

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF FINE ARTS

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
POSTGRADUATE STUDIES PROGRAM
VISUAL ARTS

Circus-ing around: somber, pompous, grandiose

Το τσίρκο ως χώρος παραγωγής μιας κοινωνικής συνθήκης μέσα από το πρίσμα της
μπρεχτικής αποστασιοποίησης.

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Χριστίνα-Σύλβια Σημαντήρα

Επιβλέπων καθηγητής: Κωστής Βελώνης

Αθήνα, Φεβρουάριος 2025

Τριμελής εξεταστική επιτροπή

- 1.Κωστής Βελώνης
- 2.Ζάφος Ξαγοράρης
- 3.Θωμάς Συμεωνίδης

Δήλωση συγγραφέα

«Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ πολύ το Γεώργιο Γκικόπουλο, τους γονείς μου και τα αδέρφια μου, που συνέβαλαν με πολυσύνθετους τρόπους στην επιτυχή ολοκλήρωση των μεταπτυχιακών μου σπουδών.

Περίληψη

Η διπλωματική εργασία με τίτλο "Circus-ing around: somber, pompous, grandiose" εξετάζει το τσίρκο ως ένα χώρο που παράγει κοινωνικές συνθήκες, αναλύοντας τον μέσω του μπρεχτικού εργαλείου της αποστασιοποίησης (Verfremdungseffekt). Το τσίρκο, αν και φαίνεται να είναι χώρος διασκέδασης και φαντασίας, αναδεικνύει τις αντιφάσεις της κοινωνίας, παρουσιάζοντας την καθημερινή πραγματικότητα με τρόπο που επιτρέπει στο θεατή να αποστασιοποιηθεί από τα συναισθηματικά κλισέ και να δει τη κοινωνία με νέο κριτικό πρίσμα.

Η εργασία συνδέει την μπρεχτική αποστασιοποίηση με τη μαρξιστική θεώρηση της τέχνης ως εργαλείου κοινωνικής αλλαγής και την κριτική της καπιταλιστικής κοινωνίας, ενώ αναδεικνύει τη σύνδεση του τσίρκου με την ποπ-αρτ, η οποία σατιρίζει και κριτικάρει τη μαζική κουλτούρα και τις καταναλωτικές κοινωνίες. Επιπλέον, η μελέτη ενσωματώνει την κριτική του Ζακ Ρανσιέρ για τον ενεργό ρόλο του θεατή στην καλλιτεχνική εμπειρία, υπογραμμίζοντας τη σημασία της κριτικής σκέψης και της κοινωνικής συνείδησης.

Αναλύοντας στοιχεία όπως η αποσπασματική αφήγηση, η νομαδικότητα και η προσωρινότητα του τσίρκου, καθώς και τη χρήση του χιούμορ, της μουσικής και των ακροβατικών, η εργασία καταλήγει στο ότι το τσίρκο μπορεί να αποτελέσει πεδίο κοινωνικής κριτικής, όπου οι αντιφάσεις της σύγχρονης κοινωνίας γίνονται αντιληπτές μέσω της αποστασιοποίησης, επιτρέποντας στο θεατή να αναπτύξει μια κριτική αντίληψη του κόσμου.

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα	6
Πρόλογος	7
Εισαγωγή	8
Τεχνική της αποστασιοποίησης (“Verfremdungseffekt”)	10
Μπρεχτ και Τσάπλιν (Marxist Humor)	11
Παράμετροι αποστασιοποίησης στο τσίρκο	14
1.Αποσπασματική αφήγηση	14
2.Ψευδής συμβολισμός (“fake symbolism”)	15
3.Η τεχνική του κλόουν (“clowning”)	16
4.Στολή του κλόουν	17
5.Κοστούμια και τέντα σε “ριγέ”	19
6. Γλώσσα του σώματος και μορφασμοί (“Gestus”)	20
7. Προσωρινότητα	21
8.Η αρχιτεκτονική της κλασικής τέντας του τσίρκου ως στοιχείο προσωρινότητας	23
9.Επιγραφές	24
10.Παρουσιαστής	26
11.Μουσική	27
12.Ακροβατικά και επικίνδυνα νούμερα	28
13.Καταναλωση φαγητών και ποτών	29
14. Χιούμορ	31
15.Νομαδικότητα	32
Κοινωνική Κριτική μέσα από την αποστασιοποίηση	33
1.Ποπ-Αρτ (απομάκρυνση απο την avangarde)	33
2.Μαρξισμός	35
3.Κριτική και Χειραφετημένος θεατής του Ζακ Ρανσιέρ	36
Επίλογος	38
Παράρτημα	39
Βιβλιογραφία	45
Έργα	47

Πρόλογος

Από προσωπικά παιδικά βιώματα το τσίρκο ήταν κάτι που με τρόμαζε, αλλά και με συνέπαιρνε, που με μετέφερε σ' έναν κόσμο μαγείας και φαντασίας, αλλά μου δημιουργούσε και εφιάλτες. Όταν στηνόταν αυτή η πελώρια σκηνή, με τα μηχανήματα και τα φορτηγά στην κρυμμένη πλευρά, η περιέργεια μου διεγήρετο και η φαντασία μου προσδωκούσε την παροδική εισβολή σ' έναν τόπο υπερρεαλιστικό, όπου το χιούμορ συναντάει το όρια του περίγελου, το αυθεντικό τα όρια του fake, το φανταχτερό τα όρια του “κιτς” και το χαρωπό τα όρια του τραγικού.

Νομίζω πως το τρομακτικό της υπόθεσης ήταν αυτή η θόλωση των ορίων, ενός χώρου αντιθέσεων και συναισθημάτων που στο τέλος της περιόδου του εξαυλώνεται, χωρίς να αφήσει ούτε ίχνη ύπαρξης, αλλά ούτε έντονους προβληματισμούς.

Μαζί με τη λήξη της παιδικότητας, έκλεισε και η εποχή του τσίρκου, όπου ο άνευ ορίων ψηφιακός κόσμος και η ευσυνειδησία σχετικά με τα δικαιώματα των ζώων δημιούργησαν μια αποστροφή απέναντι σ' αυτό το “δήθεν” φαντασμαγορικό γεγονός, που συνδέεται με νομαδική ταλαιπωρία και ανθρώπινη δυστυχία κρυμμένη πίσω από προσωπεία κλόουν και αστραφτερές στολές ακροβατών.

Μέσα από λογοτεχνικές αναγνώσεις όπως το “Ansichten eines Clowns” του Heinrich Böll και “Η μελαγχολία της αντίστασης” του Laslo Krasznahorkai και θεάσεις εικαστικών έργων όπως το “Vor und hinter dem Vorhang” του Ludwig Knaus και του “Miss La la at the circue Fernando” του Edgar Degas, καθώς και μέσα από το εκπαιδευτικό μου έργο και τη συναναστροφή μου με παιδιά, άρχισα να προβληματίζομαι για την κατανόηση αυτών των αντιφάσεων που συνυπάρχουν στην ιδέα του τσίρκου.

Ξεκινώντας τις πιο συστηματικές αναγνώσεις για το genre του τσίρκου, έπεσα πάνω σ' ένα κείμενο της G.Vimercati με τίτλο “Chaplin, Brecht, Fo. Toward a concept of epic clowning”, όπου αναφέρεται ότι η τεχνική της αποστασιοποίησης, την οποία ανέπτυξε και θεωρητικοποίησε ο δραματικός ποιητής Bertold Brecht, ήταν απλώς μια “υιοθέτηση της τεχνικής του κλόουν”.¹ Συγκεκριμένα σχετικά με τον Charlie Chaplin γίνεται η διαπίστωση ότι βρίσκεται πιο κοντά στο μπρεχτικά “επικό”, παρά στο δραματικό² και κυρίως μέσω του χαρακτηριστικού του “Gestus”, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο ένας ηθοποιός δείχνει ότι συνειδητά παίζει ένα ρόλο, αποτρέποντας και την απόλυτη ταύτιση του θεατή με το συγκεκριμένο χαρακτήρα.

Συγκεκριμένο παράδειγμα είναι η ταινία του Charlie Chaplin “Η Μεγάλη Δικτατορία” (The Great Dictator, 1940), όπου γίνεται χρήση εκφράσεων με παράδοξο ή διπλό νόημα (“runts”), ψευδοσυμβολισμού (“fake symbolism”) και ακατανόητου λόγου (“gibberish”) για να σατιριστεί η ναζιστική ιδεολογία και η φασιστική εξουσία, δημιουργώντας μια αλληγορία που συνδυάζει το χιούμορ με την κοινωνική και

¹ Vimercati. Chaplin, Brecht, Fo. Toward a concept of clowning.

² Brecht. G.Vimercati. Chaplin, Brecht, Fo. Toward a concept of clowning.

πολιτική κριτική. Μέσω των εκφράσεων με παράδοξο ή διπλό νόημα, όπως όταν ο Χίτλερ στην ταινία μιλά για τη "μεγάλη αναγέννηση" και την "αλλαγή", ο Τσάπλιν εκθέτει την αδειότητα και τις ακραίες αντιφάσεις του φασιστικού λόγου. Η χρήση του ψευδοσυμβολισμού, όπως τα υπερβολικά, στερεότυπα σύμβολα της εξουσίας και της δύναμης, μετατρέπει τα σύμβολα αυτά σε γελοία και ανούσια, προκαλώντας την κατανόηση της προπαγάνδας ως μηχανισμό χειραγώγησης. Στην κεντρική σκηνή του φασιστικού λόγου του "δικτάτορα", όπου ο Τσάπλιν εκφωνεί μια ψευδο-αριστοκρατική ομιλία γεμάτη με ακατανόητο λόγο και ακατανόητους ήχους, αναδεικνύεται η αφέλεια και η κενότητα του αυταρχικού λόγου, αποκαλύπτοντας την απουσία πραγματικής πολιτικής και κοινωνικής ουσίας πίσω από την επιβολή του καθεστώτος. Όλες αυτές οι τεχνικές υπηρετούν την κύρια αποστολή της ταινίας: να κάνει τον θεατή να αναγνωρίσει και να γελάσει με την κενότητα των φασιστικών ιδεολογιών, ενώ ταυτόχρονα να τον προειδοποιήσει για τις επικίνδυνες συνέπειές τους. Όπως αναφέρει και η G. Vimercati "a gap is created. From the uniforms to the fake swastika, everything represents Nazi symbolism by not representing it entirely. This gap is essential for the satire to flourish and for the audience to receive its content critically".

Αυτή λοιπόν τη δημιουργία της απόστασης θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε σε ολόκληρο το φαινόμενο "τσίρκο" και να αναλύσουμε τις διάφορες πτυχές του μέσα από το πρίσμα αυτής της λεγόμενης μπρεχτικής αποστασιοποίησης. Αυτή η κοινωνική συνθήκη και λαμβάνοντας υπόψιν τη μεταγενέστερη περιγραφή της σύγχρονης τέχνης μέσα από μια αποειδίκευση των διαφόρων τεχνών (Ζ.Ρανσιερ), προκειμένου να καταστεί δυνατή η μετάβαση από ένα αναπααραστατικός καθεσώς της τέχνης σε ένα αισθητικό, έχει ενδιαφέρον να αναλυθεί σαν πλαίσιο στο οποίο μπορεί να λειτουργήσει μια κοινότητα με ισότιμα μέλη και συνδεδετικό κρίκο την κοινή αίσθηση απέναντι σ' αυτές τις αντιφάσεις που διακατέχουν τη συνολική φύση του τσίρκου.

Εισαγωγή

Το τσίρκο, ως πολιτιστικό φαινόμενο, έχει διαδραματίσει έναν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση και αναπαραγωγή ενός κόσμου αντιθέσεων, που αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στη φαντασμαγορική μαγεία και τη γκροτέσκα αλήθεια. Από τη μία πλευρά, λειτουργεί ως χώρος διασκέδασης και απόλαυσης, ενώ από την άλλη, αναδεικνύει και αναπαριστά τις αντιφάσεις της κοινωνίας, χρησιμοποιώντας τη σκηνική του διάρθρωση για να υπογραμμίσει στοιχεία της καθημερινής πραγματικότητας που συνήθως παραμένουν αόρατα ή ανείπωτα.

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στην έννοια του τσίρκου ως χώρου παραγωγής μιας κοινωνικής συνθήκης, εξετάζοντας το πρίσμα της μπρεχτικής αποστασιοποίησης (Verfremdungseffekt) και του τρόπου με τον οποίο αυτό το χαρακτηριστικό τεχνικό εργαλείο του γερμανού δραματουργού, Bertolt Brecht, μπορεί να διαμορφώσει την αλληλεπίδραση του θεατή με τη σκηνική πραγματικότητα. Το τσίρκο, αν και φαινομενικά ένας κόσμος φαντασίας και απόδρασης, μπορεί να γίνει το σκηνικό για την κριτική παρουσίαση της κοινωνικής πραγματικότητας, όπου η δομή και οι τεχνικές του ακολουθούν ένα είδος "αποστασιοποίησης" και επιτρέπουν

στο θεατή να αποστασιοποιηθεί από τα συναισθηματικά κλισέ και να δει την κοινωνία υπό νέο πρίσμα.

Ο Bertolt Brecht, επηρεασμένος από το μαρξισμό, θεώρησε το θέατρο ως εργαλείο κοινωνικής αλλαγής και κριτικής της καπιταλιστικής κοινωνίας. Η έννοια της αποστασιοποίησης στην μπρεχτική θεατρική πρακτική στοχεύει στο να αποκαλύψει τη «σκηνή πίσω από τη σκηνή», να απομακρύνει το θεατή από τη συναισθηματική του ταύτιση με τα δρώμενα και να τον οδηγήσει σε μια πιο κριτική και πολιτική στάση απέναντι στην πραγματικότητα. Αυτή η προσέγγιση συνδέεται άμεσα με τη μαρξιστική θεώρηση της τέχνης ως όπλο για την κριτική της καπιταλιστικής κοινωνίας και την προώθηση της κοινωνικής συνείδησης.

Η σύνδεση του τσίρκου, απ' την άλλη, με τη ποπ-αρτ, η οποία και αυτή με τη σειρά της "αποστασιοποιεί" δημοφιλείς εικόνες και συνθήκες του χώρου της μόδας, της διαφήμισης, της λαϊκής κουλτούρας και του κόσμου των "celebrities", αναδεικνύει την ικανότητά του να λειτουργεί ως πεδίο κριτικής και σατιρικής αναπαράστασης της μαζικής κουλτούρας και των καταναλωτικών κοινωνιών. Η ποπ-αρτ μεταμορφώνει το καθημερινό και το λαϊκό σε τέχνη και προσκαλεί το θεατή να αναγνωρίσει την υπερβολή, τη φθορά και τις αντιφάσεις του σύγχρονου πολιτισμού. Στο πλαίσιο αυτό, το τσίρκο αναπαράγει και παραμορφώνει τις αντιφάσεις της κοινωνίας, χρησιμοποιώντας την ίδια γλώσσα της εμπορευματοποίησης και της εικόνας για να αποκαλύψει τις μηχανικές δυνάμεις που τη διαμορφώνουν.

Τέλος, η κριτική του Ζακ Ρανσιέρ για το χειραφετημένο θεατή, ο οποίος δεν είναι παθητικός αποδέκτης των μηνυμάτων της τέχνης αλλά ενεργός συμμετέχων στην κατανόηση και την ερμηνεία της, έχει ιδιαίτερη σημασία για τη μελέτη του τσίρκου υπό το πρίσμα της αποστασιοποίησης. Ο Ρανσιέρ τονίζει τη σημασία της ενεργούς συμμετοχής του θεατή στην καλλιτεχνική εμπειρία, προάγοντας την κριτική σκέψη και την κατανόηση της κοινωνικής πραγματικότητας. Στην περίπτωση του τσίρκου, η αποστασιοποίηση (η οποία όμως δεν λαμβάνει χώρα με στοχευμένες και επιτηδευμένες τεχνικές όπως συμβαίνει στα έργα του Μπρεχτ) λειτουργεί ακριβώς ως εργαλείο για την ενεργοποίηση αυτής της κριτικής αντίληψης, αποκαλύπτοντας την κοινωνική και πολιτική διάσταση των σκηνικών του στοιχείων.

Μελετώντας το τσίρκο μέσω του μπρεχτικού φακού, εστιάζουμε σε παραμέτρους όπως η αποσπασματική αφήγηση, ο ρόλος της προσωρινότητας και της νομαδικότητας, καθώς και τη χρήση στοιχείων όπως το χιούμορ, η μουσική, και τα ακροβατικά, που λειτουργούν όχι μόνο ως μέσα διασκέδασης αλλά προϋποθέτωντας της ύπαρξη ενός "ρανσιερικού" χειραφετημένου θεατή και ως εργαλεία κοινωνικής κριτικής. Το τσίρκο, σε αυτήν την ανάλυση, αναδεικνύεται ως χώρος όπου οι αντιφάσεις της σύγχρονης κοινωνίας μπορεί να γίνουν αντιληπτές μέσω μιας έμμεσης και αυτοαναφερόμενης αποστασιοποίησης, με το θεατή να δύναται να αποκτήσει μια κριτική αντίληψη του κόσμου γύρω του, απομακρυνόμενος από την απλή ταύτιση με τα σκηνικά δρώμενα.

Στην παρούσα μελέτη, θα εξετάσουμε το τσίρκο μέσα από αυτή τη διπλή λειτουργία του: ως έναν χώρο φαντασίας και ψυχαγωγίας, αλλά και ως πεδίο κοινωνικής και πολιτιστικής ανάλυσης, μέσω της εφαρμογής των μπρεχτικών τεχνικών αποστασιοποίησης και της σύνδεσης με τις μαρξιστικές, ποπ-αρτ και ρανσιερικές προσεγγίσεις.

Τεχνική της αποστασιοποίησης ("Verfremdungseffekt")

"Η τέχνη του θεάτρου δεν πρέπει να κάνει τον θεατή να ταυτιστεί με τους ήρωες. Αντίθετα, πρέπει να τον κάνει να βλέπει τις κοινωνικές συνθήκες που διαμορφώνουν τους ήρωες, και να κατανοήσει ότι οι ήρωες μπορούν να αλλάξουν."³

Η τεχνική της μπρεχτικής αποστασιοποίησης, ή "Verfremdungseffekt", είναι μια θεατρική προσέγγιση που στοχεύει να απομακρύνει το κοινό από την άμεση συναισθηματική ταύτιση με τους χαρακτήρες και την ιστορία. Ο Μπρεχτ ήθελε οι θεατές να μην «χαθούν» στην αφήγηση, αλλά να είναι σε εγρήγορση, να σκέφτονται και να αναλύουν την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα του έργου. Η αποστασιοποίηση επιτυγχάνεται με διάφορα τεχνικά μέσα, όπως είναι η αμηχανία των ηθοποιών, η διακοπή της δράσης, η προβολή έξω από το έργο μέσω σχολιαστικών παρατηρήσεων, ακόμα και η χρήση των κοστουμιών.

Η αποστασιοποίηση έχει ως στόχο να ασπάζει την αυταπάτη της ρεαλιστικής θεατρικής αφήγησης και την "ψευδαίσθηση" ότι ο θεατής παρακολουθεί μια πραγματικότητα. Ταυτόχρονα έτσι επιθυμεί να φέρει το θεατή σε μια κατάσταση κριτικής εγρήγορσης, ώστε να αναλύσει τις κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες που παρουσιάζονται στο έργο. Επίσης αποτροπή της ταύτισης του θεατή με τους χαρακτήρες συμβάλλει στο να συνειδητοποιεί ότι βλέπει μια κατασκευή, όχι "αληθινούς" ανθρώπους.

Ο όρος προέρχεται από τη γερμανική λέξη "Verfremdungseffekt", που σημαίνει "αποξένωση" ή "αλλοτρίωση", και συνδέεται με τον στόχο του Μπρεχτ να κάνει το οικείο να φαίνεται παράξενο και ξένο και οι διάφορες τεχνικές, που εφαρμόζει για να επιτύχει αυτό το αποτέλεσμα είναι οι εξής:

1. Αναφορές στην τεχνητή φύση της θεατρικής πράξης, όπου οι ηθοποιοί μπορεί να απευθύνονται απευθείας στο κοινό, οι σκηνογραφικές λεπτομέρειες ή τα κοστούμια δεν είναι ρεαλιστικά, αλλά λειτουργικά και απλοποιημένα και η σκηνή αποκαλύπτει τη μηχανική της (π.χ., φώτα και μηχανισμοί παραμένουν ορατοί).
2. Αφηγητής ή σχολιασμός: ένας αφηγητής διακόπτει τη δράση για να την εξηγήσει ή να προσθέσει σχόλια, όπως επίσης και τα τραγούδια και οι χοροί εισάγονται ξαφνικά και συχνά περιέχουν πολιτικά ή κοινωνικά σχόλια.
3. Αποστασιοποίηση της ερμηνείας: οι ηθοποιοί δεν ταυτίζονται απόλυτα με τους χαρακτήρες που παίζουν, αλλά τους παρουσιάζουν σαν παρατηρητές, εξηγώντας τις πράξεις τους.
4. Χρονικά άλματα ή διακοπές στην αφήγηση: η δράση δεν είναι γραμμική και συχνά μετακινείται μπρος-πίσω στον χρόνο, δίνοντας έμφαση στην αιτία και το αποτέλεσμα των πράξεων.

³ Brecht. Brecht on Theatre: *The Development of an Aesthetic*.

5. Χρήση πλακάτ ή προβολών: στη σκηνή εμφανίζονται πλακάτ ή προβολές που εξηγούν τι συμβαίνει ή προκαλούν τον θεατή να σκεφτεί.

Ο Μπρεχτ πίστευε ότι το θέατρο έπρεπε να είναι εργαλείο κοινωνικής αλλαγής. Αντί να “καθλώνει” συναισθηματικά το θεατή, όπως το παραδοσιακό δράμα, ήθελε να τον κάνει να σκεφτεί κριτικά για την κοινωνία. Τα εφέ αποξένωσης το βοηθούσαν να σπάσει την “καθημερινή συνήθεια” του θεατή να βλέπει τα κοινωνικά προβλήματα ως δεδομένα, ώστε να αναρωτηθεί πώς θα μπορούσαν να αλλάξουν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το έργο του “Η Μάνα Κουράγιο και τα Παιδιά της”, όπου ο Μπρεχτ χρησιμοποιεί τραγούδια και διαλόγους που είναι σχεδόν “αταίριαστοί” με την τραγική ατμόσφαιρα και υφίσταται μια απόσταση στην ερμηνεία των ηθοποιών. Έτσι, ο θεατής δεν μπορεί να ταυτιστεί πλήρως με την Κουράγιο, αλλά καλείται να αναλύσει το ρόλο της στον πόλεμο και τις επιλογές της.

Με λίγα λόγια, το εφέ αποξένωσης είναι ένας τρόπος να κάνει το θέατρο πιο “διανοητικό” και λιγότερο συναισθηματικό, με στόχο τη συνειδητοποίηση και πιο μακροπρόθεσμα την αλλαγή. Το τσίρκο, ως παράσταση και κοινωνικό φαινόμενο, χαρακτηρίζεται από την υπερβολή, τη θέαση των ανθρώπινων αδυναμιών και την παράδοση απόδοση των ρόλων. Ο χαρακτήρας του τσίρκου ενσωματώνει το θέαμα, και το κάθε στοιχείο του προσφέρει μια υπερβολική και συχνά κωμική εκδοχή της πραγματικότητας. Μ’ αυτόν τον τρόπο θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι μέσα από την ίδια τη φύση του δημιουργεί ένα είδος συνθηκών, που ανεπιτήδευτα αποστασιοποιεί μπρεχτικά ή και σχεδόν προϋποθέτει τη ρανσιερική χειραφέτηση του θεατή.

Μπρεχτ και Τσάπλιν (Marxist Humor)

Ο Τσάρλι Τσάπλιν και ο Μπέρτολτ Μπρεχτ χρησιμοποίησαν διαφορετικά μέσα και τεχνικές, αλλά υπάρχει μια ενδιαφέρουσα διασταύρωση στις καλλιτεχνικές τους πρακτικές, ιδιαίτερα όταν εξετάζουμε την έννοια της αποστασιοποίησης. Παράλληλα με την έμφαση του Μπρεχτ στην αποξένωση ως τρόπου απομάκρυνσης από την συναισθηματική ταύτιση με το έργο, μπορούμε να εντοπίσουμε κοινά σημεία που συνδέουν την τεχνική του με την κωμωδία του Τσάπλιν, παραθέτοντας και την εξής αναφορά του Μπρεχτ: “Ο Τσάπλιν είναι ο μεγαλύτερος κοινωνικός σατιρικός της εποχής μας. Δεν είναι η κωμωδία του που μας κάνει να γελάμε, αλλά η κοινωνική του κριτική που μας κάνει να καταλαβαίνουμε.”⁴

Ειδικότερα, μερικές από τις τεχνικές και τα μέσα που χρησιμοποιεί ο Τσάπλιν στα έργα του (κυρίως στον κινηματογράφο) μπορούν να θεωρηθούν ως μορφές αποστασιοποίησης, αν και με πιο έμμεσο και λιγότερο θεωρητικό τρόπο από τον Μπρεχτ. Αρχικά, η χρήση της υπερβολής στην κίνηση και την έκφραση είναι χαρακτηριστικό του Τσάπλιν και μπορεί να συνδεθεί με την έννοια της αποστασιοποίησης του Μπρεχτ. Στο έργο του, ο Τσάπλιν συχνά χρησιμοποιεί έντονες και υπερβολικές κινήσεις (π.χ. η σωματική κωμωδία, οι αδέξιες κινήσεις του "Charlot") για να δημιουργήσει ένα είδος «διαστρέβλωσης» της πραγματικότητας, το

⁴ Brecht: *Die Zeit*, Interview.

οποίο απομακρύνει το κοινό από την άμεση συναισθηματική ταύτιση με τις καταστάσεις. Οι υπερβολές αυτές, αν και συνήθως χρησιμεύουν στο να προκαλέσουν γέλιο, ταυτόχρονα υπενθυμίζουν στο κοινό ότι αυτό που παρακολουθούν είναι μια σκηνική κατασκευή, μια τεχνητή πραγματικότητα, ενισχύοντας την αποστασιοποίηση. Ειδικά στην περίπτωση του κλόουν χαρακτήρα του, η υπερβολή της κίνησης και η ανατροπή των φυσικών νόμων μέσω της σωματικής κωμωδίας λειτουργούν σαν εργαλείο αποστασιοποίησης. Ο θεατής καταλαβαίνει ότι αυτό που βλέπει δεν είναι αληθινό ή φυσικό, και ότι το κοινό πρέπει να διατηρεί μια κριτική απόσταση από τα γεγονότα της ταινίας, τα οποία στην παρούσα περίπτωση είναι κωμικά.

Ταυτόχρονα ο Τσάπλιν, και ειδικά στην ταινία του "Modern Times", χρησιμοποιεί έναν ιδιαίτερο ρυθμό και έναν «αποσπασματικό» τρόπο παρουσίασης των γεγονότων, που αποστασιοποιεί τον θεατή από την αμεσότητα της συναισθηματικής εμπλοκής. Για παράδειγμα, οι σκηνές της δουλειάς στην αλυσίδα παραγωγής, παρά το γεγονός ότι φαίνονται εξαιρετικά κωμικές και γεμάτες αστεία περιστατικά, δημιουργούν επίσης μια αίσθηση παράδοξου και αποξένωσης, αναδεικνύοντας τη μηχανική και αποπροσωποποιημένη φύση της σύγχρονης παραγωγής και της καπιταλιστικής κοινωνίας. Και αυτή η τεχνική μπορεί να συνδεθεί με τη μέθοδο του Μπρεχτ, όπου η «αποσπασματική» αφήγηση και χωρίς ενιαία συνέχεια αφήγηση αποσκοπούν στην αποτροπή της συναισθηματικής ταύτισης του θεατή με τους χαρακτήρες, ενθαρρύνοντάς τον να δει την κοινωνική και πολιτική διάσταση των γεγονότων.

Μια άλλη τεχνική που χρησιμοποιεί ο Τσάπλιν στις ταινίες του είναι η συχνή χρήση της αυτοαναφορικότητας. Στην περίπτωση του "The Great Dictator", για παράδειγμα, ο Τσάπλιν αναλαμβάνει και το ρόλο του αφηγητή μέσω της έντονης προσωπικής του παρουσίας στην οθόνη και των μηνυμάτων που απευθύνει στον θεατή (όπως στην τελική του ομιλία). Αυτή η αμεσότητα με το κοινό, αν και έχει περισσότερο χαρακτήρα δραματικού μηνύματος παρά αμιγούς αποστασιοποίησης, δημιουργεί μια απομάκρυνση από την "λογική" της αφήγησης, επειδή ο θεατής αναγνωρίζει την κατασκευασμένη φύση του έργου. Αυτή η αυτοαναφορικότητα μπορεί να συνδεθεί με τη στρατηγική του Μπρεχτ για να παρακινήσει το κοινό να αναγνωρίσει την τέχνη και την κατασκευή της παράστασης. Και στους δύο καλλιτέχνες, η άμεση επαφή με το κοινό λειτουργεί ως μέσο ενίσχυσης της αποστασιοποίησης.

"Η ζωή είναι μια τραγωδία όταν τη βλέπεις κοντά, αλλά μια κωμωδία όταν τη βλέπεις από μακριά". Στυλιζαρισμένες παράλογες καταστάσεις".⁵ Αν και ο Τσάπλιν χρησιμοποιεί την κωμωδία για να προκαλέσει γέλιο, δεν αποφεύγει να κάνει κοινωνική κριτική. Η σάτιρα και η υπερβολή στις καταστάσεις στις ταινίες του, όπως η αλληγορία του ναζιστικού καθεστώτος στο "The Great Dictator", δεν λειτουργούν μόνο για να προκαλέσουν γέλιο, αλλά και για να προσφέρουν έναν καθρέφτη της κοινωνίας, αποκαλύπτοντας τις αντιφάσεις της και ενθαρρύνοντας τη σκέψη του θεατή. Αυτή η χρήση της κωμωδίας για να αναδείξει σοβαρά πολιτικά και κοινωνικά θέματα μπορεί να θεωρηθεί μια μορφή αποστασιοποίησης, αφού ο θεατής αναγνωρίζει ότι πίσω από την κωμική εικόνα υπάρχει μια σοβαρή και κριτική ανάλυση. Παρόμοιο παράδειγμα αποτελούν οι μηχανισμοί της βιομηχανικής παραγωγής στο "Modern Times", οι οποίοι περιορίζουν τη ζωή των εργατών σε απλές, ατελείωτες κινήσεις και παρουσιάζονται με έναν τρόπο που είναι και αστείος

⁵ Chaplin. *My Autobiography*.

και ανησυχητικός ταυτόχρονα. Η αντίφαση αυτή, που προκαλεί γέλιο ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζει τις κοινωνικές ανισότητες, μπορεί να ενταχθεί στην ευρύτερη έννοια της αποστασιοποίησης: ο θεατής γελά, αλλά ταυτόχρονα αναγνωρίζει την κοινωνική πραγματικότητα που αποκαλύπτεται πίσω από το γέλιο. Σε τέτοιες παράλογες καταστάσεις η λογική της καθημερινότητας ανατρέπεται με τρόπο που ενθαρρύνει τον θεατή να αναρωτηθεί για τις κοινωνικές ή πολιτικές δομές που δημιουργούν αυτές τις συνθήκες.

Άκρως εφευρετική τεχνική αποτελεί και ο “ψευδοσυμβολισμός” στη δουλειά του Τσάπλιν, όπου για να υπονομεύσει τα αυταρχικά καθεστώτα και τις ιδεολογίες της εποχής του, δημιουργεί ψεύτικα σύμβολα και τοποθεσίες που παραπέμπουν σε πραγματικά, χωρίς να τα αναπαράγει πιστά. Στην ταινία του “Ο Μεγάλος Δικτάτωρ”, για παράδειγμα, η φανταστική χώρα της Τομανίας και το έμβλημά της, που μοιάζει με το ναζιστικό σύμβολο αλλά αποτελείται από δύο σταυρωτά πιρούνια, λειτουργούν ως σαρκαστικές παραμορφώσεις της ναζιστικής Γερμανίας. Αυτή η προσέγγιση έχει κοινά σημεία με την τεχνική της αποστασιοποίησης του Μπέρτολτ Μπρεχτ, καθώς και οι δύο δημιουργοί χρησιμοποιούν το φανταστικό και το αλλόκοτο για να αποστασιοποιήσουν το κοινό από τη συναισθηματική ταύτιση. Ο ψευδής συμβολισμός του Τσάπλιν δεν επιδιώκει την αυθεντικότητα, αλλά την πρόκληση σκέψης και κριτικής απέναντι στα πραγματικά γεγονότα που υπονοεί. Ο παραλογισμός των συμβόλων και των τοποθεσιών του ενισχύει την μπρεχτική ιδέα ότι η τέχνη δεν πρέπει να αναπαράγει την πραγματικότητα αυτούσια, αλλά να αποκαλύπτει τις δομές εξουσίας που την καθορίζουν.

Η αποστασιοποίηση στον Μπρεχτ αποσκοπεί στην πρόκληση κριτικής σκέψης και πολιτικής συνειδητοποίησης μέσω της διαρκούς υπενθύμισης ότι η παράσταση είναι τεχνητή. Αν και ο Τσάπλιν δεν χρησιμοποιεί τη θεωρία της αποστασιοποίησης με τον ίδιο τρόπο, οι προαναφερθέντες τεχνικές που χρησιμοποιεί στην κωμωδία του, όπως η υπερβολή, η σάτιρα, η ανατροπή της κανονικότητας και η κοινωνική κριτική δεν αφήσουν το θεατή να ταυτιστεί συναισθηματικά με τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις, αλλά τον ενθαρρύνουν να αναλογιστεί την κοινωνική και πολιτική διάσταση των γεγονότων. Ο Μπρεχτ θαύμαζε τον Τσάπλιν και χρησιμοποίησε, αλλά και θεωρητικοποίησε διάφορες από τις τεχνικές του, αναδεικνύοντας αυτό το είδος “κλόουν” σε ένα εργαλείο που συμβάλει στην ανάδειξη των μηχανισμών εξουσίας, μέσα από χιουμοριστική και φαινομενικά “αθώα” διάθεση. Αυτή η κωμικοτραγικότητα, που παρατηρείται ως κοινή σ’ αυτούς τους δύο δημιουργούς ήταν και η αφορμή για τη διερεύνηση του φαινομένου του τσίρκου, όπου ένας κόσμος φαντασίας και “ελαφράς” ψυχαγωγίας, δύναται μέσα από την αυτοαναφορικότητα να δημιουργήσει ένα “πλαίσιο αποξένωσης” που αναδεικνύει βαθιά ριζωμένες κωμικοτραγικές κοινωνικές καταστάσεις..

Παράμετροι αποστασιοποίησης στο τσίρκο

1.Αποσπασματική αφήγηση

Η αποσπασματική αφήγηση του τσίρκου, όπως εκφράζεται μέσα από τις παραστάσεις ή την ίδια τη φιγούρα του τσίρκου, μπορεί να συνδεθεί με τη μπρεχτική αποστασιοποίηση (*Verfremdungseffekt*) με ενδιαφέροντες τρόπους. Ο Τσάπλιν και ο Μπρεχτ (όπως είδαμε παραπάνω), αν και λειτουργούν σε διαφορετικά καλλιτεχνικά πεδία, μοιράζονται την ανάγκη να απομακρύνουν το θεατή από τη συναισθηματική ταύτιση με την παράσταση και να τον αναγκάσουν να βλέπει τα πράγματα με κριτική απόσταση, ώστε να προβληματιστεί και να σκεφτεί τα κοινωνικά, πολιτικά ή ηθικά ζητήματα που θίγονται. Ο Willett στο βιβλίο του "Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic" αναφέρει ότι ο Μπρεχτ χρησιμοποίησε συχνά αποσπασματική αφήγηση για να σπάσει τη συνεχιζόμενη ροή της δράσης, αποφεύγοντας την παραδοσιακή αφηγηματική δομή. Αυτή η τεχνική είχε ως αποτέλεσμα την απομάκρυνση του κοινού από τη συναισθηματική ανατροπή ή την ένταση της παράστασης και ενθάρρυνε μια πιο αναλυτική σκέψη για τα γεγονότα. Αντί να προχωρά η ιστορία χωρίς διακοπές, η αφήγηση παρουσίαζε ενοποιημένα ή αποσπασματικά επεισόδια που έθεταν το κοινό σε θέση να κρίνει την πρόοδο των γεγονότων⁶.

Από τη άλλη η αποσπασματική αφήγηση στο τσίρκο εκφράζεται με έναν τρόπο όπου το κοινό παρακολουθεί μια σειρά από ανεξάρτητες σκηνές ή νούμερα, που δεν ακολουθούν μια γραμμική ή ενιαία πλοκή. Οι σκηνές στο τσίρκο συχνά ανατρέπουν την καθημερινή πραγματικότητα και δημιουργούν ένα φανταστικό ή σουρεαλιστικό περιβάλλον, το οποίο δεν είναι αναγκαίο να έχει συνέχεια ή να συνδέεται άμεσα με την προηγούμενη σκηνή. Κάθε νούμερο είναι αυτόνομο και αυτοτελές, και δεν υπάρχει πάντα μια ολοκληρωμένη ιστορία που να τα συνδέει όλα αυτά μαζί. Αυτή η αποσπασματικότητα αποστασιοποιεί τον θεατή από την ανάγκη να ακολουθήσει μια παραδοσιακή αφήγηση, επιτρέποντάς του να βλέπει κάθε σκηνή ως ανεξάρτητο σύνολο. Όταν όμως δει κανείς το σύνολο της παράστασης, έχει ένα καθολικό ή συμβολικό νόημα που προκύπτει από τη συνδυαστική τους επίδραση. Έτσι, το τσίρκο με την αποσπασματική του αφήγηση λειτουργεί σχεδόν σαν μια αλυσίδα εικόνων, στις οποίες η συνέχεια ή η λογική είναι πιο υποκειμενική και φευγαλέα.

Η αποσπασματικότητα της μπρεχτικής αφήγησης λειτουργεί ακριβώς με αυτόν τον τρόπο. Ο Μπρεχτ συχνά χρησιμοποιεί μια μη γραμμική αφήγηση, όπου οι σκηνές δεν συνδέονται απαραίτητα σε μια σταθερή ή παραδοσιακή πλοκή. Αντίθετα, ο θεατής καλείται να συνθέσει το νόημα και τα μηνύματα από τα διάφορα «κομμάτια» της παράστασης. Η αποσπασματική αυτή δομή απομακρύνει τον θεατή από την άμεση συναισθηματική συμμετοχή, καθώς η έλλειψη μιας συνεχούς και φυσικής ροής των γεγονότων τον αναγκάζει να αναρωτηθεί για την κοινωνική πραγματικότητα και τη λειτουργία του έργου, με πιο κριτικό και στοχαστικό τρόπο. Επίσης η μπρεχτική αποστασιοποίηση συχνά εκφράζεται με την αντίθεση μεταξύ της καθημερινής πραγματικότητας και της παράστασης. Οι χαρακτήρες του Μπρεχτ δεν είναι ποτέ

⁶ Willet: *Brecht on Theatre*.

απλοί «ήρωες» με φυσικές αντιφάσεις ή συναισθηματικές εντάσεις, όπως στο παραδοσιακό δράμα, αλλά παρουσιάζονται ως κοινωνικά και πολιτικά «σύμβολα». Η ίδια η δομή της αφήγησης αποσπασματοποιείται, με σκηνές που διακόπτονται ή περιλαμβάνουν ανατροπές που προκαλούν την αναστολή της συναισθηματικής ροής. Ομοίως, στο τσίρκο, η απουσία μιας γραμμικής και συνεχούς πλοκής και η συνειδητοποίηση ότι κάθε σκηνή έχει «αρθρωθεί» και «διαχωριστεί» από τις άλλες δημιουργεί μια αντίθεση στον θεατή: ενώ παρακολουθεί κωμικές και φαινομενικά αθώες σκηνές, του υπενθυμίζεται συνεχώς ότι παρακολουθεί μια «εκπαιδευμένη» και «σκηνοθετημένη» πραγματικότητα, ενισχύοντας την αποστασιοποίηση.

2. Ψευδής συμβολισμός ("fake symbolism")

Ο ψευδής συμβολισμός ("fake symbolism") στο τσίρκο αποτελεί μια καλλιτεχνική τεχνική που επιδιώκει να δημιουργήσει μια αίσθηση σημαντικότητας ή βαθύτερης σημασίας σε εικόνες ή καταστάσεις, χωρίς ωστόσο αυτές οι συμβολικές έννοιες να έχουν πραγματική ή αυθεντική κοινωνική ή πολιτική αξία. Αυτή η τεχνική μπορεί να φανεί σε πολλές παραστάσεις του τσίρκου, όπου στοιχεία όπως η υπερβολή, η παράνοια ή η αλληγορία παρουσιάζονται ως συμβολικές. Αυτό το εργαλείο μπορεί να συμβάλλει στην ενεργοποίηση της κριτικής σκέψης και του αναστοχασμού, να απομακρύνει τον θεατή από την παραδοσιακή συναισθηματική εμπλοκή και να τον ενθαρρύνει να αναγνωρίσει την κατασκευασμένη φύση της παράστασης.

Στο τσίρκο, αυτό μπορεί να συμβαίνει όταν οι χαρακτήρες ή οι καταστάσεις φαντάζουν φορτισμένες με συμβολισμό, αλλά στην πραγματικότητα χρησιμοποιούνται κυρίως για να προκαλέσουν αίσθηση ή να διασκεδάσουν το κοινό, χωρίς να υπάρχει ουσιαστική σύνδεση με την κοινωνική ή πολιτική πραγματικότητα. Για παράδειγμα, η εικόνα ενός θλιμμένου κλόουν στο τσίρκο μπορεί να θεωρηθεί ως σύμβολο της ανθρώπινης θλίψης ή της τραγικότητας της ανθρώπινης ύπαρξης. Ωστόσο, αν αναλύσουμε την ίδια την παράσταση, το «συμβολικό» φορτίο της εικόνας είναι τεχνητό και επιφανειακό, καθώς ο κλόουν είναι συχνά μια φιγούρα που προκαλεί γέλιο ή εντυπωσιάζει με την αδέξια συμπεριφορά του, και όχι με την εκφορά μιας βαθιάς κοινωνικής ή φιλοσοφικής αλήθειας. Το σύμβολο της θλίψης παραμένει κενό, καθώς το τσίρκο δεν αναπτύσσει μια συνεκτική ή εις βάθος αναπαράσταση του ανθρώπινου πόνου. Αυτή η τεχνική παραπλανά τον θεατή, προσφέροντας μια ψευδαίσθηση συμβολισμού και "σοβαροφάνειας" που δημιουργεί ένα πλαίσιο, όπου μέσα από την ίδια την αυτοαναφορικότητα μπορούν να αναδειχθούν κοινωνικά ζητήματα.

Απ' την άλλη ένα αντίστοιχο μπρεχτικό παράδειγμα αποτελεί ο "Κύκλος με την Κιμωλία", όπου χρησιμοποιούνται αλληγορικά στοιχεία που μοιάζουν με συμβολισμούς, αλλά δεν προορίζονται να δημιουργήσουν μια παραδοσιακή συναισθηματική αντίδραση από τον θεατή. Αντίθετα, ο Μπρεχτ ενθαρρύνει το κοινό να αναγνωρίσει την αληθινή κοινωνική διάσταση πίσω από τα «σύμβολα» και να τα αναλύσει, χρησιμοποιώντας την αποστασιοποίηση ως εργαλείο κριτικής σκέψης. Αντίστοιχα, το τσίρκο, με τις υπερβολικές του εικόνες και συμβολισμούς, δημιουργεί μια αποστασιοποιημένη εμπειρία για τον θεατή, καλώντας (ίσως και "άθελά" του) τον

να μην ταυτιστεί με το ψευδές σύμβολο αλλά να σκεφτεί τη λειτουργία του στο κοινωνικό σύνολο.

3.Η τεχνική του κλόουν (“clowning”)

Η τεχνική του κλόουν (“clowning”) είναι μια θεατρική πρακτική που συνδέεται με τη διασκέδαση, την υπερβολή, την ανατροπή των κοινωνικών κανόνων και την καλλιτεχνική εξερεύνηση του αστείου μέσα από τη σωματική έκφραση και την αλληλεπίδραση με το κοινό. Αν και το clowning αποτελεί μια παραδοσιακή μορφή θεατρικής τέχνης, το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται και οι τρόποι με τους οποίους χρησιμοποιείται έχουν αλλάξει και εξελιχθεί, κυρίως με τη σύνδεσή του με σύγχρονες καλλιτεχνικές και πολιτικές προσεγγίσεις. Μία ενδιαφέρουσα ανάλυση αυτής της τεχνικής στην σύγχρονη θεατρική σκηνή είναι η σύνδεσή του με τη μέθοδο της αποστασιοποίησης του Μπρεχτ.

Ο κλόουν είναι μία θεατρική φιγούρα που παραδοσιακά συνδέεται με τη διασκέδαση, το αστείο και τη σωματική έκφραση. Η έννοια του κλόουν, ωστόσο, ξεπερνά τη σύνδεση με την απλή ψυχαγωγία και συνδέεται με τη δυνατότητα ανατροπής των κοινωνικών ρόλων και των κανονιστικών προσδοκιών. Ο κλόουν αναδεικνύει την αντιφατικότητα του ανθρώπινου όντος, τοποθετώντας το σε καταστάσεις που ανατρέπουν τη λογική και τα κοινωνικά πρότυπα, προκαλώντας το κοινό να δει τον κόσμο από μια διαφορετική σκοπιά. Η υπερβολή και η ανατροπή είναι καθοριστικά του στοιχεία. Το σώμα του κινείται με αδέξιο και συχνά αστείο τρόπο, αποκαλύπτοντας τις αδυναμίες και τις ανθρώπινες ατέλειες, σε συνδυασμό με την επιθυμία του να επιτύχει έναν στόχο ή να εκπληρώσει έναν ρόλο που τον ξεπερνά. Αυτή η ατέλεια και η υπερβολή είναι στοιχεία που το κοινό αναγνωρίζει αμέσως και τα οποία προκαλούν γέλιο, αλλά ταυτόχρονα, ενδέχεται να προκαλέσουν και σκέψεις για την ανθρώπινη φύση, τις κοινωνικές προσδοκίες και τα όρια της ανθρώπινης δράσης.

Ωστόσο, πέρα από το γέλιο, ο κλόουν είναι επίσης ένας χαρακτήρας που μπορεί να προκαλέσει συναισθηματική σύγχυση και να φέρει στην επιφάνεια την τραγικότητα της ανθρώπινης κατάστασης, μια διάσταση που δεν περιορίζεται στην απλή διασκέδαση. Ο κλόουν συχνά παρουσιάζει τις αντιφάσεις του ανθρώπινου ψυχισμού, όπως την ανασφάλεια, την αποτυχία, αλλά και την αστείρευτη επιθυμία για επιτυχία και αναγνώριση, δημιουργώντας έτσι έναν «έμμεσο» κοινωνικό σχολιασμό. Έτσι ο κλόουν είναι η πιο άμεση μορφή της κωμικής υποκουλτούρας, καθώς η ύπαρξή του είναι μια αδιάκοπη αντίφαση ανάμεσα στην αθωότητα και την επιτηδευμένη αδεξιότητα. Η υπερβολή και οι αποτυχίες που παρουσιάζει πάνω στη σκηνή αποκαλύπτουν την αποτυχία του ανθρώπου να ελέγξει την ίδια του την ύπαρξη, προκαλώντας γέλιο αλλά και προβληματισμό.⁷

Η σύνδεση της τεχνικής του κλόουν (“clowning”) με την τεχνική της αποστασιοποίησης του Μπρεχτ μπορεί να φαίνεται αρχικά αμφιλεγόμενη, καθώς ο κλόουν συχνά προκαλεί το γέλιο και την άμεση συναισθηματική αντίδραση του

⁷ Esslin. *Theatre of the Absurd*.

κοινού, ενώ ο Μπρεχτ επιδιώκει να αποσπάσει το κοινό από την συναισθηματική ταύτιση. Ωστόσο, η σχέση τους βρίσκεται στην κοινή τους επιδίωξη να προκαλέσουν την κριτική σκέψη μέσω της ανατροπής των κανονικοτήτων και της παρουσίασης του κόσμου σε μια νέα, αποστασιοποιημένη βάση. Ο κλόουν, με την υπερβολή και τις αδέξιες κινήσεις του, φέρνει στην επιφάνεια τις αντιφάσεις του ανθρώπινου ψυχισμού και τις κοινωνικές αδικίες, δημιουργώντας μια μορφή “αποξένωσης” που προκαλεί το κοινό να σκεφτεί πέρα από την επιφανειακή διασκέδαση. Όπως και ο Μπρεχτ, έτσι και ο κλόουν καταστρατηγεί τις παραδοσιακές κοινωνικές αξίες και προκαλεί το κοινό να αναγνωρίσει τις αδυναμίες και τις αντιφάσεις των κοινωνικών ρόλων που επιβάλλονται από την κοινωνία.

4.Στολή του κλόουν

Η στολή του κλόουν είναι ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα κοστούμια στην ιστορία του θεάτρου, συνδέοντας τη γελωτοποιία με την τέχνη της σάτιρας, της ψυχαγωγίας και της κοινωνικής κριτικής. Η ιστορία της ανάγεται σε πολλούς αιώνες και διαφορετικές κουλτούρες, εξελισσόμενη μέσα από τις ανάγκες κάθε εποχής. Από τους γελωτοποιούς των βασιλικών αυλών έως τους καλλιτέχνες του τσίρκου και της σύγχρονης θεατρικής σκηνής, η στολή του κλόουν είναι ένα σύμβολο που συνδυάζει την υπερβολή, τη διασκέδαση και τη σάτιρα.

Η ιστορία της στολής του κλόουν ξεκινά από την αρχαιότητα. Στους αρχαίους πολιτισμούς, όπως στην Αίγυπτο, την Ελλάδα και τη Ρώμη, οι γελωποιοί φορούσαν συχνά εκκεντρικά ενδύματα για να διασκεδάσουν τα πλήθη. Στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, οι “σχολιαστές” (scoliastrs) ήταν γνωστοί για τις κωμικές τους εμφανίσεις που περιλάμβαναν υπερβολικά χαρακτηριστικά και εξωφρενικές στολές. Έπειτα στο Μεσαίωνα, οι γελωποιοί των βασιλικών αυλών υιοθέτησαν χαρακτηριστικά ρούχα με έντονα χρώματα, καμπανάκια και καπέλα με μυτερά άκρα. Αυτά τα ενδύματα είχαν στόχο να τραβήξουν την προσοχή και να τονίσουν την κωμική ή παράλογη φύση του ρόλου τους. Τα χρώματα και τα σχέδια συχνά αντικατόπτριζαν την κοινωνική θέση του γελωποιοού, ο οποίος ήταν ταυτόχρονα διασκεδαστής και κοινωνικός σχολιαστής.

Η εξέλιξη της στολής του κλόουν συνδέεται στενά με την Κομέντια ντελ Άρτε στην Αναγέννηση. Στην Ιταλία του 16ου αιώνα, οι χαρακτήρες της Κομέντια ντελ Άρτε ενσάρκωναν στερεότυπα της κοινωνίας, και κάθε ρόλος συνοδευόταν από χαρακτηριστική στολή. Ο Αρλεκίνος (Arlecchino), ένας από τους πιο γνωστούς χαρακτήρες, φορούσε ένα κοστούμι γεμάτο πολύχρωμα τρίγωνα και ρόμβους, συμβολίζοντας την πονηριά και τη ζωντάνια. Ο Πανταλόνε και ο Πουλτσινέλα, άλλοι δύο εμβληματικοί χαρακτήρες, φορούσαν επίσης στολές που προεξείχαν για την υπερβολή και την κωμική τους διάσταση. Οι μάσκες και οι μεγάλες σιλουέτες έδιναν έναν απόκοσμο χαρακτήρα στους ρόλους αυτούς, κάνοντας τους θεατές να αναγνωρίζουν τον τύπο του χαρακτήρα πριν καν αρχίσει να μιλά.

Ο κλόουν όπως τον γνωρίζουμε σήμερα αναδύθηκε μέσα από την τέχνη του τσίρκου τον 18ο και 19ο αιώνα. Στη Βρετανία, ο Joseph Grimaldi (1778-1837) θεωρείται ο πατέρας του σύγχρονου κλόουν. Ο Grimaldi εισήγαγε τη χρήση έντονα

μακιγιαρισμένων προσώπων, συνδυάζοντας κόκκινες γραμμές, λευκό φόντο και υπερβολικές εκφράσεις, μαζί με πολύχρωμες στολές γεμάτες φραμπαλάδες. Η στολή του Gíimaldi έθεσε τα πρότυπα για τις στολές των κλόουν που ακολούθησαν, όπως τα λαμπερά χρώματα, τα υπερμεγέθη ρούχα και την έντονη διαφοροποίηση από την καθημερινή ένδυση.

Τον 19ο αιώνα, το τσίρκο έγινε δημοφιλές παγκοσμίως, και οι κλόουν διακρίθηκαν σε διαφορετικούς τύπους, όπως⁸, ο Άσπρος Κλόουν (Whiteface Clown), που φορούσε πολυτελή, λευκά και λαμπερά κοστούμια, ενσαρκώνοντας έναν πιο “ευγενή” και ειρωνικό ρόλο, ο Αυλικός (Auguste) με τα μεγάλα ρούχα και παπούτσια και την κόκκινη μύτη, που αντιπροσώπευαν τον αδέξιο αλλά αγαθό χαρακτήρα και τέλος ο χωριάτης (Character Clown), ο οποίος χρησιμοποιούσε ρούχα που μιμούσαν τους χωρικούς, συνδυάζοντας κωμικές λεπτομέρειες με κοινωνικό σχολιασμό. Η εξέλιξη αυτή έκανε τη στολή του κλόουν ακόμα πιο περίτεχνη, με τις λεπτομέρειες να εξυπηρετούν την ταυτότητα του κάθε υποτύπου.

Στη σύγχρονη εποχή, η στολή του κλόουν έχει αποκτήσει πολλαπλές σημασίες. Εκτός από την παραδοσιακή χρήση στο τσίρκο και στο θέατρο, έχει εισχωρήσει σε άλλες μορφές τέχνης και κουλτούρας, όπως ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία. Στα τέλη του 20ού και στις αρχές του 21ου αιώνα, οι κλόουν απέκτησαν πιο σκοτεινές αποχρώσεις, με τη στολή να χρησιμοποιείται για να προκαλεί τόσο γέλιο όσο και φόβο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο κλόουν Pennywise από το “It” (2017 / 2019) του Στήβεν Κινγκ και ο Joker από τα κόμικ της “DC”, που έκανε την πρώτη του εμφάνιση στο “Batman 1” (1940).

Η στολή του κλόουν λειτουργεί ως πολυδιάστατο σύμβολο της σάτυρας, της χαράς και αθωότητας και της αποξένωσης. Η σάτυρα προκύπτει μέσα από τα υπερβολικά χαρακτηριστικά της ανθρώπινης φύσης, και αποκαλύπτει κοινωνικές αντιφάσεις. Απ’ την άλλη η χαρά και η αθωότητα αντικατοπτρίζονται μέσα από τα χρώματα και την παιχνιδιάρικη φύση της, και προκαλούν γέλιο και ελαφρότητα. Τέλος, η αποξένωση συμβολίζεται μέσα από την υπερβολική τεχνητότητα της στολής δημιουργεί απόσταση από την πραγματικότητα, επιτρέποντας έτσι την αλληγορική ερμηνεία της.

Η στολή του κλόουν αποτελεί ένα ζωντανό και διαχρονικό σύμβολο της θεατρικής υπερβολής και της κοινωνικής σάτιρας. Από τις αρχαίες ρίζες της μέχρι τη σύγχρονη εποχή, εξελίχθηκε μέσα από διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια, αντανakλώντας τις αξίες και τις ανησυχίες κάθε περιόδου. Είτε ως πηγή γέλιου είτε ως μέσο προβληματισμού, η στολή του κλόουν παραμένει ένα από τα πιο χαρακτηριστικά και συμβολικά στοιχεία της παγκόσμιας τέχνης.⁹ Μέσα από τη αναδρομή στην ιστορία της στολής του κλόουν, γίνεται σαφές, ότι θα μπορούσαμε να πούμε ότι συμβάλλει έντονα στη δημιουργία ενός χαρακτήρα, ο οποίος συχνά διαφοροποιείται από τη συνολική εξέλιξη της πλοκής, “αποστασιοποιείται” από τα γεγονότα, αλλά μέσα από την αλλόκοτη αμφίεση παροτρύνει και το θεατή να αποστασιοποιηθεί συναισθηματικά από το παρουσιασμένο θέαμα.

⁸ <https://trixtan.com/types-of-clowns/>

⁹ Fried. *Faszination Clown*.

5.Κοστούμια και τέντα σε “ριγέ”

Ταυτόχρονα με τη χαρακτηριστική στολή του κλόουν έχει ενδιαφέρον να μελετήσουμε το μοτίβο της ρίγας, που διακατέχει σχεδόν συνολικά την “αισθητική” του τσίρκου και που γίνεται σχεδόν ένα “μοτίβο-σύμβολο”. Η ρίγα είναι ένα μοτίβο που έχει βαθιές ρίζες στην ιστορία της υφαντουργίας και της μόδας, και η χρήση της έχει εξελιχθεί με τον καιρό, συνδέοντας πολιτισμικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές τάσεις. Ως σχέδιο, εμφανίστηκαν από την αρχαιότητα, αλλά απέκτησαν και μια ιδιαίτερη σημασία κατά τη διάρκεια της σύγχρονης εποχής.

Η χρήση του μοτίβου των ριγών στα υφάσματα ανάγεται στην αρχαιότητα, όπου οι γραμμές αυτές συνήθως συνδέονταν με τα σήματα των στρατιωτών ή με θρησκευτικά σύμβολα. Στη Μεσαιωνική Ευρώπη, τα ριγέ υφάσματα χρησιμοποιούνταν κυρίως για να υποδείξουν την κοινωνική θέση. Συνήθως τα φορούσαν οι πιο χαμηλές τάξεις ή οι κρατούμενοι, ενώ τα πλουσιότερα στρώματα προτιμούσαν πιο μονόχρωμα και πολύτιμα υφάσματα. Η ρίγα στην εποχή αυτή είχε μια διακριτική απομόνωση, χρησιμοποιούνταν για να «σηματοδοτήσει» ή να «διαχωρίσει» το άτομο από την κοινωνία του.¹⁰

Στους επόμενους αιώνες, οι ρίγες έγιναν πιο δημοφιλείς στις κοινωνικές τάξεις και τους ευγενείς. Τα πολυτελή υφάσματα με ρίγες χρησιμοποιούνταν σε ενδύματα της αριστοκρατίας. Όμως, οι ρίγες σε αυτή την εποχή δεν είχαν πια τον συμβολικό χαρακτήρα του διαχωρισμού, αλλά αντίθετα εκφράζανε μια αίσθηση τάξης και τάσης της μόδας. Παράλληλα, στον 18ο αιώνα, η «γραμμή» καθιερώθηκε ως στοιχείο της κομψότητας, με τα φορέματα και τις στολές να ακολουθούν αυστηρές γραμμές που τόνιζαν τη φιγούρα. Με την Επανάσταση της Βιομηχανίας, τα υφαντά ριγέ υφάσματα έγιναν πιο προσιτά στις ευρύτερες τάξεις και οι γραμμές απέκτησαν μια νέα κοινωνική διάσταση. Η εμφάνιση των παραστάσεων τσίρκου και των πρώτων δημοφιλών θεαμάτων, που συνδύαζαν το θέαμα και το «υποτιμημένο» στυλ των ριγών, ξεκίνησε να αποκτά τη θέση του στην πόλη και στην αστική κοινωνία.

Στον 20ό αιώνα, η ρίγα ξανασυναντάται σε πολλές μορφές μόδας. Από την έλευση των τσίρκων και των πιο φαντασμαγορικών παραστάσεων, η ρίγα εκφράζει μια δυναμική που συνδέεται με το σχήμα και το χρώμα της αμφισβήτησης της κοινωνικής κανονικότητας. Στην ποπ κουλτούρα και στο τσίρκο, η ρίγα, εκτός από τα «αυστηρά» γεωμετρικά σχήματα, αποκτά μια διάσταση κωμική και ειρωνική, ξεφεύγοντας από την κοινωνική αυστηρότητα που συνόδευε τις πρώτες της εμφανίσεις. Η σύνδεση της ρίγας με το τσίρκο είναι ενδιαφέρουσα, διότι το τσίρκο ως θεατρική παράσταση είναι εγγενώς «μεταμφιεσμένο» ως θέαμα και επιδεικνύει μια αίσθηση παραποίησης της πραγματικότητας. Στο πλαίσιο του τσίρκου, το ριγέ ύφασμα έχει τη δύναμη να αποστασιοποιεί τον θεατή, να δημιουργεί μια απόσταση ανάμεσα στην πραγματικότητα και το θέαμα. Οι χαρακτήρες συχνά παρουσιάζονται με ριγέ ρούχα που δεν συμβαδίζουν με τη «συνήθη» κοινωνική πραγματικότητα. Αυτή η υπερβολή της ενδυμασίας, δημιουργεί ένα ορόσημο, σχεδόν μια αισθητική κατηγορία (“genre”), που υπενθυμίζει στο θεατή ότι αυτό που θα δει χαρακτηρίζεται από υπερβολή, γελοιοποιημένη πραγματικότητα και αποστασιοποίηση από μια φυσική συνέχεια ενός λογικού δράματος ή μιας πραγματικής ιστορίας. Έτσι το τσίρκο δημιουργεί μια

¹⁰ Pastoureaux. *Το ρούχο του διαβόλου*.

αίσθηση παραίσθησης, αποτρέποντας την πλήρη συναισθηματική ταύτιση και ενθαρρύνοντας τον θεατή να αναλογιστεί την κοινωνική πραγματικότητα πίσω από το θέαμα.

6. Γλώσσα του σώματος και μορφασμοί (“Gestus”)

Η γλώσσα του σώματος και οι μορφασμοί αποτελούν ένα θεμελιώδες στοιχείο της ερμηνείας του κλόουν στο τσίρκο και σχετίζεται με τον τρόπο που ο κλόουν εκφράζει και επικοινωνεί το νόημα του ρόλου του μέσα από τη σωματική του έκφραση και τις κινήσεις του. Ο όρος «gestus» προέρχεται από τη γερμανική θεωρία του θεάτρου και καθιερώθηκε από τον Μπέρτολντ Μπρεχτ για να περιγράψει μια μορφή εκφραστικής κίνησης ή στάσης που αποκαλύπτει τον κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα του ατόμου, του ρόλου ή της κατάστασης. Στο τσίρκο, ο κλόουν χρησιμοποιεί το “gestus” για να αποδώσει την προσωπικότητά του με τρόπο υπερβολικό και εκφραστικό, δημιουργώντας μια δυναμική σχέση με το κοινό και συχνά απομακρύνοντάς το από την άμεση συναισθηματική ταύτιση με την παράσταση. Αυτή η δυναμική έχει αρκετές ομοιότητες με την τεχνική της αποστασιοποίησης του Μπρεχτ.¹¹

Ο κλόουν στο τσίρκο είναι περισσότερο γνωστός για τη χρήση υπερβολικών κινήσεων, σωματικών αστειών, και εκφραστικών στάσεων που στοχεύουν στη δημιουργία μιας χαρακτηριστικής γλώσσας του σώματος και μορφασμών, που μπορούν να κατανοηθούν ως η εξωτερική έκφραση του χαρακτήρα του και των κοινωνικών σχέσεών του. Αυτά δεν αφορούν μόνο τη φυσική συμπεριφορά, αλλά και τον τρόπο που ο κλόουν σχετίζεται με την κοινωνία και τις αξίες που αυτή προάγει. Το χαρακτηριστικό του είναι η υπερβολή στην κίνηση, την εκφραστικότητα και τις αντιφάσεις. Για παράδειγμα, η κίνηση ενός κλόουν μπορεί να είναι υπερβολικά αργή ή απότομη, οι εκφράσεις του προσώπου μπορεί να είναι ακραία εκφραστικές, και οι αντιδράσεις του συχνά ακραίες σε σχέση με την κατάσταση. Αυτή η υπερβολή, η οποία έχει σαφή κωμική λειτουργία, συνδέεται με το “gestus” στο βαθμό που κάθε κίνηση ή στάση γίνεται φορέας μιας βαθύτερης κοινωνικής ή πολιτικής έννοιας. Ο κλόουν δεν αντιδρά με φυσικό ή ρεαλιστικό τρόπο, αλλά με τρόπο που αποκαλύπτει την «κοινωνική υπερβολή» και την αμηχανία του ατόμου απέναντι στις συνθήκες γύρω του.

Ο κλόουν, με τη χρήση της γλώσσας του σώματος και των μορφασμών, συνήθως αποτυπώνει κοινωνικές αντιφάσεις και παράδοξα, προβάλλοντας μέσω της σωματικότητας το είδος της αμηχανίας ή της «αποτυχίας» που διακατέχει την ανθρώπινη φύση. Αυτή η αδυναμία ή υπερβολική αντίδραση είναι ταυτόχρονα αστεία και γελοία, αλλά και μια ειρωνική κριτική στην ανθρώπινη κοινωνία, η οποία αναδεικνύει τις ανισότητες, τις κοινωνικές προσδοκίες ή ακόμα και την παράνοια του κοινωνικού κόσμου. Η αποτυχία του κλόουν να ανταποκριθεί στις «κανονικότητες» του κόσμου καθίσταται το κύριο μέσο για να εκφράσει την αντίθεση του ατόμου προς τον κοινωνικό κόσμο.

¹¹ Brecht. *Theatre for pleasure or theatre for instruction.*

Η γλώσσα του σώματος και οι μορφασμοί του κλόουν λειτουργούν παρόμοια με την τεχνική της αποστασιοποίησης του Μπρεχτ, καθώς και οι δύο αποσκοπούν στην απομάκρυνση του θεατή από την άμεση συναισθηματική ταύτιση με την παράσταση, προκειμένου να δημιουργήσουν κριτική σκέψη. Στο τσίρκο, η γλώσσα του σώματος και οι μορφασμοί του κλόουν προκαλούν αποξένωση στο κοινό, καθώς ο θεατής δεν παρακολουθεί ένα φυσικό πρόσωπο να αντιδρά στις συνθήκες, αλλά ένα υπερβολικό και γελοίο χαρακτήρα που δεν ακολουθεί τις «κανόνες» της καθημερινότητας. Η υπερβολή του κλόουν δεν προορίζεται να δημιουργήσει συναισθηματική ταύτιση, αλλά να προκαλέσει τον θεατή να αναρωτηθεί για τις κοινωνικές «αναγκαιότητες» και τις παραδοχές της πραγματικότητας.

Η γλώσσα του σώματος και οι μορφασμοί του κλόουν στο τσίρκο είναι ένα εργαλείο που χρησιμοποιείται για να αποκαλύψει τον κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα του κόσμου μέσα από τη σωματική και εκφραστική υπερβολή. Η υπερβολή της γλώσσας του σώματος και των μορφασμών του κλόουν συμβάλλουν στο να δημιουργήσει αποστασιοποίηση και να προκαλέσει την κριτική σκέψη του κοινού, απομακρύνοντάς το από την άμεση συναισθηματική εμπλοκή με την παράσταση. Στο τσίρκο βέβαια σκοπός αυτή της αποστασιοποίησης είναι η ψυχαγωγία και η πρόκληση γέλιου στο κοινό, όμως μέσω της αυτοαναφορικότητας αυτή η αποξένωση του θεατή μέσω της σωματικής κωμωδίας και της γελοιοποίησης των κοινωνικών κανόνων μπορεί να συνδεθεί με την έννοια της αποξένωσης του Μπρεχτ, ο οποίος στοχεύει να προκαλέσει τον θεατή να αμφισβητήσει τις κοινωνικές δομές και να τις δει με έναν αποστασιοποιημένο και κριτικό τρόπο.

7. Προσωρινότητα

Η έννοια της προσωρινότητας είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την τέχνη του τσίρκου και αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά και εντυπωσιακά στοιχεία του. Η προσωρινότητα στο τσίρκο αναφέρεται όχι μόνο στη φύση των παραστάσεων και των εγκαταστάσεών του, που στήνονται και διαλύονται σε σύντομο χρονικό διάστημα, αλλά και στην ίδια την ουσία των δρώμενων, που αφορούν συχνά επικίνδυνα και φευγαλέα νούμερα, όπως τα ακροβατικά, τα οποία διαρκούν μόνο στιγμές, αλλά προκαλούν έντονα συναισθήματα και αναμνήσεις. Η προσωρινότητα ενσωματώνεται έτσι στον πυρήνα της εμπειρίας του τσίρκου, δημιουργώντας μια μοναδική συνάντηση μεταξύ καλλιτεχνών και κοινού, η οποία είναι εξίσου φευγαλέα όσο και αξέχαστη.

Στο έργο του Sartre, ιδίως στο πιο γνωστό του έργο "Being and Nothingness", η προσωρινότητα και η αναγκαιότητα της θνητότητας είναι κεντρικά θέματα. Αν και δεν αναφέρεται άμεσα στο τσίρκο, η υπαρξιστική αντίληψη της ζωής ως διαρκούς διαδικασίας, εφήμερης και επιρρεπούς σε αλλαγές και φθορά, συχνά αποδίδεται σε καταστάσεις και χώρους όπως το τσίρκο, που αναπαριστούν την ασταθή φύση της ανθρώπινης ύπαρξης. Το τσίρκο, με την αέναη κίνηση, τις στιγμιαίες παραστάσεις και τις ανατροπές, λειτουργεί ως μια αλληγορία για την παροδικότητα του κόσμου, κάτι που ταιριάζει με την υπαρξιστική αντίληψη του Sartre για την ανθρώπινη κατάσταση. Το τσίρκο, σε αντίθεση με τα σταθερά θεατρικά ή καλλιτεχνικά γεγονότα,

χαρακτηρίζεται από τη φευγαλέα του παρουσία σε κάθε τοποθεσία. Στήνεται σε μία πόλη ή σε έναν χώρο για μερικές μόνο μέρες ή εβδομάδες και στη συνέχεια διαλύεται, αφήνοντας μόνο τις αναμνήσεις στους θεατές. Αυτή η παροδικότητα δημιουργεί μια μοναδική αίσθηση ότι το τσίρκο ανήκει στην ίδια την ιδέα του ταξιδιού και της εξερεύνησης, προσκαλώντας το κοινό να βυθιστεί σε έναν κόσμο μαγείας και φαντασίας που, μόλις ολοκληρωθεί, εξαφανίζεται για πάντα. Οι θεατές γνωρίζουν ότι αυτό που βλέπουν είναι μοναδικό και αδύνατο να επαναληφθεί ακριβώς με τον ίδιο τρόπο, γεγονός που αυξάνει την αίσθηση του μυστηρίου και της περιπέτειας.¹²

Ο συνειδητός αγώνας για την ελευθερία που κατανοούμε μέσω της δράσης και της απόφασης στην ανθρώπινη ζωή συνδέεται με την "κινήσεις του τσίρκου", όπου ο καλλιτέχνης, αν και περιορισμένος από τον χώρο και τον χρόνο της παράστασης, εκφράζει τη λύση στην απόδραση και την ελευθερία μέσω της αέναης κίνησης. Τα νούμερα του τσίρκου – ακροβατικά, ζογκλερικά, κλόουν, και άλλα – αποτελούν επίσης εκδηλώσεις προσωρινότητας. Πολλές φορές βασίζονται στον άμεσο κίνδυνο και στην αίσθηση της αδρεναλίνης, όπου η επιτυχία ή η αποτυχία διαρκούν μόνο ένα κλάσμα του δευτερολέπτου. Οι ακροβάτες, για παράδειγμα, βρίσκονται σε συνεχή κίνηση, αιωρούνται στον αέρα ή ισορροπούν σε λεπτές δοκούς, εκτελώντας κινήσεις που διαρκούν μόνο λίγα δευτερόλεπτα, αλλά καταφέρνουν να αιχμαλωτίσουν την προσοχή και την καρδιά των θεατών.¹³

Οι καλλιτέχνες του τσίρκου ζουν επίσης σε έναν κόσμο προσωρινότητας. Ζώντας συχνά μια ζωή περιπλανώμενη και μετακινούμενοι από πόλη σε πόλη, βιώνουν συνεχείς αλλαγές, προσαρμόζοντας τις παραστάσεις τους σε διαφορετικά κοινά και περιβάλλοντα. Οι καλλιτέχνες δεν έχουν έναν σταθερό χώρο να αποκαλούν "σπίτι", και η δουλειά τους εξαρτάται από τη διαρκή κίνηση και την ανάγκη προσαρμογής σε νέες συνθήκες. Η προσωρινότητα αυτή επηρεάζει τη ζωή τους και δημιουργεί μια αίσθηση κοινότητας και δεσμού, καθώς οι καλλιτέχνες του τσίρκου έχουν ως κοινό σημείο αναφοράς την εμπειρία της προσωρινότητας και της περιπλάνησης. Αυτός ο τρόπος ζωής ενισχύει τη συνεργασία και την αλληλοϋποστήριξη μεταξύ των καλλιτεχνών, οι οποίοι αντιμετωπίζουν μαζί τους κινδύνους και την αβεβαιότητα της φευγαλέας αυτής ζωής.

Παράλληλα το τσίρκο, μέσα από την έννοια της προσωρινότητας, μπορεί να περάσει και καλλιτεχνικά μηνύματα. Η ίδια η παροδικότητα του τσίρκου μπορεί να εκφράσει την ευθραυστότητα της ανθρώπινης κατάστασης και τη μεταβλητότητα της ζωής. Στα ακροβατικά και στα επικίνδυνα νούμερα, ο θεατής βλέπει έναν παραλληλισμό με τη ζωή, που χαρακτηρίζεται από την ανασφάλεια, την αβεβαιότητα και τη φθαρτότητα. Οι καλλιτέχνες, με το να εκτελούν δύσκολα και επικίνδυνα κόλπα, παρουσιάζουν τη ζωή ως κάτι το πολύτιμο αλλά ταυτόχρονα παροδικό, προκαλώντας το κοινό να αναλογιστεί τη δική του θνητότητα και την ομορφιά της στιγμής.

Στο σύγχρονο τσίρκο, όπως το "Cirque du Soleil" ή άλλες καινοτόμες μορφές τσίρκου, η έννοια της προσωρινότητας είναι ιδιαίτερα εμφανής και ενισχύεται μέσω θεατρικών στοιχείων και αφηρημένης σκηνοθεσίας. Οι καλλιτέχνες δημιουργούν παραστάσεις που βασίζονται στη σύνθεση του παροδικού και του εξωπραγματικού,

¹² Satre. *Being and Nothingness*.

¹³ Το ίδιο.

μεταφέροντας το κοινό σε έναν κόσμο ονειρικό, όπου οι στιγμές και οι εικόνες αναμειγνύονται και εξαφανίζονται με γοργό ρυθμό. Αυτή η τεχνική ενισχύει την αίσθηση ότι κάθε σκηνή είναι μοναδική και ότι το κοινό παρακολουθεί κάτι που δεν θα μπορούσε να ξαναδεί με τον ίδιο τρόπο.

Επομένως μέσα από έναν αυτοαναφορικό τρόπο, το τσίρκο δημιουργεί αυτή την αίσθηση της παροδικότητας, που υπενθυμίζει στο θεατή, ότι πρόκειται για ένα φευγαλέο “ψέμα”, το οποίο καλείται να βιώσει στο έπακρο, επειδή γνωρίζει ότι θα τελειώσει σύντομα. Αυτή η πολύπλευρη προσωρινότητα, αφήνει περιθώρια αποστασιοποίησης μετά το πέρας της παράστασης και της ολικής “εξαφάνισης” του τσίρκου από την περιοχή. Ο θεατής επιστρέφει στην καθημερινή του ζωή, έχοντας βιώσει έναν κόσμο φαντασίας, όπου η ίδια η νοσταλγία αναδεικνύει ερωτήματα κοινωνικής αλλά και υπαρξιακής φύσεως.

8.Η αρχιτεκτονική της κλασικής τέντας του τσίρκου ως στοιχείο προσωρινότητας

Η κλασική τέντα του τσίρκου, με την εμβληματική της μορφή, αποτελεί ένα πολιτιστικό σύμβολο που συνδέεται με την ιδέα της προσωρινότητας και της περιπλάνησης. Η ιστορική της εξέλιξη, καθώς και οι συμβολισμοί που ενσωματώνει, μπορούν να συνδεθούν τόσο με την έννοια της προσωρινότητας όσο και με τη θεωρία της αποστασιοποίησης του Μπρεχτ, αποκαλύπτοντας ενδιαφέροντες παραλληλισμούς μεταξύ της αισθητικής του τσίρκου και του πολιτικού θεάτρου.

Το σύγχρονο τσίρκο γεννήθηκε στα τέλη του 18ου αιώνα στην Αγγλία, όταν ο Φίλιπ Άστλεϊ (Philip Astley) άρχισε να παρουσιάζει παραστάσεις ιππασίας σε κυκλική αρένα. Οι παραστάσεις περιλάμβαναν μουσική, χορό, ακροβατικά και κλόουν. Ωστόσο, αυτές οι παραστάσεις γίνονταν σε μόνιμες εγκαταστάσεις. Στα μέσα του 19ου αιώνα, καθώς το τσίρκο άρχισε να περιπλανιέται από πόλη σε πόλη, η χρήση της τέντας έγινε αναπόφευκτη. Οι πρώτες τέντες ήταν μικρές και χρησίμευαν ως πρακτική λύση για την προσωρινή στέγαση των παραστάσεων. Το κύριο χαρακτηριστικό της τέντας ήταν η δυνατότητά της να στηθεί και να αποσυναρμολογηθεί γρήγορα, τονίζοντας την προσωρινότητα και την ευελιξία του τσίρκου.

Με την καθιέρωση του τσίρκου ως δημοφιλούς μορφής ψυχαγωγίας, η τέντα έγινε σύμβολο περιπλάνησης, φαντασίας και μαγείας. Η χαρακτηριστική κυκλική δομή της εξυπηρετούσε τόσο την πρακτικότητα όσο και τη δημιουργία μιας ιδιαίτερης ατμόσφαιρας, όπου το κοινό ερχόταν κοντά στους καλλιτέχνες. Η έννοια της προσωρινότητας έχει στο φαινόμενο “τσίρκο” πολύπλευρες εκφάνσεις, όπως χωρικές, καλλιτεχνικές και κοινωνικές. Η τέντα στήνεται για λίγες ημέρες και μετά εξαφανίζεται, αφήνοντας πίσω μόνο το αποτύπωμα της παρουσίας της. Αυτό δημιουργεί μια αίσθηση φευγαλέας εμπειρίας, μιας στιγμής που δεν μπορεί να επαναληφθεί (χωρική προσωρινότητα). Ταυτόχρονα, οι παραστάσεις του τσίρκου είναι μοναδικές, βασισμένες στην αυτοσχεδιαστική τέχνη και τη ζωντανή αλληλεπίδραση με το κοινό (καλλιτεχνική προσωρινότητα). Τέλος, το τσίρκο, με την

περιοδεύουσα φύση του, δημιουργεί έναν προσωρινό κόσμο που έρχεται σε αντίθεση με τη μόνιμη και οργανωμένη κοινωνική ζωή (κοινωνική προσωρινότητα).

Η σχέση της τέντας με την μπρεχτική αποστασιοποίηση μπορεί να ιδωθεί μέσω της διαλεκτικής ανάμεσα στη φαντασμαγορία του τσίρκου και τη λειτουργία του ως κοινωνικού μικρόκοσμου. Όπως ο Μπρεχτ επιδιώκει να αποστασιοποιήσει τον θεατή από την πλοκή για να σκεφτεί κριτικά, έτσι και το τσίρκο δημιουργεί έναν κόσμο που δεν είναι ρεαλιστικός, αλλά παραμορφωμένος. Η τέντα, με την κλειστή και κυκλική της δομή, χωρίζει το κοινό από τον εξωτερικό κόσμο και δημιουργεί έναν τόπο όπου η πραγματικότητα υπονομεύεται. Το τσίρκο παρουσιάζει ακροβατικά και παραστάσεις που παραβιάζουν φυσικούς και κοινωνικούς νόμους, καλώντας το θεατή να σκεφτεί τη δική του πραγματικότητα. Έτσι η προσωρινότητα της τέντας και η φευγαλέα φύση του τσίρκου υπενθυμίζουν ότι η ζωή που παρουσιάζεται είναι μια εφήμερη κατασκευή. Το κοινό απομακρύνεται από τη συναισθηματική ταύτιση και ενθαρρύνεται να στοχαστεί πάνω στην έννοια της πραγματικότητας. Το κοινό πλέον δεν είναι παθητικός δέκτης, αλλά ντίθετα, συμμετέχει ενεργά μέσω της συλλογικής του παρουσίας. Ο Μπρεχτ ήθελε το κοινό να αναγνωρίσει ότι είναι μέρος μιας κοινωνικής ομάδας που μπορεί να δράσει. Παρομοίως, η τέντα δημιουργεί έναν προσωρινό χώρο κοινότητας, όπου οι θεατές αναγνωρίζουν την κοινή τους εμπειρία.

Η κλασική τέντα του τσίρκου ενσαρκώνει την έννοια της προσωρινότητας, δημιουργώντας έναν χώρο μακριά από την καθημερινότητα που προσκαλεί το κοινό να δει τη ζωή με μια νέα ματιά. Όπως και η αποστασιοποίηση του Μπρεχτ, έτσι και η τέντα λειτουργεί ως μηχανισμός διακοπής της ροής της ρουτίνας, υπενθυμίζοντας στον θεατή ότι η πραγματικότητα είναι μια κατασκευή που μπορεί να αμφισβητηθεί. Αυτός ο συνδυασμός αισθητικής μαγείας και κριτικής σκέψης καθιστά το τσίρκο και την τέντα του έναν ιδιαίτερο χώρο που συνδυάζει την τέχνη με την κοινωνική συνειδητοποίηση.

9.Επιγραφές

“The word and the image are one”¹⁴

Οι επιγραφές στο τσίρκο αποτελούν μια ιδιαίτερη μορφή επικοινωνίας που ενσωματώνει στοιχεία από την αφηγηματική και την αισθητική γλώσσα του θεάματος. Οι έντονα χρωματισμένες, συχνά εξωφρενικές και υπερβολικές επιγραφές στο περιβάλλον του τσίρκου δεν είναι απλά εργαλεία επικοινωνίας, αλλά ταυτόχρονα αποτελούν μορφές τέχνης που αντικατοπτρίζουν το πνεύμα και τις αξίες του θεάματος, ενώ φέρουν μαζί τους έναν έντονο συναισθηματικό και κοινωνικό αντίκτυπο. Οι επιγραφές αυτές συνδέονται με ευρύτερα αισθητικά και νοητικά ζητήματα και έχουν πολλές φορές συμβολική αξία που μεταφέρεται στο θεατή.

Οι επιγραφές στο τσίρκο χαρακτηρίζονται από έντονα, εξωφρενικά χρώματα και μεγάλες, δραματικές γραμματοσειρές. Στο πλαίσιο του τσίρκου, οι επιγραφές χρησιμεύουν ως βασικά εργαλεία για την προσέλκυση του κοινού, καθώς

¹⁴ Ball. Morley. *Writing on the Wall*.

διασφαλίζουν την ορατότητα και την ένταση του μηνύματος που μεταδίδεται. Εδώ, η αισθητική δεν περιορίζεται απλώς στη μορφή της γραφής αλλά επεκτείνεται σε όλο το συνολικό «οπτικό περιβάλλον» που δημιουργεί το τσίρκο. Οι επιγραφές στο τσίρκο ακολουθούν την παράδοση της εμπορικής αφίσας και διαφήμισης, οι οποίες επίσης χαρακτηρίζονται από υπερβολή και δραματική αναπαράσταση. Το χρώμα, η γραφή, οι εικόνες και τα σχέδια στις επιγραφές του τσίρκου λειτουργούν ως αισθητικά εργαλεία που προσελκύουν το βλέμμα και προκαλούν συναισθηματικές αντιδράσεις. Οι επιγραφές αυτές, που συχνά περιλαμβάνουν υπερβολικές υποσχέσεις και υπερρεαλιστικές περιγραφές (όπως «Απίστευτο! Άνθρωποι που αναστενάζουν από θαυμασμό!»), δεν απευθύνονται μόνο στη λογική του θεατή αλλά κυρίως στο συναισθηματικό του κόσμο, ενισχύοντας το θρόισμα και τον ενθουσιασμό του θεάματος.

Η σύνδεση αυτών των επιγραφών με την τέχνη είναι σαφής, καθώς δεν αποτελούν απλά εργαλεία επικοινωνίας, αλλά συνθέτουν μία οπτική γλώσσα που επικοινωνεί αισθητική και συναισθηματικά φορτισμένα μηνύματα. Οι επιγραφές του τσίρκου έχουν, κατά κάποιο τρόπο, έναν χαρακτήρα παρόμοιο με αυτόν των έργων εικαστικών καλλιτεχνών που συνδυάζουν γραφή και εικόνα για να δημιουργήσουν μια διαρκή και εντυπωσιακή εντύπωση στον θεατή.¹⁵

Ταυτόχρονα οι επιγραφές αυτές λειτουργούν και ως «κοινωνικά κείμενα» που προσφέρουν μια εικόνα της εποχής και των πολιτιστικών αναπαραστάσεων. Πολλές φορές, οι επιγραφές του τσίρκου ενσωματώνουν στοιχεία του θεάματος που προκαλούν και διαμορφώνουν τη συλλογική κουλτούρα της εποχής τους. Το νόημα που μεταφέρουν οι επιγραφές στο τσίρκο έχει επίσης μια υπερβολική διάσταση, καθώς συχνά διαστρεβλώνουν την πραγματικότητα και τη φαντασία, δημιουργώντας έναν κόσμο παραμορφωμένο, μυθικό και εξωπραγματικό. Μέσα από την υπερβολή και τη θεαματικότητα, οι επιγραφές του τσίρκου επιδιώκουν να ενισχύσουν την αίσθηση του "θαύματος" και της «απίστευτης πραγματικότητας» που προσφέρει το τσίρκο στους θεατές.

Σ' αυτό το σημείο θα μπορούσε να επιχειρηστεί σύνδεση την τεχνική της αποστασιοποίησης του Μπρεχτ μέσα από τη συνθήκη των επιγραφών ως εργαλείων που προκαλούν την «αποξένωση» του θεατή από το καθιερωμένο τρόπο πρόσληψης του θεάματος. Η υπερβολή, η δραματικότητα και η φαντασία που εκφράζουν οι επιγραφές του τσίρκου δεν προορίζονται να αναπαραστήσουν την πραγματικότητα αλλά να την εκτοπίσουν, να την υπερβούν και να τη μετατρέψουν σε κάτι εντυπωσιακό και ασυνήθιστο. Δημιουργούν μια αίσθηση του παράξενου και του εξωπραγματικού, απομακρύνοντας τον θεατή από την καθημερινή του εμπειρία και καλώντας τον να δει τον κόσμο του τσίρκου (και κατ' επέκταση την κοινωνία) μέσα από ένα νέο, κριτικό πρίσμα. Ταυτόχρονα προκαλούν τη σκέψη για την υπερβολή, την τέχνη της εξαπάτησης και τη διαχείριση των προσδοκιών του κοινού. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν είναι απλώς διαφημιστικά εργαλεία αλλά συνιστούν μια μορφή τέχνης που αποκαλύπτει πτυχές της κοινωνικής και πολιτιστικής πραγματικότητας.

¹⁵ Morley. *Writing on the Wall*.

10.Παρουσιαστής

Ο παρουσιαστής ή συντονιστής στο τσίρκο, γνωστός και ως «master of ceremonies» ή «ringmaster», κατέχει έναν καθοριστικό ρόλο στην αναπαράσταση του θεάματος και στην καθοδήγηση του κοινού μέσα από την εμπειρία του τσίρκου. Ο ρόλος του συνδέεται με τη διατήρηση του ρυθμού της παράστασης, την ένταση της ατμόσφαιρας και την ενίσχυση του συναισθηματικού αντίκτυπου των νούμερων. Ωστόσο, ο παρουσιαστής στο τσίρκο δεν είναι μόνο διαμεσολαβητής της δράσης, αλλά επίσης προχωρά σε μια μορφή «θεατρικής απόστασης», μέσω της οποίας το κοινό καλείται να αναρωτηθεί και να επαναξιολογήσει τη φύση του θεάματος.

Ο παρουσιαστής στο τσίρκο έχει τον ρόλο του «ξεναγού» που καθοδηγεί το κοινό μέσα από τις διάφορες ενότητες της παράστασης, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα έντασης και ενθουσιασμού. Είναι ο πρώτος και τελευταίος «εικονικός» χαρακτήρας που το κοινό συναντά στην παράσταση, και συχνά η προσωπικότητά του είναι υπερβολική, θεατρική και γεμάτη από αστεία ή επιδεικτικά στοιχεία. Ο παρουσιαστής ενσαρκώνει το ρόλο του διαμεσολαβητή ανάμεσα στο θέαμα και το κοινό, προετοιμάζοντας το θεατή για την αίσθηση της μαγείας και του μυστηρίου που προσφέρει το τσίρκο.

Η εμφάνιση του παρουσιαστή, συνήθως με τη χαρακτηριστική στολή (χρωματιστό σακάκι, ψηλό καπέλο, ραβδί) και την έντονη φωνή του, ενισχύει την αίσθηση του θεάματος και της υπερβολής. Η παράστασή του έχει ως σκοπό να αναδείξει τα θαύματα και τις εκπλήξεις του τσίρκου, δημιουργώντας μια έντονη αντίθεση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τον φαντασιακό κόσμο που εκτυλίσσεται μπροστά από τα μάτια των θεατών. Με άλλα λόγια, ο παρουσιαστής είναι το πρόσωπο που φέρνει την απόσταση και την υπερβολή στη σκηνή, ενισχύοντας την αίσθηση του θεάματος και της ψευδαίσθησης. Η ίδια η «παράσταση» του παρουσιαστή είναι γεμάτη από μια υποκειμενική και υπερρεαλιστική ποιότητα. Με την υπερβολική και εξωπραγματική του συμπεριφορά, ο παρουσιαστής προκαλεί στον θεατή τη συνειδητοποίηση ότι όλο το θέαμα του τσίρκου δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια κατασκευή, μια επιμέλεια του εντυπωσιασμού και της αίσθησης του θαύματος.

Ο ρόλος του παρουσιαστή στο τσίρκο, αν και φαίνεται να είναι υπερβολικός και εντυπωσιακός, επιτυγχάνει έναν είδος αποξένωσης. Αντί να εισάγει το κοινό σε έναν κόσμο μαγείας και μυστηρίου χωρίς καμία αίσθηση αποστασιοποίησης, ο παρουσιαστής αποκαλύπτει την τεχνική πλευρά του θεάματος. Στην πραγματικότητα, το θέαμα του τσίρκου είναι κατασκευασμένο και το κοινό καλείται να αναγνωρίσει ότι η μαγεία είναι μια επιτηδευμένη κατασκευή και όχι μια αληθινή εμπειρία. Η υπερβολική του συμπεριφορά και ρητορική και οι εντυπωσιακές του κινήσεις, προειδοποιούν το κοινό ότι το τσίρκο είναι ένα τεχνητό θέαμα και όχι μια φυσική ή αυθεντική εμπειρία.

Στο θέατρο του Μπρεχτ, το κοινό καλείται να αναγνωρίσει τις κατασκευές του θεάματος και να τις εξετάσει κριτικά. Στο τσίρκο ο παρουσιαστής, με την τεχνητή του υπερβολή, υπογραμμίζει την ψευδαίσθηση του θαύματος και της εξαιρετικότητας, αναγκάζοντας το κοινό να αναγνωρίσει ότι αυτή η «απίστευτη» πραγματικότητα είναι στην πραγματικότητα μια διασκεδαστική και καλοστημένη παραγωγή. Ο Μπρεχτ ήθελε να αποκαλύψει τα συστήματα εξουσίας, τις κοινωνικές δομές και τις

πολιτισμικές παραστάσεις, υποδεικνύοντας ότι αυτές οι κατασκευές πρέπει να αναγνωρίζονται και να ελέγχονται, όχι να καταναλώνονται παθητικά. Ο παρουσιαστής στο τσίρκο κατέχει έναν πολυδιάστατο ρόλο που συνδυάζει την καθοδήγηση του κοινού με τη δημιουργία συναισθηματικής έντασης, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτει την τεχνητή φύση του θεάματος. Μέσω της υπερβολής και της θεατρικότητας του, ο παρουσιαστής επιτυγχάνει μια μορφή αποξένωσης, ενθαρρύνοντας το κοινό να σκεφτεί κριτικά και να αναγνωρίσει τη «μαγεία» του τσίρκου ως μια κατασκευή.

11.Μουσική

Η μουσική στο τσίρκο διαδραματίζει έναν από τους πιο σημαντικούς ρόλους στην οικοδόμηση της ατμόσφαιρας και στην ενίσχυση του συναισθηματικού αντίκτυπου του θεάματος. Από τις πρώτες ημέρες του τσίρκου μέχρι και σήμερα, η μουσική είναι αχώριστη από την εμπειρία του θεάματος, καθώς δημιουργεί τη ρυθμική αίσθηση της έντασης και της ανατροπής, ενισχύει την ψευδαίσθηση του «θαύματος» και καθοδηγεί το κοινό στις συναισθηματικές του αντιδράσεις.

Η τυπική μουσική του τσίρκου είναι δραματική, εντυπωσιακή και με ρυθμούς που εντείνουν την αίσθηση του κεντρικού στοιχείου του θεάματος: της εξαιρετικότητας, του θαύματος και της έκπληξης. Συχνά, χρησιμοποιούνται συνθέσεις που είναι τόσο αναγνωρίσιμες όσο και φαντασμαγορικές, όπως οι μεγάλες, ορχηστρικές συνθέσεις που συνοδεύουν τις πιο θεαματικές σκηνές, οι οποίες επισημαίνουν την ένταση και τη δράση των διαφόρων νούμερων, ενισχύοντας την αίσθηση του θεάματος και της υπερβολής. Ταυτόχρονα ο ρόλος της μουσικής είναι να συνδέεται με το ρυθμό και τη χορογραφία, βοηθώντας στη δημιουργία μιας «ρυθμικής» αίσθησης στο κοινό. Πριν και κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης των παραστάσεων, η μουσική καθοδηγεί τον ρυθμό και την ενέργεια του θεάματος, ενώ επίσης παρέχει ένα συναισθηματικό υπόβαθρο, προδιαθέτοντας το κοινό για τις στιγμές έντασης, γέλιου ή συγκίνησης.

Πέρα από τον καθαρά συναισθηματικό της ρόλο, η μουσική στο τσίρκο έχει και μια πιο πρακτική λειτουργία. Λειτουργεί ως ηχητικό «σήμα» για την αλλαγή των σκηνών, για την ένταση ή την εκτόνωση των συναισθημάτων του κοινού, και επίσης ως μέσο συγχρονισμού των επιμέρους παραστάσεων. Η μουσική προσφέρει το «σύνδεσμο» ανάμεσα στις σκηνές και τις πράξεις των καλλιτεχνών, δημιουργώντας μια ροή και ενότητα, που βοηθά στην αποφυγή του διαλείμματος του θεατή από τη δράση.

Ταυτόχρονα όμως μπορεί να μελετηθεί ως εργαλείο που συνδέεται με την έννοια της μπρεχτικής αποστασιοποίησης κυρίως μέσω της αντίθεσης μεταξύ του δραματικού περιεχομένου και του ηχητικού της υπόβαθρου. Συχνά, οι μελωδίες στο τσίρκο είναι τόσο έντονες και υπερβολικές που δημιουργούν μια αντίφαση ανάμεσα στο φανταστικό και το πραγματικό. Για παράδειγμα, η χρήση εντυπωσιακής και θορυβώδους μουσικής τη στιγμή που εκτελούνται επικίνδυνες ή εξωπραγματικές πράξεις, μπορεί να κάνει το κοινό να συνειδητοποιήσει ότι η «επικινδυνότητα» ή το «θαύμα» είναι, στην πραγματικότητα, κατασκευασμένα και ότι το ίδιο το τσίρκο προσπαθεί να πουλήσει μια εντύπωση και όχι μια αυθεντική εμπειρία.

Αυτή η υπερβολή στη μουσική, με την ταυτόχρονη απόσταση που δημιουργεί, φέρνει τον θεατή σε μια θέση αποξένωσης, ενθαρρύνοντάς τον να δει το θέαμα από απόσταση, αναγνωρίζοντας τη θεατρικότητά του. Η μουσική λειτουργεί ως μέσο ενίσχυσης της συνείδησης του θεατή ότι το τσίρκο δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια καλοστημένη παραγωγή, μια «παράσταση», και όχι μια αληθινή εμπειρία. Η μουσική συνιστά ένα «σχόλιο» πάνω στην ίδια την παράσταση, αποκαλύπτοντας την κατασκευασμένη της φύση και προκαλώντας την απομάκρυνση του θεατή από την παθητική κατανάλωση του θεάματος.

Εν κατακλείδι, η μουσική στο τσίρκο μπορεί να συνδεθεί με την έννοια της αποξένωσης μέσω της αποστασιοποίησης που προκαλεί στον θεατή. Η υπερβολική και εντυπωσιακή μουσική, σε συνδυασμό με τις δραματικές σκηνές και τις τεχνικές παραστάσεις, δημιουργεί μια αίσθηση «θεατρικότητας» που αποκαλύπτει τη φυσική κατασκευή του θεάματος και προκαλεί μια κριτική αντίληψη για τη φύση του. Η μουσική, επομένως, δεν είναι απλώς μια συναισθηματική ενίσχυση, αλλά γίνεται (“άθελά της”) και ένα εργαλείο που εξυπηρετεί την κριτική σκέψη και την αποξένωση του θεατή, ενθαρρύνοντάς τον να δει το τσίρκο όχι ως μια αληθινή πραγματικότητα, αλλά ως μια δημιουργημένη παράσταση.

12.Ακροβατικά και επικίνδυνα νούμερα

Το τσίρκο, ως μορφή θεάματος, βασίζεται σε μια σειρά από εντυπωσιακές και επικίνδυνες παραστάσεις που προκαλούν θαυμασμό και φόβο στο κοινό. Τα ακροβατικά και τα επικίνδυνα νούμερα, που συχνά περιλαμβάνουν εντυπωσιακά άλματα, ριψοκίνδυνες ακροβασίες και επικίνδυνες ακροβατικές κινήσεις, αποτελούν έναν από τους πιο χαρακτηριστικούς και εμβληματικούς τύπους παραστάσεων στο τσίρκο. Η ίδια η φύση αυτών των παραστάσεων —που αγγίζει τα όρια του αδύνατου— αποπνέει ένα συναίσθημα θαυμασμού, αδρεναλίνης και συγκίνησης. Ωστόσο, πέρα από τον εντυπωσιασμό και τη συγκίνηση, τα επικίνδυνα νούμερα στο τσίρκο μπορούν να συνδεθούν με την έννοια της αποξένωσης του Μπρεχτ, προσφέροντας μια ενδιαφέρουσα θεώρηση για το πώς το κοινό μπορεί να αναγνωρίσει ότι τα νούμερα αυτά είναι κατασκευασμένα και να μην τα αποδεχτεί άκριτα ως «πραγματικότητα». Αναδεικνύουν την ανθρώπινη ικανότητα να εκτελεί επικίνδυνες, συχνά αδύνατες, κινήσεις με εξαιρετική δεξιότητα και ισχυρό σωματικό έλεγχο. Από τα εντυπωσιακά άλματα των ακροβατών μέχρι τα εναέρια νούμερα στους τροχούς του θανάτου, κάθε κίνηση αποτελεί μια απόδειξη της ανθρώπινης επιδεξιότητας και του αλχημιστικού «θαύματος».

Η μαγεία και το εντυπωσιακό στοιχείο του τσίρκου έγκειται στο γεγονός ότι το κοινό παρακολουθεί ανθρώπους να διαπράττουν πράξεις που μοιάζουν με θαύματα. Οι ακροβάτες, για παράδειγμα, φαίνονται να υπερβαίνουν τα όρια του φυσικού σώματος, αναλαμβάνοντας επικίνδυνες κινήσεις σε εξαιρετικά ύψη ή καταστάσεις ακραίας σωματικής έντασης. Ο συνδυασμός των «επικίνδυνων» νούμερων με την εντυπωσιακή μουσική, το φωτισμό και την σκηνοθεσία δημιουργεί μια ατμόσφαιρα που παρασύρει το κοινό σε μια κατάσταση συναισθηματικής έντασης και θαυμασμού. Όμως, παρά την επικινδυνότητα των κινήσεων, το κοινό συχνά δεν σκέφτεται τα ρίσκα που αναλαμβάνουν οι καλλιτέχνες, καθώς το τσίρκο παρουσιάζει την τέχνη

αυτή ως μια εκδοχή της «μαγείας» και όχι ως μια κατασκευή. Ουσιαστικά, το τσίρκο προσφέρει στον θεατή την ψευδαίσθηση ότι τα νούμερα αυτά είναι φυσικά και αυθόρμητα, χωρίς να τον προειδοποιεί για τις θυσίες, τις προπονήσεις ή τις επικίνδυνες πραγματικότητες που βρίσκονται πίσω από αυτά. Στην πραγματικότητα, οι ακροβάτες και οι καλλιτέχνες στο τσίρκο εκτελούν τις κινήσεις τους με απόλυτη εκπαίδευση και προετοιμασία, και το «ρίσκο» που βιώνει ο θεατής είναι στην ουσία μια επιμελημένη παράσταση.

Ωστόσο το κοινό καλείται να συνειδητοποιήσει ότι όλο το θέαμα είναι μια κατασκευή, που λειτουργεί με σκοπό την ψυχαγωγία και την ενίσχυση μιας κατανάλωσης θεαμάτων. Δεν είναι «αληθινό», αλλά μια επιμελημένη εμπειρία. Το κοινό καλείται να αναγνωρίσει τη διαφορά ανάμεσα στη «μαγεία» του θεάματος και στην πραγματικότητα των κινδύνων που πραγματικά αναλαμβάνονται από τους καλλιτέχνες. Η αποστασιοποίηση αυτή μπορεί να επεκταθεί και σε μια κριτική σκέψη για την κοινωνία γενικότερα. Όπως το θέατρο του Μπρεχτ χρησιμοποιεί την αποξένωση για να επισημάνει τις κοινωνικές ανισότητες και τις παραμορφώσεις της πραγματικότητας, έτσι και το τσίρκο, μέσω του υπερβολικού και εντυπωσιακού στοιχείου, μπορεί να θέσει σε αμφισβήτηση την κατανάλωση θεαμάτων και την εκμετάλλευση της ανθρώπινης ικανότητας για διασκέδαση.

Η καλλιτεχνική απόσταση που προσφέρεται από τα ακροβατικά νούμερα και την υπερβολή τους καθιστά σαφές ότι το θέαμα δεν πρέπει να θεωρείται αυθεντικό, αλλά κατασκευασμένο, μια διασκέδαση που έχει εμπορευματοποιηθεί για την ευχαρίστηση και την κατανάλωση του κοινού. Αυτή η αναγνώριση μπορεί να ενισχύσει την κριτική σκέψη για την εκμετάλλευση των καλλιτεχνών στο τσίρκο, αλλά και για τον τρόπο που το κοινό καταναλώνει τέτοιες παραστάσεις χωρίς να σκεφτεί τις ηθικές ή κοινωνικές συνέπειες πίσω από την τέχνη αυτή.

13. Κατανάλωση φαγητών και ποτών

Το τσίρκο δεν είναι απλώς ένα θέαμα γεμάτο με επικίνδυνα νούμερα, ακροβατικά και θαυμαστά κατασκευάσματα. Είναι ένα κοινωνικό γεγονός, μια ατμόσφαιρα που συνδυάζει τις αισθήσεις και τις ανάγκες των θεατών με ποικίλες μορφές διασκέδασης. Εκτός από τις θεαματικές παραστάσεις, το τσίρκο προσφέρει και μια σειρά από φαγητά, ποτά και σνακ που συνοδεύουν την εμπειρία του κοινού. Από ζεστά ποπ-κορν και καραμέλες μέχρι αναψυκτικά και καφέδες, τα φαγητά και ποτά στο τσίρκο λειτουργούν ως μέρος του συνολικού θεάματος, προσφέροντας μια αίσθηση άνεσης και απόλαυσης κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Η θεωρία του Μπρεχτ, η οποία στοχεύει στη δημιουργία αποστασιοποίησης και κριτικής σκέψης στον θεατή, μπορεί να εφαρμοστεί και στην κατανάλωση τροφίμων και ποτών κατά τη διάρκεια του θεάματος, καθώς αναδεικνύει την κατασκευασμένη φύση του τσίρκου και την εμπορευματική του διάσταση. Τα φαγητά και ποτά στο τσίρκο δεν λειτουργούν απλώς συμπληρωματικά στο θέαμα. Είναι ενσωματωμένα στην εμπειρία και την ατμόσφαιρα του τσίρκου. Η κατανάλωση αυτών των προϊόντων δημιουργεί ένα αίσθημα άνεσης και συμμετοχής στο «πανηγύρι», ενισχύοντας τη διασκέδαση και την αίσθηση του εορταστικού γεγονότος. Το ποπ-κορν, για

παράδειγμα, είναι μια κλασική συνήθεια στο τσίρκο, ένα σνακ που συσχετίζεται άμεσα με την ψυχαγωγία και την ευχάριστη εμπειρία του θεάματος. Παράλληλα, τα αναψυκτικά, οι χυμοί ή τα ζεστά ροφήματα συνδέονται με την αίσθηση χαλάρωσης και απόλαυσης.

Η αγορά φαγητού και ποτού στο τσίρκο δεν εξυπηρετεί μόνο μια βασική βιολογική ανάγκη. Είναι μια κοινωνική πράξη που ενισχύει την εμπειρία της «μαζικής» διασκέδασης και τη συνειδητοποίηση ότι το τσίρκο δεν είναι απλώς μια παράσταση, αλλά και ένας τόπος κατανάλωσης και διασκέδασης. Αυτή η καταναλωτική πλευρά του τσίρκου δεν περιορίζεται μόνο στον χώρο του θεάματος, αλλά είναι και μέρος της κοινωνικής του διάστασης. Μέσω της κατανάλωσης, το κοινό ενσωματώνεται πλήρως στο «παιχνίδι» του τσίρκου και γίνεται μέρος της εμπορευματικής διαδικασίας που το συντηρεί. Έτσι η κατανάλωση φαγητού και ποτού στο τσίρκο ενσωματώνει το κοινό στο «καταναλωτικό» μέρος του θεάματος, αναδεικνύοντας την εμπορευματική διάσταση του τσίρκου. Όταν το κοινό αγοράζει ποπ-κορν ή αναψυκτικά, ενδέχεται να μην συνειδητοποιεί πόσο στενά συνδέεται αυτή η πράξη με την εμπορική και επιχειρηματική φύση του θεάματος. Όμως, όταν το τσίρκο χρησιμοποιεί τα φαγητά και τα ποτά ως μέρος του θεάματος, μπορεί να αποκαλύψει την κατασκευασμένη φύση του και την εμπορευματική του πλευρά, προκαλώντας τον θεατή να αναρωτηθεί για την κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα πίσω από την απόλαυση.

Ο Μπρεχτ ήθελε να προκαλέσει στους θεατές την απόσταση και την αναγνώριση της θεατρικότητας και του «θεάματος» του έργου. Στο τσίρκο, η αποστασιοποίηση από το «πραγματικό» και το «αυθεντικό» μπορεί να επιτευχθεί μέσω του τρόπου που το κοινό αντιμετωπίζει την κατανάλωση φαγητού και ποτού: το φαγητό γίνεται μέρος της «παράστασης» και ενσωματώνεται στη θεατρική διαδικασία. Αυτό που μπορεί να φαίνεται αυθόρμητο και φυσικό —η απόλαυση ενός σνακ ή ποτού— στην πραγματικότητα ενισχύει την εμπορευματική φύση του τσίρκου, προσκαλώντας το θεατή να σκεφτεί την παραγωγή, την κατανάλωση και την εμπορευματοποίηση των παραστάσεων.

Το φαγητό και το ποτό στο τσίρκο δημιουργούν έναν παράλληλο κόσμο της μαγείας, αλλά ταυτόχρονα είναι κομμάτι ενός εμπορευματοποιημένου κύκλου. Όπως το θέαμα του τσίρκου, έτσι και τα φαγητά και ποτά έχουν σχεδιαστεί για να ενισχύσουν την αίσθηση της μαγείας και της απόλαυσης, ενώ ταυτόχρονα εξυπηρετούν μια οικονομική σκοπιμότητα: να αυξήσουν τα έσοδα και να προάγουν την καταναλωτική κουλτούρα. Η αποξένωση, λοιπόν, που επιτυγχάνεται μέσω αυτής της «μαγικής» εμπειρίας του τσίρκου, δημιουργεί μια αντίφαση. Παρόλο που το κοινό βιώνει την αίσθηση του θαύματος και της απόλαυσης, πρέπει να αναγνωρίσει ότι είναι ταυτόχρονα μέρος ενός εμπορικού μηχανισμού, ο οποίος εκμεταλλεύεται την κοινωνική ανάγκη για ψυχαγωγία και καταναλωτική διασκέδαση.

Αυτός ο προβληματισμός ενισχύει την κριτική σκέψη του θεατή, προσκαλώντας τον να αναγνωρίσει ότι η απόλαυση του θεάματος και του φαγητού στο τσίρκο δεν είναι μια αυθόρμητη ή αυθεντική εμπειρία, αλλά μια συνειδητή κατασκευή. Η έννοια της αποξένωσης ενσωματώνεται έτσι στην καθημερινότητα και την καταναλωτική συνήθεια, αναδεικνύοντας την κοινωνική διάσταση του τσίρκου και τις πολιτισμικές επιπτώσεις της εμπορευματοποίησης της ψυχαγωγίας.

14. Χιούμορ

“Το χιούμορ είναι το πιο σημαντικό πράγμα στη ζωή μου. Όταν το χιούμορ γίνεται σοβαρό, η σοβαρότητα γίνεται γελοία.” (Τσάρλι Τσάπλιν)

Το χιούμορ είναι μία από τις πιο χαρακτηριστικές και αναγνωρίσιμες πτυχές του τσίρκου. Από τους κλόουν και τα αστεία ακροβατικά μέχρι τις αστείες καταστάσεις που διαδραματίζονται στο σόου, το γέλιο και η ψυχαγωγία αποτελούν θεμελιώδη συστατικά της τέχνης του τσίρκου. Ωστόσο, το χιούμορ στο τσίρκο δεν περιορίζεται στην επιφανειακή διασκέδαση· αντίθετα, λειτουργεί ως εργαλείο για την αποστασιοποίηση του θεατή από την «καθημερινή» του αντίληψη της πραγματικότητας και την προώθηση ενός κριτικού στοχασμού για την κοινωνία και τις ανθρώπινες σχέσεις. Αυτή η λειτουργία του χιούμορ στο τσίρκο σχετίζεται άμεσα με την τεχνική της αποστασιοποίησης που χρησιμοποιεί το θέατρο για να απομακρύνει το κοινό από τη συναισθηματική του εμπλοκή και να το οδηγήσει σε μια πιο κριτική και αναστοχαστική θέση.

Το χιούμορ στο τσίρκο λειτουργεί με πολλούς τρόπους και εξυπηρετεί ποικίλες ανάγκες και στόχους. Η πρώτη και πιο προφανής λειτουργία του είναι η ψυχαγωγία του κοινού. Ωστόσο, το χιούμορ στο τσίρκο μπορεί να προσφέρει και πιο σύνθετα επίπεδα κριτικής και σχολιασμού, επηρεάζοντας τον τρόπο που ο θεατής αντιλαμβάνεται τον κόσμο γύρω του.

Κατ’ αρχήν το τσίρκο συχνά αναπαριστά καταστάσεις που υπερβαίνουν την κανονικότητα και την καθημερινή λογική. Ο τρόπος που παρουσιάζονται οι χαρακτήρες, οι καταστάσεις και τα ακροβατικά μπορεί να δημιουργήσει μια αίσθηση παράλογου και εξωφρενικού. Το χιούμορ, με τη μορφή της υπερβολής ή της ασυμβατότητας, ανατρέπει τις καθημερινές προσδοκίες του κοινού, προκαλώντας τον να αντιληφθεί την πραγματικότητα με διαφορετικό τρόπο. Αυτή η αποδόμηση της κανονικότητας, η οποία βασίζεται στη χρήση του αστείου και του παράλογου, έχει κοινά στοιχεία με την τεχνική του Μπρεχτ, καθώς και οι δύο επιδιώκουν να απομακρύνουν το κοινό από την άμεση συναισθηματική εμπλοκή και να το κάνουν να αναρωτηθεί για τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που το περιβάλλουν.

Ταυτόχρονα, ο κλόουν, ως κεντρικός χαρακτήρας του τσίρκου, είναι συνήθως ο φορέας του χιούμορ και της αστείας αποδόμησης της πραγματικότητας. Χρησιμοποιεί τη σωματική κωμωδία, τις αναπάντεχες αντιφάσεις και τις υπερβολές για να δημιουργήσει καταστάσεις αστείες και εξωπραγματικές. Οι κινήσεις του κλόουν, οι οποίες συχνά παραβιάζουν τους νόμους της φυσικής ή της λογικής, προκαλούν γέλιο ακριβώς επειδή απομακρύνονται από τις καθημερινές εμπειρίες και αναγνωρίσιμες συμπεριφορές. Η υπερβολή και η παραμόρφωση είναι βασικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται στο χιούμορ του τσίρκου για να δημιουργηθεί μία «ασυνήθιστη» πραγματικότητα, η οποία προκαλεί τον θεατή να σκεφτεί και να αμφισβητήσει το δεδομένο. Η υπερβολή στη σωματικότητα και οι «αστοχίες» του κλόουν (π.χ. γλιστρήματα, παραπατήματα, ακατάσχετο γέλιο) σπάνε την καθημερινή λογική και προκαλούν τον θεατή να αναρωτηθεί όχι μόνο για τη λογική της παράστασης, αλλά και για την «λογική» της καθημερινότητας.

Τέλος, ειδικά σε παραστάσεις τσίρκου που περιλαμβάνουν κωμικούς διαλόγους ή «σκηνές καθημερινής ζωής», το χιούμορ μπορεί να προσεγγίσει και να αναδείξει την υποκρισία και την παράνοια της κοινωνίας. Αυτό το χιούμορ δεν εξυπηρετεί μόνο την ψυχαγωγία, αλλά δημιουργεί μια αντίθεση ανάμεσα στην «κανονικότητα» και το παράλογο, κάτι που ενισχύει το αποστασιοποιημένο βλέμμα του θεατή.

Μέσω του αστείου, του παράλογου και του υπερβολικού, το κοινό απομακρύνεται από την καθημερινότητα και τα συνηθισμένα κοινωνικά πλαίσια και οδηγείται σε μια πιο «εξωτερική» παρατήρηση της πραγματικότητας. Ο θεατής δεν συμμετέχει συναισθηματικά στις καταστάσεις που βλέπει, αλλά τις βλέπει από απόσταση, σχολιάζοντας τις με έναν κριτικό τρόπο.

15.Νομαδικότητα

Ο τρόπος διαβίωσης των εργαζομένων στο τσίρκο, με την έντονη κινητικότητα και την προσωρινότητα των συνθηκών τους, συνιστά ένα μοναδικό κοινωνικό φαινόμενο. Οι τσιρκολάνοι ζουν σε συνθήκες νομαδικές, ταξιδεύοντας από πόλη σε πόλη, από χώρα σε χώρα, χωρίς μόνιμο σπίτι ή σταθερή κοινωνική θέση. Αυτή η νομαδική ζωή τους επιτρέπει να βρίσκονται σε συνεχή κίνηση και να αλληλεπιδρούν με διάφορους κοινωνικούς και πολιτισμικούς χώρους, δημιουργώντας έναν εντυπωσιακό αντίκτυπο στον τρόπο που αντιλαμβάνονται και βιώνουν τον κόσμο γύρω τους.

Οι εργαζόμενοι του τσίρκου αποτελούν μια κοινωνική ομάδα που διαβιεί εκτός των παραδοσιακών κοινωνικών δομών. Η ζωή τους είναι επηρεασμένη από την αβεβαιότητα, την ανασφάλεια και την προσωρινότητα, καθώς εργάζονται σε ένα περιβάλλον που βασίζεται στην κινητικότητα και την περιπλάνηση. Το γεγονός ότι ζουν και εργάζονται σε συνεχείς μετακινήσεις τους καθιστά μια ομάδα «νομάδων» της σύγχρονης κοινωνίας, που μέσω της μη μόνιμης διαμονής και της ίσως συχνά ανύπαρκτης κοινωνικής αναγνώρισης, θα μπορούσαμε να πούμε ότι περιθωριοποιούνται.

Η μαρξιστική θεώρηση κατανοεί αυτή τη νομαδικότητα ως αποτέλεσμα των ταξικών ανισοτήτων και της εκμετάλλευσης που υφίστανται οι εργαζόμενοι από τις κυρίαρχες τάξεις. Όπως άλλες εργατικές τάξεις, οι εργαζόμενοι του τσίρκου βιώνουν τη σκληρή εκμετάλλευση και την προσωρινότητα ως παράγοντες της καπιταλιστικής κοινωνίας, όπου οι συνθήκες εργασίας και διαβίωσης επηρεάζονται από τις ανάγκες της αγοράς και της κερδοφορίας, και όχι από την ανάγκη για μόνιμη, ανθρώπινη ευημερία. Η κινητικότητα των τσιρκολάνων αντανακλά την εργασιακή ανασφάλεια που χαρακτηρίζει πολλές πλευρές του σύγχρονου κόσμου, ενώ η προσωρινότητα της ζωής τους δημιουργεί μια συνεχή ανασφάλεια για το μέλλον τους.

Ο Μπρεχτ, επηρεασμένος από τη μαρξιστική θεωρία, πίστευε ότι η τέχνη πρέπει να αναδεικνύει τις κοινωνικές ανισότητες και να προκαλεί τη συνείδηση του κοινού. Αντιτάχθηκε στην παραδοσιακή αισθητική του θεάτρου, η οποία προωθούσε την ταύτιση του θεατή με τους χαρακτήρες και την ιστορία του έργου, προκειμένου να προσφέρει ψυχαγωγία και συναισθηματική ικανοποίηση. Αντίθετα η τεχνική της αποστασιοποίησης είχε ως στόχο να απομακρύνει τον θεατή από την ψευδαίσθηση

της πραγματικότητας και να τον αναγκάσει να σκεφτεί κριτικά τις κοινωνικές συνθήκες που διαμορφώνουν τα γεγονότα του έργου. Αντί να παραμένει παθητικός, ο θεατής καλούνταν να αναγνωρίσει την κοινωνική πραγματικότητα πίσω από την ιστορία και να αναλογιστεί τις ταξικές σχέσεις και τις κοινωνικές ανισότητες που εκτυλίσσονται μπροστά του.

Η τεχνική της αποστασιοποίησης του Μπρεχτ μπορεί να συνδεθεί με την νομαδική ζωή των εργαζομένων του τσίρκου, καθώς και το τσίρκο ως θεατρικό φαινόμενο που προκαλεί την αποστασιοποίηση του θεατή από τις παραδοσιακές κοινωνικές αξίες και δομές. Οι περφόρμερς του τσίρκου και οι ακροβάτες, μέσα από τις αντιφάσεις τους, τις κοινωνικές ανισότητες που αναδεικνύουν και την προσωρινότητά τους, λειτουργούν ως παράδειγμα της κοινωνικής και ταξικής κινητικότητας, αμφισβητώντας τις σταθερές κοινωνικές κατηγορίες και προκαλώντας την κοινωνική συνείδηση. Η ζωή των εργαζομένων του τσίρκου αποτελεί μια μικρογραφία των κοινωνικών ανισοτήτων και της εκμετάλλευσης που συναντάμε σε καπιταλιστικά συστήματα. Οι τσιρκολάνοι αποτελούν μια "ταξική μειονότητα", συχνά περιθωριοποιημένοι και ανασφαλείς, ζώντας εκτός των κυρίαρχων κοινωνικών θεσμών. Η μετακίνηση από πόλη σε πόλη, η αναγκαστική "παραμονή" σε περιορισμένους χώρους και η εξάρτηση από την προσωρινότητα της εργασίας καθιστούν αυτή την ομάδα εργαζομένων συχνά ευάλωτη και χωρίς τα πλεονεκτήματα που παρέχει η μόνιμη εργασία ή η κοινωνική αναγνώριση. Το τσίρκο και ο τρόπος ζωής των εργαζομένων του προσφέρουν μια πλατφόρμα για την αναγνώριση των ταξικών ανισοτήτων και την προώθηση της κοινωνικής αλλαγής.

Κοινωνική Κριτική μέσα από την αποστασιοποίηση

1.Ποπ-Αρτ (απομάκρυνση απο την avangarde)

Το τσίρκο και η ποπ αρτ, δύο φαινομενικά διαφορετικοί τομείς της τέχνης, συνδέονται μέσα από κοινές αισθητικές και κοινωνικές αξίες, οι οποίες αναδεικνύουν την ικανότητα της τέχνης να προκαλεί, να σχολιάζει και να ανατρέπει την καθημερινότητα και τις συμβατικές αντιλήψεις. Το τσίρκο, ως μορφή ψυχαγωγίας που συνδυάζει τη θεατρικότητα, την κωμωδία και το παράλογο, έρχεται σε συνάφεια με την ποπ αρτ, η οποία, από την άλλη, αντλεί στοιχεία από τη μαζική κουλτούρα και την εμπορική αισθητική, δημιουργώντας μια συνεχιζόμενη αλληλεπίδραση ανάμεσα στην υψηλή τέχνη και την καθημερινότητα.

Το τσίρκο, τόσο ως θεατρική παράσταση όσο και ως κοινωνικό φαινόμενο, έχει συνδεθεί με την υπερβολή, το παράδοξο και το εξωφρενικό. Οι ακροβάτες, οι μάγοι, οι κλόουν και οι ζογκλέρ προκαλούν τον θεατή να αντιμετωπίσει μια πραγματικότητα που είναι αποκομμένη από την καθημερινή λογική. Το τσίρκο είναι συχνά ένα είδος υπερβολικής και εντυπωσιακής παράστασης, όπου το σώμα και οι κινήσεις των καλλιτεχνών γίνονται υπερβατικά και ξεπερνούν τα όρια της λογικής και της φυσικότητας. Αντίστοιχα, η ποπ αρτ, αν και κυρίως γνωστή για την αναφορά της στην εμπορική κουλτούρα, τις διαφημίσεις και τα καθημερινά αντικείμενα, εστιάζει στην υπερβολή και την παραμόρφωση της καθημερινότητας μέσω της τέχνης. Καλλιτέχνες

όπως ο Άντι Γουόρχολ και ο Ρόι Λιχτενστάιν χρησιμοποίησαν τεχνικές υπερβολής, διογκώνοντας το κοινό και συνηθισμένο με στόχο να προκαλέσουν μια διαφορετική αντίληψη της πραγματικότητας.

Η αποξένωση στην ποπ αρτ μπορεί να εντοπιστεί στη χρήση προϊόντων μαζικής κουλτούρας ως τέχνης. Αντί να αποδεχτούμε αυτές τις εικόνες όπως τις γνωρίζουμε στην καθημερινή ζωή, οι καλλιτέχνες της ποπ αρτ τις παρουσιάζουν με μια επαναστατική και ανατρεπτική διάθεση. Όταν ο Γουόρχολ επαναλαμβάνει την εικόνα της κονσέρβας Campbell's Soup ή την εικόνα της Marilyn Monroe, δεν το κάνει για να τιμήσει αυτές τις εικόνες αλλά για να τις υποβάλει σε έναν καλλιτεχνικό διάλογο που αμφισβητεί τις αξίες της κατανάλωσης και της φήμης. Το έργο δεν λειτουργεί ως καθρέφτης της πραγματικότητας, αλλά ως σχόλιο που απομακρύνει τη φυσικότητά της. Και στο τσίρκο και στην ποπ αρτ, ο θεατής αντιμετωπίζεται ως μέρος του φαινομένου και όχι ως απλός παρατηρητής. Στο τσίρκο, η παρουσία του θεατή ενσωματώνεται στην παράσταση μέσω της άμεσης αλληλεπίδρασης, είτε μέσω του γέλιου, είτε μέσω της έκπληξης ή ακόμα και του φόβου. Στην ποπ αρτ, η ίδια αυτή συμμετοχή επιτυγχάνεται μέσω της αναγνώρισης των καθημερινών αντικειμένων και εικόνων που είναι τόσο οικεία και συνάμα αλλοιωμένα ή αναστραμμένα για να προκαλέσουν μια νέα συνειδητοποίηση. Αυτή η κοινή αντίληψη περί του κοινού συνδέεται με την ανάγκη και των δύο αυτών μορφών τέχνης να απευθυνθούν σε ένα μαζικό κοινό, ενώ ταυτόχρονα να το «αναστατώσουν» από την καθημερινή του αντίληψη.

Όπως ο Μπρεχτ χρησιμοποίησε την τεχνική της αποστασιοποίησης για να απομακρύνει το κοινό από την παραδοσιακή «συναισθηματική ταύτιση» με τους χαρακτήρες, έτσι και η ποπ αρτ αποξενώνει το κοινό από την καθημερινότητα. Αντί να παρουσιάζει τα καθημερινά αντικείμενα με φυσικό και οικείο τρόπο, τα μετατρέπει σε αντικείμενα προς εξέταση, προκαλώντας τη σκέψη του θεατή για το τι αντιπροσωπεύουν και πώς διαμορφώνουν την κοινωνία. Στην ποπ αρτ, το κοινό αντιμετωπίζει γνωστά πολιτιστικά στοιχεία (όπως προϊόντα και εικόνες της διαφήμισης) που παρουσιάζονται με τρόπο που αποξενώνει τη φυσική τους λειτουργία. Αντίστοιχα, στο θέατρο του Μπρεχτ, η αποξένωση ανατρέπει την καθημερινή αντίληψη του θεατή για την πραγματικότητα, προκαλώντας τον να αναρωτηθεί και να αμφισβητήσει τις κοινωνικές συνθήκες που τον περιβάλλουν. Και η ποπ αρτ και το επικό θέατρο του Μπρεχτ αποσκοπούν στην ενίσχυση της πολιτικής και κοινωνικής συνείδησης. Ο Μπρεχτ ήθελε το κοινό του να αναλογιστεί τις κοινωνικές συνθήκες και να αμφισβητήσει τις κατεστημένες αντιλήψεις, ενώ η ποπ αρτ χρησιμοποιούσε την κατανάλωση και τα εμπορικά σύμβολα για να αποκαλύψει την επιφανειακότητα του καταναλωτικού πολιτισμού και την εκμετάλλευση της μάζας από τη βιομηχανία της εικόνας και των εμπορικών προϊόντων.

Η ποπ αρτ και η τεχνική της αποστασιοποίησης συνδέονται σε επίπεδο θεματικής και τεχνικής προσέγγισης, καθώς και οι δύο επιδιώκουν να αποξενώσουν το κοινό από την καθημερινή του αντίληψη και να το παρακινήσουν σε μια πιο κριτική και συνειδητοποιημένη σκέψη για την κοινωνία και την πραγματικότητα. Το εφέ αποξένωσης στο θέατρο του Μπρεχτ και η αποδοχή της μαζικής κουλτούρας ως καλλιτεχνικό μέσο στην ποπ αρτ έχουν κοινό σκοπό: να προκαλέσουν την αντίληψη του κοινού, να το αναγκάσουν να αμφισβητήσει τις συμβάσεις και τις καθημερινές αλήθειες που συνήθως θεωρούνται δεδομένες. Με παρόμοιο τρόπο παρατηρούμε

λοιπόν κοινές λειτουργίες της τεχνικής της αποστασιοποίησης στο τρίγωνο επικό θέατρο - ποπ-αρτ - τσίρκο.

2.Μαρξισμός

Η σχέση του Μπρεχτ με το μαρξισμό δεν περιορίζεται μόνο στη θεωρητική κατανόηση των κοινωνικών αντιφάσεων, αλλά επηρεάζει και τη θεατρική του πρακτική. Ο Μπρεχτ πίστευε ότι η τέχνη, και ειδικότερα το θέατρο, πρέπει να αναλύει και να αμφισβητεί τις κοινωνικές συνθήκες και τις πολιτικές εξουσίες, παρά να τις επικυρώνει. Για τον Μπρεχτ, η τέχνη δεν είναι ουδέτερη, αλλά υπηρετεί είτε τις κυρίαρχες τάξεις είτε τις καταπιεσμένες, ανάλογα με τη σκοπιμότητα και τη χρησιμότητα του έργου. Σύμφωνα με τη μαρξιστική θεώρηση, η τέχνη συνδέεται άμεσα με τις κοινωνικές δομές και τις ταξικές αντιφάσεις, αφού το καλλιτεχνικό έργο δημιουργείται εντός ενός κοινωνικού πλαισίου που καθορίζεται από τις υλικές συνθήκες και τις ταξικές συγκρούσεις.¹⁶

Ο Μπρεχτ προσδιόρισε το θέατρο ως ένα μέσο για την αφύπνιση των θεατών και την κριτική συνείδηση, δημιουργώντας ένα "αποστασιοποιητικό" θέατρο, το οποίο είχε ως σκοπό να απομακρύνει το κοινό από την παθητική συναισθηματική εμπλοκή και να το καλέσει να σκεφτεί κριτικά τις κοινωνικές συνθήκες που διαμορφώνουν τους χαρακτήρες και τις πράξεις τους. Η τέχνη έπρεπε να έχει έναν ενεργό πολιτικό ρόλο, αναδεικνύοντας τις αντιφάσεις του καπιταλιστικού συστήματος και να προκαλεί τον θεατή να αναλάβει δράση για την κοινωνική αλλαγή.

Το τσίρκο, ως μορφή θεάματος, έχει μια παράδοση που συνδυάζει τη διασκέδαση με την κοινωνική κριτική και την ανατροπή των κανονιστικών αξιών. Η αίσθηση του παράδοξου και του εκκεντρικού που χαρακτηρίζει το τσίρκο λειτουργεί ως αντίβαρο στην κοινωνική "κανονικότητα". Η ύπαρξη ανθρώπων με ειδικές δεξιότητες, όπως ακροβάτες, ζογκλέρ, κλόουν και άλλοι χαρακτήρες που συνήθως εξαιρούνται από την κανονική κοινωνική ζωή, δημιουργεί μια μικρογραφία της κοινωνίας, στην οποία οι φυσικοί και κοινωνικοί κανόνες αμφισβητούνται και ανατρέπονται. Αυτή η ανατροπή, είτε μέσω του χιούμορ, της αβεβαιότητας ή της παράδοξης εικόνας, προκαλεί το κοινό να αναρωτηθεί για τη φύση των κοινωνικών και πολιτικών εξουσιών που καθορίζουν τις "κανονικότητες" της ζωής.

Το τσίρκο παρουσιάζει μια μορφή κοινωνικής κριτικής που αναδεικνύει τις ανισότητες και τις παρανοήσεις που επικρατούν στην κοινωνία, ανατρέποντας τους κανόνες, τις αξίες και τις ιεραρχίες της. Οι "εκκεντρικοί" χαρακτήρες του τσίρκου γίνονται σύμβολα του περιθωρίου και της αντίθεσης στην κυρίαρχη τάξη. Σε αυτήν την ανατροπή των κοινωνικών κανόνων, το τσίρκο καθίσταται ένα "θέατρο" κοινωνικών αντιφάσεων, στο οποίο οι θεατές καλούνται να αναλογιστούν τις υποκείμενες αξίες που διαμορφώνουν την κοινωνική τους πραγματικότητα.

Η σχέση του Μπρεχτ με το τσίρκο μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα εάν εξετάσουμε την κριτική του για την καπιταλιστική κοινωνία και τη σύνδεση αυτής της κριτικής με τις παραστάσεις του τσίρκου. Στην ουσία, το τσίρκο και το θέατρο του Μπρεχτ

¹⁶ Kellner. *Η μαρξιστική αισθητική του Μπρεχτ*.

μοιράζονται έναν κοινό στόχο: την αμφισβήτηση και την κριτική των κοινωνικών και πολιτικών δομών. Ο Μπρεχτ, με την αποστασιοποιητική του μέθοδο, ήθελε να απομακρύνει το κοινό από την ψευδαίσθηση της κανονικότητας, προκειμένου να δει τις αντιφάσεις και τις αδικίες της κοινωνίας. Παρομοίως, το τσίρκο, με τη δημιουργία παράξενων και ασυνήθιστων καταστάσεων, ανατρέπει τις προσδοκίες του κοινού, δείχνοντας τις κοινωνικές ανισότητες και τα όρια του κανονικού. Κάθε "εκκεντρικό" θέαμα ή χαρακτήρας του τσίρκου φέρνει στην επιφάνεια τα περιθώρια και τις αντιφάσεις της κοινωνίας. Στο τσίρκο, η ανατροπή των φυσικών και κοινωνικών νόμων καθιστά φανερές τις αδικίες του καπιταλιστικού συστήματος, κάνοντας το κοινό να αμφισβητήσει τις θεσμοθετημένες αξίες.

Η σύνδεση του Μπρεχτ με το μαρξισμό και ο κοινωνικός ρόλος του τσίρκου ενσωματώνουν την ίδια φιλοσοφία: την αμφισβήτηση των κοινωνικών ανισοτήτων και των καταπιεστικών δομών. Ο Μπρεχτ, με το αποστασιοποιητικό θέατρο, και το τσίρκο, με την ανατροπή της κανονικότητας, προκαλούν το κοινό να αναλογιστεί τις κοινωνικές δυναμικές και να επαναστατήσει ενάντια σε μια καταπιεστική κοινωνία. Η τέχνη και το θέαμα μετατρέπονται σε εργαλεία κοινωνικής αφύπνισης και κριτικής, ενώ ταυτόχρονα προσφέρουν τη δυνατότητα για την υποβόσκουσα κοινωνική αλλαγή.

3.Κριτική και Χειραφετημένος θεατής του Ζακ Ρανσιέρ

Ο Ζακ Ρανσιέρ, σε έργα του όπως το "Ο χειραφετημένος θεατής"¹⁷, προτείνει μια θεώρηση του θεάτρου που έρχεται σε αντίθεση με την αποστασιοποιητική μέθοδο του Μπρεχτ. Η κριτική του Ρανσιέρ αφορά κυρίως τη χρήση του θεάτρου ως εργαλείου κοινωνικής παρέμβασης και αφύπνισης, όπως το εννοούσε ο Μπρεχτ. Ο Ρανσιέρ αναδεικνύει τη σημασία της ισότητας και της συμμετοχής του θεατή στην κατανόηση του έργου, απορρίπτοντας την ιεραρχία ανάμεσα στον σκηνοθέτη/δημιουργό και το κοινό. Σύμφωνα με τον Ρανσιέρ, το θέατρο δεν πρέπει να λειτουργεί ως εργαλείο «αναστοχασμού» και «κριτικής απόστασης», όπως στην περίπτωση του Μπρεχτ, αλλά ως ένας χώρος για την ισότιμη αλληλεπίδραση και την κοινή κατανόηση της κοινωνικής πραγματικότητας. Ο θεατής, και όχι μόνο ο ηθοποιός ή ο σκηνοθέτης, είναι ο ενεργός παράγοντας στην αποκάλυψη των κοινωνικών αντιφάσεων.

Ο Μπρεχτ, μέσω της τεχνικής της αποστασιοποίησης, επιδιώκει να απομακρύνει τον θεατή από τη συναισθηματική εμπλοκή και να τον κάνει να σκεφτεί κριτικά την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα. Η αποστασιοποίηση που προτείνει αποσκοπεί στο να προκαλέσει μια αναστολή του συναισθηματικού ρεύματος και να υπογραμμίσει τις κοινωνικές δομές που επηρεάζουν την ιστορία. Από την άλλη, ο Ρανσιέρ θεωρεί πως το θέατρο δεν πρέπει να επιβάλει καμία διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον ηθοποιό και το κοινό. Η πολιτική διάσταση του θεάτρου για τον Ρανσιέρ έγκειται στην ενεργό συμμετοχή του κοινού και στην αποδοχή της αμοιβαιότητας του θεάτρου ως εμπειρίας.

¹⁷ Ρανσιέρ. *Χειραφετημένος Θεατής*.

Στον ρόλο του τσίρκου, αυτή η διαφορά μπορεί να βρει εφαρμογή. Το τσίρκο, με την εκκεντρικότητα και την απρόβλεπτη φύση του, λειτουργεί ως μια μικρογραφία της κοινωνίας, στην οποία οι αντιφάσεις και οι κοινωνικές ανισότητες είναι παρούσες. Ενώ το παραδοσιακό θέατρο του Μπρεχτ, μέσω της αποστασιοποίησης, επιδιώκει να προκαλέσει την κριτική σκέψη, το τσίρκο, μέσα από τη συμμετοχή του κοινού και την αλληλεπίδραση με τους περφόρμερς, δημιουργεί μια πιο ισότιμη σχέση μεταξύ θεατή και καλλιτέχνη. Εδώ, οι θεατές του τσίρκου δεν είναι απλοί παρατηρητές, αλλά ενσωματώνονται στη διαδικασία, βιώνοντας την ίδια την εμπειρία της ανατροπής των κοινωνικών ρόλων και της αμφισβήτησης των σταθερών αξιών.

Συμπερασματικά, η θεώρηση του Ρανσιέρ μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να αποκαλυφθεί το θεατρικό στοιχείο του τσίρκου ως μορφή θεάτρου και με μια έννοια σύγχρονου έργου τέχνης που ενθαρρύνει τη συμμετοχή και την κριτική σκέψη χωρίς να επιβάλλει την αποστασιοποίηση. Το τσίρκο, λειτουργώντας ως χώρο χειραφέτησης και κοινής εμπειρίας, μπορεί να προσφέρει στους θεατές την ευκαιρία να επαναδιαπραγματευτούν τις κοινωνικές συνθήκες και τις ταξικές αντιφάσεις χωρίς να υποστηρίξουν απλώς μια διανοητική απόσταση από αυτές.

Παρόμοια στάση του Ρανσιέρ απέναντι στη βιομηχανία του θεάματος βρίσκουμε και στην κριτική του στο έργο του Γκι Ντεμπόρ "Η Κοινωνία του Θεάματος", όπου αμφισβητεί την κεντρική ιδέα του, η οποία συνδέει τη σύγχρονη κοινωνία με την ανάπτυξη του θεάματος, ως μια πανταχού παρούσα και κατασταλτική δύναμη. Σύμφωνα με τον Ντεμπόρ, η κοινωνία του θεάματος λειτουργεί ως ένας μηχανισμός που αποξενώνει τους ανθρώπους από την πραγματική τους ζωή, μετατρέποντας τα πάντα σε εικόνες και εμπορεύματα, καθιστώντας την πραγματικότητα απλώς αναπαραγωγή και θεαματική κατανάλωση. Ωστόσο, ο Ρανσιέρ τονίζει πως η αντίληψη του Ντεμπόρ για το θέαμα δεν εξετάζει επαρκώς τις πολυπλοκότητες της κοινωνικής σχέσης και την ενεργή συμμετοχή των ατόμων στη διαμόρφωση της πραγματικότητάς τους, μέσω της παραγωγής και αναπαραγωγής του θεάματος. Για τον Ρανσιέρ, το να θεωρείς το θέαμα μόνο ως μια καταναγκαστική εξουσία αποσιωπά τις αντιφάσεις και τις δυνατότητες αντίστασης που προκύπτουν από την αμφισβήτηση και την ενεργό συμμετοχή στην κοινωνία.¹⁸

Επιπλέον, ο Ρανσιέρ θεωρεί ότι η κριτική του Ντεμπόρ δεν λαμβάνει υπόψη την ενεργή συμμετοχή των ανθρώπων στο θέαμα. Ενώ ο Ντεμπόρ επικεντρώνεται στην ιδέα της αλλοτρίωσης και της υποταγής των ατόμων μέσω της εικόνας, ο Ρανσιέρ υπογραμμίζει πως τα άτομα δεν είναι απλώς παθητικοί δέκτες των εικόνων, αλλά παίζουν ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση και την κατανόηση του κόσμου γύρω τους. Η κοινωνία του θεάματος, για τον Ρανσιέρ, δεν είναι μια αδιάσπαστη και αυταρχική κατασκευή, αλλά μια δυναμική και αμφίσημη διαδικασία, στην οποία οι άνθρωποι μπορούν να αναγνωρίσουν αντιφάσεις και να αμφισβητήσουν τα κυρίαρχα πρότυπα, δημιουργώντας νέες μορφές αντίστασης και επικοινωνίας.

Τέλος, ο Ρανσιέρ κριτικάρει την απολυτότητα με την οποία ο Ντεμπόρ αντιμετωπίζει την έννοια του "θεάματος". Θεωρεί ότι ο Ντεμπόρ, αν και προχωρά σε μια σημαντική ανάλυση της κοινωνίας των θεαμάτων, παραβλέπει τη δυνατότητα των ανθρώπων να αμφισβητούν και να αναδιρθρώνουν τα κοινωνικά σχήματα. Ο Ρανσιέρ προτείνει μια πιο ανοικτή προσέγγιση, στην οποία οι εικόνες και τα θεάματα δεν είναι απλώς

¹⁸ Ρανσιέρ. *Χειραφετημένος θεατής*.

εργαλεία καταπίεσης, αλλά και δυνατότητες για την αναδημιουργία του κοινωνικού κόσμου, δίνοντας στους ανθρώπους την ευχέρεια να αναπτύξουν νέες μορφές πολιτικής συνείδησης και κοινωνικής δράσης.

Επίλογος

Συμπερασματικά, το τσίρκο, μέσα από την πολυδιάστατη φύση του, αποδεικνύεται ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον πεδίο μελέτης για τη σύνδεση της τέχνης με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες. Στην παρούσα εργασία, η ανάλυση του τσίρκου υπό το πρίσμα της μπρεχτικής τεχνικής της αποστασιοποίησης, του μαρξισμού, της ποπ αρτ και της κριτικής του Ζακ Ρανσιέρ, ανέδειξε την ικανότητά του να αμφισβητεί τις κοινωνικές «κανονικότητες» και να προκαλεί την κριτική συνείδηση του θεατή, προσφέροντας, ταυτόχρονα, ένα χώρο όπου οι αντιφάσεις της κοινωνίας μπορούν να γίνουν ορατές και να αμφισβητηθούν.

Αν και φαινομενικά ανήκουν σε διαφορετικούς καλλιτεχνικούς τομείς, το τσίρκο και η ποπ αρτ συνδέονται μέσω της κοινής τους διάθεσης να προκαλέσουν και να ανατρέψουν τη συμβατική αντίληψη του κόσμου. Το τσίρκο, με την υπερβολή και την αμφισβήτηση των φυσικών και κοινωνικών κανόνων, αντανακλά την ποπ αρτ στην ανατροπή της καθημερινής εικόνας και των καταναλωτικών αξιών. Το ενδιαφέρον είναι πως αυτό το στοιχείο της "απόστασης" συνδέεται τόσο με την κοινωνική κριτική όσο και με την εμπειρία του κοινού. Στην ποπ αρτ, για παράδειγμα, ο Andy Warhol και ο Roy Lichtenstein αποξένωσαν το κοινό από την καθημερινή πραγματικότητα μέσα από τις τεχνικές υπερβολής και παραμόρφωσης. Το ίδιο και στο τσίρκο, η υπερβολή του σώματος, η παραμόρφωση της καθημερινής πραγματικότητας και η συνειδητή απομάκρυνση του θεατή από την "κανονικότητα" προκαλούν έναν προβληματισμό για τις κοινωνικές αξίες και τις αντιφάσεις του κόσμου γύρω μας.

Η σχέση του τσίρκου με τον Μπρεχτ γίνεται, έτσι, φανερή μέσω αυτής της αποστασιοποίησης, που αν και γεμάτη ειρωνεία και σάτιρα, ζητά από το κοινό να αμφισβητήσει την πραγματικότητα που του προσφέρεται και να αναγνωρίσει τις κοινωνικές ανισότητες και τη δύναμη του περιθωρίου. Η μαρξιστική κριτική, η οποία ενέχει την ιδέα ότι η τέχνη και το θέατρο δεν είναι ουδέτερα, αλλά διαμορφώνονται από τις κοινωνικές και ταξικές αντιφάσεις, προσφέρει το θεωρητικό υπόβαθρο για να κατανοήσουμε το τσίρκο ως έναν χώρο κριτικής του καπιταλιστικού συστήματος. Το τσίρκο, με τις εκκεντρικές του παρουσίες και τις αντισυμβατικές του πράξεις, προσφέρει μια μικρογραφία της κοινωνίας, αποδεικνύοντας τη δύναμη των «περιθωριακών» μορφών έκφρασης να αναδείξουν τις κοινωνικές ανισότητες και τις ανατροπές των καθιερωμένων αξιών. Οι καλλιτέχνες του τσίρκου, όπως και οι χαρακτήρες του Μπρεχτ, αμφισβητούν την κανονικότητα και καθιστούν το κοινό ενεργό συμμετέχοντα στην αποδοχή και την ανατροπή των κοινωνικών παραδοχών.

Όσον αφορά στην κριτική του Ζακ Ρανσιέρ, η οποία προτάσσει τη συμμετοχή και την ισότητα του θεατή στην κατανόηση και ερμηνεία του έργου τέχνης, το τσίρκο ενσωματώνει αυτή την αντίληψη με τον τρόπο που το κοινό γίνεται μέρος της παράστασης. Η διαδραστικότητα του τσίρκου, σε αντίθεση με την αποστασιοποιητική μέθοδο του Μπρεχτ, δημιουργεί έναν ισότιμο χώρο, όπου το κοινό και οι καλλιτέχνες

αλληλεπιδρούν, αποκαλύπτοντας και αμφισβητώντας τα κοινωνικά δεδομένα χωρίς τη μεσολάβηση μιας απόστασης. Οι θεατές, όπως στο έργο του Ρανσιέρ, καλούνται να συνδιαμορφώσουν την εμπειρία του τσίρκου, να συμμετέχουν στην «ανατροπή» των κοινωνικών και πολιτικών κανόνων και να αναγνωρίσουν τις αντιφάσεις της κοινωνικής πραγματικότητας μέσα από την τέχνη.

Εν κατακλείδι, το τσίρκο, καθώς συνδυάζει το θέαμα, την κωμωδία και την κοινωνική κριτική, παραμένει ένα ζωντανό παράδειγμα της ικανότητας της τέχνης να αποστασιοποιεί και να προκαλεί, να αμφισβητεί και να ανατρέπει. Η σύνδεσή του με τις θεωρίες του Μπρεχτ, του Μαρξισμού, της Ποπ-Αρτ και του Ρανσιέρ δημιουργεί ένα πλέγμα που ενισχύει την έννοια του τσίρκου ως ένα δυναμικό πεδίο καλλιτεχνικής και κοινωνικής αμφισβήτησης. Η ανάλυση αυτών των θεωριών αποκαλύπτει πως το τσίρκο, πέρα από μια μορφή διασκέδασης, αποτελεί μια ισχυρή καλλιτεχνική πρόταση που μπορεί να ενισχύσει την κοινωνική συνείδηση και να προκαλέσει τη σκέψη για τις δομές και τις αντιφάσεις που διέπουν την κοινωνία μας.

Παράρτημα

“Lautrec looked at the acrobats, the bare- back riders, the nimble clowns, the ballet dancers, the clever beautiful horses, the ele- phants, dogs and monkeys, the trainers and the jockeys, each with some feat of strength, of skill, or perfect physical adjustment, and, literally, lost himself-a self uncouth and ill- adjusted-in the looking. Such physical as- pects of life engaged his passionate attention.”

“Mayakovsky, like many other avant-garde artists, admired the circus. As a Futurist poet, he saw many possibilities in the circus. He wanted, for example, to read his poems while riding on an elephant in the arena of a circus. But his interest in circus went beyond that. For Mayakovsky, circus was a part of the popular art tradition whose many forms (songs, painting, theatre) he considered his legitimate sources of inspiration.” Deak, Frantisek. *The AgitProp and Circus Plays of Vladimir Mayakovsky*.¹⁹

Die Seiltänzer

Sie gehen über den gespannten Seilen
Und schwanken manchmal fast, als wenn sie fallen.
Und ihre Hände schweben fiber allen,
Die flatternd in dem leeren Raum verweilen.

Das Haus ist übervoll von tausend Köpfen,
Die wachsen aus den Gurgeln steil, und starren

¹⁹Deak. *The AgitProp and Circus Plays of Vladimir Mayakovsky*.

Wo oben hoch die dünnen Seile knarren.
Und Stille hört man langsam tröpfeln.

Die Tünzer aber gleiten hin geschwinde
Wie weisse Vögel, die die Wandrer narren
Und oben hoch im leeren Baume springen.

Wesenlos, seltsam, wie sie sich verrenken
Und ihre grossen Drachenschirme schwingen,
Und diinner Beifall klappert auf den Bänken.²⁰

²⁰Heym. *Der Seiltänzer. Dichtungen und Schriften.*



Μ.Μπρέχτ, Μάνα κουράγιο, πρώτη παράσταση 1941,

Πηγή: <https://bertoldrechtresearch.com>



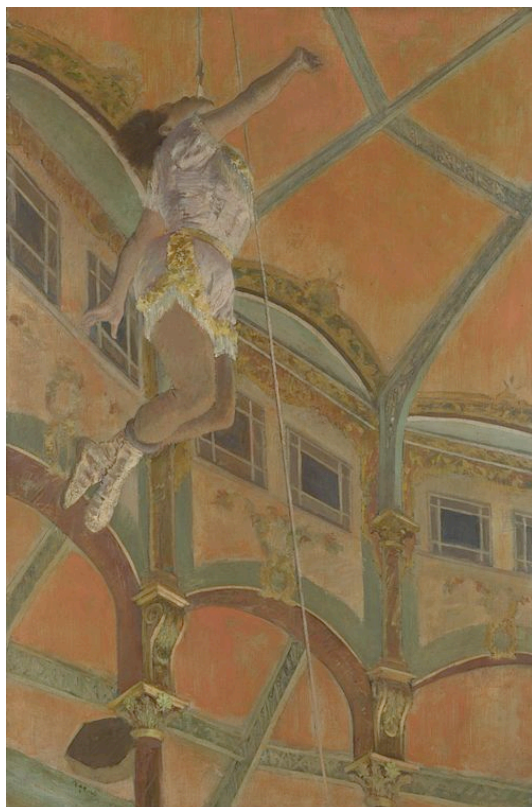
Μ.Μπρέχτ, Μάνα κουράγιο, σκην. Στ. Λιβαθινός, 2024/25,

Πηγή: <https://www.athinorama.gr/theatre/performance/>



Λ.Κναυς. Vor und Hinter dem Vorhang (μπροστά και πίσω από την κουρτίνα), λάδι σε καμβά, 1880, Gemildegalerie, Δρέσδη.

Πηγή: J.Mc Cullagh. *The Tightrope Walker: An expressionist image.* *The Art Bulletin*, CAA, 1984, <https://www.jstor.org/stable/3050478>



E.Degas. Miss Lala at the Cirque Fernando, λάδι σε καμβά, 1879, National Gallery, Λονδίνο.

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Miss_La_La_at_the_Cirque_Fernando

G.Seurat. The circus. Λάδι σε καμβά. 1891. Museum of Modern Art. Νέα Υόρκη.

Πηγή: https://www.artble.com/artists/georges_seurat/paintings/the_circus



Circus Maximus. Αρχαία Ρώμη.
Περίπου 6ος αι. μ.Χ.

Πηγή: <https://www.oldest.org/entertainment/circus/>



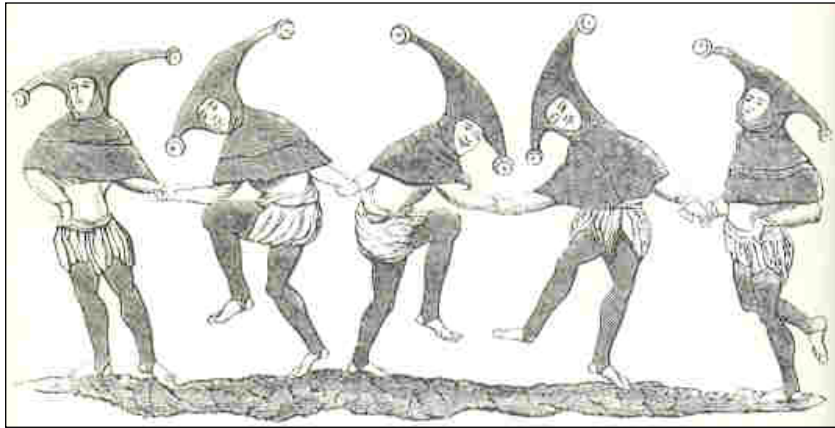
Η Ιστορία των Κλόουν από τον Κλόουν Μπλούι: Αρχαίοι Έλληνες Κλόουν από τις παραστάσεις που ονομάζονταν Φλύακες. Συλλογή Μάνσελ.

Πηγή: <https://www.clownbluey.co.uk/more-info/clown-history>



Αρχαίοι Ρωμαίοι Κλόουν, 4ος αι.
Συλλογή Μάνσελ.

Πηγή: <https://www.clownbluey.co.uk/more-info/clown-history>



Τζέστερς από χειρόγραφο.
13ος αι. (Βιβλιοθήκη Εικόνων
BBC Hulton)

Πηγή: [https://
www.clownbluey.co.uk/more-
info/clown-history](https://www.clownbluey.co.uk/more-info/clown-history)



1) Αυλικός Τζέστερ, 19ος αι. (Culver Pictures Inc.)

2) Κομεντία ντελ' Άρτε: Αρλεκίνος, η αυθεντική ιταλική εκδοχή του Αρκουλίνου, 1671.

3) The Whiteface Clown: Ο'gust, 19ος αι.

4) Κίκο από τους "Fratellinis", 19ος αι.

Πηγή: <https://www.clownbluey.co.uk/more-info/clown-history>



1) Πορτραίτο των κλόουν
στο τσίρκο.

Πηγή: [https://
en.wikipedia.org/wiki/
Circus_clown](https://en.wikipedia.org/wiki/Circus_clown)

2) Ο Κόκο με "περούκα
τρόμου" (Βιβλιοθήκη
Εικόνων BBC Hulton).

Πηγή: [https://
www.clownbluey.co.uk/
more-info/clown-history](https://www.clownbluey.co.uk/more-info/clown-history)

Βιβλιογραφία

Bergson, Henri. *Laughter*. Εκδόσεις Temple of earth publishing.

Bluey, Clown. *Clown History*. Wordpress, 2003-2024, <https://www.clownbluey.co.uk/>

Brown, Marilyn. "Miss La La's" Teeth: Reflection on Degas and "Race". *The Art Bulletin*. Εκδόσεις CAA, 2007.

Cary, Elisabeth Luther. "The last Lautrec." *Parnassus*. Εκδόσεις CAA, 1931.

Debord, Guy. *Η κοινωνία του θεάματος*. Εκδόσεις Μετάχρμιο, 2016.

Deak, Frantisek. The AgitProp and Circus Plays of Vladimir Mayakovsky. *The drama review*. Εκδόσεις The MIT Press, 1973, <https://www.jstor.org/stable/1144791>.

Flaig, Paul. "Brecht, Chaplin and the comic inheritance of Marxism". *The Brecht Yearbook*, εκδόσεις Store CT: The International Brecht Society, 2010.

Gasche, Malte και Laurence Prempain. Displaying Exotic Otherness in the Circus: The Bouglione Wild West Show. *European History Quarterly*. Εκδόσεις Sage, 2022.

Gilman, Sander. "Religion as aesthetic form: Observations on Fellinis Clowns". *Diacritics*. Εκδόσεις The John Hopkins University Press, 1971.

Herbert, Robert. "Seurat and Jules Cheret". *The Art Bulletin*. Εκδόσεις CAA, 1958.

Heym, Georg. Der Seiltänzer. *Dichtungen und Schriften*. Εκδόσεις Schneider. 1964.

Infantino, Julieta. "A contemporary History of circus arts in Buenos Aires, Argentina: the post-dictatorial resurgence and revaluation of circus as a popular art". *Popular Entertainment Studies*. Εκδόσεις The School of creative arts, University of New Castle, 2015.

Izquierdo, Maria. Images of the Circus. *The journal of popular culture*. Εκδόσεις Blackwell, 2007.

Jürgens, Anna-Sophie και Mirjam Hildbrand. Circus and the Avant-gardes. Εκδόσεις Routledge, 2022.

Kellner, Douglas. *Brechts Marxist Aesthetic*. Εκδόσεις Illuminations 2004.

Krasznahorkai, Laszlo. *Η μελαγχολία της αντίστασης*. Εκδόσεις Πόλις, 2016.

McCoullagh, Janice. "The Tightrope Walker: An Expressionist Image". *The Art Bulletin*, εκδόσεις CAA, 1984.

- Mercer, Freya Adeline. *Circus Through Time*. Εκδόσεις Amazon Fulfillment, 2023.
- Morley, Simon. *Writing on the wall*. Εκδόσεις Thames&Houston, 2003.
- Parker, Martin. *Organizing the Circus: The engineering of miracles*. Εκδόσεις The university of Warwick, 2011.
- Pascal, Jacob. "The circus costume". *Circus Arts. The encyclopedia*, 2019, <https://cirque-cnac.bnf.fr/en>
- Παστουρώ, Μισέλ. *Το ρούχο του διαβόλου*. Εκδόσεις Μελάι, 2003.
- Ρανσιέρ, Ζακ. *Ο χειραφετημένος θεατής*. Εκδόσεις Εκκρεμές, 2015.
- Shalghin, Akram. *Bertold Brecht and Roger Howard: Revolutionary Theatre and Socio-Political Worries*. Εκδόσεις Australian International Academic Centre, 2014.
- Squiers, Anthony. *The social and political Philosophy of Brecht*. Εκδόσεις The Western Michigan University, 2012.
- Tait Peta και Katie Lavers. *The Circus Studies Reader*. Εκδόσεις Routledge, 2016.
- Trapp, Franziska. *360*Circus*. Εκδόσεις Routledge, 2023.
- Wall, Thom. *Opulence and OstentationQ Building the Circus*. Εκδόσεις Modern Vaudeville Press, 2023.
- Wright, Elisabeth. *Postmodern Brecht*. Εκδόσεις Routledge Library Editions, 1989.

Έργα



From the centre you have a different perspective
120*300cm, acrylics and crepe paper on fabric (2024)



All this in part of the nature
200*350cm, acrylics and crepe paper on fabric (2024)



Is my body part of my identity

120*450cm, acrylics and crepe paper on fabric (2023)



shaping limits

140*500cm, acrylics and crepe paper on fabric (2024)



Soft but structured
50*80cm, acrylics and crepe paper on carpet (2024)