ΧΡΙΣΤΙΝΑ Α. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΜΑ: ΠΡΟΣΔΟΚΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟΓΟΗΤΕΥΣΗ ΣΕ ΕΝΑ ΑΣΤΙΚΟ ΠΕΔΙΟ

Η παρούσα συγκριτολογική μελέτη φιλοδοξεί να προσεγγίσει δύο συγκινησιακές καταστάσεις, την προσδοκία και την απογοήτευση, αδιάρρηκτα δεμένες με την τοπογραφημένη παρακολούθηση ενός λαϊκού θεάματος, βασικό αφηγηματικό θέμα τριών έργων, διαφορετικών ως προς το λογοτεχνικό είδος στο οποίο ανήκουν, τη γλώσσα, τη χώρα και την εποχή δημιουργίας τους. Αποκλείοντας εξαρχής σχέσεις επιδράσεων και αλληλεξαρτήσεων που χαρακτηρίζουν πολλές φορές εύλογα ή κρυφά πτυχές των κειμένων που υποβάλλονται στη διαδικασία σύγκρισης (με άλλα λόγια, εξακοντίζοντας τη διακειμενικότητα), θα βασιστούμε στην αποκωδικοποίηση μίας συγκεκριμένης θεματικής, η οποία μοιάζει να είναι και ο μοναδικός συνδετικός κρίκος μεταξύ των προσεγγιζόμενων αντικειμένων.

Τα λογοτεχνήματα που θα αποτελέσουν το αντικείμενο της σύγκρισης είναι το πεζόμορφο ποίημα του Charles Baudelaire «Le Vieux Saltimbanque», από την ποιητική του συλλογή *Petits poèmes en prose*[1], η εισαγωγή του πρώτου κεφαλαίου του μυθιστορήματος του Ιωάννη Κονδυλάκη *Οι Άθλιοι των Αθηνών*,[2] και το λιμπρέτο από το μπαλέτο *Parade* του Jean Cocteau[3].

Εκδιδόμενο την 1η Νοεμβρίου 1861 στο περιοδικό *Revue Fantaisiste*, ο «Vieux Saltimbanque» του Baudelaire ενσαρκώνει, μαζί με άλλα ποιήματα, το όραμα του Γάλλου ποιητή για το πολυπόθητο «θαύμα της ποιητικής πεζογραφίας»[4]. Πρόκειται για ένα νεωτεριστικό λογοτεχνικό είδος που του επιτρέπει ελεύθερα και δυναμικά να προσεγγίσει, να αναλύσει και να μετουσιώσει σε ποίηση θέματά του προσφιλή και ήδη ανεπτυγμένα στα *Fleurs du Mal*. Διαμέσου ενός πανταχού παρόντα αφηγητή, περιπατητή -*flâneur*- ή παρατηρητή που αδιάκοπα, απροκάλυπτα και με αφοπλιστική λεπτομέρεια σχολιάζει εαυτόν, ανθρώπους, πλήθη και καταστάσεις κοιτάζοντας από το παράθυρο του δωματίου του ή περιδιαβαίνοντας την άπλετη ευρύτητα που προσφέρουν τα πάρκα και οι λεωφόροι της πρωτεύουσας, ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με πλείστα υπαρξιακά ζητήματα: τη μάστιγα του ατέρμονου και φθοροποιού χρόνου, το μάταιο κυνήγι της ιδεατής απόλυτης ευτυχίας, το ασήκωτο φορτίο της καθημερινότητας, την ψευδαίσθηση της ηδονής χάρη στο αλκοόλ και τις παραισθησιογόνες ουσίες και, τέλος, τη σχέση με το θήλυ, το οποίο με την απομυθοποιητική του σκληρότητα ή το μαγικό του ραβδί όλα τα παραποιεί ή τα μεταμορφώνει. Στο συγκεκριμένο ποίημα, το θέμα της μοναξιάς και του ακρωτηριασμού του δημιουργού που αδυνατεί να γίνει κατανοητός από το περιβάλλον του και το κοινό στο οποίο απευθύνει και εκθέτει τα έργα του συμβολίζεται, κυριολεκτικά και μεταφορικά, από ένα μοναχικό και απαξιωμένο

[1] Charles Baudelaire: «Le Vieux Saltimbanque», *Petits poèmes en prose ou Le Spleen de Paris*, Flammarion, Paris, 1987, σσ. 99-101.

[2] Ιωάννης Κονδυλάκης: *Οι Άθλιοι των Αθηνών*, Τόμ. Α΄, Νεφέλη, Αθήνα, 1999, σσ. 49-53.

[3] Jean Cocteau: «Parade», *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 2003, σσ. 10-11 (Bibliothèque de la Pléiade).

[4] «Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? » (Charles Baudelaire, ό. π., σ. 74).

σαλτιμπάγκο, ένα «ανθρώπινο ερείπιο»,[5] που ο αφηγητής συναντά σε μία υπαίθρια γιορτή, όπου πλανόδιοι λαϊκοί καλλιτέχνες προσφέρουν θέαμα και τέρψη στο περαστικό κοινό.

Οι Άθλιοι των Αθηνών του Ιωάννη Κονδυλάκη εκδόθηκαν για πρώτη φορά στην εφημερίδα *Εστία* από τον Ιούνιο και έως τον Νοέμβριο του 1894, με το ψευδώνυμο Βαρδής Γύπαρις, ενώ η πρώτη έκδοσή του σε βιβλίο έγινε το 1895[6]. Εύλογο, λοιπόν, ότι ο συγγραφέας προσάρμοσε το λογοτεχνικό του σχέδιο στη μορφή του επιφυλλιδογραφικού μυθιστορήματος, της οποίας βασικό χαρακτηριστικό είναι η αποσπασματικότητα της συγγραφής και της έκδοσης, και πρωτεύων σκοπός η διασκέδαση του κοινού του ημερήσιου τύπου, εξασφαλισμένη από την ξεκούραστη ανάγνωση του διηγήματος, την αγωνία και το κέντρισμα του ενδιαφέροντος από τα περιγραφόμενα αναπάντεχα περιστατικά. Πιο συγκεκριμένα, οι τίτλοι κεφαλαίων έχουν τη μορφή επιγραμματικών περιλήψεων, υπενθυμίζοντας κατά αυτόν τον τρόπο στον αναγνώστη τα δρώμενα μέχρι του σημείου εκείνου, ενώ ο αφηγητής, παρεμβαίνοντας διαρκώς μέσα από το σχολιασμό προσώπων και καταστάσεων, όχι μόνο βοηθά τη γρήγορη ανάκληση παρελθόντων γεγονότων αλλά υπερτονίζει και τις συνταρακτικές εξελίξεις που ανατρέπουν τα αφηγούμενα δεδομένα. Πέρα όμως από την τυπολογική αυτή κατηγοριοποίηση, δε θα πρέπει να μας διαφεύγει ότι *Οι Άθλιοι των Αθηνών* είναι κοινωνικόαστικό μυθιστόρημα[7] του οποίου τόπος δράσης είναι η ελληνική πρωτεύουσα. Μέσα από μία λεπτομερή, συχνά απομυθοποιητική και σίγουρα ρεαλιστική περιγραφή της Αθήνας του 1870, ο συγγραφέας εστιάζει τη θεματολογία του σε ποικίλες πτυχές κοινωνικής αστικής προβληματικής[8], με κυριότερες την υλική ανέχεια, την αδικία, τη βουλιμία για κοινωνική καταξίωση, την αφαίμαξη των αδυνάτων, τη θέληση για νέμεση, την αλληλεγγύη μεταξύ ομοιοπαθούντων και τη τελική δικαίωση των καλών μετά από πολλές συγκρούσεις με τις κακές ανθρώπινες δυνάμεις[9]. Φορείς αυτών των καταστάσεων, πάντα συγκινησιακά φορτισμένες, είναι οι ήρωες που αποτελούν μέλη του πολυδιάστατου αυτού αστικού πεδίου, ετερόκλητου, ανομοιογενούς και απλοϊκά διχοτομημένου σε πλούσιους και φτωχούς. Το απόσπασμα που μελετάται εδώ ξεκινά με τις απαραίτητες χωροχρονικές διευκρινίσεις (είναι χειμώνας στην Αθήνα, γύρω στα 1870) και συνεχίζει με μία παραστατικότατη εικόνα των εγκαταλελειμμένων υπαίθριων θεάτρων, αντίθετη με τις στιγμές της εφήμερης καλοκαιρινής τους δόξας.

[5] Ό. π., σ. 100.

[6] Κώστας Στεργιόπουλος: *Περιδιαβάζοντας στο χώρο της παλαιάς πεζογραφίας μας*, τόμ. Β΄, Κέδρος, Αθήνα, 1986, σ. 89.

[7] Θάνος Πολίτης: «Η συγγραφική πορεία του Ι. Κονδυλάκη: Ανίχνευση της θεματικής και αφηγηματικής του εξέλιξης», *Πεπραγμένα του Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου «Ο Ιωάννης Κονδυλάκης και το έργο του»*, Δημοτική Πολιτιστική Επιχείρηση Χανίων, Χανιά, 1996, σ. 62. Βλ. επίσης Αγγέλα Καστρινάκη: «Τροπές του ρεαλισμού», *Πεπραγμένα του Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου «Ο Ιωάννης Κονδυλάκης και το έργο του»*, ό. π., σ. 207: «Οι *Άθλιοι των Αθηνών* ανήκουν στα αφηγήματα του αστικού χώρου».

[8] Θάνος Πολίτης, ό. π., σ. 63: «... μία επίμονη και πειστική αναφορά σε νοοτροπίες, συνήθειες και πρακτικές συγκεκριμένων ομάδων του υπόκοσμου, που εκπορεύεται από εμφανή τάση ηθογράφησης της πόλης. Έτσι με μία οξεία παρατηρητικότητα, αλλά και μία ανάλογη ψυχογραφική δεξιότητα, ο Κονδυλάκης επιχειρεί να αναδείξει όλο το κλίμα της λαογραφίας της πόλης...»

[9] Henri Tonnet: «Ο Ιωάννης Κονδυλάκης και ο Eugène Sue(Οι *Άθλιοι των Αθηνών* και τα *Μυστήρια των Παρισίων*)», *Πεπραγμένα του Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου «Ο Ιωάννης Κονδυλάκης και το έργο του»*, ό. π., σ. 145: «Ο συγγραφέας πιστεύει πως οι ηθικές αξίες υπάρχουν απόλυτα και ενσαρκώνονται σε ανθρώπινα όντα. Οι άνθρωποι είναι ελεύθεροι και έχουν πάντα τη δυνατότητα να διαλέξουν ανάμεσα στο καλό και το κακό. Τις περισσότερες φορές αυτή η επιλογή δε γίνεται κατά τη διάρκεια της ιστορίας του βιβλίου, με αποτέλεσμα η δράση να συνίσταται στην πάλη ανάμεσα στους καλούς και τους κακούς.» και «... Ο αναγνώστης μπορεί να διαπιστώσει πόσο άδικη είναι η κοινωνία.

Το μπαλέτο *Parade* του Jean Cocteau παρουσιάστηκε για πρώτη φορά από το θίασο των Ρωσικών Μπαλέτων του Serge Diaghilev το Μάιο του 1917 στο θέατρο Châtelet στο Παρίσι. Τα σκηνικά, τα κοστούμια, η αυλαία και το μακιγιάζ των πρωταγωνιστών ήταν του Pablo Picasso, η μουσική του Erik Satie, η χορογραφία του Léonide Massine και πρωταγωνιστούσαν, εκτός από τον ίδιο το χορογράφο οι Maria Chabelska, Lydia Lopokova και Nikolas Zverev. Η υπόθεση του έργου, όπως το καταδεικνύει και ο τίτλος του, βασιζόταν στην παρέλαση και επίδειξη των θαυμαστών ικανοτήτων ενός πλανόδιου θιάσου λαϊκών καλλιτεχνών. Ο Κινέζος Ταχυδακτυλουργός, η Μικρή Αμερικανίδα και οι δύο Ακροβάτες, συνοδευόμενοι από τρεις Managers, οργανωτές της διαφήμισης, προσπαθούν να δελεάσουν τους περαστικούς και να τους πείσουν να περάσουν στο εσωτερικό της αυτοσχέδιας παράγκας, όπου θα είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν την ολοκληρωμένη παράσταση. Όμως, το κοινό παρεξηγεί την παρέλαση και νομίζει ότι όλο το θέαμα περιορίζεται σε αυτή. Οι Managers προσπαθούν να το μεταπείσουν αλλά χωρίς αποτέλεσμα. Καταρρέουν επί σκηνής, ενώ οι τέσσερις καλλιτέχνες κάνουν μία τελευταία αλλά μάταιη προσπάθεια να εξηγήσουν στο κοινό ότι το πραγματικό θέαμα θα δινόταν στο εσωτερικό του θεάτρου. Θέαμα ριζοσπαστικό για την εποχή του, η *Parade* αποτελεί μία δραματική μεταστροφή της αισθητικής πορείας των Ρωσικών Μπαλέτων, αποκρυσταλλώνοντας τις προσπάθειες του Diaghilev για εκμοντερνισμό του καλλιτεχνικού προφίλ του θιάσου και προσανατολισμού του σε νέους πειραματισμούς. Αμφισβητώντας ξεκάθαρα την αισθητική συνταγή προηγούμενων μπαλέτων που στηριζόταν σε μυθολογικά ή υπερφυσικά στοιχεία, το σενάριο του Cocteau, απέριττο και περιορισμένο σε λίγες μόνο γραμμές, αρνείται οποιαδήποτε περιπλοκή και εγκωμιάζει το ρεαλισμό της σύγχρονης αστικής ζωής. Η θεματική της αυλαίας, αποπνέοντας λυρισμό και εμπνευσμένη από την καθημερινότητα ενός μπουλουκιού, καθησυχάζει τον θεατή πριν τον οδηγήσει απότομα σε ένα στοιχειώδες σκηνικό, αυστηρά κυβιστικό, άκαμπτο, απογυμνωμένο από μεγαλοπρέπεια και έντονους χρωματισμούς, τόσο αγαπητούς στους καλλιτέχνες των Ρωσικών Μπαλέτων. Τα κοστούμια, κατά το ήμισυ ενδυματολογικά εμπνευσμένα από συγκεκριμένους λαϊκούς καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1910 στο Παρίσι και κατά το ήμισυ διαποτισμένα από τον προγενέστερο πικασικό κυβισμό, συνηγορούν με τη νεωτεριστική μουσική του Σατί. Αυτή, συμβολιστικά δομημένη, λιτή, χιουμοριστική, βασισμένη στο rag-time και σε άλλα μοτίβα που παραπέμπουν σε μουσική των καμπαρέ, εμπλουτισμένη με φουτουριστικούς ήχους (σειρήνα, γραφομηχανή, πυροβολισμούς, θορύβους από μηχανές), οφείλει τη δημιουργία της στην απλουστευμένη και ταπεινή χρήση μουσικών ευρημάτων που υπερνικούν τη συγκινησιακή δραματικότητα και την ορχηστική αφθονία. Τέλος, η χορογραφία αναιρεί τη χάρη και τη δεξιοτεχνία της prima ballerina κι ξεδιπλώνει την ευρηματικότητα της παντομίμας και της κινητικής λαϊκών θιάσων της γαλλικής πρωτεύουσας.

Συνηγορώντας με τον Βάλτερ Πούχνερ ότι «τα κατεξοχήν χαρακτηριστικά του λαϊκού θεάματος είναι η συλλογικότητα της παραγωγής και της αποδοχής, η ενεργός συμμετοχή του κοινού στην παράσταση, η κοινή αισθητική, η τυποποίηση και ο αυτοσχεδιασμός» που «παίρνουν ιδιαίτερες διαστάσεις με την ενεργό συμμετοχή του κοινού, (το οποίο) με τις αντιδράσεις του επηρεάζει και ρυθμίζει την παραγωγή...»[10], μπορούμε αρχικά να ορίσου-

Παρακολουθεί την κατάπτωση και την εξαθλίωση των αθώων έως τις μεγαλύτερες συμφορές, τη φυλάκιση, την τρέλα και το θάνατο. Μόνο στο τέλος, σε μία λιγότερο ενδιαφέρουσα φάση του μύθου, γίνεται η αποκατάσταση της δικαιοσύνης...»

[10] Βάλτερ Πούχνερ: *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια: Συγκριτική μελέτη*, Πατάκης, Αθήνα, 1989, σ.17.

με τους βασικούς άξονες της μελέτης μας ως την ανάλυση και ερμηνεία, διαμέσου συμπαγών και αλληλοσυμπληρωμένων ζευγών, προφανών συστατικών και βασικών παραμέτρων του θεάματος. Έτσι, το *πού, ποιος, πώς*, ή πιο συγκεκριμένα ο θεατρικός χώρος, οι θεατές και το θέαμα με τη συγκεκριμένη ταυτότητα και ατμοσφαιρική του διάσταση θα μας απασχολήσουν εδώ ως ζητήματα που διαμορφώνουν αλλά και διαμορφώνονται από την ιδιότυπη συγγραφική προσωποποιημένη και έντεχνη αφηγηματική απόδοση του πολυδιάστατου αυτού βιωματικού συμπλέγματος.

Αστικό πεδίο και θεατρικός χώρος: αχανές και πεπερασμένο

Αναφορικά με την τοπογραφική επένδυση των τριών έργων, η πρώτη εύλογη και σημαντική διαπίστωση είναι ότι χαρακτηρίζεται από την εικόνα της πόλης. Το *άστυ* κάνει πεισματικά την εμφάνισή του ήδη από τον τίτλο των έργων, ειδικότερα στην περίπτωση του Baudelaire και του Κονδυλάκη: *Spleen de* ***Paris*** για το πρώτο, *Άθλιοι των* ***Αθηνών*** για το δεύτερο. Η προτίμηση αυτή για το αστικό πεδίο ως κυρίαρχου σκηνικού αλλά και διάκοσμου της δράσης αποτελεί εξάλλου σημαίνον χαρακτηριστικό της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας του 19ου αιώνα[11], αλλά και μία σαφή τάση προς την αγελαία συλλογικότητα, με ταυτόχρονη εξασθένηση ή αποσιώπηση του ατομικού και ιδιαίτερα ταυτοποιημένου στοιχείου. Το Παρίσι στην περίπτωση των Baudelaire και Cocteau, η Αθήνα σε αυτή του Κονδυλάκη[12] είναι οι υπαρκτοί, άρα και ρεαλιστικοί αστικοί τόποι, που φιλοξενούν παράσταση και θεατές και που χρησιμεύουν στον αναγνώστη ως πυξίδα μυθιστορηματικής εξερεύνησης[13].

Αυτό το οποίο είναι ενδιαφέρον να μας απασχολήσει είναι ο τρόπος με τον οποίο εισάγεται η πόλη ως τόπος δράσης του έργου από τους συγγραφείς. Και στις τρεις περιπτώσεις παρατηρούμε ότι δεν είναι άμεσος αλλά υπαινικτικός. Ο Baudelaire και ο Κονδυλάκης προτιμούν να μην αποκαλύψουν αβίαστα το όνομα της πόλης μέσα από μία απλή κατονομασία της, αλλά προσφέροντας στον αναγνώστη την εικόνα των παριστάμενων ως μία ομοιογενή ομάδα με μόνο ευδιάκριτο χαρακτηριστικό ταυτοποίησης αλλά και ομοιότητά τους το γεγονός ότι όλοι διαμένουν στην ίδια πόλη. Έτσι, η αστική ταυτότητα των κατοίκων που συμμετέχουν στο λαϊκό πανηγύρι είναι εκείνη που οδηγεί και στην αποκάλυψη της πόλης. Ο Γάλλος μάλιστα ποιητής, διαμέσου του αφηγητή του, δεν αποκλείει από την χαρακτηριστική αυτή ομάδα και τον ίδιο του τον εαυτό, επιμένοντας στην αστική του καταγωγή και γράφοντας ότι συμμετέχει στην υπαίθρια γιορτή ως "vrai parisien"[14]. Ο Κονδυλάκης, από την άλλη

[11] Henri Tonnet, ό. π., σ. 147: «Δεν είναι τυχαίο βέβαια που ονόματα μεγάλων πόλεων περιλαμβάνονται σε δύο από τους τίτλους: *Μυστήρια των Παρισίων*, *Άθλιοι των Αθηνών*... Αυτή η ιδιαιτερότητα προέρχεται από τη ρομαντική ευρωπαϊκή λογοτεχνία της εποχής στην οποία η μεγάλη πόλη έχει γίνει το συνηθισμένο σκηνικό της δράσης και ένα προσφιλές θέμα για σκέψεις»

[12] Λίζυ Τσιριμώκου: *Λογοτεχνία της πόλης*, Λωτός, Αθήνα 1988, σ. 15: «Ήδη στους τίτλους των αθηναϊκών αφηγημάτων της εποχής, ρητά ή υπαινικτικά, παρατηρείται ένας «εκδημοκρατισμός της λογοτεχνίας, μία μετατόπιση από τον ενικό στον πληθυντικό, από το επώνυμο στο ανώνυμο, από το κύριο όνομα στο ουσιαστικό ή από τα πρόσωπα στα πράγματα. Τούτο σημαίνει ότι υπογραμμίζεται η μετάβαση από τη ρομαντική ατομικότητα στο συλλογικό, στο πλήθος, η προσγείωση από την κορυφή στους χαμηλούς μέσους όρους. Μερικά ενδεικτικά παραδείγματα» *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*, *Το Πανόραμα*, *Οι Άθλιοι των Αθηνών*, κτλ...»

[13] Henri Tonnet, ό. π., σ. 147. : «Δεν μπορούμε να καταλάβουμε την πραγματική σημασία των μετακινήσεων των προσώπων παρά μόνο αν ξέρουμε καλά το Παρίσι και την Αθήνα της εποχής.»

[14] Charles Baudelaire, ό. π., σ. 99: « Pour moi, je ne

πλευρά, γράφει ότι «ο χειμών προώρως επελθών... εσάρωνε διά των πρώτων ψυχρών πνοών εκ του υπαίθρου τα ξηρά φύλλα και τους κατ'εξοχήν φίλους του ανοικτού αέρος Αθηναίους»[15], εμπλουτίζοντας έτσι την αστική ταυτοποίηση των κατοίκων με μία γλαφυρή ανάλυση της πρόωρης άφιξης του χειμώνα και του αντίκτυπου που έχει σε αυτούς. Αντίθετα, το σενάριο του Cocteau για την *Parade* έχει μία διαφορετική προσέγγιση της αναγνώρισης και αναγνωρισιμότητας της πόλης. Εδώ, οι μακροσκελείς περιγραφές περιττεύουν και ο Cocteau αρκείται λακωνικά και χωρίς καμία απολύτως άλλη διευκρίνιση να σημειώσει, κατευθύνοντας έτσι και την σκηνογραφική θεματολογία του Πικάσο, ότι «το σκηνικό αναπαριστά σπίτια στο Παρίσι»[16].

Αυτό, όμως, που θα πρέπει να τονιστεί είναι ότι *το άστυ* δεν αποτελεί απλά και μόνο ένα χωροταξικό μοτίβο που πεισματικά δηλώνει την παρουσία του και συχνά αποσπά το αφηγηματικό ενδιαφέρον του συγγραφέα, αλλά, και κυρίως, λειτουργεί μεταξύ άλλων ως φυσικό και μόνιμο περιγραφικό ή μη περίγραμμα που προσδιορίζει και δέχεται στους κόλπους του το λαϊκό θέαμα.

Αυτή ακριβώς η περίκλειση είναι η αιτία της αντιθετικής αναλογίας που χαρακτηρίζει το χωρικό εύρος των δύο τόπων, δηλαδή της πόλης και της θεατρικής αίθουσας, με την πρώτη να εμφανίζεται ως ευρύ πεδίο και μάλιστα αχανές, ενώ η δεύτερη ως πεπερασμένη και περιορισμένη. Συνεπώς η πόλη, είτε λέγεται Παρίσι είτε Αθήνα, υποδοχέας του λαϊκού θεάματος, χαρακτηρίζεται ως ένας διευρυμένος σε διαστάσεις τόπος, τα πλαίσια του οποίου δεν οριοθετούνται με ακρίβεια ή και καθόλου από τον λογοτέχνη. Μάλιστα, αυτή η συνειδητή και απόλυτη αποσιώπηση, προτιμώμενη από τον Baudelaire και τον Cocteau, μπορεί να ερμηνευθεί και ως ενίσχυση της γιγαντιαίας, δαιδαλώδους, αχανούς ή και μυστηριώδους πλευράς της ίδιας της πόλης[17], την οποία, χαριστικά θα λέγαμε, ο Κονδυλάκης αποφορτίζει δίνοντας φειδωλά δύο οδικές συντεταγμένες, που δεν είναι άλλες από τις λεωφόρους Όλγας και Νίκης[18].

Στους αντίποδες του αστικού πεδίου χωρίς αρχή και τέλος, ενυπάρχει δυναμικά ο χώρος της παράστασης, εστιασμένος με ακρίβεια και καθορισμένος σε έκταση. Έχοντας και στα τρία έργα τη μορφή της υπαίθριας παράγκας, εποχιακό, αυτοσχέδιο, στοιχειώδες και ταπεινότατο θέατρο, αποτελεί τον πυρήνα, μέσα στον οποίο ή γύρω από τον οποίο ξεδιπλώνεται, επιδοκιμάζεται ή αποδοκιμάζεται το λαϊκό θέαμα και οι πρωταγωνιστές του.

Για τον Baudelaire, ο χώρος του λαϊκού θεάματος, προσδιοριζόμενος σε πρώτη φάση ως κόμβος συνύπαρξης και σύντηξης λαϊκών καλλιτεχνών και πρωταγωνιστών, μαρτυράται από την πρώτη κιόλας λέξη του ποιήματος με τη βοήθεια του επιρρήματος «παντού»[19]. Αναμφίβολα αόριστος τοπικός προσδιορισμός, αλλά που στοχεύει στην καθ'υπερβολή απόδοση της προσωπικής εμπειρίας του αφηγητή-θεατή. Εντούτοις, το «παντού» θα συγκεκριμενοποιηθεί, αφενός μέσα από την διάσπασή του κατά τη διηγηματική ροή σε μικρο-χώρους, συγκεκριμένες παράγκες που λειτουργούν ως σύνορα, νοητές γραμμές διάκρισης και ανταγωνι-

manque jamais, en vrai parisien, de passer la revue de toutes les baraques... »

[15] Ιωάννης Κονδυλάκης, ό. π., σ.51.

[16] Jean Cocteau, ό. π., σ. 10: «le décor représente les maisons à Paris...»

[17] Λίζυ Τσιριμώκου, ό. π., σ. 10: «... Η ιδιομορφία λοιπόν αυτής της *τοπογραφικά* προσδιορισμένης λογοτεχνίας [της πόλης] έγκειται κυρίως στη θεματική της εστίαση: όχι μόνο το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαδραματίζονται οι περιπέτειες των πλασματικών ηρώων είναι αστικό (του άστεως), αλλά πολύ συχνά τα πρόσωπα υποχωρούν, μετατοπίζονται σε δεύτερο πλάνο ή και εκτοπίζονται εντελώς από την πρωταγωνιστική αδηφαγία της πόλης.»

[18] Ιωάννης Κονδυλάκης, ό. π., σσ. 50, 53.

[19] Charles Baudelaire, ό. π., σ. 99.

σμού των συμμετεχόντων θιάσων και καλλιτεχνών[20], αλλά και από τον τοπικό προσδιορισμό «τέρμα στην άκρη»[21], που δημιουργεί όχι μόνο ένα νοητό νήμα αρχής και τέλους της γιορτής, πόσο μάλλον δίνοντας την αίσθηση της γραμμικότητας χάρη στη λέξη «παράταξη»[22] [των παραγκών], αλλά και τονίζοντας το αισθητικό χάσμα μεταξύ των ήδη ιδωμένων θεαμάτων, ομογενούς ομάδας αποτελούμενη από μαχόμενους και δυναμικούς καλλιτέχνες που προσφέρουν εντυπωσιακό θέαμα, και της παράγκας του φτωχού γερο-σαλτιμπάγκου, μία «καλύβα πιο άθλια και από αυτή του πιο αποκτηνωμένου θηρίου...»[23].

Κατά παρεμφερή τρόπο, ο Ιωάννης Κονδυλάκης θα προβεί σε μία ακριβή περιγραφή του χώρου των υπαίθριων θεάτρων. Αυτή η αφηγηματική προτίμηση εξακριβωμένης τοπογραφίας είναι εξάλλου χαρακτηριστικό όλου του μυθιστορήματος, μέσα στο οποίο ο αναγνώστης εύκολα αναγνωρίζει υπαρκτές τοποθεσίες, οδούς, οικήματα και ολόκληρες συνοικίες. Ας σημειωθεί, όμως, μία σημαντική διαφοροποίηση από το μποντλερικό ποίημα. Αφορά την επικέντρωση του Έλληνα μυθιστοριογράφου αποκλειστικά και μόνο στο εσωτερικό των παραγκών και όχι στην όψη την οποία παρουσιάζουν εξωτερικά και με την οποία ήλθε σε οπτική επαφή ο Γάλλος αφηγητής. Αυτή η τοπογραφικά προσηλωμένη καταγραφή εσωτερικού χώρου αφορά κατά κύριο λόγο τον εντοπισμό από την πλευρά του αφηγητή του υποτυπώδους, πενιχρού ή ακόμα και εξευτελιστικά φτωχού εξοπλισμού των θεατρικών χώρων, όπως επίσης και της σύνδεσής του με τον εποχιακό χαρακτήρα λειτουργίας τους, διαπίστωση που δικαιολογεί και την παραμέλησή τους κατά το χειμώνα[24].

Ως προς την τοπογραφία της δράσης της *Parade*, ο Jean Cocteau εμφανίζεται προκλητικά φειδωλός στο σενάριο του. Θα γράψει χωρίς άλλη διευκρίνιση: «πλανόδιο θέατρο» («théâtre forain»)[25]. Μάλλον ένα πανηγυριώτικο ταπεινό θέατρο, ίσως κινητό και αυτοσχέδιο, μία παράγκα, σίγουρα όμως λιτό και δίχως πολυτέλειες. Παρόλα αυτά, σε αυτές και μόνο τις δύο λέξεις θα στηριχτεί ο σκηνογράφος της παράστασης Πάμπλο Πικάσο για να δημιουργήσει ένα απλό θεατρικό ντεκόρ, μέσα στο οποίο το «πλανόδιο θέατρο» αποτελείτο από δύο σειρές κάγκελα αριστερά και δεξιά και ένα πλάγιο ξύλινο περίγραμμα που πλαισίωνε τη σκηνή, η αυλαία της οποίας δεν ήταν παρά μόνο ένα σεντόνι[26]. Ενδιαφέρον θα ήταν σε αυτό το σημείο να παρατηρήσουμε την απόλυτη απόκρυψη του εσωτερικού του θεατρικού χώρου καθ'όλη τη διάρκεια της παρέλασης των καλλιτεχνών. Μάλιστα, δεδομένου ότι κανένας από τους περαστικούς δε δέχθηκε να μπει μέσα για να παρακολουθήσει το πραγματικό θέαμα, ο χώρος παρέμεινε απροσπέλαστος για τους φανταστικούς θεατές της παρέλασης.

[20] Ό. π. «Elles se faisaient, en vérité, une concurrence formidable... »

[21] «Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques...» (ό. π., σ. 100).

[22] «rangée» (ό. π.).

[23] «... une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti...» (ό. π.).

[24] «Τα υπαίθρια θέατρα είχον εγκαταλειφθή και εκεί όπου προ ολίγων ημερών το άσμα και οι ακκισμοί της «τούμπλας»..... προσείλκυε τα πλήθη εντός και εκτός των θεάτρων, επί των θρανίων, και των τοίχων, και των δέντρων, ως κοινόν εκ σκιούρων...". "... τα ξεβαμμένα και κακόμορφα θρανία, μικρά τινα παραπήγματα έρημα, και η σκηνή, μέγα σαθρόν κουτί αποτελούμενον από παντοία παλιοσάνιδα...» (Ιω. Κονδυλάκης, ό. π., σ. 50).

[25] Jean Cocteau: « Parade », ό. π., σ. 10.

[26] Πιστή αναπαράσταση του μπαλέτου *Parade* από τον χορευτικό θίασο Joffrey Ballet of New York το 1973. Βλ. σχετική φωτογραφία στο βιβλίο της Deborah Menaker-Rotschild, *Picasso's "Parade"*, Sotheby's Publications, London, 1991.

Λαϊκό θέαμα: η μαγευτική παραμόρφωση της πραγματικότητας και η αλήθεια της απομυθοποίησης

Το λαϊκό θέαμα και όπως αυτό σκιαγραφείται από τους τρεις δημιουργούς φθάνει στους θεατές έχοντας ως όχημα τους πρωταγωνιστές του που πλάθουν, αποδίδουν και τελικά τους παραδίδουν το αυστηρά ή μη καθορισμένο περιεχόμενό του. Ο στόχος των καλλιτεχνών παραμένει πάντα ο ίδιος: προσέλκυση όσο το δυνατόν πολυπληθέστερου κοινού και προσφορά ενός θεάματος ικανού να το γοητεύσει και να το συμπαρασύρει σε έναν κόσμο φανταστικό, αληθοφανή ή μη. Αυτή η ολιγόωρη δραπέτευση φθάνει στο συγκινησιακό αποκορύφωμά της για το θεατή όταν ο καλλιτέχνες οδηγήσει τη σχέση τους σε μέθεξη, σε σημείο όπου το παρουσιασμένο ρεπερτόριο παύει πια να φαντάζει στα μάτια τού αποδέκτη ως μία απλή ανάγκη και έκφανση κοινωνικότητας, και παίρνει διαστάσεις ολοκληρωτικά προσωπικής αλλά και εν μέρει αισθητηριακής εμπλοκής σε έναν κόσμο ηδονιστικά ψευδαισθητικό που συνειδητά, όχι μόνο αγνοεί αλλά και προστρέχει στην παραμόρφωση της πραγματικότητας· της πραγματικότητας του αναπαριστώμενου θεάματος αλλά και της πραγματικότητας των μέσων που επιστρατεύονται για αυτή τη διαδικασία. Με άλλα λόγια, «το θέατρο επεμβαίνει στην ενδότερη ιδιοσυγκρασία του ανθρώπου, θεωμένου και θεατή, αποσκοπώντας στην ανάδυση δυνάμεων κατά τη θεατρική πράξη, ικανών να επηρεάσουν τον ψυχισμό και την εν γένει ψυχική κατάσταση όλων των εμπλεκομένων στην παράσταση»[27].

Η προσέγγιση του θεάματος από το Γάλλο ποιητή είναι ολοκληρωτική και η διηγηματική του ματιά θα αγκαλιάσει την εκρηκτικά ζωντανή ατμόσφαιρα της γιορτής, θα σταθεί για λίγο στο θεατρικό χώρο, και τέλος θα εσπιασθεί στο θέαμα αυτό καθ'αυτό με τους πρωταγωνιστές και το εντυπωσιακό ρεπερτόριό τους. Όσο αφορά το κλίμα της υπαίθριας γιορτής, παίρνει τις διαστάσεις ενός ζωντανού καλειδοσκοπίου που εγείρει, προκαλεί και προσκαλεί τις αισθήσεις των συμμετεχόντων σε μία μεταμόρφωση των συνηθισμένων και τετριμμένων ερεθισμάτων σε τελετουργική αν όχι υπερβατική εμπειρία[28]. Ακόμα και οι παράγκες θα τυλιχτούν σε ένα λυρικό και ονειρικό φως με τη βοήθεια του ρήματος "pavaner"[29] που σημαίνει "καμαρώνω". Ετυμολογικά αναγόμενο στο παγόνι, "paon", το "pavaner" δηλώνει την ενέργεια του περπατώ και κορδώνομαι, παρελαύνω με υπερηφάνεια, όπως ακριβώς το πτηνό όταν αποφασίζει να ανοίξει σα βεντάλια τα πλούσια φτερά του. Έτσι, απόλυτα απομυθοποιημένοι, αν όχι ωραιοποιημένοι, οι θεατρικοί χώροι δεν αποτελούν πλέον για τον ποιητή απλές και πρόχειρες κατασκευές, αλλά πρωτογενή θέλγητρα του ωραίου και του υψηλά αισθητικού, ισάξια με την κίνηση των παγωνιών που επιθυμούν να εντυπωσιάσουν και να προσελκύσουν το ταίρι τους. Τέλος, οι εκτελεστές των θεαμάτων, πλανόδιοι θεατρίνοι, πρόσωπα χωρίς εξατομικευμένη υπόσταση αλλά αποδιδόμενα μόνο με βάση την επαγγελματική τους ταυτότητα, ταξινομητική ως προς την καλλιτεχνική τους ειδίκευση και όπως αυτή εκφέρεται με την πεισματική χρήση του πληθυντικού («les queues-rouges», «les Jocrisses», «les Hercules», «les danseuses»[30]), βρίσκονται στο κέντρο της μυθοποίησης που αποπειράται. Μίας μυθοποίησης εκλαμβανόμενης ως διαδικασία εμπειρικής ψευδαίσθησης προς όφελος του ενδιαφερόμενου κοινού, ως παραμορφωτική κατάληξη με όχημα την παρομοιαστική

[27] Μαρίκα Θωμαδάκη: *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Δόμος, Αθήνα, 1993, σ. 10.

[28] Charles Baudelaire, ό. π., σ. 99: «Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte... Et partout circulait, dominant tous les parfums, une odeur de friture qui était comme l'encens de cette fête.»

[29] Ό. π. «... toutes les baraques qui se pavanent...»

[30] Ό. π. σσ. 99, 100.

υπερβολή της ταπεινής πραγματικότητας των λαϊκών καλλιτεχνών. Είναι οι θεατρίνοι των οποίων η κωμικότητα θεωρείται εφάμιλλη του Μολιέρου[31], αυτοί με ρωμαλέα σωματική διάπλαση που μοιάζουν με ουραγκοτάγκους[32], καθώς και οι χορεύτριες, που φαίνεται να έχουν ξεπηδήσει από παραμύθι, όμοιες με πριγκίπισσες ή νεράιδες[33].

Ο άκρατος αυτός μποντλερικός λυρισμός που μεταλλάσσει το θέαμα της υπαίθριας πανήγυρης σε κάτι μυθικό, υπέροχο και αισθητικά ανώτερο, θα ναυαγήσει αιφνιδιαστικά όταν ο αφηγητής θα συναντήσει έναν άλλο καλλιτέχνη. Το μαγικό ραβδί του θεάματος δεν έχει ακουμπήσει τον απόκοσμο γέρο σαλτιμπάγκο, που η παρουσία του στο ποίημα απροκάλυπτα και βίαια αφαιρεί τη χρυσόσκονη της μεθυστικής ανεμελιάς της γιορτής και την πνίγει σε έναν απομυθοποιητικό ρεαλισμό. Ο Γάλλος ποιητής θα επικεντρωθεί σε αυτόν το γερασμένο γελωτοποιό, χρησιμοποιώντας μία συσσωρευτική παράθεση επιθετικών προσδιορισμών, διακοσμητικά επίθετα με καταφρονητική χροιά[34], και ρημάτων που απαριθμούν με αντεστραμμένο τρόπο την άρνηση, τα θαυμαστά στα οποία επιδίδονταν οι εύρωστοι καλλιτέχνης και που είναι ακριβώς αυτά που δεν κάνει ο παρηκμασμένος καλλιτέχνης[35]. Με μόνο διάκοσμο δύο κεριά, αξιοθρήνητος, παραμένει ακίνητος και απαθής, όντας ένα "ερείπιο ανθρώπου"[36].

Το απόλυτα απομυθοποιημένο θέαμα δε χαρακτηρίζει μόνο το σαλτιμπάγκο του Baudelaire αλλά ολόκληρη την ψυχαγωγία που περιγράφει ο Κονδυλάκης στους ***Άθλιους των Αθηνών***. Η στάση του αφηγητή παραμένει πεισματικά απομυθοποιητική, δίχως καμία απόπειρα ωραιοποίησης ή μαγευτικής παραμόρφωσης της αλήθειας του θεάματος ή ακόμα και της διάθεσης των θεατών να γίνουν κοινωνοί μαγευτικών ή αλησμόνητων στιγμών. Η απογοήτευση εδώ εξισώνεται με την απομυθοποίηση του θεατρικού χώρου, ενώ στηρίζεται σε αντιθετικά ζεύγη αναλογιών: παρελθόν/παρόν, καλοκαίρι/χειμώνας, ακμή των θεαμάτων/παρακμή και απομυθοποίηση, χαρά/μελαγχολία. Πιο συγκεκριμένα, εδώ οι παράγκες δεν "καμαρώνουν", δε βυθίζουν στο όνειρο. Αντίθετα. Όντας αποκρουστικά κατασκευάσματα, υπομένοντας την ερημιά και τις συνέπειες παρέλευσης του καλοκαιριού, παραμένουν "εκτεθειμένα εκεί, εν απερικαλύπτω γυμνότητι, εν ελεεινή πενιχρότητι, μελαγχολικά και άνοστα, ως πάσα απογοήτευσις"[37]. Πολυποίκιλο αλλά αμφιβόλου ποιότητας ολόκληρο το θέαμα της "τούμπλας" ή της "μπαρμπουνάρας", που παρακολουθούν υπομονετικά οι θεατές συχνά υποφέροντας,[38] αποτελείται από τραγούδια αναμεμειγμένα με "ακκισμούς"[39], μουσικές, ακροβασίες, παντομίμες και παλιάτσους που εκτελούν "κυβιστήματα"[40], σε μία προσπάθεια να αντιταχθούν και να αμυνθούν στην κακοκαιρία του χειμώνα. Το αποκορύφωμα της απογοητευτικής και απαξιωμένης αυτής εικόνας του θεάματος, που αφηγη-

[31] Ό. π. σσ. 99, 100: «Ils lançaient, avec l'aplomb des comédiens sûrs de leurs effets, des bons mots et des plaisanteries d'un comique solide et lourd comme celui de Molière.»

[32] «Les Hercules, fiers de l'énormité de leurs membres, sans front et sans crâne, comme les orangs-outangs...» (ό. π., σ. 100).

[33] «Les danseuses, belle comme des fées ou des princesses, sautaient et cabriolaient sous le feu des lanternes qui remplissaient leurs jupes d'étincelles.» (ό. π.)

[34] «... je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépit, une ruine d'homme...» (ό. π.)

[35] «Il ne riait pas le misérable! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas; il ne chantait aucune chanson, ni gaie, ni lamentable, il n'implorait pas.» (ό. π.)

[36] une ruine d'homme...» (ό. π.)

[37] Ιωάννης Κονδυλάκης, ό. π., σ.50.

[38] «... οι δε θεαταί ενεκαρτέρουν μαρτυρικώς επί των υγρών εδράνων, καίτοι τα έντερά των απετέλουν παράχορδον συμφωνίαν με την μουσικήν...» (ό. π., σ. 51)

[39] Ό. π. σ. 50.

[40] Ό. π., σ. 51.

ματικώς υπαινικτικά και με «ζολαδικό»[41] τρόπο αντιπροσωπεύει, κατηγοριοποιεί αλλά και χαρακτηρίζει μία πολυποίκιλη αλλά και συγκεκριμένη λαϊκή μάζα -πρωταγωνιστή όλου του μυθιστορήματος- δίνεται όταν ένα αόρατο χέρι σηκώσει τα πέπλα μυστηρίου που καλύπτουν το εσωτερικό του θεάτρου και αποκαλυφθεί σκληρά και βίαια το εσωτερικό του, απογυμνωμένο από ονειρικό διάκοσμο, μαγεία, φαντασία, πολυτέλεια. Είναι η ώρα για τον αφηγητή να δηλώσει ότι "αρθέντων των παραπετασμάτων και των φρακτών, απέπτη το μυστήριον όπερ μετά των φώτων και του ψιμυθίου απετέλει το γόητρον των περικλείστων εκείνων χώρων"[42].

Στην *Parade,* θέαμα δεν υφίσταται, μια και ολόκληρο το έργο περιορίζεται στην παρέλαση καλλιτεχνών, τη συνειδητή δηλαδή προσπάθειά τους να προσελκύσουν κοινό στο εσωτερικό του θεάτρου τους. Όσο αφορά το περιεχόμενο αυτής της παρέλασης και τη συμμετοχή τού κάθε καλλιτέχνη, ο Cocteau δε δίνει συμπληρωματικές πληροφορίες και στοιχεία στο λιμπρέτο του. Στο λεγόμενο, όμως, *Ρωμαϊκό Ημερολόγιό* του[43] αλλά και μεταγενέστερα στο έργο του *Le Coq et l'Arlequin*[44] είχε καταγράψει συγκεκριμένες οδηγίες που έπρεπε να δοθούν στον Léonide Massine και τον Erik Satie για τη χορογραφική και μουσική απόδοση της ταυτότητας της παρέλασης. Αυτό το οποίο επισημαίνουμε σε αυτές τις σημειώσεις είναι η βούληση του συγγραφέα για έναν αληθοφανή και ρεαλιστικό χαρακτήρα του ρεπερτορίου αλλά και της ταυτότητας των καλλιτεχνών, ο οποίος μάλιστα καθοδηγήθηκε σκηνικά και αισθητικά κατά τρόπο ώστε να αγγίξει τα όρια του σαρκασμού, της απομυθοποίησης και της παρωδίας, κάτι το οποίο σεναριακά δικαιολογεί και την αποστροφή των περαστικών και την αδιαφορία τους ως προς την ολοκληρωμένη παρακολούθηση του θεάματος στο εσωτερικό της παράγκας.

Η μάζα των θεατών και ο αφηγητής: συγκινησιακές συγκλίσεις και αποκλίσεις

Μέσα σε αυτόν τον μικρόκοσμο του λαϊκού θεάματος, του πανηγυριού, της υπαίθριας γιορτής, κινείται, παρατηρεί, επιλέγει, επιδοκιμάζει, απορρίπτει, χαίρεται ή δυσαρεστείται το κοινό. Μέλος του ευρύτερου αστικού πεδίου στα τρία έργα που μελετώνται εδώ, ο θεατής, παραμένοντας ανώνυμος, εκπροσωπείται από το ανώνυμο πλήθος, τη λαϊκή μάζα και τις ομοιογενείς αντιδράσεις της στην προσφερόμενη ψυχαγωγία. Σε αυτό όμως το σημείο ενδιαφέρον θα ήταν να προσθέταμε στην προσέγγισή μας και τα εξής ερωτήματα: ποια η σχέση του αφηγητή με το θέαμα που περιγράφεται, αλλά, και κυρίως, με τη μάζα των θεατών; Αποτελεί μέρος και μέλος της ή περιορίζεται στον αφηγηματικό του ρόλο;

Ξεκινώντας από το ποίημα του Baudelaire, η πρώτη διαπίστωση είναι ότι το κοινό, αποτελούμενο από ενήλικες και παιδιά, φαίνεται να απολαμβάνει την υπαίθρια διασκέδαση. Μέσα σε αυτή τη συρροή του απλού κόσμου, ως αξιοπρόσεκτη αναδύονται η παρουσία και η συμμετοχή στο πανηγύρι ενός θεατή που διαφοροποιείται από το πλήθος και τον οποίο αναγνωρίζουμε ως τον αφηγητή. Διατηρώντας τις πολλαπλές ιδιότητες, όπως αυτή της ταύ-

[41] Λίζυ Τσιριμώκου, ό. π., σ. 29: «Στους *Αθλιους των Αθηνών*, οι ζολαδικές περιγραφές των αποτρόπαιων ηθών του αθηναϊκού υποκόσμου.....»

[42] Ιωάννης Κονδυλάκης, ό. π., σ. 50.

[43] Jean Cocteau: *Carnet romain*, χειρόγραφο, Βιβλιοθήκη της Opéra Garnier του Παρισιού, αρχείο Kochno, αρ. 24.

[44] Jean Cocteau: *Le coq et l'Arlequin: Notes autour de la musique,* Stock, Paris, 1979, σσ. 100-101.

τισής του με το συγγραφέα Baudelaire, του αφηγητή που επαγγέλλεται τον ποιητή, του μάρτυρα θεάματος, του θεατή, παρατηρητή, διαβάτη και σχολιαστή, η μποντλερική διηγηματική φωνή κατακλύζει το ποίημα με την παρουσία της. Ανάγοντας αυτά τα χαρακτηριστικά στο τρίπτυχο αφηγητής-ποιητής-περιπατητής, το πρόσωπο αυτό που αποσιωπά το όνομά του, αυτοχαρακτηρίζεται εδώ και πάνω από όλα ως κάτοικος της γαλλικής πρωτεύουσας, ένας «vrai Parisien»[45], υποκείμενο ενός ευρύτερου αστικού χώρου, στο οποίο περιπλανάται αδιάφορα και τεμπέλικα, συχνά χωρίς σοβαρό λόγο ή πραγματική αιτία. Έτσι η πόλη, τόπος ανοιχτός, με θέα τον ορίζοντα, λειτουργεί ως γόνιμο πεδίο μίας ατελείωτης μετακίνησης και περιήγησης του *flâneur,* ενώ εκλαμβάνεται και ως μη πεπερασμένο φάσμα συγκινήσεων, εντυπώσεων και εμπειριών. Το πλήθος, απροσδιόριστο και ανώνυμο, και απέναντί του πάντα ανένταχτος ο περιπατητής, ένας και συγκεκριμένος, να εστιάζεται σε κάποια από τα μέλη του και μέσα από τη λεπτομερή και επίμονη παρατήρησή τους, να αποκομίζει εμπειρίες που τις μετατρέπει σε ένα πολύπλοκο δίκτυο συνειρμών, αναλογιών και αντιστοιχιών, τις λεγόμενες και *Correspondances.*

Στο *Vieux Saltimbanque,* ο αφηγητής προτάσσει απέναντι στο μη ταυτοποιημένο πλήθος τον εαυτό του, τον οποίο και έμμεσα παρουσιάζει ως διανοούμενο. Πρόκειται για ένα «άτομο που ασχολείται με πνευματικές εργασίες» και που δύσκολα μπορεί να αντισταθεί στην αγαλλίαση που απλόχερα δίνουν τα λαϊκά θεάματα[46]. Να υποθέσουμε ότι ο διανοούμενος αφηγητής εγκαταλείπει την οικειότητα και τα άδυτα του δωματίου, ένα κλειστό πεδίο, για να ξεχυθεί μαζί με το πλήθος, άρα ανακατωμένος με τη μάζα, στον υπαίθριο χώρο διεξαγωγής του θεάματος. Μιλάμε λοιπόν για γειτνίαση, μία σύντομη και ασυνήθιστη συνάντηση αν όχι εκεχειρία, μεταξύ της συνείδησης του αφηγητή-ποιητή και του ανώνυμου πλήθους με τις ομοειδείς και ασυνείδητα ομοιόμορφες πράξεις και αντιδράσεις του. Παρόλη την εμπλοκή του, ο ποιητής δεν ξεχνά ποτέ την ξεχωριστή του φύση και αποστασιοποιείται τονίζοντας "pour moi"[47] για να δηλώσει το δικό του λόγο επίσκεψης στη λαϊκή γιορτή. Σαν θεατής, ο αφηγητής δε μπορεί παρά να παραδεχθεί αλλά και οπτικά να γευθεί τη μαγευτική ατμόσφαιρα του λαϊκού θεάματος, που γρήγορα όμως θα διχοτομηθεί στο μυαλό και τη συνείδησή του σε δύο στρατόπεδα. Το πρώτο είναι αυτό του επιτυχημένου θεάματος, και το δεύτερο αυτό του σαλτιμπάγκου, στο οποίο όμως θα περιλάβει και τον ίδιο του τον εαυτό. Η απογοητευτική διάθεση που αναδύεται μέσα από το *άθλιο ιδείν* θέαμα του γέρου καλλιτέχνη, η αυτομολία του αφηγητή σε σχέση με το πλήθος των θεατών και το χάσμα που τον χωρίζει με το δυναμισμό της υπόλοιπης γιορτής εκφράζονται μέσω της επιρρηματικής πόλωσης του *partout,* που αντιπροσωπεύει όλη την υπόλοιπη πανήγυρη, και του *ici*[48], που προσδιορίζει την καλύβα του σαλτιμπάγκου αλλά και την κοντινή φυσική παρουσία και συναισθηματική αλληλεγγύη του ποιητή. Ενώπιον τέτοιου αξιοθρήνητου θεάματος, ο αφηγητής θα αισθανθεί μία ακραία συναισθηματική φόρτιση, που όχι μόνο θα εκτονωθεί από δάκρυα, αλλά θα τον φθάσει ακόμα και στα όρια της υστερίας[49]. Από την πλευρά του το πλήθος, όχι

[45] Charles Baudelaire, ό. π., σ.99.

[46] L'homme du monde lui-même et l'homme occupé de travaux spirituels échappent difficilement à l'influence de ce jubilé populaire. Ils absorbent, sans le vouloir, leur part de cette atmosphère d'insouciance.» (ό. π.)

[47] Ό. π..

[48] «Partout la joie, le gain, la débauche; partout la certitude du pain pour les lendemains; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art avait introduit le contraste.» (ό. π., σ. 100).

[49] «Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie, et il me sembla que mes regards étaient offusqués par ces larmes rebelles qui ne veulent pas tomber.» (ό. π., σσ.100-101)

μόνο δεν ευαισθητοποιείται μπροστά στο δράμα του καλλιτέχνη, αλλά και με τρόπο βίαιο, ξαφνικό και ακαριαίο παρασύρει τον αφηγητή και τον απομακρύνει από το σαλτιμπάγκο. Η μάζα λοιπόν, η αμείλικτη αγέλη, εμφανίζεται εδώ ως παράγοντας παρασυρροής και εμποδίου της αυτόνομης και εξατομικευμένης σχέσης που έτεινε να δημιουργήσει ο αφηγητής-ποιητής με το γέρο σαλτιμπάγκο.

Αυτή όμως η απογοητευτική κατάληξη της επίσκεψης του αφηγητή-ποιητή-Baudelaire καταλήγει σε αποκωδικοποίηση στο τέλος του ποιήματος. Πρόκειται για την αποκρυπτογράφηση του σαλτιμπάγκου, ιδωμένου πλέον ως σύμβολο. Τώρα πια ο λόγος δίνεται στην απογυμνωτική πράξη της μποντλερικής ενδοσκόπησης. Το αρχικά αθώο θέαμα έχει μεταμορφωθεί σε εξατομικευμένη συνείδηση και κάνει λόγο για το σωματικό γήρας του ίδιου του ποιητή, για τον πνευματικό του ευνουχισμό και την απόρριψή του από το κοινό. Η απόλυτη ταυτοποίηση αφηγούμενης ρεαλιστικής πραγματικότητας κι βιωματικής αναδίπλωσης παράγει την εικόνα του σαλτιμπάγκου-Baudelaire, του ηλικιωμένου καλλιτέχνη του οποίου το παρελθόν ξεχείλιζε από στιγμές δόξας, ακμής αλλά και απόλυτης αποδοχής από τους αναγνώστες, αντίθετα με το παρόν του που κατακλύζεται από μοναξιά, προσωπική και καλλιτεχνική, που γίνεται πιο σκληρή από την αχαριστία του κοινού και την ανικανότητά του να καταλάβει αλλά και να διεισδύσει στα νοήματα των έργων του, που εδώ συμβολίζονται από την παράγκα του σαλτιμπάγκου στην οποία κανένας δεν ήθελε να εισχωρήσει[50].

Μεταφερόμενοι στην αθηναϊκή ατμόσφαιρα των *Αθλίων των Αθηνών* του Ιωάννη Κονδυλάκη, παρατηρούμε ότι οι θεατές των λαϊκών θεαμάτων είναι και εδώ μία ανώνυμη μάζα, ένα "κοινόν εκ σκιούρων"[51] με μία και μοναδική αρνητική στάση, συχνά χονδροειδή ή βάρβαρη[52]. Ποια όμως η θέση του αφηγητή έναντι του συνόλου των θεατών που παρακολουθεί λαϊκές παραστάσεις; Η πρώτη απάντηση είναι ότι σε καμία περίπτωση δεν πρόκειται για το *narrateur-flâneur* του Baudelaire που συμμετέχει ως αυτόπτης μάρτυρας. Στην προκειμένη περίπτωση, πρόκειται για έναν αφηγητή του οποίου η ματιά και η παρατηρητικότητα παίρνουν τις διαστάσεις ενός προβολέα που σαρώνει όλο το αστικό πεδίο και επικεντρώνει το φως του σε ορισμένες από τις εικόνες και τις σκηνές που χαρακτηρίζουν τους κατοίκους και την ψυχαγωγία τους. Το βλέμμα του σχολιαστή είναι αποστασιοποιημένο, εκτός ίσως από τα σαρκαστικά του σχόλια σχετικά με τους θεατές και την ποιότητα των παραστάσεων. Το μόνο δείγμα ένταξης του αφηγητή στο σύνολο των αστών κατοίκων-θεατών δεν αφορά εξάλλου την προτίμησή του για θεάματα, αλλά την εθνική του ταυτότητα και την αγάπη του για το καλοκαίρι[53]. Κατά συνέπεια, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μία «νατουραλιστική» τάση του Κονδυλάκη ως προς την αφηγηματική του εμπλοκή, η οποία παραμένει σθεναρά αντικειμενική και ουδέτερη[54].

[50] Ό. π., σ. 101: «Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer!»

[51] Ιωάννης Κονδυλάκης, ό. π., σ. 50.

[52] Ό. π., σ. 50: «(...) το άσμα (...) προσείλκυε τα πλήθη εντός και εκτός των θεάτρων, επί των θρανίων, και των τοίχων, και των δέντρων (...) και ενεθουσίαζε, και οιστρηλάτει, και επροκάλει βραγχνάς ωρυγάς: 'φόρα! φόρα!', και έθετεν εις κίνησιν χείρας και πόδας και ράβδους...».

[53] Ό. π., σ. 49: «Ιδίως ημείς οι Έλληνες προτιμώμεν το θέρος με τας ποικίλας ενοχλήσεις του...»

[54] Θάνος Πολίτης, ό. π., σ. 64: «Η σχέση των *Αθλίων* με το νατουραλισμό ολοκληρώνεται με τη χρήση των αφηγηματικών τεχνικών: ιδίως στην κατηγορία του λόγου η υιοθέτηση του διαλόγου, που προβάλει την εντύπωση μεγαλύτερης αντικειμενικότητας, η ουδετε-

Θα τελειώσουμε την αναφορά μας στον αφηγητή, στους θεατές και τη σχέση τους με το θέαμα με την *Parade* του Cocteau. Στο μπαλέτο αυτό, ο αφηγητής έχει μόνο το στοιχειώδη ρόλο παρουσίασης του σεναρίου, ενώ δεν υπάρχει ούτε μία πρόταση ή λέξη που να φανερώνει άμεσα την αποδοκιμασία των θεατών. Αυτό το οποίο πληροφορούμαστε με τρόπο έμμεσο και υπαινικτικό σαν αντίδραση του κοινού έχει ως αιτία μία *παρεξήγηση*. Οι Managers δηλαδή χρησιμοποιούν λανθασμένο τρόπο επικοινωνίας με τον κόσμο και έτσι το πλήθος θεωρεί ότι η παράσταση είναι η ίδια η παρέλαση[55], που όμως δεν ήταν παρά ένα δείγμα των θαυμαστών που θα έβλεπαν οι θεατές αν αποφάσιζαν να εισέλθουν στην παράγκα. Η διχοτόμηση αυτή του σεναρίου σε εσωτερικό θέαμα και εξωτερικό (την παρέλαση), πηγή παρεξηγήσεων μεταξύ καλλιτεχνών και κοινού, καθώς και η απόρριψη του θεάματος από τους θεατές μέσω της σιωπηλής αποδοκιμασίας τους και όπως αυτή εκφράζεται με την άρνησή τους να περάσουν το κατώφλι του αυτοσχέδιου θεάτρου[56], μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι το αληθινό κοινό της *Parade*, δηλαδή του μπαλέτου, δεν είδε ποτέ το εσωτερικό θέαμα, γιατί κατά κάποιο τρόπο αναγκαστικά ακολούθησε τη θέληση του δεύτερου, του φανταστικού κοινού της parade, το οποίο αρνήθηκε να μπει στο θέατρο. Εφόσον λοιπόν κανένα από τα δύο κοινά, αληθινό και φανταστικό, δεν είδε το θέαμα, ποια η χρησιμότητα της *Parade* αλλά και της parade;

Έχοντας σκιαγραφήσει συγκεκριμένες παραμέτρους του λαϊκού θεάματος στα έργα που περιλήφθηκαν στη μελέτη αυτή, και προσπαθώντας να το συνδέσουμε με το αστικό πεδίο, τη συναισθηματική φόρτιση που μπορεί να δημιουργήσει στο φανταστικό κοινό αλλά και στον ίδιο τον αφηγητή, γίνεται κατανοητό ότι το λαϊκό θέαμα αποτελεί και για τους τρεις λογοτέχνες τον καμβά επάνω στον οποίο αποτύπωσαν πρωταρχικά, ουσιώδη αλλά και συνειδητά σχέδια της έμπνευσής τους και της λογοτεχνικής τους σύλληψης. Χρησιμεύοντας είτε ως βάση πάνω στην οποία θα στηριχθεί ένας ολόκληρος ποιητικός μύθος και ένας κραυγαλέος συμβολισμός στην περίπτωση του Baudelaire, είτε ως συγκεκριμένο σκηνικό που εξαιτίας της ρεαλιστικότατης αναπαράστασής του βουτάει τον αναγνώστη σε μία ατμοσφαιρική περιήγηση της Αθήνας και σε ένα κλίμα μυστηρίου που εξάπτει την περιέργειά του στην περίπτωση του Κονδυλάκη, είτε τέλος ως μοναδική θεματική που αντανακλάται και υπερτονίζεται από τις τέχνες που συμβάλλουν στη σκηνική του απόδοση στην περίπτωση του Cocteau, το λαϊκό θέαμα ξαναβρίσκει χάρη σε αυτούς τους συγγραφείς την πολυπλοκότητα και την αυστηρή κωδικοποίηση της ταυτότητάς του, τη δυναμική αλλά και το τεράστιο εύρος της εύπλαστης αφηγηματολογικής, αισθητικής και λογοτεχνικής δυναμικής του που μεταμορφώνεται σε ενδιαφέρουσα γραφή, χάρη στην ιδιαίτερη και προσωπική έμπνευση των δημιουργών.

ρότητα της αφηγηματικής φωνής και μια, λιγότερο ή περισσότερο εξωτερική εστίαση...»

[55] Jean Cocteau: «Parade», ό. π., σ. 11: «Ils se communiquent dans leur langage terrible que la foule prend la parade pour le spectacle intérieur...»

[56] «Personne n'y entre.» (ό. π.)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Baudelaire, Charles: «Le peintre de la vie moderne», dans *Au-delà du Romantisme*, Flammarion, Paris 1998.

Baudelaire, Charles: «Le Vieux Saltimbanque», *Le Spleen de Paris : Petits Poèmes en prose.* Flammarion, Paris 1998.

Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire: Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme,* Petite Bibliothèque Payot, Paris 1979.

Cocteau, Jean: *Carnet romain*, χειρόγραφο, Βιβλιοθήκη της Όπερας Παρισίων, αρχείο Kochno.

Cocteau, Jean: *La difficulté d'être*, Rocher, Monaco 2003.

Cocteau, Jean: *Le Coq et l'Arlequin: Notes autour de la musique*, Stock, Paris 1979.

Cocteau, Jean: «Parade», *Oeuvres complètes*, Tom. VII. Genève: Marguerat, 1948.

Cocteau, Jean: «Portraits-Souvenirs», *Oeuvres complètes*, Tom. IX. Marguerat, Genève 1951.

Θρύλος, Άλκης: *Μορφές της ελληνικής πεζογραφίας*, Δίφρος, Αθήνα 1992.

Θωμαδάκη, Μαρίκα: *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Δόμος, Αθήνα 1993.

Κονδυλάκης, Ιωάννης: *Οι Άθλιοι των Αθηνών*, Τόμ. Α και Β. Νεφέλη, Αθήνα 1999.

Labarthe, Patrick: *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève 1999.

Μαστροδημήτρης, Παναγιώτης: *Η νεοελληνική σύνθεση: Θέματα και κατευθύνσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας.* Νεφέλη, Αθήνα 1999.

Menaker-Rothschild, Deborah: *Picasso's "Parade", Sotheby's* Publications, London 1991.

Παπακώστας, Γιάννης: *Η έρευνα και οι ερμηνευτικές της εκδοχές.* Πατάκης, Αθήνα 2002.

Πεπραγμένα του Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου: *Ο Ιωάννης Κονδυλάκης και το έργο του*, Δημοτική Πολιτιστική Επιχείρηση Χανίων, Χανιά 1996.

Πολίτης, Λίνος: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1985.

Πούχνερ, Βάλτερ: *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια*, Πατάκης Αθήνα 1989.

Sartre, Jean-Paul: *Baudelaire*, Folio Essais, Paris 1988.

Σαχίνης, Απόστολος: *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Γαλαξίας, Αθήνα 1971.

Starobinski, Jean: *La mélancolie au miroir: Trois études sur Baudelaire*, Julliard, Paris 1989.

Στεργιόπουλος, Κώστας: *Περιδιαβάζοντας στο χώρο της παλαιάς πεζογραφίας μας*, Τόμ. Β, Κέδρος, Αθήνα 1986.

Thélot, Jérôme: *Baudelaire, violence et poésie*, Gallimard, Paris 1993.

Τσιριμώκου, Λίζυ: *Λογοτεχνία της πόλης*, Λωτός, Αθήνα 1988.

Vitti, Mario: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας.* Οδυσσέας, Αθήνα 1992.