



ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η στήλη φιλοξενεί άρθρα που παρουσιάζουν τις τελευταίες έρευνες οι οποίες έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά, τις διατριβές που κατατίθενται με θέμα το θέατρο, την αναπαράσταση και την επιτέλεση, καθώς και προηγούμενες ερευνητικές μελέτες σημαντικές για το πεδίο. Στόχος της στήλης είναι να παρακολουθεί τις τελευταίες εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου, να διακρίνει τάσεις και να προτείνει νέα ερευνητικά ερωτήματα.

Relâche (1924): Ένα διαμεσικό εγχείρημα

Κωνσταντίνος Μακριδάκης

Περίληψη: Το άρθρο εστιάζει στην προσέγγιση του Picabia, ο οποίος μέσα από το καλλιτεχνικό θέαμα *Relâche* (1924) επιδιώκει τη σύνθεση και την ενοποίηση διαφόρων καλλιτεχνικών μέσων σε ένα ολιστικό έργο τέχνης. Ωστόσο, αντί να περιοριστεί στην ντανταϊστική απλοϊκότητα συνύπαρξης διαφορετικών μορφών έκφρασης, ο Picabia επιδιώκει τη διάλυση των παραδοσιακών ορίων μεταξύ μπαλέτου, θεάτρου, γλυπτικής, ζωγραφικής, μουσικής και κινηματογράφου. Το *Relâche* λειτουργεί ως ένα «διαμεσικό εγχείρημα», όπου κάθε μέσο όχι μόνο αναδεικνύεται από μόνο του, αλλά συμπληρώνεται και ενισχύεται, δημιουργώντας μια αμοιβαία σχέση μεταξύ της προβολής και της σκηνικής δράσης. Η λειτουργία του φιλμ *Entr'acte* στοχεύει στη δημιουργία ενός θεαματικού εφέ και ανοίγει τον δρόμο για πολλαπλές διαστάσεις σημειολογικής ανάγνωσης. Σε αντίθεση με το «εσωτερικό μοντέλο» που είχε προταθεί από τον Breton, το έργο του Picabia προσεγγίζει την ένωση της σκηνικής δράσης με την κινηματογραφική προβολή, δημιουργώντας έτσι ένα δυναμικό σύνολο όπου κανένα από τα στοιχεία δεν λειτουργεί ανεξάρτητα.

Λέξεις-κλειδιά: ντανταϊσμός, θέατρο και κινηματογράφος, *Gesamtkunstwerk*

Στην εκτενή ιστορία του για το Νταντά στο Παρίσι, ο Michel Sanouillet αποφάσισε να εξαιρέσει ως αντικείμενο μελέτης το μπαλέτο *Relâche* –παρόλο που η σύλληψή του ανήκε σε έναν από τους κύριους εκπροσώπους του ντανταϊσμού, τον Francis Picabia, και παρόλο που θεωρητικά διέθετε όλα εκείνα τα στοιχεία που θα μπορούσε να το καταχωρίσουν ως «νταντά». Πράγματι, αν και ο Picabia είχε διακόψει επίσημα τη σχέση του με το Νταντά ήδη από το 1921, η στάση του και το έργο του παρέμειναν, για ένα διάστημα τουλάχιστον, πιστά στο πνεύμα που αρχικά τον είχε εμπνεύσει (Sanouillet, 1993, σσ. 401-402). Κάτω από το πρίσμα αυτό, το *Relâche* αποτελεί



μια όψιμη, ακόμα και εκτός χρονολογικών ορίων, αναβίωση των ντανταϊστικών δράσεων της δεκαετίας του 1920, που, ωστόσο, ξεπερνά τα καλλιτεχνικά τους όρια, και θα μείνει στην ιστορία ως το έργο που έφερε σε μία κοινή δημιουργική σύμπραξη μερικούς από τους σημαντικότερους πρωτοπόρους της εποχής.

Η παράσταση πραγματοποιήθηκε στην κεντρική αίθουσα του *Théâtre des Champs-Élysées*. Η πρώτη επαφή του *Relâche* με το εκλεκτικό κοινό του Champs-Élysées δεν θα μπορούσε να είναι πιο επεισοδιακή, καθώς η πρεμιέρα, η οποία είχε προγραμματιστεί για τις 27 Νοεμβρίου 1924, δεν μπόρεσε να πραγματοποιηθεί λόγω ασθένειας του χορογράφου και χορευτή, Jean Börlin. Έτσι, αναβλήθηκε για μία εβδομάδα, και στις 4 Δεκεμβρίου η παράσταση εν τέλει πραγματοποιήθηκε. Καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, οι αντιδράσεις του κοινού δεν μειώθηκαν· αντιθέτως, τα αδιάκοπα γιουχαΐσματα κατά την πρώτη πράξη οδήγησαν τελικά στην εισβολή του κοινού στη σκηνή. Όπως, εύστοχα, επισημαίνει ο Antoine Pickels, οι θεατές δεν ήταν σε θέση να αντιληφθούν, εκείνη τη στιγμή, ότι οι ίδιοι αποτελούσαν ενεργό μέρος του γεγονότος και ότι οι εκρηκτικές τους αντιδράσεις συνέβαλαν στην πλήρη πραγματοποίησή του (Pickels, 2012, σ. 141).

Η παράσταση ξεκινά με ένα σύντομο προλούδιο της ταινίας *Entr'acte*, στην οποία εμφανίζονται ο Picabia και ο Satie να χειρίζονται ένα κανόνι στην ίδια τη στέγη του *Théâtre des Champs-Élysées*. Στη συνέχεια, η ταινία σβήνει και δίνει τη θέση της στο μπαλέτο, όπου κατά την πρώτη πράξη δεσπόζει από μια ανίδα, αποτελούμενη από 370 προβολείς στραμμένους προς το κοινό, που κυριολεκτικά το τύφλωναν. Μια ομάδα ανδρικών χαρακτήρων και μία μόνο γυναίκα επιδίδονται επί σκηνής σε καθημερινές δραστηριότητες. Χωρίς διακοπή, το τέλος της πρώτης πράξης δίνει τη θέση του στην προβολή της ταινίας *Entr'acte*. Στο πλαίσιο αυτό, ξεχωρίζει μια σκηνή στην αρχή, όπου παρουσιάζονται τα πόδια μιας υποτιθέμενης κλασικής μπαλαρίνας –σε κάποιο σημείο, μάλιστα, καταγεγραμμένη από μια εντυπωσιακή *padir* λήψη–, που στη συνέχεια αποκαλύπτεται ότι ανήκουν σε έναν γενειοφόρο άνδρα· ή η μετέπειτα σκηνή της κηδείας, όπου ένας από τους πενθούντες, αφαιρεί ένα κομμάτι από ένα βρώσιμο διακοσμητικό του αμαξιού και το τρώει· και, τέλος, η ξέφρενη καταδίωξη της κηδείας από όλη την πομπή, καθώς το όχημα μοιάζει να διαφεύγει. Η ταινία κλείνει με τον χορευτή Jean Börlin –που κατανέμει την παρουσία του μεταξύ του πραγματικού κόσμου και της μυθοπλασίας της προβολής– να διαπερνά την ακίνητη εικόνα του τίτλου «*Fin*». Αμέσως μετά, το μπαλέτο συνεχίζεται με μια δεύτερη πράξη, όπου οι χαρακτήρες είναι ντυμένοι με επίσημα ενδύματα, μπροστά σε ένα σκηνικό διαμορφωμένο από σπείρες, κυματιστές γραμμές που θυμίζουν σερπαντίνες, καθώς και λέξεις και εκφράσεις ενσωματωμένες στα οπτικά μοτίβα.

Δεν υπάρχει αμφιβολία, με βάση τα προαναφερθέντα, ότι η διασύνδεση που επιχείρησε ο Picabia μεταξύ μπαλέτου, θεάτρου, γλυπτικής, ζωγραφικής, μουσικής και κινηματογράφου δεν αποσκοπούσε απλώς στη συνύπαρξη διαφορετικών καλλιτεχνικών μέσων μέσα σε ένα ετερογενές πρόγραμμα –όπως συνέβαινε στις *manifestations* του ντανταϊσμού. Αντίθετα, ο Picabia επιδίωκε τη μέγιστη δυνατή ενσωμάτωση όλων αυτών των εκφραστικών γλωσσών σε μια ενιαία μορφή έκφρασης –με άλλα λόγια, αποσκοπούσε σε ένα «*Gesamtkunstwerk*», ένα ολικό έργο τέχνης (Baker, 2003, σ. 159). Αν και κάθε μία από τις ειδικές συνεισφορές του έργου έχει εγγραφεί στην ιστορία του εκάστοτε καλλιτεχνικού πεδίου –τα σκηνικά στην ιστορία της γλυπτικής, η ταινία του Clair στην ιστορία του κινηματογράφου και η μουσική στη βεντάλια της πρωτοποριακής σύνθεσης (ό.π.), το *Relâche* λειτουργεί ως ένα «*intermedia project*» (Townsend, 2011, σ. 41). Η ένθεση του *Entr'acte* τόσο στην αρχή όσο και στο ενδιάμεσο του θεάματος



αποσκοπεί, ουσιαστικά, στην πολλαπλή διάσταση της σημειολογικής του ανάγνωσης, και όχι απλώς στη δημιουργία ενός εντυπωσιακού θεάματος, όπως συνέβαινε στο *théâtre des variétés* (Hageman, 2015, σσ. 91-92). Το αποτέλεσμα είναι μια πολυτροπική δράση που συμβάλλει καίρια στην εξέλιξη της ντανταϊστικής *manifestation* μέσα από μια προοπτική διαφορετική από το «ηθικό μοντέλο» που είχε προτείνει ο Breton.

Ο Picabia δεν διστάζει να αμφισβητήσει την αναγκαιότητα της εξειδίκευσης των εκφραστικών μέσων που είχε καθιερωθεί από τον Μοντερνισμό, διαρρηγνύοντας συνεχώς τα όρια των επιμέρους τεχνών (Townsend, 2011, σσ. 42-43). Η πιο χαρακτηριστική έκφραση αυτής της ρήξης εντοπίζεται στην αλληλεπίδραση μεταξύ μπαλέτου και της κινηματογραφικής προβολής του φιλμ *Entr'acte*, καθώς κανένα από τα δύο επίπεδα αναπαράστασης δεν λειτουργεί αυτόνομα, ανεξάρτητα από το άλλο. Το βασικό εύρημα του Picabia στο *Relâche* έγκειται ακριβώς σε αυτή τη σχέση «αμοιβαίας υποταγής» που καθιστά αδύνατη την αποσπασματική κατανόησή τους. Ο κοινός χώρος που μοιράζονται διαμορφώνεται μέσα από μια σειρά «αντιλήψεων» που γίνονται εύκολα αντιληπτές από το κοινό: η παρουσία του Jean Börlin τόσο στο μπαλέτο όσο και στην ταινία, η επιλογή της στέγης του Théâtre des Champs-Élysées ως τόπου γυρισμάτων πολλών σκηνών, η θραύση της επιγραφής «Fin» από τον Börlin, η οποία υποδηλώνει ότι ο χαρακτήρας του ξεπερνά τη μυθοπλασία και λειτουργεί ως ενδιάμεσος μεταξύ της χορευτικής παράστασης και του *Entr'acte*.

Ιδιαίτερη σημασία έχει το τελευταίο σημείο: το *Relâche* ξεκινά με τους χορευτές να εκτελούν καθημερινές κινήσεις πάνω στη σκηνή, απαλλαγμένες από οποιονδήποτε κώδικα χορού (Bouchard, 2013, σ. 46). Καθώς προχωρά η πρώτη πράξη, οι «μη κωδικοποιημένες» αυτές κινήσεις μεταλλάσσονται σταδιακά σε βήματα που ανήκουν ξεκάθαρα στο λεξιλόγιο του μπαλέτου. Όταν, μετά το πρώτο μέρος, προβάλλεται το *Entr'acte*, η κινησιολογική σκυτάλη περνά στη «γυναίκα-χορεύτρια» που αναπαράγει τις μορφές του κλασικού μπαλέτου. Ωστόσο, όσο εξελίσσεται η ταινία, αυτή η κωδικοποιημένη κίνηση υποχωρεί και παραχωρεί τη θέση της στο τρέξιμο και σε καθημερινές μετατοπίσεις. Έτσι, ο Picabia, μέσα από έναν κλειστό κινησιολογικό κύκλο που διαμορφώνει μεταξύ της πρώτης πράξης του μπαλέτου και του *Entr'acte*, αποδομεί και επαναπροσδιορίζει τη γλώσσα του χορού, μειώνοντας την απόσταση ανάμεσα στην καθημερινή κίνηση και αυτό που παραδοσιακά γίνεται αντιληπτό ως «χορογραφία». Είναι αδύνατο να μη συσχετίσουμε αυτό το εύρημα με τη μετέπειτα εξέλιξη της Performance, όπου η δυναμική μεταξύ καθημερινής κίνησης και χορογραφίας θα αποτελέσει ένα από τα βασικά εργαλεία των καλλιτεχνών για τη μετατροπή οικείων και τελετουργικών καταστάσεων σε δρώμενα με εννοιολογικό και πολιτικό φορτίο.

Αν μεταξύ της πρώτης πράξης του μπαλέτου και του *Entr'acte*, ο Picabia δημιουργεί μια σχέση βασισμένη στην κίνηση –και, σε τελική ανάλυση, στον χρόνο–, μεταξύ της ταινίας και της δεύτερης πράξης αυτή η σύνδεση αποκτά μια χωρική διάσταση. Τη στιγμή που ο Jean Börlin διαπερνά τον τίτλο «Fin», δεν παραβιάζει απλώς έναν από τους ιερούς κανόνες του κινηματογράφου –καθώς με την εμφάνιση στην οθόνη σηματοδοτείται και το τέλος της μυθοπλασίας–, αλλά ταυτόχρονα δημιουργείται μια «ενδιάμεση γέφυρα», μέσω της οποίας οι χαρακτήρες μπορούν να συνεχίσουν την ύπαρξή τους σε ένα άλλο επίπεδο. Αυτό το άλμα μεταξύ των δύο διαστάσεων υπερβαίνει κατά πολύ τις προφανείς συμβολικές ή αφηγηματικές του συνέπειες: αυτό που επιτυγχάνει ο Picabia είναι η ενίσχυση της πραγματικότητας του σώματος. Ο Börlin αποκτά ταυτόχρονα μια κανονική και μια κινηματογραφική σωματικότητα: το σώμα του αποκαλύπτεται ως μια πολυδιάστατη ύπαρξη, παρούσα σε δύο σημεία ταυτόχρονα.



Κατά συνέπεια, από τη μελέτη αυτού του κοινού χωροχρονικού πεδίου που μοιράζονται το μπαλέτο και η κινηματογραφική προβολή, προκύπτει ότι το *Entr'acte* μπορεί να γίνει κατανοητό μόνο ως ένα «*film site-specific*» (Townsend, 2011, σ. 42), του οποίου το πλήρες νόημα αναπτύσσεται μόνο ως ενιαίο γεγονός. Πράγματι, παρόλο που το *Entr'acte* έχει λειτουργήσει ως αυτόνομο έργο στην Ιστορία του Κινηματογράφου, η ακριβής και κατάλληλη ερμηνεία του, στο πλαίσιο του *Relâche*, επιβάλλει να το θεωρήσουμε όχι αποτέλεσμα μιας κινηματογραφικής αναπαραγωγής, αλλά ένα επιτελεστικό συμβάν, καθώς η ταινία *συμβαίνει*, δεν προβάλλεται απλά ως ένα ολοκληρωμένο έργο για έναν αόριστο αριθμό προβολών. Η υπόστασή της δεν είναι αυτή μιας ταινίας που αναπαράγεται αμετάβλητα στις κινηματογραφικές αίθουσες, αλλά εκείνη ενός υλικού που προϋπάρχει εν δυνάμει και που αποκτά μια συγκεκριμένη και ανεπανάληπτη υπόσταση κάθε φορά που ενσωματώνεται στον σημασιολογικό μηχανισμό του *Relâche*.

Ο Picabia αξιοποίησε τα σκηνικά μέσα που είχε στη διάθεσή του προκειμένου να μεταβάλει την παραδοσιακή θεατρική εμπειρία και να εντάξει ενεργά το κοινό στην ανάπτυξη και στη διαμόρφωση του θεάματος. Σε αυτό το πλαίσιο, κεντρικό στοιχείο αποτέλεσε η οθόνη των προβολών που δέσποζε στην πρώτη πράξη και εστίαζε στο ακροατήριο. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η εκπομπή φωτός από αυτή την εγκατάσταση είχε ως κύριο στόχο να τυφλώσει το κοινό, κι έτσι ο θεατής δεν μπορούσε να δει τα σώματα των χορευτών, αλλά τις σκιές τους. Η πραγματικότητα αποϋλοποιούνταν μπροστά στα μάτια του (Bouchard, 2013, σ. 47), αποκτώντας μια φασματική, εικονική, φαντασιακή όψη. Ουσιαστικά, ο Picabia επιδίωκε να αποπραγματώσει τη διάσταση του υλικού, ώστε η μετάβαση από το μπαλέτο στο *Entr'acte* να είναι όσο το δυνατόν πιο ομαλή. Με άλλα λόγια, ολόκληρη η πρώτη πράξη συνιστά μια άσκηση «αποϋλοποίησης» των σωμάτων, η οποία κορυφώνεται με την προβολή της ταινίας.

Επιπλέον, οι προβολείς ανά διαστήματα σβήνουν και ανάβουν, βυθίζοντας την αίθουσα στο απόλυτο σκοτάδι για λίγα δευτερόλεπτα, προοικονομώντας την εξαφάνιση των σωμάτων μέσα στην ταινία. Η προβολή του *Entr'acte* κατά το ιντερμέδιο, μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης πράξης του θεάματος, ολοκληρώνει, αφενός, τη διαδικασία εξαφάνισης των σωμάτων και, αφετέρου, εγγράφει και καθιστά σαφή την απουσία επί σκηνής. Το παράδοξο στη διαλεκτική παρουσία/απουσία που ορίζει ο Picabia έγκειται στον τρόπο με τον οποίο συμμετέχει ο θεατής. Σύμφωνα με τον Chris Townsend, η σχέση που το κοινό του *Relâche* δημιουργούσε με το *Entr'acte* ήταν «κινητική» και όχι κινηματογραφική: η εμπλοκή του οδηγούσε ταυτόχρονα στη σωματική του συμμετοχή (Townsend, 2011, σ. 41). Στην πραγματικότητα, αυτή η «κινητική εμπλοκή» δεν περιορίζεται μόνο στην ταινία, αλλά ουσιαστικά εντάσσεται και σε όλο το σύνολο της πρώτης πράξης. Κατά τη διάρκειά της, ο θεατής συμμετέχει σωματικά στη δράση, ενώ η αδυναμία να αντιληφθεί την παρουσία των σωμάτων των χορευτών τον κάνει να βιώσει το δικό του σώμα. Ο Picabia ενσωματώνει τον θεατή «αρνητικά», δηλαδή μέσω της στέρησης των ιδανικών συνθηκών όρασης που θεωρούνται δεδομένες σε κάθε θεατρική και κινηματογραφική εμπειρία. Στον βαθμό που τα σώματα επί σκηνής εξαφανίζονται, το σώμα του θεατή αναδύεται, συγκεκριμενοποιείται και συμμετέχει. Μέσω αυτής της διαλεκτικής παρουσίας/απουσίας, το *Relâche* ωθεί στα όρια την εμπειρία του θεατή, με αποτέλεσμα, απέναντι στη δυσκολία αντίληψης των σωμάτων, η ταινία *Entr'acte* να παρέχει τις απαραίτητες συνθήκες διαύγειας για την ορατότητα αυτής της απουσίας.



Ενδεικτική βιβλιογραφία

- Baker, G. (2003). Entr'acte. *October*, 105, 159–165.
- Bouchard, K. (2013). Reconstructing the theatre space through cinematographic presence: The film Entr'acte on Stage. In D. Kiliçkiran, C. Alegria & C. Haddrell (Eds.), *Space and place: Exploring critical Issues* (pp. 43–49). Inter-Disciplinary Press.
- Gauss, C. E. (1943). The Theatrical Backgrounds of Surrealism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2(8), 37–44.
- Gershman, H. S. (1969). From Dada to Surrealism. *Books Abroad*, 43(2), 175–181.
- Gillmor, A. M. (1983). Erik Satie and the Concept of the Avant-garde. *The Musical Quarterly*, 69(1), 104–119.
- Hageman, S. (2015). La recherche des avant-gardes théâtrales historiques autour du progrès technique. *Ligeia*, 137–140, 88–95.
- Marks, M. (1983). The well-furnished film: Satie's score for Entr'acte. *Canadian University Music Review*, 4, 245–277.
- Melzer, A. (1994). *Dada and surrealist Performance*. The Johns Hopkins University Press.
- Picabia, F. (2003). *Escritos en prosa 1907–1953*. IVAM & Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- Pickels, A. (2012). Performance: De l'évasion du marché à la conformation du marché. *Ligeia*, 117–120, 140–146.
- Pouzet-Duzer, V. (2013). Dada, Surrealism, Antropofagia: The consuming Process of the Avant-gardes. *L'Esprit Créateur*, 53(3), 79–90.
- Sanouillet, M. (1993). *Dada à Paris*. Flammarion.
- Schober, A. (2009). Irony, Montage, Alienation: Political tactics and the Invention of an Avant-garde Tradition. *Afterimage*, 37(3), 24–29.
- Sellin, E. (1969). Aspects of surrealism: Surrealist aesthetics and the Theatrical Event. *Books Abroad*, 43(2), 167–172.
- Spiteri, R. (2016). Community at Play. In K. Fijalkowski & M. Richardson (Eds.), *Surrealism: Key concepts* (pp. 107–199). Routledge.
- Townsend, C. (2011). The last hope of intuition: Francis Picabia, Erik Satie and René Clair's intermedial project *Relâche*. *Nottingham French Studies*, 50(3), 41–64.
- VV.AA. (1988). *Archives du surréalisme. 2. Vers l'action politique. Juillet 1925–Avril 1926*. Gallimard.

Κωνσταντίνος Μακριδάκης

Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης (Τμήμα Φιλολογίας) και στο Τμήμα Filología y Letras του Universidad de Valladolid (Erasmus), και Υποκριτική στην Ανώτερη Σχολή Δραματικής Τέχνης Βεάκη. Στη συνέχεια, αποφοίτησε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου (2021) και το 2023 ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές του σπουδές στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Είναι υποψήφιος διδάκτωρ στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ με θέμα της διδακτορικής του διατριβής: A Comparative Approach on Contemporary Queer Performance in Greece and Spain: Athens and Barcelona. Το 2012 εξέδωσε την ποιητική συλλογή Σκουριασμένα Υλικά και το 2021 το θεατρικό έργο Μήδεια από τις Εκδόσεις Gutenberg.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < kostasmakrid@gmail.com >