit of Montmartre", 73

Επίλογος

Το κίνημα των καλλιτεχνικών καμπαρέ στη συγκεκριμένη χωροχρονική συνθήκη στην οποία υπήρξε, επέδρασε εξαιρετικά στην πορεία της τέχνης του 20ού αιώνα. Τα πεδία επίδρασής του βρίσκονται σε δύο σημαντικές «ελεύσεις» που γνώρισε ο αιώνας, αυτή της μαζικής κουλτούρας και αυτή του μοντερνισμού ως μία νέα εποχή για την καλλιτεχνική δημιουργία.

Η μαζική κουλτούρα έρχεται στο Παρίσι, αφού πρώτα περάσει από τη Μονμάρτη, όπου με την ίδρυση του πρώτου καμπαρέ, ξεκινά η διαδικασία της δημιουργίας όλο και περισσότερων χώρων νυχτερινής διασκέδασης. Η άνοδος της λαϊκής διασκέδασης που γνωρίζει η κοινωνία του 19^{ου} αιώνα οφείλεται σίγουρα στο φαινόμενο της αστυφιλίας, το οποίο δημιουργεί την ανάγκη μίας επικερδούς αγοράς λαϊκού θεάματος και διασκέδασης σε συνοικίες των πόλεων που προσελκύουν το μποέμ περιθώριο και τους καλλιτέχνες.³⁵⁷ Σταδιακά, με τη διαμεσολάβηση του χρηματικού κέρδους, αναπτύσσεται μία εξαιρετικά προσοδοφόρα βιομηχανία που προσφέρει ποικιλία και υπερθέαμα. Variété, μεγάλα ή συνοικιακά café-concerts, dance halls και το 1895, ο πρώτος κινηματογράφος, δείχνουν να διαφοροποιούν τη νυχτερινή διασκέδαση και τους τρόπους κοινωνικοποίησης του ακροατηρίου.³⁵⁸ Η ανθρώπινη ψυχαγωγία μαζικοποιείται και αποτελεί ένα λαμπερό εμπόρευμα, ενώ η παλιά εποχή πωλείται τυπωμένη σε καρτ-ποστάλ, αφίσες και μπλουζάκια.

Η καλλιτεχνική κοινότητα της Μονμάρτης ενσωματώνει πολλά από τα εργαλεία ή τις πρακτικές της εμπορικής, μη καλλιτεχνικής κουλτούρας, όπως αφίσες, εφημερίδες και διαφημιστικά ταμπλώ, αλλά και της λαϊκής, δημοφιλούς, όπως τα τραγούδια, η παντομίμα, το θέατρο σκιών, προκειμένου να εκφράσει την καλλιτεχνική της ανατρεπτικότητα.³⁵⁹ Έτσι, αναδεικνύει, σε συνδυασμό με τη συμβολιστική ποίηση, το θέατρο και τις καινοτομίες στη ζωγραφική που προαναγγέλουν το μοντερνισμό στην τέχνη, μία σειρά παραγνωρισμένων καλλιτεχνικών πρακτικών που ο Gendron ονομάζει δευτερεύουσες καλλιτεχνικές πρακτικές. Ο συνδυασμός αυτών των τριών αντιθετικών στοιχείων είναι που καθιστά την παράδοση των καμπαρέ τόσο γοητευτική. Εμπορική, λαϊκή και μοντέρνα κουλτούρα συνυφαίνονται και μαζί

³⁵⁷ Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 366

³⁵⁸ Rearick, "Song and Society", 54

³⁵⁹ Wilson, "Portrait of the Artist", 181

οδηγούν στη γέννηση του καλλιτεχνικού *avant-garde*. Αυτή η άποψη είναι ιδιαίτερα σημαντικό να τονιστεί καθώς, επικρατεί μία τάση υποβάθμισης των καλλιτεχνικών πρακτικών της λαϊκής παράδοσης, αλλά και της δημοφιλούς κουλτούρας αρκετά συχνά στους κόλπους της λόγιας παράδοσης. Είναι πολύ χαρακτηριστική αυτή η στάση στην περίπτωση του Erik Satie, ο οποίος αποδεδειγμένα ιστορικά συσχετίστηκε με τους κύκλους των καλλιτεχνών των καμπαρέ, έχοντας μάλιστα σταθερές συνεργασίες και μουσική διάδραση με αρκετούς από αυτούς. Η αλληλεπίδραση αυτή και οι επιρροές που έφερε στο μουσικό ύφος του συνθέτη τελικά έπαιξαν σημαντικό ρόλο για τη διαμόρφωση του μουσικού του στίλ και της ιδιαιτερότητας των συνθέσεών του. Παρόλα αυτά, ο Satie θεωρείται φωτισμένος που τελικά βγήκε από το χώρο της δημοφιλούς μουσικής αμόλυντος ούτως ώστε να συνεχίσει τη σοβαρή του συνθετική πορεία. Τέτοιου τύπου αντιλήψεις υποσκάπτουν την αισθητική αξία της δημοφιλούς μουσικής παραγνωρίζοντας ότι πρόκειται για προϊόν αυθόρμητης έκφρασης, αδιαμεσολάβητης δημιουργικότητας, πειραματισμού και καθημερινής ανθρώπινης ανάγκης.

Από την άλλη πλευρά, υπάρχει και μία αντίθετη τάση, αυτή που προσπαθεί να προωθήσει την αναγνώριση των έργων των καμπαρέ ως προϊόντα της υψηλής κουλτούρας προκειμένου να τα συνδέσει με το μοντερνισμό.³⁶⁰ Ο μοντερνισμός όμως, ως ρωγή σε μία κανονιστική πορεία στην ιστορία των τεχνών, συνάπτεται με έννοιες όπως η καθημερινή εμπειρία του χρόνου και του χώρου, στοιχείο βασικό στο βίωμα της λαϊκής μουσικής κουλτούρας και επίσης, πειραματίζεται με θεατρικά και μουσικά στοιχεία από τη δημοφιλή παράδοση. Η σύνδεση μεταξύ των δύο κατηγοριών υπάρχει, το ζήτημα είναι αν θέλουμε να τη δούμε.

Τα καλλιτεχνικά καμπαρέ, πάντως, λειτουργούν ως χωνευτήρι πρωτοποριακών ιδεών, δημοφιλούς τραγουδιού, συμβολιστικής ποίησης, διακαλλιτεχνικότητας, φέρνοντας τη σύνθεση τόσων μεικτών μέσων, προερχόμενων από διαφορετικά υπόβαθρα και δίνουν στην τέχνη του τέλους του αιώνα την ώθηση που χρειάζεται για να εξελιχθεί και να στοιχειοθετήσει μία καλλιτεχνική απάντηση στην ανάδυση του μοντέρνου κόσμου.

³⁶⁰ Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 32-33

Σίγουρα, η εργασία αυτή δε δίνει όλες τις απαντήσεις στα διάφορα θέματα που ανακύπτουν, κι ούτε θα μπορούσε άλλωστε, καθώς πρόκειται για μία καλλιτεχνική παράδοση που θα μπορούσε να εξετασθεί σε συσχετισμό με μία πληθώρα κοινωνικών φαινομένων. Από τον ελεύθερο χρόνο και την αστική εμπειρία, την άνοδο της μαζικής κουλτούρας και της λαϊκής διασκέδασης, μέχρι το σύγχρονο όρο «gentrification», της κοινωνιολογίας για την ανανέωση του αστικού τοπίου και τη χρήση της σάτιρας και του χιούμορ ως συστατικά κομμάτια πολλών ειδών παραστατικότητας, το κίνημα των καλλιτεχνικών καμπαρέ ξεδιπλώνεται πολυδιάστατο. Η βιβλιογραφία που έχει χρησιμοποιηθεί καλύπτει ένα μεγάλο μέρος των συσχετισμών αυτών, αλλά αναμφισβήτητα είναι αναγκαία η περαιτέρω ενασχόληση θεωρητικών με το ζήτημα, είτε από κοινωνική και ανθρωπολογική σκοπιά, είτε από καλλιτεχνική και σαφέστατα, από μουσικολογική. Είναι πολλά πεδία που ανοίγονται στο ξεκίνημα μίας έρευνας σαν αυτή και πολλές οι πιθανές τροπές που μπορεί να πάρει το περιεχόμενο ανάλογα με τις επιλογές του μελετητή.

Προσωπικά, είναι αλήθεια πως αμφιταλαντεύτηκα αρκετά ως προς την κατεύθυνση που ήθελα να πάρει η δουλειά αυτή. Συχνά, τα εξαιρετικά ενδιαφέροντα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα της εποχής συνέβαλαν σε μία περισσότερο φιλολογική και αισθητική προσέγγιση στο λόγο μου και μπορεί σε σημεία να επισκίασαν το μουσικολογικό της ύφους. Επίσης, ζητήματα θεατρικότητας και σύνδεσης των τεχνών δεν βρήκαν το πεδίο και το χωρικό πλαίσιο να αναλυθούν με τον τρόπο που θα ήθελα στο ξεκίνημα της όλης διαδικασίας, αλλά η υπάρχουσα βιβλιογραφία είναι αρκετά εμπλουτισμένη στον τομέα αυτό. Με την εργασία αυτή θέλησα να συνεισφέρω με μία ελληνόφωνη μελέτη στην αναγνώριση ενός ιδιαίτερου καλλιτεχνικού κινήματος, μέσα σε μία ιδιαίτερη χωροχρονική συνθήκη.

Παράρτημα I: Λίστα των καλλιτεχνών στα καμπαρέ³⁶¹

Emile Goudeau (1849-1906): Ποιητής και συγγραφέας, ιδρυτής της λογοτεχνικής ομάδας των *Hydropathes*, αλλά και άλλων ποιητικών κύκλων. Υπεύθυνος του *Le Chat Noir Journal* και του περιοδικού του καμπαρέ *Quat'z'Arts*. Συγκαταλέγεται στο ρεύμα των *Incohérents*.

Rodolphe Salis (1851-1897): Ιδρυτής του *Chat Noir*. Συγκαταλέγεται στο ρεύμα των *Incohérents*.

Théophile Steinlen (1859-1923): Ζωγράφος, εικονογράφος. Ιδιαίτερα γνωστός για τις αφίσες που φτιάχνει για το *Chat Noir*, αλλά και τις λογοτεχνικές και μουσικές εκδόσεις πολλών καλλιτεχνών.

Alphonse Willette (1857-1926): Ζωγράφος, εικονογράφος του *Chat Noir*. Έχει εικονογραφήσει πολλές μουσικές εκδόσεις των τραγουδοποιών του *Chat Noir* και συγκαταλέγεται στο ρεύμα των *Incohérents*.

Henri Rivière (1864-1951): Τυπογράφος, εικονογράφος. Υπεύθυνος του Θεάτρου Σκιών του *ChatNoir*.

Caran d' Ache (Emmanuel Poiré, 1858-1909): Εικονογράφος. Ασχολήθηκε κυρίως με το Θέατρο Σκιών του *Chat Noir*. Συγκαταλέγεται στο ρεύμα των *Incohérents*.

George Lorin (Cabriol, 1850-1927): Ζωγράφος, γλύπτης και συγγραφέας. Συμμετείχε στην ομάδα των *Hydropathes* και συγκαταλέγεται στο ρεύμα των *Incohérents*.

Alphonse Allait (ή Allais, 1854-1905): Συγγραφέας και δημοσιογράφος. Συμμετείχε στην ομάδα των *Hydropathes* και στο καμπαρέ του *Chat Noir*.

Sapeck (Eugène Bataille, 1853- 1891): Εικονογράφος. Συμμετείχε στην ομάδα των *Hydropathes* και συγκαταλέγεται στο ρεύμα των *Incohérents*.

Maurice Rollinat (1846-1903): Ποιητής, συγγραφέας και μουσικός στο *Chat Noir*. Συμμετείχε στην ομάδα των *Hydropathes*.

Maurice Mac-Nab (Jean Mac-nab, 1856-1889): Ποιητής και τραγουδοποιός στο *Chat Noir*. Συμμετείχε στην ομάδα των *Hydropathes*.

Jules Jouy (Louis Jouy, 1855-1897): Δημοσιογράφος και τραγουδοποιός στο *Chat Noir*. Συμμετείχε στην ομάδα των *Hydropathes*.

Victor Meusy (1856-1922): Τραγουδοποιός και μουσικός της Μονμάρτης. Έχει περιστασιακά περάσει ως συμμετέχοντας από πολλά καμπαρέ της περιοχής.

³⁶¹ Η λίστα είναι ενδεικτική και σε αυτήν καταγράφονται τα ονόματα και οι ιδιότητες όσων καλλιτεχνών αναφέρονται στην εργασία αυτή.

Albert Tinchant (1860-1892): Ο μόνιμος πιανίστας του Chat Noir. Συνοδεύει τους τραγουδοποιούς και τις παραγωγές του Θεάτρου Σκιών.

George Fragerolle (1855- 1920): Τραγουδοποιός και συνθέτης. Ασχολήθηκε κυρίως με τη μουσική σύνθεση για το Θέατρο Σκιών.

Charles de Sivry (1848-1899): Πιανίστας και συνθέτης. Υπεύθυνος για τη μουσική στο Chat Noir και αργότερα, στο Quat'z'Arts. Συμμετείχε στην ομάδα των Hydropathes.

Erik Satie (1866-1925): Πιανίστας και συνθέτης. Συμμετείχε στο Chat Noir ως αντικαταστάτης πιανίστας. Συνεργάστηκε σταθερά με τον Vincent Hyspa

Vincent Hyspa (Germain Hyspa, 1887-1938): Τραγουδοποιός και ποιητής στο Chat Noir. Ένας από τους ιδρυτές του Quat'z'Arts καμπαρέ.

Aristide Bruant (1851-1925): Τραγουδιστής και performer στο Chat Noir. Ιδρυτής του Le Mirliton.

André Gill (Louis Alexandre Gosset de Guines, 1840-1885): Ζωγράφος και ποιητής. Ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τις καρικατούρες, ενώ συμμετείχε στην έκδοση πολλών καλλιτεχνικών και σατιρικών περιοδικών. Συμμετείχε στην ομάδα των Hydropathes.

Maurice Donnay (1859-1945): Ποιητής και συγγραφέας. Γράφει πολλά από τα σενάρια των παραστάσεων του Θεάτρου Σκιών για το Chat Noir.

Pierre Trimouillat (1858-1929): Τραγουδοποιός και ποιητής. Συμμετείχε στο Chat Noir και σε πολλά άλλα καμπαρέ της Μονμάρτης.

George Auriol (Jean-Georges Huyot, 1863-1938): Συγγραφέας και για μικρό χρονικό διάστημα υπεύθυνος του Le Chat Noir Journal.

Henry Somm (Francois Sommier, 1844-1907): Εικονογράφος στο Chat Noir.

Jehan Rictus (Gabriel Randon, 1867-1933): Ποιητής. Απήγγειλε την ποίησή του στο Chat Noir και το Quat'z'Arts.

Yon Lug (Constant Jacquet, 1864-1921): Ποιητής και τραγουδοποιός στο καμπαρέ Quat'z'Arts.

Marcel Legay (Arthur-Marcel Legay, 1851-1915): Τραγουδοποιός και συνθέτης στο Chat Noir και το Quat'z'Arts.

Xavier Privas (Antoine Paul Taravel, 1863-1927): Τραγουδοποιός και συνθέτης δημοφιλούς μουσικής. Δε συμμετέχει σε κάποιο καμπαρέ σε μόνιμη βάση, αλλά κατά καιρούς δίνει συναυλίες σε διάφορες ταβέρνες στη Μονμάρτη.

Παράρτημα II: Φωτογραφικό Υλικό και Παρτιτούρες

1. «Le Bon Bock», Eduard Manet. Λάδι σε καμβά (1873). Philadelphia Museum of Art, Gallery 161 (Ευρωπαϊκή Τέχνη 1850-1900).
<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/59213.html>



2. «L'Hydropathe», Journal Littéraire Illustré, No. 8 (8 Μαΐου 1879). Gallica. Bibliothèque Nationale de France. ftp://ftp.bnf.fr/003/N0032436_PDF_1_1DM.pdf

1^{re} ANNÉE — N° 8.

Prix : 10 centimes.

Le 5 Mai 1879

LES HYDROPATHES

JOURNAL LITTÉRAIRE ILLUSTRÉ
Rédacteur en chef: Émile GOUDEAU

Directeur-Administrateur : Paul VIVIEN

ABONNEMENTS :

Secrétaire de la Rédaction : X...

BUREAUX

Paris. — Province. — Étranger

BUREAUX DE VENTE

50, Rue des Écoles, 50

Un an : 3 francs

13, Rue Monge, 13.



L'hydropathe MAURICE ROLLINAT

3. «Le Chat Noir Journal». Εξώφυλλο, Νο. 185 (25 Ιουλίου 1885).
<http://www.museeabsinthe.com/images/Chat-Noir-1885-196KB.jpg>

QUATRIEME ANNÉE. — N° 185. LE NUMERO 15 CENTIMES SAMEDI 25 JUILLET 1885.

LE CHAT NOIR

DIRECTEUR
RODOLPHE SALIS

SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION
PAUL BERT
Directeur des décapités.

SECRÉTAIRES DE LA DIRECTION
GEORGE AURIOL
ALBERT TINCHANT



ABONNEMENTS

PARIS

1 An 10 »
6 Mois 7 »

DÉPARTEMENTS

1 An 12 »
6 Mois 8 »

Rédaction et Administration, 12, rue de Laval.

TIRAGE JUSTIFIÉ
15,000 Exemplaires

ABONNEMENTS

PARIS

1 An 10 »
6 Mois 7 »

POUR LES ANNONCES
S'ADRESSER A

Landesque jeune et Bonnevoy,
4, Cité Condorcet.

Annonces, la ligne. 3 »
Réclames. 5 »
Faits-divers. 7 »

PARAISANT LE SAMEDI

ABSINTHES

A Willette.

Cinq heures... Sale temps... gris... d'un sale gris mélancolique en diable.
Il ne tombera donc pas une bonneaverse pour faire rentrer tous ces imbéciles qui se promènent avec leur air bête!... Sale temps...
Mauvaise journée aujourd'hui, nom de Dieu...! La guigne...
Feuilleton refusé... poliment :
— Très bien, votre feuilleton... sujet intéressant... bien écrit, mais... pas dans l'esprit du journal.
L'esprit du journal!... Joli, l'esprit du journal... journal le plus idiot de Paris et de Seine-et-Oise.
Éditeur distrait et occupé :
— Rendez le manuscrit de monsieur... Très bien votre roman... sujet intéressant... bien écrit, mais vous comprenez... affaires vont pas du tout... très encombré et puis... pourriez pas faire quelque chose dans le genre de la *Grande Marnière*? Bonne vente... décoration: Sorti avec un air aimable et bête :
— Ce sera pour une autre fois...
Sale temps... cinq heures et demie...
Les boulevards!... Prenons les boulevards... peut-être vais rencontrer des camarades... Jolis, les camarades... Tous des muffs... Peut compter sur personne à Paris.
Sont-ils assez laids, tous ces gens qui passent!
Et mal fagotées, les femmes!... Et l'air idiot, les hommes!
— Garçon... une absinthe au sucre!
Amusant, ce morceau de sucre qui fond tout doucement sur la petite grille... Histoire de la goutte d'eau qui creuse le granit... seulement sucre moins dur que le granit... Heureusement... voyez-vous : *absinthe au granit*?
Absinthe au granit... ah ah ah ah... ah ah ah... Bien rigolo... absinthe au granit... faudrait pas être pressé... ah ah ah...

Presque fondu maintenant, le morceau de sucre... Ce que c'est de nous... Image frappante de l'homme, le morceau de sucre...
Quand serons morts, nous en irons comme ça... atome à atome... molécule à molécule... dissous, délités, rendus au Grand Tout par la gracieuse intervention des végétaux et des vers de terre.
Serons bien plus heureux alors... Victor Hugo et Anatole Beaucanard égaux devant l'Ascicot... Heureusement!
Sale temps... Mauvaise journée... Directeur idiot... Éditeur bête à pleurer...
Et puis... peut-être pas tant de talent que ça, au fond.
C'est bon, l'absinthe... pas la première gorgée, mais après.
C'est bon.
Six heures... Tout doucement les boulevards s'animent... A la bonne heure, les femmes maintenant! Plus jolies que tout à l'heure... et plus élégantes! L'air moins crétin, les hommes!
Le ciel est toujours gris... un joli gris perle... distingué... fin de ton... Le soleil qui se couche met sur les nuages des jolies roseurs de cuivre pâle... Et c'est très bien...
— Garçon... une absinthe anisée!
C'est amusant l'absinthe au sucre, mais zut... c'est trop long.
Six heures et demie...
En passe-t-il de ces femmes!... Presque toutes jolies, et étranges, donc!
Et mystérieuses!
D'où viennent-elles?... Où vont-elles?... Saura-t-on jamais?...
C'est à peine si elles me regardent... moi qui les aime tant!
Chacun, en passant, me cause tant d'impression qu'il me semble que je ne l'oublierai jamais... Pas plus tôt disparue que je ne peux plus me souvenir du regard qu'elle avait.
Heureusement que celles qui viennent après sont encore mieux.

Je les aimerais tant si elles voulaient... Mais elles s'en vont toutes... Est-ce que je les reverrai jamais?
Sur le trottoir, devant moi, des camelots vendent de tout... journaux... porte-cigares en celluloid... petits singes en peluche... de toutes couleurs...
Que sont ces hommes?... Des broyés de l'existence, sans doute... des génies méconnus... des réfractaires... Comme leurs yeux sont profonds... Quel feu sombre en leurs prunelles!...
Un livre à faire là-dessus... unique... inoubliable... un livre qu'ils seraient bien forcés d'acheter... tous!
Oh! toutes ces femmes!...
Pourquoi pas une d'elles n'a pas idée de s'asseoir auprès de moi, de m'embrasser très doucement... de me câliner... de me bercer comme maman quand j'étais petit?...
Garçon... une absinthe pure... Ayez donc pas peur d'en mettre...
ALPHONSE ALLAIS.

LE CONSEIL DE LA CHAIR

A Albert Tinchant.

Poète-Amant qui crains d'oser,
Préfère à la gloire complexe
La joie unique de baiser
Ses lèvres, ses seins et son sexe!

Car, ton espoir jeune d'un mois
Vaut-il, — aurore de lumières, —
Sa bouche offerte et les émois
Exquis des extases premières?

Ta croyance aux succès futurs
Egale-t-elle l'âpre fièvre,
De sentir frémir ses seins durs
Dans ton étreinte et sous ta lèvre?

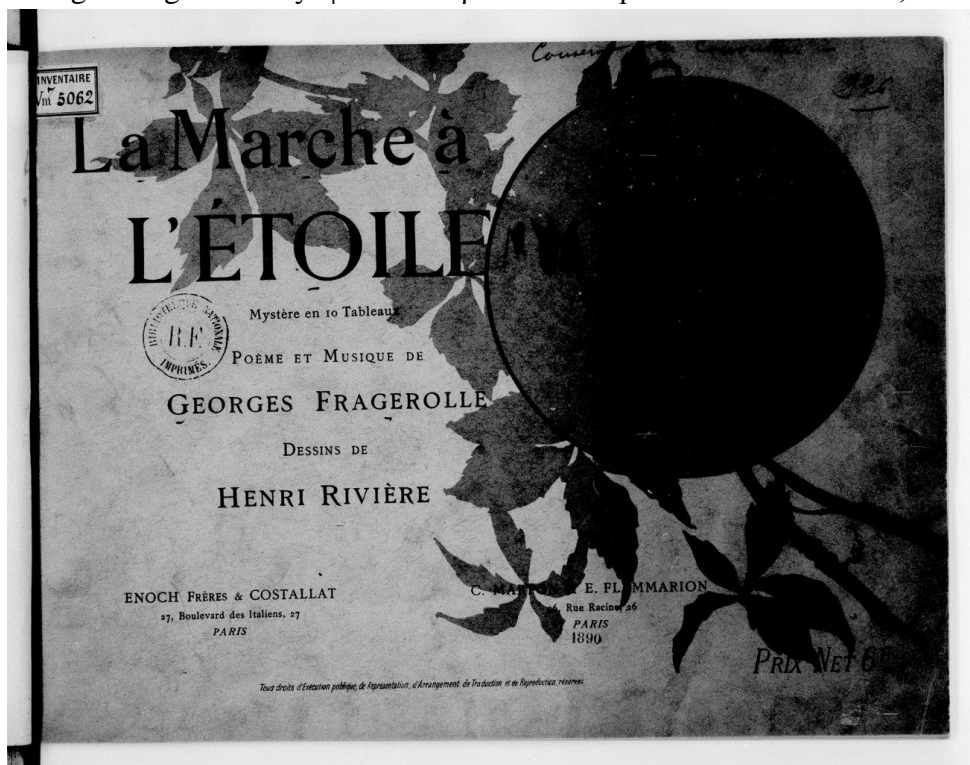
Enfin, le chef-d'œuvre subtil
Qui devrait léguer à l'histoire
Ton nom radieux, vaudra-t-il
La chère et suprême victoire?

RODOLPHE DARENS.

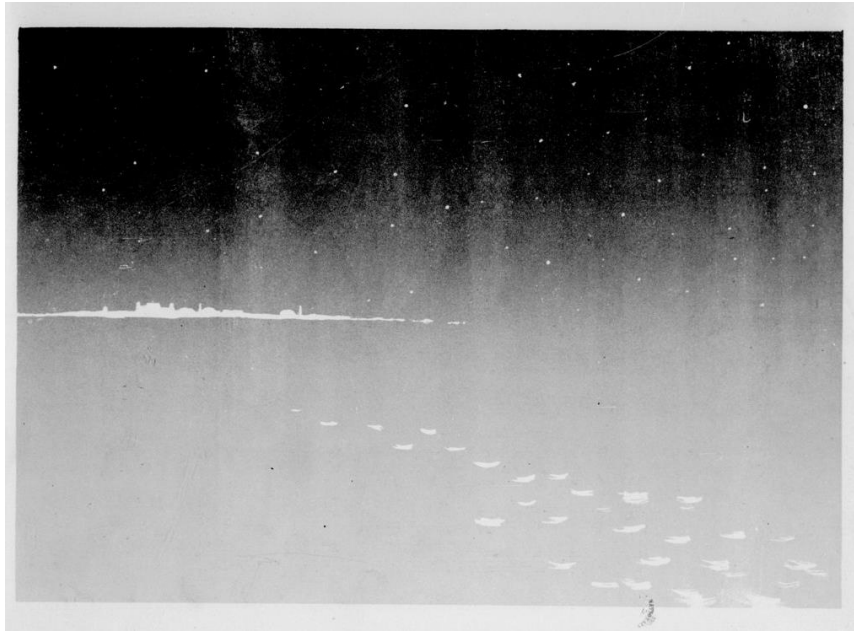
4. Adolphe Willette, “Parce Domine”, Λάδι σε καμβά (1884), Musee du Vieux Montmartre, Παρίσι. <http://www.aumeriedesartistes.com/page5.php>.



5. «La Marche à l' étoile». Mystère en 10 tableaux. Poème et Musique de Georges Fragerolle. Εξώφυλλο. Παρίσι: C. Marpon et E. Flammarion, 1890.



6. «La Marche à l' étoile». Ταμπλό 1^ο, «L' étoile».



7. «La Marche à l' étoile». Ταμπλό 10^ο, «Apothéose».



8. Henri de Toulouse-Lautrec, “Aristide Bruant, in His Cabaret”, Λιθογραφία σε τέσσερα χρώματα (1893). *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.88.17>.



9. “Les Quatre Fils Pharamond”, Le Mur, Μολύβι και καφέ μελάνι (1895 περίπου). Συλλογή Zimmerli Art Museum, Rutgers University.Museum Purchase.<http://www.zimmerlimuseum.rutgers.edu/le-mur-cabaret-des-quat%E2%80%99z%E2%80%99arts>



10. Andre Gill, “Le Lapin Agile”, Ξυλογραφία (1880 περίπου).Musée de Montmartre, Συλλογή musée de Montmartre. <http://jardindesprit.forumgratuit.org/t1002-expositions-bohemes-grand-palais-7-novembre-2012>



11. «En revenant de la revue», Virginie Bazier, 1888. Gallica. Bibliothèque Nationale de France.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90734135.r=En+revenant+de+la+revue.lang>
EN

à Monsieur A.J. BAZIER. 1

EN REVENANT DE LA REVUE

MARCHE POLKA.

POUR PIANO. Par V. BAZIER.

V. B.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the musical piece. The treble staff features melodic lines with some slurs, while the bass staff maintains a steady accompaniment. The dynamics remain consistent with the first system.

The third system shows a change in texture. The treble staff has more melodic movement, and the bass staff has some rests. The dynamics are still present, though the overall volume may vary.

TRIO.

The Trio section begins with a piano (*p*) dynamic marking. The treble staff has a more active melodic line, and the bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords.

The middle of the Trio section features a melodic line in the treble staff and a steady accompaniment in the bass staff. The dynamics are maintained at a piano level.

The end of the Trio section includes a trill (*tr*) in the treble staff and a piano (*p*) dynamic marking. The music concludes with a final chord in the bass staff.

4

ff

tr

tr

V. b.

12. Rollinat, Maurice, "Le Jet D' Eau", *Six Nouvelles Poésies de Charles Baudelaire*. Mises en musique par Maurice Rollinat. Παρίσι: Au Mènestrel, 1892. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500303t/f1.image.r=maurice%20rollinat.langEN>

A SAINT-PAUL BRIDOUX. 1

LE JET D'EAU

Poésie de **CH. BAUDELAIRE.** Musique de **MAURICE ROLLINAT.**

Andante.
PIANO. *p legato e espressivo.*

poco cresc.

CHANT. *A tempo.*
 Tes beaux yeux sont las,
 Ain-si ton à-me
ral - len - tan - do mol - to. *A tempo.*

pp pau - vre a - man - te! Res - te long - temps sans les rou - vrir,
 qu'in - cen - di - e L'é - clair brû - lant des vo - lup - tés,
rit.

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, r. Vivienne. H. et C^{ie} 7505. HEUGEL et C^{ie} Editeurs.

ad lib.

La gerbe é - pa - noui - e En mil - le fleurs, — Où Phœbé réjou - i - e Met -

pp *suivez.*

ritard. *A tempo.*

ses - cou - leurs, — Tom - be comme u - ne pluie De lar - ges pleurs. —

A tempo. *pp*

ritard.

Poco animato.

f con anima.

A tempo.

O toi que la nuit

ral - len - tan - do. *3* *A tempo.*

p

rend si belle, Qu'il m'est doux, penché vers tes seins,

rit.

D'écouter la plainte éternelle Qui sanglote dans

les bassins! — Lune, eau sonore, nuit bénie,

mf

Arbres qui frissonnez autour, — Votre pure mé-

Βιβλιογραφία

Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*, 5th Edition. San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988.

Académie Goncourt. <http://www.academie-goncourt.fr>. Ανακτήθηκε στις 22 Μαρτίου 2014.

Adcock, Michael. «The Republic of Pleasure.The Culture of the Fin de Siècle in Paris». *The University of Melbourne Library Journal* 3, No.2 (1997): 5-35. Ανακτήθηκε στις 12 Δεκεμβρίου, 2014. <http://www.unimelb.edu.au/culturalcollections/research/libraryjournal/vol3no2/adcock.pdf>.

Adcock, Michael. «Remaking Urban Space: Baron Haussmann and the Rebuilding of Paris, 1851-1870». *The University of Melbourne Library Journal*, No.2 (1996): 25-35. Ανακτήθηκε στις 12 Δεκεμβρίου, 2014. <http://www.unimelb.edu.au/culturalcollections/research/libraryjournal/vol2no2/adcock.pdf>.

Adcock, Michael. «The Republic of Song.Perspectives on French Social History in the Popular Song». *The University of Melbourne Library Journal* 5, No.2 (1999): 33-37. Ανακτήθηκε στις 12 Δεκεμβρίου, 2014. <http://www.unimelb.edu.au/culturalcollections/research/libraryjournal/vol5no2/adcock.pdf>.

Agulhon, Maurice. *1848: Ηεπανάσταση στη Γαλλία ή Η Μαθητεία στη Δημοκρατία 1848-1852*. Αθήνα: ΕκδόσειςΠόλις, 2006.

Appignanesi, Lisa. *Cabaret. The First Hundred Years*. London: Methuen, 1984.

Barrister, Marc. «The Mediatization of Politics during the Fronde: Condé's Bureau de Presse». *Cahiers du Dix-Septième. An Interdisciplinary Journal* Vol. x, No. 1 (2006): 31-43, Ανακτήθηκε στις 19 Φεβρουαρίου, 2015. http://se17.bowdoin.edu/files/BannisterCahiers17X1%282005%29_31_43.pdf.

Benjamin, Walter. *Paris-Capital of the Nineteenth Century*. Ανακτήθηκε στις 10 Ιανουαρίου, 2014. <http://nowherelab.dreamhosters.com/paris%20capital.pdf>.

Bercy, Léon de. *Montmartre et ses Chansons. Poètes et Chansonniers*. Παρίσι: H. Daragon, Libraire, 1902. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. Ανακτήθηκε στις 2 Φεβρουαρίου, 2015. ftp://ftp.bnf.fr/549/N5493947_PDF_1_-1DM.pdf.

Boime, Albert. *Art and the French Commune.Imaging Paris after War and Revolution*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

- Boukay, Maurice. *Nouvelles Chansons*. Παρίσι: Ernest Flammarion, 1895. Ανακτήθηκε στις 24 Φεβρουαρίου 2015. ftp://ftp.bnf.fr/006/N0062546_PDF_1_-1DM.pdf.
- Bourdieu, Pierre. *ΗΔιάκριση: Κοινωνική Κριτικήτης Καλαισθητικής Κριτικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2002.
- Bourdieu, Pierre. «Cultural Reproduction and Social Reproduction». Στο *Knowledge, Education and Cultural Change: Papers in the Sociology of Education*. Richard Brown (επιμ.). 56-68. Λονδίνο: Tavistock, 1973.
- Brand, Jennifer. «Le Chat Noir and the Musical Mainstream in Late Nineteenth-Century Paris». MA Thesis, University of Calgary, 2001.
- Brigstocke, Julian John Alasdair. «The Life of the City: Aesthetics of Existence in Fin-de Siècle Montmartre». PhD diss, University of Bristol, 2010.
- Bruant, Aristide. *Dans la Rue. Chansons et Monologues*. 1^{ος} Τόμος. Παρίσι: Auter Editeur, 1893. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. Ανακτήθηκε στις 16 Ιουνίου 2014. ftp://ftp.bnf.fr/007/N0071984_PDF_1_-1DM.pdf.
- Burrows, Candice S. «Cabaret: A Historical and Musical Perspective of a Struggling Era». PhD diss., University of North Carolina, 2010.
- Cate, Phillip Dennis. «The Spirit of Montmartre». Στο *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor and the Avant-Garde, 1875-1905*. Phillip Dennis Cate και Mary Shaw (επιμ.). 1-94. New Jersey: Rutgers, 1996.
- Cate, Phillip Dennis και Shaw, Mary. «Introduction and Acknowledgements». Στο *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor and the Avant-Garde, 1875-1905*. Phillip Dennis Cate και Mary Shaw (επιμ.). v-viii. New Jersey: Rutgers, 1996.
- Cueto-Asin, Elena. «The Chat Noir's Théâtre d' Ombres. Shadow Plays and the Recuperation of Public Space». Στο *Montmartre and the Making of Mass Culture*. Gabriel P. Weisberg (επιμ.). 223-246. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2001.
- Dees, Karen. «The Role of the Parisian Café in the Emergence of Modern Art: An Analysis of the Nineteenth Century Café as Social Institution and Symbol of Modern Art». MA Thesis, Louisiana State University, 1997.
- Delmet, Paul. *Chansons des Femmes*. Παρίσι: EnochandCie, 1896. Ανακτήθηκε στις 30 Ιανουαρίου, 2015. http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP79741-PMLP161815-Delmet_-_Chansons_de_femmes.pdf.

Dull, Olga Anna. «From Rabelais to the Avant-Garde: Wordplays and Parody in the Wall-Journal Le Mur». Στο *The Spirit of Montmartre, Cabarets, Humor and the Avant-Garde, 1875-1905*. Phillip Dennis Cate και Mary Shaw (επιμ.). 199-241. New Jersey: Rutgers, 1996.

Eagleton, Terry. *Η Έννοια της Κουλτούρας*. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις, 2003.

Eliot, T.S. *Σημειώσεις για τον Ορισμό της Κουλτούρας*. Αθήνα: Πλέθρον, 1980.

Encyclopaedia Britannica. "Bourgeois". <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/75834/bourgeoisie>. Ανακτήθηκε στις 10 Φεβρουαρίου, 2014.

Encyclopaedia Britannica. «Opéra Comique». <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/429835/opera-comique#ref14464>. Ανακτήθηκε στις 19 Φεβρουαρίου, 2015.

Gelder, Ken. *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*. London, New York: Routledge, 2007.

Gendron, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club. Popular Music and the Avant-Garde*. Λονδίνο και Σικάγο: University of Chicago Press, 2002.

Gluck, Mary. *Popular Bohemia: Modernism and Urban Culture in Nineteenth Century Paris*. Λονδίνο: Harvard University Press, 2008.

Mary Gluck. «Theorizing the Cultural Roots of the Bohemian Artist. *Modernism/modernity*, Vol.7, No. 3 (2000): 351-378. Ανακτήθηκε στις 19 Νοεμβρίου 2013, <http://muse.jhu.edu/journals/mod/summary/v007/7.3gluck.html>.

Goudeau, Emile. *Dix Ans de Bohème*. Παρίσι: A la Librairie Illusrée, 1888. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. Ανακτήθηκε στις 16 Ιουνίου, 2014. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109158q.r=emile+goudeau.langEN>.

Hall, Stuart. «Recent Developments in Theories of Language and Ideology: A critical note». Στο *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, Paul Willis (επιμ.), 227-262. Λονδίνο: Routledge, 1980.

Hedbigge, Dick. *Υποκουλτούρα: Το Νόημα του Στιλ*. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 1988.

Hewitt, Nicholas. «Shifting Cultural Centers in Twentieth- Century Paris». Στο *Parisian Fields*, M. Sheringham (επιμ.), 30-45. Λονδίνο, Reaktion: 1996.

Hobsbawm, Eric. *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875- 1914*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2007.

Houchin, John. «The Origins of the Cabaret Artistique». *The Drama Review*, Vol.28, No.1, French Theatre (1984): 5-14. Ανακτήθηκε στις 26 Μαρτίου 2013. <http://jstor.org/stable/1145557>.

Hyspa, Vincent. *Chansons d' Humour*. Παρίσι: Enoch and Cie, 1903. Ανακτήθηκε στις 30 Ιανουαρίου, 2015. <http://scans.library.utoronto.ca/pdf/7/25/chansonsdhumourp00hysp/chansonsdhumourp00hysp.pdf>

Jacques, Alain M. (αγγλική μετάφραση). «Les Temps des Cerises». Jean-Baptiste Clément, Antoine Renard. IMSLP. Petrucci Music Library. Ανακτήθηκε στις 24 Φεβρουαρίου, 2015. http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP344279-PMLP555480-Le_temps_des_cerises__A._Renard_-_J.B._Cl__ment_-_Full_Score.pdf.

Jenks, Chris. *Subculture. The Fragmentation of the Social*. Λονδίνο: Sage Publications, 2004.

Jouy, Jules. *Chansons de Bataille*. Παρίσι: C. Marpon et E. Flammarion, 1889. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. Ανακτήθηκε στις 16 Ιουνίου, 2014. ftp://ftp.bnf.fr/006/N0062552_PDF_1_-1DM.pdf.

Jouy, Jules. *Les Chansons de l'année*. Παρίσι: Bourbier et Lamoureu, 1888. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. Ανακτήθηκε στις 16 Ιουνίου, 2014. ftp://ftp.bnf.fr/006/N0062545_PDF_1_-1.pdf.

Jullian, Philippe. *Montmartre*. Oxford: Phaidon, 1977.

Kenny, Nicolas. «Je Cherche Fortune: Identity, Counterculture and Profit in Fin-de-Siecle Montmartre». MA Thesis, McGill University, 2002.

Knapp, Bettina L. «The Golden Age of Chanson». *Yale French Studies* 32. Paris in Literature (1964): 82-98. Ανακτήθηκε στις 8 Οκτωβρίου, 2013. <http://www.jstor.org/stable/2929433>.

La Marche à l' étoile. Mystère en 10 tableaux. Poème et Musique de Georges Fragerolle. Παρίσι: C. Marpon et E. Flammarion, 1890. Ανακτήθηκε στις 24 Φεβρουαρίου, 2015. ftp://ftp.bnf.fr/906/N9064071_PDF_1_-1DM.pdf.

Lay, Howard G. «Pictorial Acrobatics». Στο *Montmartre and the Making of Mass Culture*. Gabriel P. Weisberg (επιμ.). 145-179. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2001.

Lockspeiser, Edward. «The French Song in the 19th Century». *The Musical Quarterly* Vol.26, No.2 (1940): 192-199. Ανακτήθηκε στις 19 Νοεμβρίου 2013. <http://www.jstor.org/stable/738847>.

- MacNab, Maurice. *Chansons du Chat Noir*. Παρίσι: Eu Menestrel, 1891.
- Magraw, Roger. *France 1815-1914. The Bourgeois Century*. Λονδίνο: Fontana Press, 1988.
- Mainardi, Patricia. *The End of the Salon, Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Massenet, Jules. *Mélodies, Cahier III*. Παρίσι: Heugel and Cie, 1891.
- Mayer, Jean-Marie και Reberieux, Madeleine. *The Third Republic from its Origins to the Great War: 1871-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, Editions de La Maison des Sciences de l' Homme, 1984.
- Menon, Elizabeth K. «Images of Pleasure and Vice. Women on the Fridge». Στο *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Gabriel P. Weisberg (επιμ.), 145-179. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2001.
- Montoya, Gabriel και Petitjean Maurice. «En Fermant les Yeux». Παρίσι: M. Labbè, 1909. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. Ανακτήθηκε στις 24 Φεβρουαρίου, 2015.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1161314f.r=Montoya%2C+Gabriel.langEN>.
- MoMA Learning. «Performance into Art», Conceptual Art. http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/performance-into-art. Ανακτήθηκε στις 20 Φεβρουαρίου, 2015.
- Munholland, John Kim. «Republican Order and Republican Tolerance in Fin-de-Siècle France». Στο *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Gabriel P. Weisberg (επιμ.), 15-36. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2001.
- Myers, Nicole. «Symbolism». Στο Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. Ανακτήθηκε στις 11 Φεβρουαρίου 2015. http://www.metmuseum.org/toah/hd/symb/hd_symb.htm.
- Myers, Rollo H. *Erik Satie*. New York: Dover Publications, INC, 1968.
- Oberthur, Mariel. *Cafes and Cabarets of Montmartre*. Sheila Azoylai (μεταφρ.). Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1984.
- Opera de Paris. "The Paris Opera's History". <http://www.operadeparis.fr/en/l-opera-de-paris/l-institution/histoire-de-l-onp>. Ανακτήθηκε στις 30 Μαρτίου, 2014.
- Palmer, Bryan D. *Κουλτούρες της Νύχτας. Νυχτερινές Περιηγήσεις στις Ιστορίες Παράβασης από το Μεσσαίωνα μέχρι Σήμερα*. Αθήνα: Σαββάλας, 2006.
- Pasler, Jann. "Paris, §VII: After 1870." New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford Music Online. Ανακτήθηκε στις 19 Νοεμβρίου, 2013.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40089pg7?q=chat+noir&search=quick&pos=8&_start=1#firsthit.

Perrot, Michelle. «Οι «Απάχηδες», Πρώτες Συμμορίες νέων στη Γαλλία της Belle Epoque». Στο *Οι περιθωριακοί και οι Αποκλεισμένοι στην Ιστορία*, Bernard Vincent (επιμ.). Αθήνα: Ροές Δοκίμια, 1994.

Rearick, Charles. «Song and Society in Turn-of-the-Century France». *Journal of Social History* 22, No.1 (1988): 45-63. Ανακτήθηκε στις 10 Αυγούστου, 2013. <http://jstor.org/stable/3787951>.

Rollinat, Maurice. *Les Nèvrotes. Les Ames-Les Luxures, Les Refuges-Les Spectres, Les Ténèbres*. Παρίσι: G. Charpentier et Cie, 1885. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. Ανακτήθηκε στις 16 Ιουνίου, 2014. ftp://ftp.bnf.fr/010/N0107923_PDF_1_-1DM.pdf.

Rollinat, Maurice. *Six Nouvelles Poésies de Charles Baudelaire. Mises en musique par Maurice Rollinat*. Παρίσι: Au Mènestrel, 1892. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. Ανακτήθηκε στις 16 Ιουνίου, 2014. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500303t/f1.image.r=maurice%20rollinat.langEN>.

Roszak, Theodore. *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*. Garden City, New York: Anchor Books, 1969.

Scott, Derek B. *Sounds of the Metropolis. The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.

Segel, Harold B. *Turn-of-the-Century Cabaret. Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich*. New York: Columbia University Press, 1987.

Segel, Harold B. «Fin de Siècle Cabaret». *Performing Arts Journal*, Vol.2 No.1 (1977): 41-57. Ανακτήθηκε στις 26 Μαρτίου 2013. <http://www.jstor.org/stable/3244964>

Seigel, Jerrold. *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. Νέα Υόρκη: Viking, 1986.

Smith, Philip. *Πολιτισμική Θεωρία*. Αθήνα: Κριτική Επιστημονική Βιβλιοθήκη, 2006.

Spates, James L. «Counterculture and Dominant Culture Values: A Cross-National Analysis of the Underground Press and Dominant Culture Magazines». *American Sociological Review*, Vol.41, No. 5 (1976): 868-883. Ανακτήθηκε στις 22 Ιανουαρίου 2015. <http://www.jstor.org/stable/2094732>.

Stefanou. Danae. «Symbolist Language and Sense of Drama in Claude Debussy's Pelléas et Mélisande.» MA Thesis, University of Nottingham, 2000.

Swart, Koenraad W. *The Sense of Decadence in Nineteenth Century France*. International Archives of the History of Ideas Vol.7.Χάγη: Martinus Nijhoff, 1964.

Valva, Margherita D' Ayala και Auf der Heyde, Alexander. *Μεγάλοι Ζωγράφοι-Toulouse Lautrec*. Βιβλιοθήκη, Τέχνης, Εφημερίδα Καθημερινή. Αθήνα: Εκδόσεις Explorer, 2006.

Weber, Eugen. *France. Fin de Siècle*. Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

Weisberg, Gabriel P. «Montmartre's Lure. An Impact on Mass Culture». Στο *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Gabriel P. Weisberg (επιμ.). 1-11. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2001.

Whiting, Steve Moore. «Music on Montmartre». Στο *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor and the Avant-Garde, 1875-1905*. Phillip Dennis Cate και Mary Shaw (επιμ.). 159-197. New Jersey: Rutgers, 1996.

Whiting, Steve Moore. «Erik Satie and Vincent Hyspa: Notes on a Collaboration». *Music and Letters* 77, No. 1 (1996): 64-91. Ανακτήθηκε στις 22 Ιανουαρίου 2015. <http://jstor.org/stable/737537>.

Williams, Raymond. *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. Λονδίνο: Verso, 1989.

Wilson, Colette E. *Paris and the Commune 1871-1878. The Politics of Forgetting*. New York, Manchester: Manchester University Press, 2007.

Wilson, Michael L. J. «Portrait of the Artist as a Louis XIII Chair». Στο *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Gabriel P. Weisberg (επιμ.). 180-204. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2001.

Wilson, Michael L. «The Eccentric Masculinity of Aristide Bruant». *Proceedings of the Western Society for French History* Vol. 36. Donna Ryan και April Shelford (επιμ.). 195-208. University of Michigan, 2008. Ανακτήθηκε στις 16 Μαρτίου, 2014. <http://quod.lib.umich.edu/w/wsfh/0642292.0036.015/--eccentric-masculinity-of-aristide-bruant?rgn=main;view=fulltext>.

Xanrof, Léon. *Chansons sans gêne*. Παρίσι: G. Ondet, 1870. Ανακτήθηκε στις 30 Ιανουαρίου, 2015. <https://ia600508.us.archive.org/16/items/chansonssansgn00four/chansonssansgn00four.pdf>.

Yale University. «Paris and the Belle Époque». Yale Courses. YouTube βίντεο, 50:58.
4 Δεκεμβρίου, 2013.
http://www.youtube.com/watch?v=17fyza_fTRI&list=PL113F86570D8FB661.

Zeldin, Theodore. *France 1848-1945: Politics and Anger*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

«19th Century Paris Project». San Jose State University, School of Art and Design. Ανακτήθηκε στις 12 Δεκεμβρίου 2013. <http://gallery.sjsu.edu/paris/>.

Ανέστη, Μαρία. «Οι Άνθρωποι του Περιθωρίου στη Γαλλική Ζωγραφική κατά το Δεύτερο Μισό του 19ου Αιώνα». Μεταπτυχιακή Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2007.

Ανώνυμου. «Notes on the Fin-de-Siècle Movement in Parisian Art and Literature». *The Art Critic* Vol. 1, No. 1 (1893): 4-9. Ανακτήθηκε στις 22 Ιανουαρίου, 2015. <http://www.jstor.org/stable/20494208>.

Αστρινάκης, Αντώνης Ε. *Νεανικές Υποκουλτούρες. Παρεκκλίνουσες υποκουλτούρες της νεολαίας της εργατικής τάξης. Η βρετανική θεώρηση και η ελληνική εμπειρία*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 1991.

Γιαννακόπουλος, Διονύσης. «Η Παρισινή Κομμούνια του 1871». *Ευτοπία. Περιοδική Έκδοση για τον Ελευθεριακό Κοινοτισμό* 14 (2009): 30-34.

Δαμιανάκος, Στάθης. *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον, 2001.

Διακουμάκος, Γιώργος. «Πολιτιστικές Πρακτικές και Πολιτικές Αντιλήψεις. Οι κεντρικές ελληνικές (πολιτικές) Υποκουλτούρες». Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010.

Μαρκούζε, Χέρμπερτ. «Παρατηρήσεις για έναν επαναπροσδιορισμό της κουλτούρας». Στο *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*. 27-47. Αθήνα: Ύψηλον, 1984.

Φουκώ, Μισέλ. «Ομιλίες και Γραπτά 1984. Περί Αλλοτινών Χώρων». Διάλεξη στη Λέσχη Αρχιτεκτονικών Μελετών, 14 Μαρτίου 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité*, Vol. 5 (1984): 46-49.

Σιώψη, Αναστασία Α. *Η Μουσική στην Ευρώπη του 19^{ου} Αιώνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος, 2005.

Συλλογικό, *L'Hydropathe, Journal Littéraire Illustré*, Numéros 1-37. Γενέυη: Slatkine Reprints, 1971. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. Ανακτήθηκε στις 24 Φεβρουαρίου, 2015. ftp://ftp.bnf.fr/003/N0032436_PDF_1_-1DM.pdf.

