Kazališni klaun

Peter-Dragan, Iva

Doctoral thesis / Disertacija

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:704506

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**

Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Iva Peter-Dragan

Kazališni klaun – performativnost komičnog

Doktorski rad

Zadar, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ

HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Iva Peter-Dragan

KAZALIŠNI KLAUN: PERFORMATIVNOST KOMIČNOG

Doktorski rad

Mentor

Prof.dr.sc. Mario Vrbančić

Komentorica

Dr.sc. Suzana Marjanić

Zadar, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Iva Peter-Dragan

Naziv studijskog programa: Poslijediplomski studij Humanističke znanosti

Mentor/mentorica: prof. dr. sc. Mario Vrbančić.

Komentor/komentorica: dr. sc. Suzana Marjanić

Datum obrane: 02.03.2022.

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: Interdisciplinarne humanističke znanosti

II. Doktorski rad

Naslov: Kazališni klaun: performativnost komičnog

UDK oznaka: 792.028.66

Broj stranica: 238

Broj slika / grafičkih prikaza / tablica: 7

Broj bilježaka: 136

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 110

Broj priloga: 7

Jezik rada: hrvatski

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada: prof. dr. sc. Tomislav Pletenac, prof. dr. sc. Leonida Kovač i doc. dr. sc. Mario Županović

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada: prof. dr. sc. Tomislav Pletenac, prof. dr. sc. Leonida Kovač i doc. dr. sc. Mario Županović

UNIVERSITY OF ZADAR

BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and study

Name and surname: Iva Peter-Dragan

Name of the study programme: Postgraduate doctoral study programme in humanities

Mentor: Mario Vrbančić, PhD

Co-mentor: Suzana Marjanić, PhD

Date of the defence: 02.03.2022.

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Humanities

II. Doctoral dissertation

Title: Theatre Clown: Performativity of Comical

UDC mark: 792.028.66

Number of pages: 238

Number of pictures/graphical representations/tables: 7

Number of notes: 136

Number of used bibliographic units and sources: 110

Number of appendices: 7

Language of the doctoral dissertation: Croatian

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation: Tomislav Pletenac, PhD, Leonida Kovač, PhD and Mario Županović, PhD

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation: Tomislav Pletenac, PhD, Leonida Kovač, PhD and Mario Županović, PhD

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, Iva Peter-Dragan**,** ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom *Kazališni klaun: performativnost komičnog* rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Nijedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da nijedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zagreb, 16. ožujka 2022.

UVOD **9**
1.1. Obrazloženje teme i ciljevi *9*
1.2. Sadržaj i pristup pojedinim jedinicama *18*

2. POGLAVLJE I: KLAUN I POVIJESNI ASPEKTI **23**

2.1. Pristup povijesnoj analizi **23**
2.2. Zabavljači u vrijeme profanih i sakralnih svečanosti *27*
2.3. Karnevalska komedija i srednjovjekovne lude *32*
2.4. Shakespeare i klaun *38*
2.5. Commedia dell' arte *40*
2.6. Fizički teatar 17. stoljeća u Francuskoj i tehnika pantomime *44*
2.7. Harelequin i harelquinada *46*
2.8. Cirkus *52*
2.9. Klaun na ekranu *60*
2.10. Žene i klaunerija *63*

3. POGLAVLJE II: KLAUN I KOMIČNO **71**
3.1. Bilješke o komediji *71*
3.1.1. Teorija superiornosti 72
3.1.2. Teorija inkongruentnosti 73
3.1.3. Teorija opuštanja 76
3.2. Komični karakter kao baza *79*
3.3. Morrealov obrazac *86*
3.4. Univerzalno u pojedinačnom *90*

4. POGLAVLJE III: KAZALIŠNI KLAUN, ESTETIKA IZVEDBENOG STILA **95**
4.1. Uvod i opće odrednice *95*
4.2. Lecoq i neuspjeh kao uspjeh *99*
4.3. Emocionalni spektar: greatest joy and greatest sorrow *103*
4.4. Terapeutsko u klaunskom *107*
4.5. Samoismijavanje *108*
4.6. Ranjivost i samorefleksija *112*
4.7. Poigravanje s normama *116*
4.8. Najmanja maska na svijetu – crveni nos *118*
4.9. Sada i ovdje *122*
4.10. Unutarnji konflikt *125*
4.11. Pitanje autentičnosti: klasični kazališni čin ili performance art, gluma ili igra *126*
4.12. Osmijeh – oružje masovne konstrukcije *131*
4.12.1. Formule na razini sadržaja: 132
4.12.2. Formule na razini forme: 134
4.12.3. Formule koje se odnose na publiku: 134

5. POGLAVLJE IV: MAJSTORSKA RADIONICA KAZALIŠNOG KLAUNA LEE DELONG **136**
5.1. Etnografija i izvedba *136*
5.2. Kontekst etnografskog istraživanja *148*
5.3. Opis majstorske radionice s Lee Delong održane u Ravensburgu 2016. godine iz perspektive asistentice *149*
5.4. Klaunska praksa i teorija izvedbe *173*

6. POGLAVLJE V: VEĆI OD ŽIVOTA **180**
6.1. Klaun izvan granica umjetničke izvedbe *180*
6.2. Lee Delong i život veći od života! *183*
6.3. David Shiner i jedna prazna sjedalica! *196*
6.4. Intervju – autoetnografska metoda i umjetnička izvedba *215*

7. ZAKLJUČAK **218**

8. POPIS KORIŠTENIH IZVORA I LITERATURE **225**
8.1. Bibliografija *225*
8.2. Internetske poveznice: *230*

9. PRILOZI **233**
9.1. Popis korištenih slika u tekstu *233*
9.2. Sažetak rada i ključne riječi *234*
9.3 Kratak životopis autorice *236*

UVOD

1.1. Obrazloženje teme i ciljevi

Kada kažemo riječ klaun, većina nas odmah pomisli na klauna ogromnih šarenih cipela, perike duginih boja i crvenog nosa koje znamo viđati u prodajnim centrima ili kao maskotu jednog vrlo popularnog lanca brze prehrane, a ne na kazališni čin ili izvedbeni čin performance arta.[1] U ovoj doktorskoj disertaciji cilj mi je pokazati kako klaunsko kazalište nije isključivo laka zabavljačka djelatnost kao što ga većina na prvi spomen asocira, već umjetnički čin koji možemo svrstati u kazalište, pa i dalje u široki kontekst riječi "izvedba" suvremene teorije izvedbe kako ju opisuje Richard Schechner, dakle i na umjetnički čin kao i na niz životnih situacija (Schechner, 2002.). Klaun je kao karakter prisutan i u mnogim klasičnim tekstovima što ga smješta i u područje klasičnog teatra zapadnog kruga, ali iz niza razloga smatram ga bližim suvremenom umjetniku performance arta nego karakteru koji piše dramatičar, a glumi glumac. Kao što kazališni pedagog Ira Seidenstein tvrdi, radi se zapravo o klaunskoj kulturi, i taj pristup omogućuje mi da kroz ovaj rad klaunsko kazalište analiziram, ne samo kroz kazališnu pedagogiju i praksu, već kao širi pojam, odnosno kulturološki fenomen (Seidenstein, 2018:XXX). Postavlja se pitanje u kakvom su odnosu različite poetike kazališne klaunerije i društva te kako se razne teorije izvedbe i tipovi glume odnose naspram socijalnih uloga koje utjelovljuje klaun.

Schechner odvaja kazalište od izvedbe na isti način kao što odvaja tekst (*script*) od drame. Njegova definicija izvedbe (engl. *performance*) glasi:

> Izvedba: najširi, najnepravilniji disk. Cijela konstelacija događaja, većinu kojih niti ne zamjećujemo, koja se događa između/unutar izvođača i publike od trenutka kada prvi gledatelji uđu u mjesto izvedbe – područje u kojem se događa kazalište – do trenutka kada zadnji gledatelj odlazi (Schechner, 1977:71).[2]

[1]Termin koji koristim za umjetničku izvedbu performansa kao žanra je performance art, izvođača unutar tog žanra zovem performerom, a riječ performance, kako ju koristi Schechner, prevodim riječju izvedba.

[2]Citat u originalu: "Performance: the broadest, most ill-defined disc. The whole constellation of events, most of them passing unnoticed, that take place in/among both performance and

Dakle, izvedba obuhvaća i sam kazališni čin, ali i puno više od toga. Za Schechnera cijeli svijet u kontekstu ljudskog djelovanja možemo promatrati kao svojevrsnu izvedbu (Schechner, 2002:30). Svakodnevni život uključuje godine učenja i prakticiranja određenih ponašanja koja su kulturološki specifična, kao i prilagođavanje ponašanja određenim okolnostima u kojima se osoba nađe. Možemo govoriti i o javnom životu kao o kolektivnoj izvedbi, ukratko sve aktivnosti koje su vezane za ljudski život možemo istraživati "kao izvedbu", kao svojevrsno obnovljeno ponašanje koje se sastoji od reanžiranja i preoblikovanja određenih načina ponašanja kako bi odgovarali specifičnim okolnostima (Schechner, 2002:29). Lista situacija u kojima se odvija izvedba za Schechnera je nepregledna, ali ugrubo možemo navesti osam vrsta izvedbi koje se međusobno preklapaju, ovisno o situaciji u kojoj se odvijaju: (1) izvedba u svakodnevnom životu, (2) izvedba u umjetnosti, (3) izvedba u sportu i popularnoj kulturi, (4) izvedba u biznisu, (5) izvedba u tehnološkom smislu, (6) izvedba performance arta, (7) ritualna izvedba, (8) igra. Kulturološki gledano, pojedini događaji klasificirani su kao izvedba, tj. oni "jesu izvedba" u određenom vremeno-prostoru. Na primjer, u europskoj tradiciji kazlišna izvedba nije se uvijek smatrala izvedbom, niti je u svim razdobljima spadala pod umjetnički izričaj. Od renesanse, a pogotovo od 19. stoljeća, kazalište se percipira ne samo kao umjetnost, već i specifičan način izvedbe koji uključuje kako mjesto izvedbe, tako i izvođače i publiku.

Kazališni klaun naziv je koji označava klaunovo aktivno pripadanje kazališnom činu, kako ga Schechner opisuje, ali i kao pojam za komičnu pojavu koja pokriva širi spektar koji pokriva izvedba u raznim situacijama.

Naziv kazališni klaun nastao je kao rezultat prakse u drugoj polovici 20. stoljeća kojim se pokušava odvojiti tu praksu od njezina isključivog vezivanja za cirkus i zabavljačku djelatnost. Iako koristim pridjev kazališni, cilj mi je istražiti koji su to segmenti klauna koji funkcioniraju i preklapaju se s principima izvedbe kao širokog konteksta, performance arta, te tako obuhvaćaju širi kontekst od samo kazališnog i cirkuskog.

---

audience from the time the first spectator enters the field of performance – the precinct where the theatre takes place – to the time the last spectator leaves." Ovaj i sve navode na stranim jezicima u ovom radu osobno sam prevela. U tekstu se nalazi prijevod, a u bilješkama originalni citat. Tako će biti u cijelom radu.

U središtu pojma kazališni klaun je osoba koja ga izvodi, iz njezine osobnosti proizlazi klaunsko prakticiranje. To je polazišna točka suvremene klaunske umjetnosti, a time i polazišna točka ovog rada. Klaun ne igra karakter i temeljna odrednica stila upravo je suprotna od principa da se nešto unaprijed napiše, izrežira pa nalijepi na izvođača - klauna. Klaunska je izvedba "autentična" utoliko što uvijek izvire iz same osobe koja ju nosi. U tom smislu može se reći da nema unificiranog klauna. S crvenim nosom, ili bez njega, klaunsko je kazalište strogo određeno nekim osnovnim pretpostavkama koje se tiču stila: klaun nema prošlosti, nema budućnosti, on je tu i sada, horizontalan je lik koji se bazira na osobnosti onoga koji ga igra, njeguje prenaglašavanje ljudskih slabosti, dopušta publici da mu se smije i smije se sam sebi kroz nju, a zbog univerzalnosti osnovnih ljudskih potreba, koje su fizičke i svojstvene svim ljudskim bićima bez obzira na vjeru, nacionalnost ili neku drugu identitarnu odrednicu, izraz mu je većinom baziran na fizičkom.

Kako bi naglasio specifičnost klaunske izvedbe, američki klaun Lorenzo Pisoni koji se rodio u cirkuskoj obitelji i počeo izvoditi s dvije godine, umjesto pojam klaun, koji se odnosi na izvođača, koristi pojam klauniranje u smislu aktivnosti:

> Davno sam prestao koristiti riječ klaun kao imenicu i počeo ju koristiti kao glagol, tako je moguće vidjeti klauniranje u mnogim drugim žanrovima (Lecoq/Carasso/Lallias, 2015:40).[3]

Klaunsko kazalište ili klauniranje izrazito je specifična izvedbena forma, i to je razlog koji me naveo na dublje proučavanje ovog fenomena. Ideja, odnosno potreba za pisanjem ovog rada, došla je iz mojeg osobnog poriva kao klaunice dublje istražiti, koliko je to moguće, temu klauna kako u praksi tako i u teoriji, iako moram naglasiti da je stavljanje fokusa na jedno ili drugo stvar osobnog odabira. Odabir problematiziranja određenih faktora ne znači da bi baš ti faktori trebali biti presudni za klaunsku umjetnost uopće, odnosno definiranje iste. Klaun je vrlo široka tema, utkana u svaki segment društva, tako da je možemo promatrati iz više perspektiva, a svako je stajalište legitimno.

[3] Citat u originalu: "I stopped using clown as a noun and started using it as a verb a long time ago, so you will see clowning in the context of a lot of other genres." Prevela Iva Peter-Dragan

Metodološki gledano, moje istraživanje prakticiranja klaunskog utemeljeno je na etnografiji. Clifford Geertz drži da se etnografi angažiraju dubinski (*immersing ethnographic approach*) i provode vrijeme s ljudima dok oni jednostavno ”žive svoj život” (Dourish 2014:17). U tom smislu etnografi se priključuju ljudima dok rade, igraju se, vode brigu o bolesnima, djeci itd. Etnografi pišu o ritualima, jeziku, sportu, religijama, umjetnosti, popularnoj kulturi itd. Etnografi slušaju dok im drugi govore priče o sebi samima, svojoj obitelji, susjedima, prijateljima, o onom što rade, čemu pridaju značaj. Etnografi za vrijeme istraživanja pričaju i svoje priče, kao što često i prakticiraju u onom što promatraju, a u posljednje vrijeme sve se češće prakticira autoetnografija (Culhane, 2016:47).

Ovdje je važno naglasiti da sam etnografskom istraživanju klaunskog kazališta primarno pristupila autoetnografski kao klaunica i jedna od osnivačica Triko Cirkus Teatra u Hrvatskoj. Pojam autoetnografija ima široki spektar:

> Pojam autoetnografija podložan je različitim interpretacijama i nekim kontroverzama. Može se odnositi na etnografiju vlastite skupine, ali i na uporabu osobnog narativa u etnografskom pisanju. Ponekad se ta dva značenja preklapaju, ali to nije uvijek slučaj. Međutim, u oba slučaja autoetnografija je žanr koji stavlja osobno istraživača i / ili pripovjedača u društveni kontekst. Odnosi se na djela koja postavljaju pitanja o naravi etnografskog istraživanja i problematične dihotomije *insajdera* nasuprot *autsajdera*, osobnog odmaka i poznavanja, objektivnog promatrača naspram sudionika i pojedinca naspram kulture. Štoviše, odražava pogled na etnografiju kao refleksivni i sudionički pristup u kojem treba ispitivati i istraživati životna iskustva antropologa i njegove odnose sa sugovornicima. Autoetnografija je širok pojam koji se nalazi na razmeđi triju žanrova popisivanja i kritičkog promišljanja koji se mogu preklapati u bilo kojem određenom dijelu. Tu spadaju opisi društvene skupine s kojom je autor-antropolog povezan; opisivanje vlastitog iskustva ili druga autobiografska djela koja uključuju etnografski opis skupine kojoj antroplog pripada; i antropološke zapise koji uključuju opise istraživačkih iskustava tijekom etnografskoga terenskog rada. Ako se pojam "autoetnografija" poveže sa subjektivnim prenaglašavanjem iskustava i osjećaja istraživača, može se umanjiti njen značaj kritičke perspektive u antropološkom istraživanju. Kao i kod izraza etnografija, s kojim je duboko

povezana, i autoetnografija je usvojena i široko se koristi izvan antropologije. Pojam se prvi put pojavljuje u raspravama o etnografiji sredinom 20. stoljeća, ali od 1990-ih dobiva novo značenje i uporabu (Reed-Danahay, 2017).[4]

U ovom radu, propitivanju procesa klauniranja, upravo pristupam iz perspektive klaunice Triko Cirkus Teatra i suradnje s američko-francuskom glumicom i redateljicom Lee Delong, jednom od najpoznatijih suvremenih pedagoginja kazališnog klauna. Suradnja s Lee traje od 2010. godine, iako je moj osobni "dodir" s kazalištem nastao već tijekom studentskih dana. Kao studentica komparativne književnosti i studija anglistike vodila sam neovisnu kazališnu grupu od 1997. do 2002. godine koja se bavila neverbalnim teatrom. Radi se o vrlo produktivnom razdoblju kraja devedesetih godina 20. stoljeća kada je studentsko kazalište u Hrvatskoj procvalo. Šipak kazalište koje sam osnovala 1997. i vodila za vrijeme svojih studentskih dana, pa zatim Schmrtz teatar (1995.), Dakle Lososi (1996.), Grupa Irena u sklopu Kazališne radionice SC-a (1999.), Theatre des Femmes (1994.), Aleph (1999.) činili su mladi ljudi koji su aktivistički pristupali produkciji i izvedbi, performerski, u kontekstu performance arte, progovarajući o problemima koji su ih mučili. A u to doba mučilo nas je svašta. Bavili smo se svakodnevnim egzistencijalnim pitanjima, do duboko intimnih problema pojedinaca u osjetljivom

[4]Citat u originalu: The term autoethnography is subject to different interpretations and some controversy. It can refer to the ethnography of one's own group but also to the use of personal narrative in ethnographic writing. Sometimes these two meanings overlap, but they may not. In both cases, however, autoethnography is a genre that places the self of the researcher and/or narrator within a social context. It refers to works that provoke questions about the nature of ethnographic knowledge by troubling the persistent dichotomies of insider versus outsider, distance and familiarity, objective observer versus participant, and individual versus culture. Moreover, it reflects a view of ethnography as both a reflexive and a collaborative enterprise, in which the life experiences of the anthropologist and our relationships with our interlocutors should be interrogated and explored. Autoethnography, broadly conceived, stands at the intersection of three genres of narration and critical reflection that may overlap in any particular work. These include portraits of a social group the author-anthropologist is affiliated with; life writing or other autobiographical acts that incorporate ethnographic description of their social group; and anthropological writing that includes reflexive descriptions of research experiences during ethnographic fieldwork. When the term "autoethnography" is associated with an overemphasis on the experiences and feelings of the researcher, the other meanings and implications of the term may be overshadowed and its value to critical perspectives in anthropological research diminished. As with the term ethnography, with which it is deeply tied, autoethnography has been adopted and used widely outside of anthropology. It has appeared in discussions of ethnography since the mid-20th century but has taken on new meanings and deployments since the 1990s.," Prevela Iva Peter-Dragan https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0162.xml

razvojnom stadiju. Nismo uzimali predloške, tekstovi su rasli iz naših pokusa, proizvodili su se u samoj akciji. Gledajući iz današnje perspektive, ono što vidim kao klicu moje opredijeljenosti za klaunsko, osim izraza baziranog na govoru tijela, jest potreba da gledatelje uključim u svoju izvedbu i da oni izađu iz kazališta osjećajući pozitivan naboj i, zašto ne priznati – i nadu i sreću. Drugi korak koji me vodio prema klaunskom kazalištu bio je interes za cirkuske vještine. U drugoj fazi svojega studentskog izvedbenog djelovanja bavila sam se cirkuskom akrobatikom i moji su prvi nastupi bili upravo na ulici. Tema mojega diplomskog rada bila je *Ulično kazalište kraja 20. stoljeća*. Tada se počeo rađati interes dramskih redatelja u Hrvatskoj za tehnike suvremenog cirkusa, stoga mi se pružila prilika uvesti tehnike suvremenog cirkusa u hrvatsko kazalište. Prvo institucionalno kazalište koje je prihvatilo cirkusku umjetnost u dramsku strukturu bilo je Zagrebačko kazalište mladih u kojem sam koreografirala cirkuske elemente i izvodila ulogu Kessi u predstavi *Mi djeca s kolodvora Zoo* u režiji Borisa Kovačevića. U sljedećih desetak godina bila sam suradnica za scenski pokret u mnogim našim institucionalnim i neovisnim kazalištima, a paralelno sam u sklopu Triko Cirkus Teatra, kojega sam osnivačica i umjetnička voditeljica, producirala predstave u maniri kazališnog klauna.

Prekretnicu u mojem kazališno-cirkuskom životu predstavlja susret s Lee Delong, učenicom Jacquesa Lecoqa, jednog od najpoznatijih francuskih pedagoga fizičkog teatra. Prvoj njezinoj radionici prisustvovala sam u Mostaru 2008. godine, smatrajući da će mi jedna takva radionica pomoći isključivo u mojoj cirkuskoj karijeri. Moja zabluda da se ovdje radi isključivo o cirkuskoj tehnici otkrivena je već prvog dana jer, unatoč brojnim vještinama koje sam imala, prvi je zadatak bio ne činiti ništa. Zbunjivala me ta kontradiktornost: kako činiti ništa kada znam, barem fizički, mnogo toga. Ispostavilo se da sam tim susretom ušla u jedan svijet koji će mi pružiti puno više od puke izvedbene discipline.Već nakon te prve radionice dogovorile smo i prvi zajednički kazališni projekt, a od 2012. počela sam i asistirati na Leeinim radionicama. Ukratko, kao polaznica i asistentica, u zadnjih sam deset godina sudjelovala u dvanaest radionica kazališnog klauna Lee Delong (Mostar, BiH, kolovoz, 2009., Zagreb, Hrvatska, siječanj, 2010.; Zagreb, Hrvatska, kolovoz, 2011.; Mericourt, Francuska, studeni, 2011.; Zagreb, Hrvatska, travanj, 2012. – asistentica; Galway, Irska, listopad 2013. – asistentica; Zagreb, Hrvatska, lipanj, 2014. – asistentica; Zagreb, Hrvatska, travanj 2015. – asistentica; Ravensburg, Njemačka,

kolovoz, 2015. – asistentica; Zagreb, veljača, 2016. – asistentica; Berlin, Njemačka, travanj, 2016. – asistentica; Ravensburg, Njemačka, kolovoz 2016. - asistentica).

Kao rezultat suradnje s Lee Delong nastalo je i nekoliko kazališnih projekata: 2010. godine producirala sam predstavu, monodramu KIKIRIKI u režiji Lee Delong. Nakon toga Lee je za Triko Cirkus Teatar režirala i prvu cjelovečernju klaunsku ansambl predstavu SLAVUJ 2011. godine. Slijedile su DVIJE I POL SESTRE, pa koprodukcija sa Sveučilištem u Galwayu NOĆ ŽIVIH KLAUNOVA 2013. godine. U 2014. godini u suradnji s Lee Triko Cirkus Teatar izveo je klaunski cabaret pod nazivom FEYDEAU...RE...MI inspiriran Feydeauovim farsama, odnosno komedijama situacije. I godinu nakon Triko Cirkus Teatar nastavlja s formom cabareta te u sklopu Festivala novog cirkusa izvodi VEČER KLAUNSKIH TOČAKA također pod redateljskom i pedagoškom palicom Lee Delong. Klaunski duo za djecu CRNA PETRA Delong je režirala za Triko i Malu scenu 2016. godine. U siječnju 2019. ostvarena je još jedna suradnja s Delong i Kazalištem Grupa, a radi se o režiji predstave nastale na temelju triju tekstova iz ciklusa ”Mistero Bufo” Daria Foa u izvedbi Dražena Šivka. U 2020. godini započeli smo trilogiju baziranu na klaunskom čitanju velikih djela svjetske književnosti, pa smo tako u studenom izveli prvi dio pod nazivom ZBILJA JE PROBA.

Ukratko, moje autoetnografsko istraživanje klaunerije s Lee Delong odražava ono što Tim Ingold naziva ”zapetljanim odnosima” istraživačice i ”okoliša” koji istražuje (2016.). Za Ingolda okoliš nije nešto u čemu se događaju procesi, postoje stvari, okoliš je za njega zona prožimanja. U tom kontekstu istraživačka pitanja u ovom radu oblikovana su kroz moje osobne ”zamršene odnose” kako s klaunerijom tako i sa svijetom u kojem živim, znanjima i praksama kojima sam oblikovana.

Osim radionica i predstava s Lee Delong za potrebe ovog rada, a i mojega umjetničkog interesa, etnografski sam participirala i u radionicama Janga Edwardsa, Slave Polunina, Jefa Johnsonna, Davida Shinera, Johhnyja Mellvilla, Johna Towsena, Nole Rae, Davida Lariblea, Avnera Eisenberga i Ire Seidensteina. Svi ti suvremeni pedagozi klaunovi dijele jednu važnu zajedničku karakteristiku, a to je da na klauna gledaju iz perspektive koja nije samo izvođačka, već se odnosi i na širi društveno-kulturni kontekst, i ta perspektiva ujedno je i glavna tema ovog rada.

Brojne radionice kojima sam prisustvovala većinom se sastoje od vježbi u kojima osoba razotkriva ”svog klauna”. Naglašeno je da svaki izvođač ima samo jednog klauna, a taj klaun onda može biti bilo tko, bilo koji karakter u trenutku igre pred publikom. Klaun te određene osobe/izvođača igra karakter. Upravo ta mogućnost *biti sve* pruža klaunu mogućnost da reprezentira široki spektar onoga što se naziva ljudsko. Od rođenja smo kroz različite oblike socijalizacije, a ovisno o kulturnom kontekstu u koji smo uronjeni, naučeni kontrolirati svoje nagone, skrivamo emocije, pazimo što pričamo, drugim riječima, zbog slike koju želimo da ostali pripadnici zajednice imaju o nama, performiramo/izvodimo svoj identitet. Klaun izvodi javno te procese, ukazuje na ono što je u društvu često nezamijećeno i skriveno, razgolićuje životne uloge koje su nam dodijeljene. Schechnerovom usporedbom klaun nije čovjek koji uprizoruje neki karakter, on je poput pop pjevača:

> U američkom društvu glazbenici su performeri, ne glumci. Njihovo igranje uloge je ustvari igranje “životne” uloge, ne igranje nekog karaktera kao u drami (Schechner, 1977:76).[5]

Izvoditi javno, odnosno prikazivati ”život” delikatan je posao. Klaun koristi žanr komedije kako bi smijehom opetovano ukazao na određene probleme u društvu. Kroz proces klauniranja klaun svjesno pristaje na prenaglašavanje svega što bi bilo poželjno skrivati u određenom društveno-kulturološkom kontekstu, i u fizičkom i u karakternom smislu, i to još u komičnom izrazu. Na primjer, ako je u svakodnevici normalizirano skrivati odjećom veliki trbuh ili krive noge, u procesu klauniranja klaun će upravo naglasiti te osobine. Naglašavanje te fizičke perspektive prva je faza i na semiotičkoj razini, to su univerzalni znakovi po kojima se klaun na prvi pogled prepoznaje kao klaun. Kao nadogradnja fizičkom slijedi emocionalno prenaglašavanje, odnosno dopuštanje da svaka emocija izađe na vidjelo, i ona društveno prihvatljiva i ona neprihvatljiva. Taj proces klauniranja, odnosno svojevrsnog komičnog dekonstruiranja raznih životnih uloga, karakterizira klaunsko kazalište.

Ako govorimo o klauniranju kao procesu u kojem skidamo slojeve koje slažemo kroz odrastanje, učenje, svakodnevicu, onda se nužno nameće osjećaj da kroz taj proces

[5] Citat u originalu ”.... in American society musicians are performers, not actors; their ”role playing” is a life style role playing, not ”chracterisation” as in drama.” Prevela Iva Peter-Dragan

”skidanja” raznih slojeva tražimo neku bit ili jezgru, neko autentično izvorište. Ali kod klauna to nije tako jer, iako pokušava naći to izvorno *ono*, to je za njega nemoguće naći ili, bolje rečeno, za klauna je u svakom trenutku moguća neka druga ”autentičnost”, koliko god to kontradiktorno zvučalo. A ta ”promjenjiva autentičnost” bila bi ustvari sličnija ranjivosti, odnosno relacijskoj povezanosti, ranjivosti kao bazičnoj karakteristici svih ljudi bez obzira na porijeklo ili identitarnu određenost, kao žudnja za preživljavanjem, kao otvorenost prema drugom živom biću (Butler, 2016). Tu relacijsku ranjivost klaun kroz proces klauniranja ogoljuje u svojoj izvedbi, ukazujući na ono što je ”ljudsko”, i to ga primarno razlikuje od kazališnoga glumca. Kao što Gual ističe:

> Osjećam da treba biti slobodan kako bismo uspjeli živjeti u sadašnjem trenutku, u trenutku koji se ne može vratiti. Živjeti u sadašnjem trenutku, to je najzačudnija stvar. Tada proizvodiš najvrjednije stvari, kad samo živiš. Moraš biti sposoban osloboditi se onoga što si već navježbao i prepustiti se trenutku. To je ta autentična razlika između klauna i kazališta. Klaun je pojava koja predstavlja sve nas na ovaj ili onaj način, predstavlja sve naše nesavršenosti i ono što ustvari jesmo, s velikom željom da kreira univerzalno “mi” (2015:25).[6]

Cilj ovog rada jest propitati određene pristupe suvremenog klauniranja u pokušajima kreairanja tog ”univerzalnog mi” o kojem govori Gaul, te ukazati na specifičnost klaunskog kazališta kao izvedbene forme, kao komedije. Za filozofkinju Alenku Zupančič ”komedija je žanr koji snažno ističe našu suštinsku ljudskost”, a komičari nam kroz pretjerano naglašavanje ”normalnog” pokazuju da ”ono što je “ljudsko” postoji samo u takvoj vrsti ekscesnog nadmudrivanja sebe” (Zupančič, 2011:73). Na određeni način sam proces klauniranja vidim kao pokušaje ”nadmudrivanja sebe” o kojem govori Zupančič.

[6] Citat u originalu: I feel that you have to be free to live in the moment, the moment that can’t repeat itself. To live in the moment – that’s the most extraordinary thing. That’s when you produce the most gems, when you’re living. You have to be able to relieve yourself of what you’ve already practiced and rehearsed and just go with what’s in the moment. That’s the authentic difference between clowning and theatre. The clown isn’t an actor or character. The clown is a person representing all of us in one way or another, representing our imperfections and who we are, with a grand desire of creating a universal “us”. Prevela Iva Peter-Dragan

1.2. Sadržaj i pristup pojedinim jedinicama

Rad sam podijelila u dva dijela. U prvom dijelu dajem prikaz kako povijesnih aspekata koji se odnose na pojavu klauna tako i određenih teorijskih pristupa koji se odnose na pitanje komedije i komičnog. U drugom dijelu fokusiram se na suvremene klaune pedagoge i njihove radionice kazališne klaunerije, s posebnim osvrtom na radionice Lee Delong, u koje sam i sama bila involvirana na više razina: kao etnografkinja i klaunica.

Prvi dio sastoji se od dvaju poglavlja. U poglavlju pod nazivom **Povijesni aspekti** fokus je na povijesnom razvoju klaunerije, koji je bitan ne samo zbog boljeg kontekstualnog razumijevanja samog procesa razvoja klaunerije, već i zbog činjenice da različite pojave klaunskog u različitim kulturama i u različitim vremenskim trenucima u povijesti sve imaju iste osnovne odrednice koje ih čine "klaunovima". U tom poglavlju ukazujem i na poziciju žena u klaunskom kazalištu, odnosno na žene klaunice koje se u toj formi u punom smislu riječi pojavljuju tek pojavom suvremenog klauna, šezdesetih godina 20. stoljeća. I prije su žene bile klaunovi, ali tako da su se prerušavale u muškarce.

U drugom poglavlju prvog dijela rada (**Klaun i komično)** bavim se prikazom određenih teorija komičnog i smiješnog koje smatram relevantnima za razumijevanje suvremene klaunerije. Klaun je praktički neodvojiv od pojma komičnog, smiješnog, a o pitanju komičnog i komedije postoji čitav niz radova koji iz teorijske perspektive propituju razne komične forme: od tjelesnih skečeva, cirkusa do *komedije dell'arte*. U teorijskom smislu postoji više pristupa, od Bergsona (kad se nešto 'ljudsko' ponaša kao anorgansko, mehaničko), do Freuda (smiješno koje navire iz podsvjesnog), Bakhtina (karneval koji preokreće naglavačke sve društvene hijerarhije), Zupančič (komično kao univerzalna partikularnost), Critcheleya (komično kao svojevrstna diskrepancija, 'nesporazum' između označitelja i označenoga) i Morrealovog obrasca koji smatra da nas komično dovodi do ugode, a ne do stanja šoka, iako doživljavamo kognitivni pomak, upravo zbog prihvaćanja modusa igre.

Drugi dio rada odnosi se na etnografsko istraživanje suvremenog prakticiranja klaunskog kao izvedbene forme u Hrvatskoj. U kontekstu cirkusa i cirkuskih izvođača, pa tako i klaunova, bivša Jugoslavija nije imala jaku tradiciju niti svjetski

priznate artiste. Iz jugoslavenskog doba svojom osebujnom i ekstremnom fizičkom izvedbom ističe se Dragoljub Aleksić. Njegovi nevjerojatni pothvati mogli su biti dio bilo kojeg cirkusa, a osim tih začudnih vještina koje je sam izmišljao i sam uvježbavao, važna je činjenica da su one izvedene u nekom umjetničkom i društveno-političkom kontekstu. Sama potreba da ih izvodi javno u određenim okolnostima potiče me na razmišljanje o Aleksiću u kontekstu performance arta, ali u domeni cirkusa.

Kabaretska scena prve polovice 20. stoljeća donosi u krajeve bivše Jugoslavije izvođače koji su izvodili razne točke cirkuskih vještina, pa mogu samo pretpostaviti da je bilo i točaka komičnog karaktera. Sporadični primjeri na neovisnoj sceni osamdesetih godina svjedoče pak o tome da je klaun bio prisutan, ali samo kao eksperiment. Pimjeri za to su Daska iz Siska, Kugla iz Čakovca, pa u devedesetima Schmrtz teatar i Daklelososi.

Na Akademiji dramskih umjetnosti neko se vrijeme predavala klaunerija na Katedri scenskog pokreta, ali odlaskom Lecoqovog studenta Mladena Vasaryija u mirovinu klaunerija je na našoj najvećoj dramskoj akademiji pala u drugi plan. Od institucionalnih visokih škola klaunerija se trenutno predaje na Umjetničkoj akademiji u Osijeku.

Konteskt koji je mene naveo na pisanje ovoga rada je organizacija neformalne akademije na neovisnoj sceni. Naime, nakon velikog procvata uličnog kazališta devedestih godina, te studentske scene, rodila se potreba za edukacijom izvođača koji nisu nužno svoje mjesto pronalazili u kurikulumu naših akademija.

Klaunska platforma Triko Cirkus Teatra, prvo neformalno organizirana, a poslije i formalno kroz istoimeni projekt postala je središnje mjesto edukacije za stil kazališnog klauna profesionalnih izvedbenih umjetnika. Platforma je započela kao suradnja s pedagoginjom svjetskoga glasa Lee Delong. Premda je suradnja s Delong postojala i ranije, 2013. godine usustavljen je koncept rada za profesionalne izvođače. Kroz radionice Klaunske platforme prošli su mnogi profesionalni izvođači u potrazi za razvojem i produbljivanjem tehnike klaunskog kazališta. Misija ove platforme je uvesti klaunsko kazalište u hrvatsku kulturu, ne samo kroz klaunske predstave, već i kroz edukaciju i stručno usavršavanje profesionalnih glumaca, plesača, pjevača i cirkuskih artista. Produkcijom predstava u maniri klaunskog kazališta otvoren je put

klaunskom kazalištu u Hrvatskoj, a koji se potvrđuje kroz brojna međunarodna gostovanja i međunarodne koprodukcije. U zadnjih osam sezona kroz platformu je organiziran niz radionica, otvorenih treninga i večeri klaunskog kazališta, a ostvarena je i suradnja s organizacijama Ravensburg Clown Schule i Nouveau Clown Institute. Godine 2018. projekt je ugostio svjetski poznate pedagoge i klaunove Janga Edwardsa, Davida Shinera i Iru Seidensteina. Godina 2020. donijela je suradnju s Johnom Towsenom koji je u sklopu novoosnovanog Zagreb Clown Festivala održao majstorsku radionicu i predavanje. Zagreb Clown Festival plod je također ove platforme i njezinog uspješnog održavanja.

Stoga u drugom dijelu ovog rada, odnosno u trećem poglavlju, **Kazališni klaun: estetika izvedbenog stila,** govorim općenito o kazališnom klaunu od 60-ih godina prošlog stoljeća do danas. Fokusiram se na dvije izvedbene forme, jednu koja njeguje umjetničku izvedbu u nekoj vrsti prostora, gdje god on bio, koji podrazumijeva prostor za izvođača i prostor za publiku, te drugu vrstu izvedbe koja označava izvedbu bez formalno označenog izvedbeno-gledateljskog prostora, izvedbu koja može biti jedan na jedan, u bilo kojoj situaciji, ali podrazumijeva da jedan sudionik nečim privuče pažnju i dobije reakciju od drugog sudionika. U shechnerovskom smislu to bi bile izvedba u umjetnosti i izvedba u svakodnevnom životu. U ovom poglavlju govorim i o stilskim odrednicama koje čine klaunsko kazalište i po kojima je ono prepoznatljivo, a do kojih sam došla kroz etnografiju (promatranje sa sudjelovanjem, intervjuiranje, neformalno druženje) s raznim umjetnicima i pedagozima klaunskog kazališta.

Četvrto poglavlje **Majstorska radionica kazališnog klauna Lee Delong** u potpunosti je posvećeno detaljnom etnografskom prikazu klaunske radionice Lee Delong, a to je ujedno i centralno poglavlje ovog rada. Kao što sam već naznačila, moji ”zapetljani odnosi” s Lee Delong utjecali su i na pisanje ovog rada.

Peto poglavlje, **Veći od života,** sastoji se od intervjua s Lee Delong koji se odnosi na njezin pedagoški pristup klauneriji, a uz taj intervju, kao svojevrsnu protutežu pristupu koji njeguje Delong, donosim i intervju sa svjetski poznatim klaunom i pedagogom Davidom Shinerom, koji klauneriji pristupana na pomalo ”guruovski” način i progovara o primjeni principa klaunskog kazališta na svakodnevni život.

Šesto poglavlje je Zaključak rada u kojem dajem kritički osvrt na utjecaj koji su suvremene pojave u klaunskom izrazu ostavile na suvremeno klauniranje u Hrvatskoj, a nastao je pod utjecajem radionica koje sam etnografski istražila.

I. DIO

PROUČAVANJE POVIJESNIH ASPEKATA I KOMIČNOG U KLAUNU

2. POGLAVLJE I: KLAUN I POVIJESNI ASPEKTI

Slika 1.

2.1. Pristup povijesnoj analizi

Povijesni pregled figure klauna u teatrološkom smislu, za razliku od teorijskog pristupa izvedbi, dosta je obrađivana tema. Iako često usputna i marginalizirana, postoji nekolicina vrlo detaljnih pregleda klaunske umjetnosti kroz stoljeća. Ono što je u nekom povijesnom razdoblju značilo biti klaunom, iz današnje perspektive

podrazumijeva različite umjetničke prakse, od izvedbenih umjetnosti ritualnog karaktera preko grčkih i rimskih svečanosti i komedije, preko srednjovjekovnih *mima*, uličnih lakrdijaša, pa *komedije dell'arte*, koju Lecoq smatra direktnim pretkom današnjeg klauna, dalje kroz figuru *lude* u komedijama renesanse, posebno u Shakespearea u čijem opusu upravo lude igraju važnu ulogu, kroz fizički teatar 18. stoljeća, spektakle s konjima 19. stoljeća, od kojih i nastaje današnji cirkus, pa kroz tradicije putujućih cirkusa krajem 19. i početkom 20. stoljeća, preko vodvilja i *slapsticka*, epskog teatra Bertolda Brechta, preko zlatnog doba nijemog filma i neponovljivog Chaplina do pojave novog, suvremenog klauna kojem i dalje svjedočimo, a koji je svoj procvat doživio 70-ih, preko raznih komercijalnih oblika "*kiddy*" klauna do danas, kada ta figura možda po prvi put poprima i jedan potpuno drugačiji oblik, koji više nema veze s glavnim zajedničkim nazivnikom klauna svih proteklih stoljeća, već se pojavljuje kao figura koja zastrašuje, figura koja postaje predmet straha od čega nastaje i psihički poremećaj zvan koulrofobija – iracionalan strah od klauna.

Zanimljivom se pak čini činjenica da postoji neka odrednica koja povezuje figuru klauna kao nositelja određenih stilskih karakteristika kroz povijest. Zovemo li ga klaun, lakrdijaš, buffon ili slično, ta pojava je konstanta, isto kao što imamo na primjer tragičnog junaka koji se u umjetnosti pojavljuje u svim umjetničkim epohama.

To nije komični lik specifičan za humor neke epohe ili područja, već komična figura, odnosno nositelj komičnog kao važnog faktora u životu neke zajednice ili kulture.

Jon Davison, klaunski teoretičar i klaun, smatra da je razlog postojanja različitih utjelovljenja klauna iz društva u društvo, iz civilizacije u civilizaciju, upravo njegov ritualni aspekt, mogućnost da "misli nepomislivo i govori ono što se izgovoriti ne može (Davison, 2013:19)."

Paul Bouissac ide dalje pa te rituale izolira u neke opće kategorije, karakteristične ne samo za određene narode već za ljudski rod:

> Ipak, postoje mnogi scenariji koji se direktno odnose na velike teme na kojima mnoga, ako ne i sva društva, baziraju svoje rituale, posebice rođenje, ženidbu i smrt. Pitanja koja se tiču granice koja odvaja ljudski od životinjskog

svijeta, ili točnog trenutka kada ljudski život započinje ili završava, ili pitanja koja se tiču identiteta (Bouissac, 2015:199).[7]

Treba istaknuti povjesničara Tristana Remyija čiji važan prikaz klaunskog izričaja *Les Clowns* nije preveden na engleski. Jon Davison daje presjek njegove teorije koja se odnosi na nemogućnost dokazivanja direktne veze između, na primjer, srednjovjekovnoga glumca i današnjeg klauna (Davison, 2013:19). On smatra da su određene izvođačke manire koje nazivamo "klaunske", a koje nalazimo u različitim stilskim razdobljima, oblikovane upravo tim određenim povijesnim trenutkom i društvima, njihovim ideologijama, politikom, kulturom.

Jedan takav prikaz mogao bi nam puno više objasniti od pukog sljedovanja iz civilizacije u civilizaciju, iz razdoblja u razdoblje, ali uz uvjet da pojava koju opisujemo posjeduje neke od karakteristika klauna kao opće figure u izvedbenoj umjetnosti, a ne samo kao komičnog karaktera.

Uzmimo za primjer srednjovjekovne ulične zabavljače koji su kritizirali velike spektakle, mirakule, koje je uprizoravala Crkva za široki puk. Dakle, humor se tu direktno bazirao na satiri, odnosno kritici općeprihvaćenih vjerovanja koje je nametala Crkva. Zabavljač je bio filter kroz koji su neobrazovani i nepismeni mogli otvoriti oči za kritičko promišljanje situacija koje je Crkva prikazivala kao ”prirodne” i ”bogom dane”. Kroz taj filter mogao se preispitivati sustav, odnosno mogli su se nametnuti obrasci društveno prihvatljivog kritički preispitati. Ti zabavljači djelovali su izvan okvira, sebe izvrgavali smijehu i na određeni način raskrinkavali uvriježena vjerovanja kojima se vršila kontrola nad masom. Postoje razne komične pojave, a koje svoju satiru usmjeravaju prema nekom trećem. Klaunu kao komičnoj pojavi svojstvena je autoreferencijalnost.

Autor najopsežnijeg djela vezanog uz povijest klauna kao izvođača ili iscjelitelja, ridikula, komične figure zacijelo je John Towsen. Njegovo je djelo *Clowns* prvi put

[7]Citat u originalu: ”However, there are quite a few scenarios that adress head-on some of the great themes upon which most if not all societies focus their rituals, namely birth, matrimonial alliancess, and death.... Questions concerning the borderline which distinguishes humans from animals, or precise moments when human life starts and is terminated, or the structure of identities.” Prevela Iva Peter-Dragan

objavljeno 1976., a Towsen trenutno radi na reizdanju ovog enciklopedijskog djela klaunske umjetnosti.

U prvom poglavlju on daje detaljan prikaz figure klauna koja se provlači kroz povijest. Za razliku od Remija, Towsen govori o jednoj figuri klauna koja se kroz povijest provlači u različitim pojavnostima, ali smatra da, koliko god se razlikovala svojstva te figure u različitim povijesnim razdobljima, je broj njihovih sličnosti jednako velik.

> Nema sumnje da se klaunovi pojavljuju i nestaju od kada je vremena, i njihov tradicionalni uzvik "Evo nas opet!" najavljuje dolazak novog svijeta klaunova. Taj svijet je raznolik koliko i život sam, jer junaka naše priče možemo naći u mnogim oblicima, od razrednog klauna do dvorskog klauna; od zabavljača Pueblo Indijanaca do čejenskog "suprotstavljatelja", u kazalištu, rodeu i cirkusu. To su sve klaunovi, ali su razlike između njih jednako fascinantne kao i sličnosti. Možda ne postoji takvo biće kao što je *klaun*. Postoje samo klaunovi! Ako bismo dopustili jednoj slici klauna, pozitivnoj ili negativnoj, da prevagne, time bismo bespotrebno ograničavali naše uživanje u tom fenomenu toliko raznolikom koliko je prišivaka na Harlequinovom kostimu! (Towsen, 1976:XI)."[8]

Zajedničko svim tim pojavama, bile one u iscjeliteljskoj ulozi (glavna su mu referenca sjevernoamerička plemena Hopi i Navajo), bilo dalje kroz stoljeća kada je više koncentriran na europska kretanja kroz srednjovjekovne pojave uličnih izvođača i akrobata, preko *mountebanka* - zanimljivih pomoćnika nadriliječnika koji su imali izrazito važnu ulogu u promociji toga zanata, a ona se očitovala u ismijavanju samih svojih gospodara (dakle slično kao i dvorske lude koje su ismijavale svoje vladare), pa dakako preko dvorskih luda, u književnosti možda najpoznatijih komedijaša, preko *komedije dell' arte* za koju mnogi naši suvremenici klaunovi, a i najpoznatiji među

[8]Citat u originalu:No doubt clowns have been appearing and disappearing since time begun, and their traditional shout of «Here we are again!» evokes the arrival of a whole new world of clowns. This world is as diversified as life itself, for the hero of our story is to be found in a surprising number of guises, from the class clown to the court of fools; from the Pueblo Indian «delight maker» to the Cheyenne «contrary»; in the theatre, the rodeo, and the circus. They are all clowns, yet the differences between them are fully as fascinating as the similarities. Perhaps there is no such animal as the clown. There are, instead, only clowns. Certainly, to allow a single image of the clown, positive or negative, to prevail would needlessly limit our enjoyment of a phenomenon as variegated as the patches on a Harlequin costume." Prevela Iva Peter-Dragan

pedagozima, Lecoq, smatraju da su direktna preteča Augusta, do pojava prvih cirkusa s konjima u kojima se pojavljuju komični elementi te se razvijaju prvi gegovi koji se nameću kao standardni, do klauna s crvenim nosom u cirkuskim arenama pa sve do našeg suvremenika kazališnog klauna upravo je odbacivanje ustaljenih normi koje god kulture, i ismijavanje, odnosno samoismijavanje.

Kako ističe Beryl Hugill, klaunske pojave i klauniranje polazili su od malog čovjeka, od puka.

Ono što je fascinantno u vezi ljudi iz davne povijesti jest da se ono što im je bilo smiješno ne razlikuje puno od onoga što je nama danas smiješno. Ostavimo po strani šaljive reference na aspekte jednog društva, koje bi u neko drugo vrijeme na drugom mjestu bile besmislene, kod klauniranja postoji određena univerzalnost koja potječe iz klaunove određene slobode da ismijava sve ludosti. Iako su kraljevi često bili mecene klaunova, klaunska umjetnost svoje je korijene imala uglavnom u životu običnih ljudi , ona je izrasla iz seoskih i vinskih svečanosti. Klaunovi su bili, kao što i danas u neku ruku jesu, glas ljudi, izraz ljudskih osjećaja (1980:19).[9]

Pretpostavka je da postoje glavne poveznice koje se provlače i čine figuru postojanom, bez obzira u kakvoj se fizičkoj pojavnosti ona očituje.

2.2. Zabavljači u vrijeme profanih i sakralnih svečanosti

Različiti vidovi svetkovina ili pučkih slavlja oduvijek su dio kulture svih naroda, a i sada su prisutni. Njima se slave razna božanstva, ovisno o kulturi, svetkuju se mjesečeve mijene, godišnja doba, sjetve, žetve, rođenja, društveni događaji, pobjede, obljetnice i slično. Sudeći po sveprisutnosti takvih manifestacija, mogli bismo zaključiti da su oni integralni dio svakog društva, koji proizlazi iz pozitivne i optimistične strane ljudske naravi.

[9]Citat u originalu: "One of the fascinations of ancient people is that the things that made them laugh were not so very different from the ones that make us laugh today. Leaving aside humorous references to aspects of one societythat would be meaningless in another time and place, there is a universality about clowning through the ages resulting from clowns' comparative freedom to mock all folly. (.....) Although there was patronage of clowns by king and state, the growth of clowning had its roots essentially in the life of ordinary people, arising out of rustic festivals and the celebration of the wine harvest. Clowns were, as they still are to some extent, the voice of the people, an expression of human feelings. "Prevela Iva Peter-Dragan

Društveni protokoli i običaji koji su različiti od zajednice do zajednice, od kulture do kulture, dakle bez obzira na geografski pa i povijesni kontekst, njeguju jednu vrstu zabave koja je opuštajuća i oslobađajuća i dopušteno je i društveno prihvatljivo odskakati od uobičajenog. Dopušteni su opušteniji obrasci ponašanja.

Da bi se opustili i osjetili određenu vrstu slobode, bar tako nakratko, postoje određene pojave, figure koje ih na to potiču. One ih na to ne potiču na verbalni način, nagovaranjem, već vlastitim primjerom.

Towsen govori o dvjema vrstama budala, prirodna budala i umjetna budala. Ovdje je fokus upravo na umjetnu budalu, dakle čovjeka koji od sebe radi budalu, klauna, svjesno, s nekom određenom namjerom.

Evo kako to objašnjava Towsen:

> …luda predstavlja slobodan duh, nekonvencionalnog mislioca koji ohrabruje druge da gledaju svijet na nov i neobičan način. Većina kultura, svjesno ili nesvjesno, priznaje važnost *budaline* /ludine/ percepcije stvari… kako bi ludina vizija bila i od kakve važnosti za društvo, ona mora biti prezentirana u opipljivom obliku. Dok prava budala, seoski idiot, može biti predmetom čiste samilosti, izvođač koji može prikazati ludinu percepciju stvari na društveno prihvatljiv način često postaje vrlo popularan – iako je sve što zastupa suprotno općem mišljenju (Towsen, 1976:6)...[10]

Dakle, umjetna budala je budala kojoj se vjeruje, kojoj se vjeruje i kada govori protiv sustava.

Klaun kao komična figura u kojoj se očituje devijacija od normalnog, općeprihvaćenog obrazaca ponašanja, koji se poigrava s društvenim normama i zakonima, i za kojeg gotovo da ne postoje tabui, nije proizvod isključivo zapadne kulture, iako je takvo shvaćanje uzelo maha zbog tradicije klauna u cirkuskoj areni i

[10]Citat u originalu:"... the fool represents the free spirit, the unconventional thinker whose example encourages others to view the world in new and extraordinary ways. Most cultures recognize, consciously or unconsciously, the value of the fool's perceptions ... if the fools vision is to be of any use to the society, it must be presented in a more pulpable form. While the real fool, the village idiot, may merely be the object of pity, the performer who can present the fool's perception in a socially accaptable manner often proves quite popular – even if everything he stands for runs counter to prevailing beliefs..." Prevela Iva Peter-Dragan

komercijalnih pojavnih oblika klauna koji prvenstveno služe u propagandne svrhe. Antropološka istraživanja života i običaja sjevernoameričkih Amerikanaca pokazala su kako su klaunovi u njihovoj kulturi oduvijek bili prisutni, i to u najvećoj mjeri u ceremonijama i svetkovinama, kao iscjeliteljske figure, a ponekad i u isključivo zabavljačkoj funkciji (Wright, 1994:VIII).

> Klaun nije izmišljen od strane jednog pojedinca, niti je on proizvod isključivo zapadne civilizacije. Naprotiv, on se neprestano otkriva od strane raznih zajednica jer, kao luda ili pajac, uklapa se u ljudske potrebe. Povijesno gledano, figura klauna obuhvaća puno više od onog izvanjskog, a to su šminka i kostim; ta figura predstavlja viziju svijeta koju su jednako cijenili i intelektualni i takozvani primitivni narodi, predstavlja osjećanje komičnog koje ima veliko značenje i među odraslima i među djecom, i posjeduje dinamičnu formu glume koja se temelji na čudesnim tehnikama i inspiriranim improvizacijama (Towsen, 1976:5) [11]

Sjevernoamerički domoroci, pleme Hopi, jedno je od mnogih koji su njegovali svoje *clown society*, odnosno klaunske zajednice, kako ih naziva Towsen. On ističe da ih je poznato preko četrdeset koji su njegovali klaunsku kulturu, a biti članom nekog od plemenskih klaunskih društava bilo je nasljedno. Zanimljivo je da, iako međusobno nepovezani, plemenski klaunovi i cirkuski klaunovi imaju istu vrstu nasljedovanja znanja. Klaunom se na neki način rađalo, bilo se dijelom te biološke obitelji, a znanje se prenosilo s generacije na generaciju. Takav je i slučaj s prijenosom znanja klaunova sve negdje do polovice 20. stoljeća, iako i tu nalazimo na izuzetke, i to baš u najpoznatijim klaunovima prve polovice 20. stoljeća, a to su Charlie Chaplin i Grock koji nisu pripadali cirkuskim klaunovima.

Klaunovi u plemenima imaju gotovo identičan odnos prema društvu kao shakespeareovske lude, crvenonosi Augusti u cirkusu ili naši suvremenici kazališni

[11]Citat u originalu: "The clown was not invented by a single individual, nor is he exclusively a product of Western civilization. Instead, he has been perpetually rediscovered by society because, as fool, jester, and trickster – he meets compelling human needs. Historically, the figure of the clown encompasses far more then the obvious clown costume and painted face; it represents a vision of the world that both intellectual and so called primitive cultures have valued highly, a sense of the comic meaningful to children and adults alike, and a dynamic form of acting based on startling technique and inspired improvisation." Prevela Iva Peter-Dragan

klaunovi. Oni su ti koji nesmetano mogu ismijavati vlast bez posljedica, prozivati autoritete, razbijati norme.

> U noćnoj pjesmi plemena Navajo klaunovi direktno sudjeluju u plesovima pod maskom, ometajući svete plesače i čak pokušavajući preuzeti ulogu vođe tako što daju neke upute plesačima prije nego što to učini vođa. Ti Navajo klaunovi isto tako iskrivljuju izvedbe magičnih trikova, otkrivajući praktične trikove koji su podloga iluziji. Klaunovi plemena Jemez Pueblo ismijavaju kukuruzni žrtveni prinos tako što bacaju pepeo i pijesak u gledatelje. Pripadnici klaunova plemena Zuni Ne'wekwe zbijaju šale s bogovima na engleskom i španjolskom – čin koji je strogo zabranjen običnim smrtnicima – čak i upućuju telefonske pozive kako bi razgovarali sa Zuni rajem (Towsen, 1976:8). [12]

Svaki od ovih primjera koje navodi Towsen mogli bismo zamisliti kao radnju bilo koje suvremene klaunske scene, samo bi se drugačije zvala religija koja se na taj način proziva, ili možda samo preispituje, ili bi umjesto plesa klaun provocirao neku drugu vrstu oficijelne umjetnosti (npr. Mr. Bean koji dirigira puhačkim orkestrom).

U sjevernoameričkim plemenima postojala je još jedna komična pojava čije ponašanje podsjeća na sljedeću klaunsku devizu: čini jednostavne stvari kompliciranima. Njih Towsen naziva *contraries*, u slobodnom prijevodu riječ prevodimo kao *suprotnici*, oni koji sve rade naopako. Tako navodi pripadnike plemena Cheyenne koji se:

---

[12]Citat u originalu: "The Hopi concept of burlesquing the sacred while also suporting it is repeated in most North American Indian cultures. In the Navajo Night Chant, the clowns join directly in the masked dances, getting in the way of the holy dancers and even trying to usurp the leader's funcion by giving signals to the other dancers before he can do so. These Navajo clowns also burlesque perfromances of magic, revealing the slight of hand technique underlying the illusion. The clowns of the Jemez Pueblos mocks the cornmeal offering by sprinkling the spectators with ashes and sand. Members of the Zuni Ne'wekwe clown society jokes with the gods in Spanish and English – a practice strictly taboo to ordinary mortals – and even ring up a mock telephone to carry on an animated conversation with Zuni heaven." Prevela Iva Peter-Dragan

> ...odijevaju se u krpe, hodaju na rukama, trče unatrag, stoje na rukama radije nego što sjede na svojim zadnjicama, kažu suprotno od onoga što misle, nespretno plešu i prevrću se uokolo (Towsen, 1976:12)...[13]

Poznati su i primjeri konjanika koji jašu naopačke i ispaljuju strijele preko svojih leđa. Dakle, u svakodnevnim aktivnostima nalaze mogućnosti komičnog djelovanja, a očito i zavidnu vještinu manipulacije tijela na neuobičajeni način, što navodi na razmišljanje o tome da svako obrtanje uobičajenog stvara komičnu sliku, ali nastojanjem da se to obrtanje dovede do krajnjih granica začudnog otvara se također prostor za čudesne tjelesne vještine koje mi iz današnje perspektive nazivamo akrobatika, žongliranje, kontorcionizam i slično.

Treću grupaciju plemenskih *klaunova* čine klaunovi koji su, iako su djelovali kao dio ceremonija, ostvarivali terapijski učinak na zajednicu ili liječili pojedince:

> ...Humor klaunova u ceremonijama teži iscjeliteljstvu, a može uključivati i funkcije ozdravljenja – komični egzorcizam demona koji su uzrok bolesti... (Towsen, 1976:13)[14]

U doba napetosti i ratova plemenski su klaunovi smijehom olakšavali patnju svojih sunarodnjaka.

Dakle, u plemenskim kulturama postoje sve tri struje koje i danas čine dio suvremenog klaunskog izričaja: izvedbeni/ritualni klaun, klaun u svakodnevnom životu (izvan pozornice) i klaun iscjelitelj.

> Lik klauna ponekad može ostaviti dojam opasne i nadnaravne pojave, ali on je u isto vrijeme i smiješni buffon, luda koja pouku dostavlja u komičnoj formi. Ako se publika ne smije, kaže klaun, onda se gubi edukativna vrijednost njihove izvedbe (Towsen, 1976:16)...[15]

---

[13]Citat u originalu: "...dress in rags, walk on their hands, run backwards, stand on their hands rather then sit on their rear ends, say the opposite of what they mean , and awkwardly dance and tumble about..." Prevela Iva Peter-Dragan

[14]Citat u originalu: "...the humor of the ceremonial clowns tends to be therapeutic, and may even include curing functions – the comic exorcism of the demons believed to be the cause of disease." Prevela Iva Peter-Dragan

[15]Citat u originalu: The clowns image may at times approach that of a fearsome, supernatural figure, but he is also a laughable buffoon, a fool whose message is delivered in an enjoyable form... If the spectator fails to laugh, say the clowns, then the educational value of their presentation will be lost." Prevela Iva Peter-Dragan

2.3. Karnevalska komedija i srednjovjekovne lude

Seksualnost je jedna od tema koje spadaju u čestu domenu interesa klaunske igre. To je tema koja je usko vezana uz ljudski život i održavanje života zajednice, poznata je svakoj kulturi, ali ujedno ona u mnogim kulturama predstavlja tabu, posebno kada govorimo o homoseksualnom, transrodnom i transvestitskom. Fluidne granice seksualnog oduvijek su karakteristika klauna tako da kod suvremenog klaunu to ne iznenađuje. Pod utjecajem suvremenih pogleda na rod i spol, ne bismo li mogli reći da je element transvestitskog u izvedbi neizbježan? Zbog mogućnosti da bude bilo tko u bilo kojem trenutku ne iznenađuje činjenica da klaun može biti u jednom trenutku žena, u drugom muškarac, može biti i hermafrodit, a ne treba nužno uopće biti spolno određen. On/ona može biti ono što mu u zadanom trenutku odgovara, ono što je odlučio/la bez obzira na stvarnu biološku činjenicu.

Ali zanimljivo je da ova odrednica opisuje i klaunske pojavnosti iz povijesnih razdoblja koje nisu karakterizirale seksualne i rodne slobode koje su danas prisutne. Iako i danas naravno postoje, karnevalske svečanosti predstavljale su važan oblik kulturnih događanja u kojima su se, kontradiktorno, objedinjavali razni oblici formalnih društvenih proslava, ali s posebnom dozom slobodne, odnosno dopuštene devijacije od normalnog i očekivanog (Bakhtin, 1984:201). Bile to svetkovine, ili profana okupljanja, na njima je bilo dozvoljeno puno više nego u svakodnevnom. Specifično je bilo maskiranje, često seksualne konotacije, obrtanje spolova i provokativnog na svim razinama. Naravno, ne čini svako karnevalsko prerušavanje samo po sebi klaunski čin kakvim ga vidimo iz današnje perspektive. Ipak, uočljive su neke podudarnosti sa suvremenim.

Prije svega, to je otvoreno kritiziranje društvenih okolnosti vezanih uz zadani političko-socijalni kontekst. Satiričko prikazivanje, možda bolje rečeno *prokazivanje* apsurdnosti sustava ne događa se samo na verbalnoj razini već na razini preuzimanja identiteta kritizirane osobe, čime izvođač kritiku usmjerava na samog sebe. On se sprda s osobom čiji identitet preuzima i time sam biva ismijan, svjesno i voljno, sam sebe stavlja u podređenu poziciju. Suvremeni performance art nudi nam sličnu situaciju. Performer iz vlastitog ja progovara o nekoj relevantnoj društveno-političkoj

temi. Uzmimo za primjer našeg performera Sinišu Labrovića koji u mnogim svojim performansima čini slično. Njegov performans u kojem prikuplja potpise za podršku i prestanak procesuiranja katoličkih svećenika koji su izvršili neku vrstu seksualnog nasilja satirički je čin koji vjerojatno teži upravo suprotnom, procesuiranju takvih prijestupnika. Kako se radi o vrlo konkretnoj stvari - prikupljanju potpisa, odnosno peticiji, neki građani ne mogu prepoznati da se tu radi o aktivistički nastrojenom umjetničkom činu, te potpisujući isti, sami sebe stavljaju u poziciju izrugivanja. Klaunom ne bivaju oni, jer nisu svjesni svog akta, klaunom tu biva sam Labrović.

No vratimo se karnevalu. Karakteristika karnevalskog je također zabava i smijeh. Ako prihvatimo Aristotelovo učenje, komedija je i nastala iz karnevalskih svečanosti. *Falusno klauniranje*, kako ga naziva Towsen, spominje još i Aristotel, i to u kontekstu nastanka grčke komedije (Towsen, 1976:15). Kako falusni simboli u većini naroda predstavljaju tabu, svaka vrsta javne izvedbe s falusnim imitacijama asociraju na nepoćudno i tako predstavlja devijaciju od uobičajenog, odnosno općeprihvatljivog društvenog ponašanja.

Klaun, podrazumijeva se, nije jedini lik koji se odupire svakodnevnom, niti je jedini lik koji se bori s tabuima. Klaunski pristup je samo jedan od načina "borbe" protiv onog potencijalno negativnog u raznim društvenim sustavima. Mogući razlog da je borba koju klaun poduzima bliska običnom čovjeku, da se on osjeća kao dio te borbe, jest u činjenici da klaun ne "proziva", već lik klauna, izvođač, sebe osobno stavlja kao najmanju kariku u tu borbu, odnosno on biva žrtvom svega što je u društvenim normama nelogično, protuslovno. On/ona svojim primjerom stavlja na vidjelo kontradikciju i tako dovodi sustav u pitanje. Značajno je to da je klaun uvijek klaun, i izvan kanevala. Bakhtin ga opisuje upravo kao nekoga kome je dopušteno u svakodnevnom životu biti predstavnik karnevalskog duha (Schechter, 1985:145).

U srednjovjekovnim crkvenim pokladnim svetkovinama razni ulični zabavljači komičnog karaktera bili su suvišna karika upravo iz razloga što su pokazivali nelogičnosti crkvenog sustava koji je crkvene poglavare uzdizao visoko na društvenoj i materijalnoj ljestvici, a nauštrb običnog, većinom siromašnog, naroda. Srednjovjekovne lude prokazivale su protuslovlja između onog što se propovijedalo i onoga što se činilo. Zbog toga ih crkva isključuje i oni postaju putujući, sajamski izvođači.

Kako bi što više privukli pažnju, a i sakupili što više materijalnih priloga kao nagradu svojoj igri, morali su biti atraktivni, pa ti glumci često izvode nesvakidašnje akrobacije, žongliraju i hodaju na užetu – sve ono što je i danas karakteristično za klaunsku izvedbu u zabavljačkom kontekstu. Iz današnje perspektive ti su nam izvođači poznati kao srednjovjekovne lude, što se razlikuje od dvorske lude. U književnom kontekstu dvorske lude najprepoznatljivije su u Shakespeareovim djelima, no ostavimo renesansu za kasnije.

Osim toga, u karnevalu je vidljiv jedan drugi oblik izvedbe u kojem nisu strogo odvojeni promatrači od izvođača. U karnevalu su te razlike fluidne i možemo čas biti promatrač, a čas promatrani. U suvremenom kazalištu također se perspektive često mijenjaju, publika se nađe u fokusu, izvan granica osobnog komfora i zaštite gledališta kao mjesta u mraku naspram pozornice kao osvijetljenog prostora koje je u fokusu. Bakhtin u tom kontekstu ističe karnevalske svečanosti kao preteču postdramskog izvedbenog modusa (Bakhtin, 1984:218), a hrvatska redateljica i spisateljica Ivana Sajko, pozivajući se na Groebnera, nazire karneval kao preteču postdramskog u lehmannovskom smislu.

> Rušenjem granica između estetskog i izvaneestetskog konteksta, između glumca i njegove uloge, pozornice i gledališta, između kazališne konvencije i crkvene dogme rušio se i zid između Dobra i Zla. Puno prije Lehmannove artikulacije *rastvorena je granica između svijeta i modela koja je pružala sigurnost*. I to u pučkom lakrdijašom odnosu prema umjetnosti (Sajko, 2006:32).

Klauna i danas nalazimo na karnevalima i karnevalskim povorkama, iako bismo mogli raspravljati o tome zamijenjuje li njegove stavove rušenja i konvencija izvedbenog i društevnog modela bilo koje vrste danas u takvim formama komercijalna funkcija, odnosno čisto privlačenje mase nekom neobičnom vještinom, a u svrhu prodaje nekog proizvoda. Klaun je danas u raznim korporativnim ili komercijalnim događanjima česta suvremena pojava. Event je pojam koji, iako dolazi iz engleskog, koristimo i u hrvatskom jeziku. On označava prije svega propagandne programe koji sadrže izvedbene elemente, odnosno oni su reklame koje nisu tiskane ili snimljene pa se prikazuju u TV programu, već su to kolaž programi koji se sastoje od niza točaka u *live* izvedbi koje sve služe jednom cilju, a to je propagirati neki

proizvod ili kompaniju. Eventi često koriste formu karnevala, a često se odvijaju na otvorenim prostorima. Ako su i u unutarnjem prostoru, oni svakako uključuju publiku koja je pokretna, koja se može uključiti i isključiti iz programa ovisno o svom osobnom interesu. Klaun je zahvalna figura za takvu vrstu priredbi zbog svoje komunikativnosti i pristupačnosti, odnosno mogućnosti da se potencijalni kupci s njime sažive na više razina.

Na jednoj *više* umjetničkoj razini, koja nije komercijalno-propagandne prirode, pojavljuje se *happening* kao forma slična srednjovjekovnim uličnim formama, ali usmjerena prikazivanju određenih životnih stavova izvođača, određenog *life stylea*. Sjetimo se ranije opisana Labrovićeva performansa.

Oba ta formata, *event* i *happening,* karakterizira izvedba uživo, brze izmjene i senzacionalistički pristup. Karakterizira ih isprekidanost i brza izmjena slika, tendencija privlačenja masa, vizualni identitet koji "bombardira" gledatelja kako bi ostavio što izražajniji i trajniji dojam. Drugim riječima, happening ili event događa se ovdje i sada, često samo jednom, bez reprize.

Odgovor na to kako su se karneval i općenito srednjovjekovne ulične forme odrazile na suvremeno kazalište, a po Bakhtinu i Sajko jesu, možda možemo potražiti i u perfromance artu kao suvremenoj formi, a klaunsko kazalište moglo bi predstavljati komičnu stranu toga.

Towsen vrlo opsežno dokumentira pregled komičnih karaktera kroz cijeli srednji vijek:

> Iako su mnogi klaunovi zabavljali na dvorovima, ipak ih se povezivalo s ulicom prije nego s palačama; sa žongliranjem, magijom, bufonima prije nego s visokom umjetnosti; i s upitnim životnim stilom prije nego s manirama. Ti klaunovi bili su nazivani *mimima* – ili histrionima na latinskom – sve do 9. stoljeća kada u modu dolazi riječ *jongleur*. Jongleur je bio svestrani zabavljač koji je kombinirao svoj komični talent klauna s dozom magičnosti i fizičkom spretnošću gimnastičara, žonglera i hodača po užetu (Towsen, 1976:47)...[16]

[16]Citat u originalu: "Although many clowns entertained at court, most were associted with streets rather then with palaces; with juggling, magic, and buffoonery rather then the fine arts; and with the highly questionable life-style rather than wordly manners. These clowns continued to be

Dakle, pojmu klauna Towsen pripisuje dva značenja. Jedno je vidljivo u gore navedenom citatu - pod klaunom podrazumijeva izvođača s izraženim tjelesnim vještinama žongliranja, akrobatike i mađioničarstva. Sve su to vještine koje su se koristile u cirkusu, a koriste se i danas. Ali ono što je zanimljivo iz perspektive ovog rada je upravo ono drugo značenje o kojem Towsen također govori kada govori o klaunu srednjeg vijeka.

U kontekstu putujućih pjesnika – ministrela, minesingera, troubadura – spominju se komični likovi koji ne mogu tako lijepo otpjevati neku pjesmu, ali su ipak angažirani od strane pjesnika/pjevača kako bi gledateljima omogućili pauzu, predah komičnog karaktera - *comic relief* (1976:48). U tom kontekstu spominje i situaciju vrlo sličnu tradicionalnim i suvremenim cirkusima, a to je situacija, odnosno izvedba, u kojoj žongleri ili akrobati izvode nešto tehnički i tjelesno vrlo zahtjevno, pa nakon njih dolaze klaunovi koji onda imitiraju ono što su prije njih radili tjelesno puno vještiji izvođači. Klaunova imitacija je nespretna, i većinom neuspješna, a ako je na kraju zahtjevna točka ipak izvedena od strane klauna, ona je nezgrapna pa izaziva smijeh.

Gledano iz perspektive kazališnog klauna u osnovi takve izvedbe je *flop*, greška, nemogućnost da se nešto napravi kako treba, javni neuspjeh pred svjedocima – gledateljima. Osim toga treba primijetiti da je to vjerojatno osnova onog specifičnog komičnog kod klauna - kada klaun preuzima smijeh na sebe, ali ne nužno s tim i porugu. Mogli bismo romantično zaključiti da se publika poistovjećuje s klaunom jer ljudi iz mase često pokušavaju pronaći način da se iz te iste mase izdignu, dakle tog *svatkovića (everyman*) predstavlja klaun. Način izdizanja iz te mase predstavlja vještina koja je prikazana. Klaun će se okušati u toj viđenoj točki koja je, pretpostavimo, izazvala divljenje mase, i na taj se način istaknuti od iste te mase - svojim otvorenim neuspjehom.

U srednjem vijeku postojala je još jedna pojava vrijedna pažnje za proučavanje suvremenog kazališnog klauna, a to je *mountebank*. Mountebankovi su bili

---

called mimes – or histriones in learned Latin – untill the ninth century, when the word jongleur came into fashion. The jongleur was in the most cases an all-around entertainer who combined the comic talent of the clown with the sleight of hand artistry of the magician and the physical prowess of the tumbler, juggler and rope dancer." Prevela Iva Peter-Dragan

nadriliječnici-prevaranti koji bi angažirali komičan lik kao reklamu za svoju djelatnost. *Mountebank* bi dolazio u neki grad i tamo je nudio svoje usluge uz pomoć tog komičnog lika, kojeg se nazivalo, po Towsenu, *mountebankov zany* (1976:50). *Mountebankov zany* došao bi na neko frekventno mjesto i onda na jedan vrlo zanimljiv način vršio promidžbu usluga koje vrši taj liječnik-mountebank. Ono što je posebno zanimljivo da je *mountebankov zany* tu svoju funkciju, osim što je žonglirao, akrobatirao i nasmijavao okupljene, izvršavao i tako da je ismijavao liječnika i njegove metode.

> Dok bi mountebank držao svoje predavanje, klaun bi povremeno izvirivao i sprdao sve što bi njegov gospodar rekao, parodirao bi njegov govor i izvrtao značenje riječi. Mountebank ne bi za to vrijeme gubio svoju smirenost. Tu je, s velikim naporom pokušava prodati svoja dobra, a njegov asistent čini sve da ga potkopa. Čin je dakako namjerno izveden. Dok klaun prividno pokušava nagovoiti ljude da ne kupe proizvod, mountebank je znao da će se prolaznici vrlo brzo pretvoriti u kupce kada zaborave da bi trebali kupovati. Jednom kada je dovršena hipnoza publike, kada je njihova volja i snaga oslabljena, prava prodaja može započeti, sa zanijem koji pripomaže komičnom pjesmom (Towsen, 1976:53).[17]

Sam naziv *mountebank* dolazi od činjenice da su se ti samoprozvani liječnici penjali na klupičice – *mount a bank* – dok su govorili o svojim čudesnim načinima izlječenja, dakle bili su u neku ruku izvođači, tim više što bi pred očima okupljenih ponekad prikazivali čin izlječenja. Dakako, lažan, kao što je bilo i cijelo njihovo ”profesionalno djelovanje“.

Odnos mountebanka i zanija bio je odnos nadređenog i podređenog. Zani je činio sve što bi mu mountebank naložio, ali ga je iza leđa izrugivao, naravno samo na izvođačkoj razini, pred publikom. Time je ustvari na kraju ispadao pametniji od

[17]Citat u originalu: ”As the mountebank delivered his harangue, the clown would repeatedly poke his head out from behind the curtain, making fun of everything his master said, parodying his patter and twisting the meaning of his words. The mountebank meanwhile played the perfect straight man. Here he was, trying so hard to hawk his wares, and his own assistant was doing everything possible to undermine sales.The merriment was of course intentional. While the clown seemingly encouraged the public not tohe preffered mechandise, the mountebank knew full well that the bystanders would easiliy be converted into customers as soon as they forgot that they were, in fact, suppose to be buying. Once the audeince had been effectively hypnotized, once its judgement and willpower had been weakened, the real sales pitch could begin, with the zany even contributing a comic jingle...” Prevela Iva Peter-Dragan

samog šefa-učenjaka. U takvom odnosu vidljive su sličnosti u odnosu bijelog klauna i Augusta u tradicionalnim cirkusima. August kao gluplji i podređeni, a bijeli klaun kao vođa imaju takav odnos, odnos šefa i glupog sluge.
Odnos *mountebanka* i zanija zrcali još jedan odnos koji nam je poznat iz razdoblja kasnog srednjeg vijeka i renesanse, a to je odnos luda – kralj.

2.4. Shakespeare i klaun

Riječ luda, engleski *fool*, ima dva značenja. Jedno značenje je doslovno, budala, a drugo označava komičnog izvođača.[18] Na hrvatskom jeziku riječ nije potpuno ista, ali ima isti korijen. Ludom nazivamo izvođača koji se, možemo tako poslovično reći, pravi lud. Luđakom nazivamo osobu koja odskače od uobičajenog i ne funkcionira po ustaljenim društvenim kodovima, ne zato što je to sama svjesno odlučila, već zato što je neprilagođena. Za *ludu* bismo mogli reći da je osoba neprilagođena svojim vlastitim odabirom, svjesna svoje *ludosti*, a za luđaka to nije slučaj.

Lutajući glumci, histrioni, bili su bliski puku jer su iz puka i dolazili, pa su obični ljudi s njima mogli poistovjetiti, a u isti mah bili su im zanimljivi, egzotični zbog svojih neobičnih vještina. Osim toga, bili su zabavljači.

Djelovanja dvorskih luda poznata su nam iz literature, posebno iz Shakespeareovih djela. Oni nisu samo književna pojava, već su stvarno postojali. Nazivali su se *court jesters* ili f*ools*, i mogli su biti *svjesne* lude, dakle takve svojim odabirom ili lude osobe koje su bogati gospodari ili kraljevi držali blizu sebe jer ih je zabavljala njihova prostodušnost. Te *lude* lude imale su obično i svoje skrbnike, odnosno ljude koji su se brinuli za njih jer oni sami nisu to bili u mogućnosti činiti. Bili su to sluge na dvorovima i u bogatim kućanstvima, ali ne bilo kakve sluge, već sluge-zabavljači. Najpoznatija takva luda engleskog dvora bio je Will Somer i služio je Henryju VIII.[19]

Luda je onaj koji se usudi sve reći otvoreno. On govori protiv vlasti i protiv svog prvog nadređenog – kralja. Štoviše, on je jedini kome je sve to dopušteno.

---

[18] Cambridge English Dictionary
[19] https://historicengland.org.uk/research/inclusive-heritage/disability-history/1485-1660/disability-in-the-tudor-court/

Ili gotovo sve... Jer kao što je tomu bio slučaj u stvarnosti, tako i Shakespeare razlikuje iste takve dvije vrsta luda, pametne (wise fool) i *lude* lude. Pametne lude su svjesno lude, dok su *lude* lude jednostavno neprilagođeni pojedinci i time bivaju objekt poruge.

Možda najpoznatija književna *luda* luda u Shakespeareovim djelima je Vratilo. Iako odabran da bude glumac u predstavi koja će se prikazati za kralja, on na neki način nije svjestan granice između fiktivnog i stvarnog, njegov entuzijazam u igri pomalo je neprilagođen. On, na primjer, misli da može odigrati sve uloge (što bi u suvremenom teatru čak bilo i moguće, pa i poželjno). Na kraju biva pretvoren u magarca, čime Shakespeare i slikovito prikazuje njegovu nesvjesnost. On je definitivno komičan lik, ali komičan u smislu da je predmet poruge. Tako je napisan lik Vratila. Iako bismo glumca koji igra ulogu Vratila gledali na sasvim drugačiji način, odnosno mogli bismo ga gledati iz perspektive suvremenog klauna, ako je predmet našeg interesa klaun u književnom djelu, onda Vratila gledamo kao *ludu* ludu.

Vratilo je zanimljiv lik za analizu suvremenog klauna. On ima nekoliko vrlo bitnih karakteristika koje se podudaraju s karakteristikama koje klaunu pripisuju pedagozi i praktičari. On pristupa izvedbenom kao da je stvarno, odnosno imamo osjećaj da on kao izvođač ne interpretira svoj karakter u smislu psihološke karakterizacije, već ga prihvaća intuitivno, i to ne jedan, već svaki od likova.

> *Vratilo.* Dajte meni da igram i lava, pa ću rikati, da će svima zaigrati srca kad me čuju. Tako ću rikati te će vojvoda reći: "Neka još jednom rikne, neka još jednom rikne!“ (Shakespeare, 2007 :12)

U strukturi te Shakespeareove komedije funkcija amaterske komične družine, koja prikazuje priču o Piramu i Tizbi, je predstava u predstavi. Iako radnicima nije namjera igrati komediju, oni su uvjereni da prikazuju tragediju u stilu Romea i Julije, njihova naivnost i prostodušnost čini ih još smješnijima i time bliskim publici. Oni nesvjesno proizvode smijeh. Njihovo oduševljenje i uvjerenje u ono što prikazuju čini ih skoro dječje naivnim. Oni svoju predstavu uzimaju ozbiljno.

Osim toga, Vratilo i njegovi suigrači Klin, Frula, Surla, Glad i Tutkalo, za razliku od ostalih likova koji dolaze s dvora (atenski plemići) ili, s druge strane, iz vilinskog svijeta, obični su radnici, nemaju niti vlast, niti posebne moći kao Puk. Zato je

bezbolno učiniti ih smiješnima, sprdati ih. Njihovi nadimci već upućuju da bi se moglo raditi o neskladnim fizionomijama, odnosno mogli bi biti karakterizacija svoje vanjštine. To je prvi stupanj ismijavanja. Dalje u djelu Shakespeare to čini tako doslovno da u jednom trenutku Vratilo dobiva magareću glavu, a u takvog se magarca Titanija i zaljubljuje jer biva predmetom Oberonove šale.

Vratilo i njegova trupa u svojoj vježbi neprestano ulaze i izlaze iz uloge pa na kraju ne znamo više koji su dijelovi "fiktivni", a koji "stvarni". Iako se radi o komediji s elementima pastorale, svakom svojom pojavom radnici bivaju komično osvježenje, oni su komični intermezzo.

2.5. Kommedia dell' arte

Komediju dell 'arte, a posebno jednu od njezinih najpoznatijih persona ili maski, Harlequina, mnogi klaunski pedagozi i praktičari uvijek spominju u kontekstu klaunova prapraprapradjeda.

Zašto je tome tako moglo bi se objasniti iz konteksta njezina formalna oblikovanja i iz konteksta praktične primjene. Kad je o primjeni riječ, pokušat ću slijedom istraživanja drugih teoretičara dovesti u izravnu vezu Harlequina i današnjeg klauna i fizičku komediju koristeći proces unatrag, odnosno tražiti vizualne izvore inspiracije suvremenim klaunskim točkama.

Ali krenimo s formalnim karakteristikama. Prva je nepostojanje pisanog predloška koji su glumci doslovno izgovarali. Naime, *kommedia dell' arte* bila je kazališna forma koja se improvizirala pred publikom. Nosioci radnje bili su karakteri koje pronalazimo posvuda, u gradovima, selima, u različitim kulturama, odnosno svuda gdje postoji ljudska zajednica, pa nagoni često diktiraju situacije. Razvoj tih situacija predmet je improvizacije. Škrti i pohotni starac, lukavi sluga, hvalisavi kapetan, zaljubljeni par, vrckava sluškinja. Ovi opći nazivi podudaraju se s teorijom komedije koju predstavlja Zupančič, odnosno o konceptu *svatkovića* koji predstavljaju neku univerzalnu pojavu u društvu (Zupančič, 2011:59).

Prisutnost maske pojačavala je taj efekt *svatkovića*, odnosno pojedinca koji predstavlja neku grupu ljudi sličnih karakteristika. *Kommedia dell' arte* izvodila se s

maskom na licu, a postojanje maske zahtijeva druge manire fizičkog pokreta od lica bez maske. Glumac s maskom na licu mora biti okrenut prema gledatelju, dakle igra postaje gotovo dvodimenzionalna. Maska je statična i ne mijenja se, tako da svaka emocija mora biti prikazana nekim drugim dijelom tijela, jer onim dijelom kojim smo je navikli prikazivati, a to je lice, ne možemo. Ustvari, lice je djelomično vidljivo jer se u *komediji dell' arte* radi o polumaski, donja vilica i brada su slobodne. Ramena postaju izrazito bitan element iskazivanja neke namjere jer su ona veza između lica (maske) te torza i udova. No osim te fizičke veze između činjenice da je na licu maska, i fizičkog pokreta koji prati tu činjenicu, maska nam pomaže da se oslobodimo *psihologiziranja* i oslonimo isključivo na akciju i reakciju.

Micke Klingvall, švedski glumac i pedagog, posvećen većinom proučavanju i izvedbi *komedije dell' arte* na svom blogu donosi zanimljivo zapažanje:

> Karakter maske proizlazi iz njihovog fizičkog ograničenja, držanja, gesta itd. Samo vanjska maska čini njihov karakter. Psihologija nije moguća, jer ne može probiti masku. U tom smislu, kazalište maske prije svega je vizualna umjetnička forma. No to ne znači da mi u publici ne suosjećamo s maskom. Naše razumijevanje maske je instinktivno i kolektivno. Vidimo držanje i geste maske i odmah instinktivno razumijemo njihov karakter, želje i emocije. A kako lica karaktera ne utječu na akciju, direktno razumijemo što se događa. I onda emocionalno reagiramo bez intelektualiziranja.[20]

Kod klauna maska je vrlo mala, samo je na nosu (ako je uopće nosi), ali sve do sada navedeno kao karakteristika tjelesnog pokreta karaktera u *komediji dell' arte* vrijedi i za suvremenog kazališnog klauna. Nije to samo izrazito akrobatski i *slapstick* pokret Harlequina, jer nisu niti svi klaunovi akrobati ili žongleri, niti Pedrolino, karakter također iz obitelji sluga koji nije nosio masku, već je lice bojao bijelom bojom, baš

[20]Citat u originalu: "The character of the masks are made of their physical limitations, posture, gestures and so on. It is only the outer mask that make up their character. There is no psychology possible, since it does not go through the mask. In that respect mask theatre is foremost a visual art form.That does not mean that we in the audience don't feel with the mask. Our understanding of the mask is instinctive and collective. We see the postures and gestures of the mask and we immediately understand their characters, desires and emotions just by intuition. And since the faces of the characters don't interefere with the action, we understand directly what is happening. And therefore react emotionally without first intelectualising." Prevela Iva Peter-Dragan http://commedia.klingvall.com/3-reasons-mask-doesnt-use-psychology/

kao Pierrot. Značajna je igra iskazivanja osjećaja i namjera pomoću cijelog tijela jer nas na to tjera maska.

Što se samog nosa tiče, klaunu je to jedina maska, maska koja ga u isto vrijeme štiti, ali mu i pomaže da bez sustezanja pokaže sve što osjeća. Dvodimenzionalnost maske u *komediji dell arte*, smatra Rodlin, tjera izvođača da gleda upravo svojim nosom.

> Svijet prestaje imati dimenzije, i jedini način za snalaženje u prostoru jest nos. (Rudlin, 1994:40).[21]

On u svojoj studiji o *komediji dell' arte* ističe vezu između maske i glumca:

> Istina je da maska ne donosi sa sobom individualnu povijest kada se pojavi, samo sadašnju pojavu kao maska. U *komediji* maska se odnosi na tip karaktera i podrazumijeva svaku individualnu masku. Zbog toga se radnja *komedije* kreće od početne točke kada se pojavila, ne unazad u proučavanje prošlih događaja, a i s te početne točke jedan događaj sustiže drugi – ali ne kao serija psiholoških posljedica. Katarza tako nije moguća i forma improvizacije ne može se prepustiti tragičnom. Smijeh ovisi o stereotipima, predmet poruge biva manji od čovjeka, a predmet divljenja više čovjek. Svaka maska predstavlja trenutak u svačijem (prije nego nečijem) životu. To ne znači da su fiksni tipovi u *komediji* pojednostavljeni i bez života: svaki sadrži i predstavlja najmanje jedan paradoks i njegova naizgled očita tjelesnost obično sadržava metafizičku notu za koju glumac mora godinama raditi da bi ju dostigao (Rudlin, 1994:35).[22]

---

[21]Citat u originalu: "The world ceases to have dimension and the only means of finding your way around is to 'follow your nose." Prevela Iva Peter-Dragan

[22]Citat u originalu: "It is true that a mask has no individualised past when it appears, only a present presence as a mask. In Commedia, 'Mask' refers to character type and is inclusive of each indidvidual mask..... A Commedia plot, therefore, moves forward from its *point d'appui*, not back into the investigation of past events, and from that point on, one action begets another – but not as a series of psychological consequence. Catharsis is not therefore possible and *all'improviso* form does not lend itself to tragedy. Laughter is dependant on stereotyping, on objects of derision being less then human and objects of amazement more so.... Each Mask represents a moment in everyone's (rather then someone's) life. That is not to say that the fixed types of Commedia are simplistic or reductive of life: each containes and expresses at least one paradox and it's seemingly obvious physicality usually impies a metaphysical quality which it may take an actor years to aquire." Prevela Iva Peter-Dragan

Četiri su glavne grupe karaktera *komedije dell' arte* i sve imaju svoje fiksne maske: sluge (lik iz naroda, popularno znan pod imenom *zanni*), starci, ljubavnici i kapetani. Starci su vrlo gramzljivi, često glupavi, oni su predmet izrugivanja publike. Najpoznatiji među njima je Pantalone. Sluge su lukavi, spretni ili zbunjeni, publika osjeća simpatiju za njih. U tu grupu, koja se još naziva i *zanni*, spadaju Harleqin, Brighella i Colombina. Ljubavnici su zaljubljeni mladić i djevojka. Ovdje je važno napomenuti da ženski likovi nisu imali masku, jedino u slučaju da su muškarci igrali žene, niti je masku imao mladić ljubavnik. Ljubav između mladića i djevojke je dakako zabranjena, a sluge im pomažu prevladati sve prepreke. Kapetani (*Capitano*) su obično bili kao karakter porijeklom Španjolci, *macho* ljubavnici, ali ustvari kukavice.

Ti su karakteri svatkovići, tipski karakteri iz naroda, nosioci zapleta. Postojao je glavni dramaturški okvir, a ostalo je bila improvizacija.

U radu na klaunskoj točki ili predstavi klaunovi kreću od neke situacije, postavljaju određene okvire, a sve što se događa između je improvizacija. *Canovaccio* u *komediji dell' arte* znači jednostavan sinopsis u kojem se opisuje otprilike što će se u sceni događati. Tri glavna motora pokretala su tu jednostavno radnju. To su ljubav, želja za novcem ili žudnja za osvetom, iste one žudnje ili potrebe za zadovoljenjem osnovnih nagona za preživljavanje (ljubav u smislu reprodukcije, novac u smislu hrane te osveta u smislu zaštite i sigurnosti) koje klaunovi navode kao glavnu pokretačku snagu klauna.

Ipak, nisu svi dijelovi *komedije dell' arte* bili improvizirani. John Rudlin u svojoj studiji o *komediji dell' arte* ističe da su postojali dijelovi koji su bili uvježbani, a to su ulasci i izlasci na pozornicu, odnosno znalo se koji likovi kad ulaze na pozornicu, a o tome je odlučivao, odnosno dirigirao glumac-menadžer (*chorego*) (Rudlin, 1994:55).

Osim toga, navodi Rudlin, u *komediji dell' arte* postojali su dijelovi koji su se uvijek koristili, odnosno postojala je svojevrsna arhiva gegova kojima se maska mogla služiti (Rudlin, 1994:57). Takvi dijelovi zvali su se *lazzi* i bili su komični dodatak, dekoracija. Nakon što je izveden *lazzi komedija* se nastavila dalje u razrješenje zapleta.

Dario Fo, dramatičar i dobar poznavatelj k*omedije dell' arte,* govori o još jednoj karakteristici, a to je *grammelot*. *Grammelot* je naziv za specifičan scenski govor, odnosno za situaciju kada karakter proizvodi zvukove koji ne znače ništa, više su onomatopejski, ali na neki svoj čudan način, možda zbog intonacije i konteksta, gledatelj može protumačiti njihov smisao. Ovo spominje Rodlin u svojoj studiji ističući da je Fo ovo vjerojatno preuzeo od Lecoqa koji je, osim formalnih karakteristika, zajedno sa svojim suradnikom pjesnikom i kiparom Amletom Sartorijem, zaslužan za ponovno otkrivanje metoda fabriciranja kožnih maski *komedije*.

Upravo na takav način strukturirane su današnje klaunske scene ili predstave. Postoji okvir kojeg se klaunovi drže, nije svaka njihova pojava pred publikom u potpunosti improvizirana. Ali ono što se događa između glavnih događaja (*main events* kako bi rekla Lee Delong) podložno je promjenama kako bi se ispoštovale devize ovdje i sada, deviza komunikacije s publikom, deviza iskrene i trenutačne transmisije emocije između publike i klauna (1994:43).

Kommedia dell' arte bila je forma koja se događala većinom na ulici. Zato je nužno bilo konstanto biti u komunikaciji s publikom, a tu karakteristiku i danas dovodimo u vezu s klaunskim kazalištem.

2.6. Fizički teatar 17. stoljeća u Francuskoj i tehnika pantomime

Francuska je krajem 17. stoljeća donijela zakon koji je talijanskim trupama koje su izvodile *komediju dell' arte* zabranio izvođenje predstava s izgovorenim tekstom u kazalištima. Taj se zakon u 18. stoljeću proširio na sva kazališta, tako da su samo odabrani imali dozvolu izgovarati tekst na pozornici, na primjer *Comédie Française*. Uskoro se i u engleskim kazalištima uvodi ista regulativa.

Kazališne su trupe na razne načine pokušavale doskočiti toj uredbi. Umjesto razumljivog jezika počinje se koristiti *grummelot*, ili nemušti govor, sačinjen od različitih zvukova, ali koji zajedno ne proizvode riječi razumljive na nekom jeziku.

Slična praksa u klaunskom kazalištu zadržala se sve do danas. Mathilda May svoju predstavu *Le baquet* osmišljava i režira upravo koristeći *grummelot*. Predstava je

doživjela veliki uspjeh, veliki broj izvedbi, a Mathilda May je za režiju upravo te predstave 2019. godine osvojila *Molièrea*.

Grummelot je bio samo jedan od načina kako doskočiti navedenom zakonu. Zanimljivo je da monolog nije bio smatran dramskim tekstom, tako da se mogao izvoditi, pa bi glumci izlazili na pozornicu jedan po jedan, ili bi jedan bio na pozornici, a drugi iza i tako su vodili dijaloge. Kako bi ipak mogli izvoditi dramske komade, vlasnici kazališta izmišljali su raznorazne mobilne konstrukcije kako im se ne bi moglo prigovoriti da igraju na pozornici.

Fizički teatar tu nalazi plodno tlo za svoj razvoj, ali to nije bio izraz pantomime, već je to dovelo do razvoja

> ... nijemih dramskih formi temeljenih na likovima iz *komedije dell' arte* i fizičkom izrazu, ali s manje improvizacije (Towsen, 1976:79).[23]

Pantomima se rađa, govori Towsen,

> ...na sajmovima, tek se poslije preselila u srce Pariza i postala popularna u Kazalištu hodača na žici. Ne samo da su glumci u tom kazalištu bili prisiljeni da ne govore već su morali svaku predstavu započeti saltom ili plesom na žici (Towsen, 1976:79)[24]

U to vrijeme lik Pierotta, poetičnog, čeznutljivog lika bijelog lica, doživljava svoj razvoj na pozornicama i u Francuskoj postaje važniji od Harlequina.

Pantomima je od tog vremena često sinonim za klauna bijelog lica, ali klaun i pantomimičar/mimičar nisu isto. Lee Delong u svom predavanju u sklopu panela na temu *"Jesu li mimičar i klaun rođaci?"*[25] na 3. svjetskoj konferenciji mime ističe da su pantomima i mima tehnike kojima se klaun može koristiti kao načinom izraza, tjelesnim govorom, ali ističe da nisu čak niti u rodu, već su *kissing cousins*, što u

---

[23]Citat u originalu: "Silent forms of drama based on the commedia characters and physicality, but with less empahsis on improvisation...." Prevela Iva Peter-Dragan

[24]Citat u originalu: "... at the fairs, and only later moved to the heart of Paris, becoming quite a rage at the Théâtre des Funambules... Not only were the Funambules actors compelled by law to remain silent, they even had to open their show with a somersault or a dance on the rope." Prevela Iva Peter-Dragan

[25]Citat u originalu: "*Are Mimes and Clowns Relatives?*" Prevela Iva Peter-Dragan

Americi znači da je to dvoje ljudi koji jesu daljnji rod, ali dovoljno daleko rodbinski povezani da se mogu vjenčati:

> Ako pogledamo široki spektar fizičkog teatra, koji teče još od mima iz Rimskog Carstva pa sve do *komedije dell' arte* u Parizu, kroz cirkus, ulično kazalište, donoseći nam dragulje poput Chaplina i Keatona, i Grocka i Marceaua, poput Pine Bausch i Philippe Decoufléa, iznenađujući nas na svakom koraku, darujući nam James Thiérréea i Pierrica, čak i Tape Facea, svi se mi – mimičari i klaunovi cijelog svijeta – možemo nazvati *kissing cousins*![26]

Delong ovim zaključkom jasno daje do znanja da su to dva različita stila, iako ih se često, vjerojatno zbog neverbalnog karaktera izvedbe, svrstava u isti koš. Pierrot je otac mimičara, a Harlequin klauna, smatra Delong.[27]

Nola Rae suvremena je engleska klaunica koja je svoje znanje umjetnosti mime stjecala s Marcelom Marceauom, možda najpoznatijim mimičarem svih vremena, ali njezine predstave su klaunske u svim svojim aspektima, iako koristi mimu kao tehniku.

2.7. Harelequin i harelquinada

Opisujući Harlequina, Lecoq govori da je moguća trenutačna preobrazba iz straha od smrti do veselja zbog dobrog ručka te ga zbog izrazito spretne fizičke izvedbe smatra pretečom klauna u današnjem smislu te riječi (2000:118).

U svakom slučaju on je figura koja na neki način inspirira i neverbalno kazalište 17. stoljeća u Francuskoj, zatim cijeli pokret slapsticka, a postoji i direktna linija koja spaja *komediju dell' arte* i prve cirkuske klaunove, a pratimo ju u liku Josepha Grimaldija.

---

[26] Citat u originalu: "As we look at magnificent scope of physical theatre, as it flows from mimes in Rome to commedia in Paris, through the circus, through the streets, bringing us briliance like Chaplin and Keaton and Grock and Marceau, like Pina Bausch and Philippe Decouflé surprising us at every turn, giving us James Thiérrée and Pierric even Tape Face we can all—Mimes and Clowns the world over--proudly be…kissin' cousins!" Prevela Iva Peter-Dragan

[27] https://web.facebook.com/lee.delong

Harlequin spada u grupu zanija, slugu, koji su bili glavni pokretači radnje u *komediji dell' arte*, pa se *komediju* nerijetko i naziva *commedia di zanni*. Tu je već vidljiv taj niži status kojem općenito pripada klaun. Zanniji dolaze iz puka i, osim što je njihov posao da služe svojim gospodarima, njihova je dramaturška funkcija također i spletkarenje, odnosno zavaravanje svojih gospodara kako bi spojili mlade ljubavnike čija je nevina ljubav zabranjena zbog obiteljskih zavada, ali i sami se nađu usred raznih ljubavnih izazova, naizgled bezizlaznih okolnosti koje se na kraju ipak sretno raspletu, usred iskušenja gdje ih nagon tjera na jedno, a razum na drugo.... Osim toga, među slugama postoje oni pametniji i oni malo manje pametni. Tako je Harlequin statusno niži od svog kolege Brighelle, on je, mogli bismo tako reći, August, a Brighella Mr. Royal. Ali kako, vjerojatno iz *komedije dell' arte* preuzeto (ili samog života!), onaj koji se doimlje pametniji, često izvuče deblji kraj, a onaj naizgled glupaviji i nespretniji uvijek izađe kao pobjednik i miljenik naroda, tako je i s Harlequinom.

Harlequin je zabavljač, on izvodi razne vratolomije, pjeva pjesme, za dlaku se izvlači iz nevolje i spašava od batina kojima mu gospodar neprestano prijeti.

> Harlequin je bio živopisni lik, kameleon koji je mogao biti smiješan ili tužan, ženstven ili muževan, nježan ili vulgaran. ”Njegov je karakter mješavina nehajnosti, naivnosti, gluposti i časti”, piše neki komentator. On je u isto vrijeme i razvratnik i prerano izrastao dječak s povremenim izljevima inteligentnosti, a njegove pogreške i nespretnost često imaju specifičan šarm. Njegova je gluma podatna, agilna poput mlade mačke, i ima umjetnu grubost koja ga čini još zavodljivijim. On igra ulogu vjernog sluge, uvijek strpljivog, lakovjernog i pohlepnog. Vječno je zaljubljiv i stalno u opasnosti zbog svojih pogrešaka ili zbog pogrešaka svoga gospodara. Vrijeđa se i pomiruje lako kao dijete, a njegova je tuga komična koliko i njegova sreća... (Towsen, 1976:69-70)”[28]

[28]Citat u originalu: ”Harlequin was a fanciful creature, a chameleon who could be comic or sad, masculine or feminine, gentle or vulgar. «His character is a mixture of ignorance, naivete, wit, stupidity and grace” wrote another commentator.[28] ”He is both a rake and an overgrown boy with occasional gleams of intelligence, and his mistake and clumsiness often have a wayward charm. His acting is patterned on the lithe, agile grace of a young cat, and he has a superficial coarseness which makes his perfromances all the more amusing. He plays a role of a faithful valet, always patient, credulous, and greedy. He is eternally amorous, and is constantly in

Navod unutar navoda tekst je francuskog pisca Jean-Francoisa Marmontela kojeg Towsen navodi u bilješkama.

Uzmemo li u obzir učenje mnogih klaunskih pedagoga, ako zamijenimo riječ Harlequin riječju kazališni klaun, gotovo da bi se svaki detalj poklopio.

Harlequin je kameleonski lik, odnosno sposoban je prilagoditi se, pretvoriti se u trenutku u ono što treba. Isto kao i klaun koji na sve kaže *da* i u svakoj situaciji nalazi neko svoje, ne nužno logično ili ekonomično, rješenje stavljajući se aktivno u poziciju djelovanja, ne pasivnog promatrača. On u svojoj neprestanoj preobrazbi može zauzeti žensku ili mušku ulogu.

Mješavina naivnosti, gluposti, dovitljivosti i gracioznosti (vjerojatno se misli na gracioznost pokreta) čini ga drugačijim od drugih. U jednom opisu povlači se paralela između Harlequina i delfina.[29] Delfin je razigran, sklon akrobacijama iznad vode za koje ne postoji objašnjenje, društven, ekscentričan, eksplozivan, nepredvidljiv, ali svi ga vole.

Karakteristike koje primjećujemo kod djeteta slične su onima koje se pridaju klaunu. Ovdje se misli na promatranje svake situacije ili stvari kao da je prvi put susrećemo ili vidimo, što kod djece i jest slučaj. Dijete reagira prirodno jer stvarno nešto vidi prvi put, a klaun u svojoj izvedbi pretpostavlja da je sve prvi put i cilj je spontana, a ne isplanirana i uvježbana reakcija.

Što se tiče pokreta, klauna odlikuje izrazita fizička aktivnost. Suvremene klaunske predstave većinom su neverbalne, iako klaunovi nisu nijemi, oni mogu pričati. Harlequin je također akrobat, žongler i zabavljač. Njegov položaj u *komediji dell' arte* nije bio taj da je samo jedan od likova koji pokreću radnju, već i jedan od likova koji radnju zaustavljaju svojim komičnim i začudnim točkama. Nešto slično kao klaun u cirkusu. Time je pružao publici trenutak za odmor od praćenja priče.

---

difficulties either on his own or on his masters's account. He is hurt and comforted in turns as easily as a child, and his grief is almost as comic as his joy..." Prevela Iva Peter-Dragan

[29] Ovu paralelu između delfina i Harlequina iznosi povjesničar kazališta Pierre Louisa Duchartre. Ja sam ju preuzela iz knjige Bring On the Clowns autora Beryl Hugilla, Chartwell Books 1980. (Hugill, 1980: 85)

Kako je umijeće *komedije dell' arte* iz Italije preneseno u Francusku, pa dalje i u Englesku, tako je lik Harlequina postao glavna poveznica, glavna nit koja povezuje klauna onda i danas.

Kao most između lika Harlequina i lika cirkuskog klauna, koji će se pojaviti nešto kasnije, često se spominje Joseph Grimaldi.

Sa životom Josepha Grimaldija vrlo smo dobro upoznati zahvaljujući memoarima koje je uredio Charles Dickens. Osim što svjedoče o umjetnikovu životu ti nam memoari daju uvid u širu društveno-kulturnu scenu vremena u kojemu je živio. Neprestano balansiranje između umjetničkog poriva i zahtjeva tržišta zabavljačke industrije, izvršavanje zahtjevnih, gotovo nevjerojatnih glumačko-akrobatskih zadataka, igranje u dvjema predstavama u dvama različitim teatrima u istoj večeri, i to gotovo svake večeri, uspjeh kod publike, ali i razne tragedije u privatnom životu, sve nam to, iz današnje perspektive, izgleda gotovo kao scenarij neke sapunice, ali dokazi pokazuju da se stvarno dogodilo.

Grimaldi je djelovao u vrijeme vrlo popularne engleske pantomime u kojoj su *komedijini* likovi Harlequina i Colombine prilagođeni iz slugu mladih ljubavnika u same ljubavnike, tako da je nedostajao lik komičnog sluge i taj je lik preuzeo Klaun (Towsen 1976:151). Upravo je Grimaldi taj lik popularizirao i po njemu se kolokvijalno klaun naziva i Joey. Grimaldi je, osim gotovo nadnaravne fizičke spretnosti, razvio još jednu prepoznatljivu semantičku oznaku kluna, a to je šminka. Osim tada već opće prihvaćenog bojanja lica klauna bijelom bojom (po francuskom Pierottu), Grimaldi je na bijelu podlogu nanosio i šminku drugih boja. Tako je crnom isticao obrve, a crvenom je crtao prepoznatljive trokute na obraze. Usta su također bila predimenzionirana. Osim šminke Grimaldi je također u kostimu pokušavao karikirati modne trendove svoga doba.

U svom predavanju *"How it all began: Jospeh Grimaldi and the Harlequinade"* održanom 14.3.2020. u sklopu Zagreb Clown Festivala John Towsen tematizira upravo pojavu harleqinade i kako se ona poprilično nepromijenjeno održala od kraja 18. stoljeća pa sve do pojave prvih nijemih filmova i majstora slapsticka Buster Keatona. Riječ harlequinada označavala je *long chase scene* – u slobodnom prijevodu duga scena lovice. To da jedan lik hvata drugoga, ili više njih, bila je ustvari samo izlika za pokazivanje raznih majstorija, kako fizičkih (jer izvođači harlequinade bili

su vrhunski akrobati i kontorcinisti koji su se mogli sklupčati u najmanje kutije, proći kroz čudne prolaze, izvoditi salta, hodati na bačvama i slično), tako i tehničkih. U to doba postojali su razni scenski izumi koji su pojačavali efekt začudnosti. Towsen citira francuskog pjesnika Theodora de Bonvillea:

> ...Između pridjeva moguće i pridjeva nemoguće engleski je pantomimičar izabrao pridjev nemoguće. On živi u nemogućem; ako je nemoguće, on upravo to radi. On se skriva tamo gdje se nemoguće sakriti, on prolazi kroz otvore koji su manji od njegovog tijela, on stoji na podlogama koje su preslabe da bi izdržale njegovu težinu; dok ga pomno promatraju, on izvodi pokrete koje je nemoguće detektirati, on balansira na kišobranu, uvlači se u kofer za gitaru bez pol muke, i cijelo vrijeme izmiče, bježi, skače, leti zrakom. A što ga to pokreće? Sjećanje da je nekada bio ptica, žaljenje što ptica više nije i želja da to opet postane (Towsen, 1976:141-142)?[30]

Dakle, osim fizičke spretnosti i gotovo nadnaravne vještine izvođača postojala su i tehnička pomagala koja su pridonosila začudnosti efekata. Jedan od uobičajenih bio je izlaz na pozornicu zvan "*star trap*", a to je bilo propadalište u jednom dijelu pozornice ispod kojeg se nalazila konstrukcija koja je bila slična današnjem dizalu. Na taj je način glumac mogao biti katapultiran iz propadališta visoko u zrak, pa na pozornicu. Postojali su i posebni izlazi s pozornice nazvani "*vampire trap*". To je bio jedan otvor zakamufliran nekim objektom koji je na prvu čvrst, neprobojan, na primjer klavir, ali kroz koji je glumac mogao na čudesan način izaći, ostavljajući svog progonitelja u čudu i nevjerici. Slično toj napravi bila je i naprava uz pomoć koje su junaci mogli proći kroz tijelo osobe, odnosno zaroniti u tijelo druge osobe i tako nestati.

---

[30]Citat u originalu: "...between the adjective "possible" and the adjective "impossible" the English pantomimist has made his choice: he has chosen the adjective "impossible". He lives in the impossible; if it is impossible, he does it. He hides where it is impossible to hide, he passes through openings that are smaller then his body, he stands on supports that are too weak to support his weight; while being closely observed, he executes movements that are absloutely undetectable, he balances on an umbrella, he curles up inside a guitar case without it bothering him in the least, and throughout, he flees, he escapes, he leaps, he flies through the air. And what drives him on? The rememberance of having been a bird, the regreat of no longer being one, the will to again become one. " Prevela Iva Peter-Dragan

Objekt koji se održao sve do nijemog filma, a potječe iz doba prvih harlequinada, su vrata koja su imala više načina otvaranja. Mogla su se otvarati normalno na jednu stranu, mogla su se otvarati kružno, zatim kroz sredinu, pa vertikalno kao klackalica, a time je glavni cilj harleqinade, potjera, dobivao dodatne komične efekte, na primjer komične efekte zabune.

Ti trikovi, osim što su izazivali smijeh, izazivali su i čuđenje, slično kao danas mađioničarski trikovi. Nakon njih ostajalo je pitanje kako su to uspjeli.

U spomenutom predavanju Towsen sve argumentira slikama i dostupnim video materijalom. Naravno, iz vremena Grimaldija i početaka harlequinade nemamo dostupnih video materijala jer film kao medij nije još niti izumljen, ali na svu sreću postoje mnogobrojni memoari i crteži, a kasnije i fotografije. Towsen slijedi vezu između trikova na crtežima, fotografijama i video zapisima nijemog filma.

Tako Towsen prikazuje sliku iz Keatonova filma ”Neighbours” iz 1920. u kojemu glavni junak (uvijek Keaton) mora ukrasti svoju voljenu iz roditeljskog doma, jer je njihova ljubav zabranjena. No, kako stvar ne bi bila prejednostavna, pogotovo fizički, njegova je draga zaključana na trećem katu i Keaton mora iznaći način da je prebaci na suprotni prozor, isto na trećem katu. Slavnu scenu koja prikazuje troje ljudi, jedan na podu, drugi njemu na ramenima, a treći, Keaton, na ramenima ovog drugog Towsen pronalazi na plakatima slavne trupe iz 19. stoljeća, trupe Brothers Byrne.

Uobičajena scena harlequinade bila je i scena restorana. U toj su sceni mogle biti prikazane žonglerske, akrobatske i razne druge čudesne scene uz pomoć pokretne scenografije.

Ovo su samo neki od primjera kojima Towsen argumentira da je harlequinada, kao komični neverbalni žanr, opstala sve do početka 20. stoljeća. U suvremenom cirkusu još uvijek možemo pronaći slične akrobatske prizore. Artisti cirkusa *Cirque du Soleil* poznati su po tome što sami izmišljaju razne nove sprave za akrobatiranje kako bi zadivili svoju publiku, sprave na kojima balansira ili pleše živi čovjek. Iako možda njihov izraz nije nužno komičan, važno je istaknuti da i danas, kada imamo na raspolaganju razna tehnička pomagala kojima možemo postići raznorazne efekte, posebice na ekranu, kada su zabavljačke industrije orijentirane većinom na virtualni svijet, još uvijek oduševljava i privlači vještina živog čovjeka. U tom smislu,

harleqinada je još uvijek sveprisutna. U filmovima još i dalje možemo naći scene inspirirane kaskaderskim pothvatima junaka nijemih filmova, a posebno u suvremenom cirkusu. Otkako cirkus više nije nešto rezervirano samo za rođenjem odabrane, mislim tu na činjenicu da prije druge polovice 20. stoljeća nije bilo niti moguće učiti te vještine ukoliko nisi bio rođen u cirkuskoj obitelji, osim u vrlo rijetkim slučajevima, harleqinada je ušla i u rekreacijske aktivnosti kojima se potiče djecu i mlade, a nerijetko i ostale uzraste da razvijaju svoje tjelesne i psihomotoričke sposobnosti kojima je cilj izvedba, ali ne nužno profesionalna, već i amaterska.

Harlequinada je svojim posebnim efektima i tjelesno vještim glumcima zadužila suvremenu klaunsku scenu, smatra Towsen. Ona je na vrlo osebujan način pokazala da je komični karakter neuništiv, kao što to argumentira Zupančič. Vječito izigran, bezbroj puta pregažen (doslovno), klaun izlazi kao moralni pobjednik (2011:44)!

2.8. Cirkus

Razmišljati o klaunu, a ne pomisliti na cirkusku arenu, gotovo je nezamislivo. Iako o pojavi klaunova svjedočimo i puno prije pojave cirkuske arene i putujućih šatora, čini se da je upravo taj povijesni trenutak ostavio najveći utjecaj na percepciju klauna u suvremenoj izvedbenoj umjetnosti. Ta činjenica za sobom povlači i pozitivne i negativne konotacije, jer cirkus često, u kolokvijalnom govoru, označava nešto bez glave i repa i bez strukture, neozbiljno i kaotično, ali često i u pogrdnom smislu nešto što ne posjeduje niti minimum samopoštovanja i časti, niti je časti i pažnje vrijedan.

Klaun, kao najpoznatiji predstavnik cirkusa, nosi isto breme. I ma koliko cirkus ostavljao gledatelje bez daha, ili uronjene u vlastite suze od smijeha, dakle pozitivne i hvalevrijedne trenutke; uobičajena je praksa već sljedećeg trenutka neku agresivnu, kaotičnu, i po društvo opasnu, situaciju nazvati cirkusom.

Teoretičari klaunske umjetnosti često se dotiču teme cirkuskih arena koje su prvotno nastale kao mjesta predstava s konjima, i to krajem 18. stoljeća. Kao začetnik takve vrste zabave navodi se Phillipe Astley, Englez koji je živio na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće, i koji je svoj, nazovimo ga, zabavljački format u dva i pol desetljeća proširio

na mnoge države zapadne Europe, pa čak tako daleko na istok "*sve do Beograda*" (Towsen 1976:87)!

Iako su prvotno to bile isključivo predstave koje su prikazivale konje i trikove s konjima, ubrzo se ponuda proširila i svojim gledateljima pružala višesatne predstave koje su uključivale i dijelove s akrobatima (nasljednicima srednjovjekovne ulične tradicije), a s njima su se pojavljivali i klaunovi:

> Rani cirkuski amfiteatar bio je hibrid između jahačkog ringa i kazališta: pantomime, predstave o konjima, melodrame i burlette izvodile su se na pozornici, ali cirkuske točke izvodile su se u ringu, mjestu rezerviranom za parter ili orkestar. Cjelovečernja zabava kod Astleyija trajala je i po pet, šest sati, ali cirkuski dio mogao je trajati samo 45 minuta. Cirkuske točke koje su se izvodile u zamjenskom ringu nazivale su se scene u krugu i klaun koji je cijelo vrijeme prekidao cirkuske aktivnosti bio je klaun ringa, ime koje ga je jasno odvajalo od komičara pantomime s pozornice... (Towsen, 1976:87-88)"[31]

Karakteristično tadašnjem cirkuskom klaunu, prema Towsenu, bila je činjenica da on nije igrao jedan komični karakter cijelo vrijeme, odnosno svakim svojim pojavljivanjem, već je mijenjao karaktere koristeći tehniku imitacije, ali "ne duplicirajući nužno neki komični lik, već asimilirajući razne karakterizacije pučke komedije (1976:88)" [32]

Lik klauna u konjskim arenama, kasnije cirkuskim arenama, filtracijom glavnih karakteristika komičnih likova iz pučke komedije, ističući srž njihovih karaktera, nosio je iste karakteristike koje i danas nalazimo kod klauna, a to je isticanje svih karakternih osobina bez cenzure, onih svakodnevnih, vezanih uz osnovne instinkte,

---

[31]Citat u originalu: The early circus amphitheater was a hybrid of the theatre and the riding ring: pantomimes, hippodramas, melodramas, and burlettas could be given on the stage, but the circus acts were presented in a ring that took the place usually occupied by the parterres, or ochestra seats. A full evening of entertainments at Astley's could easily last as long as five or six hours, yet the circus portion might take only forty five-minutes. The circus acts that were performed in this makeshift ring were known as the "secenes in the circle" and the clown whose antics continually interrupted the circus activities was build as the "clown to the ring", a title that distinguished him from the pantomime comedians on the stage." Prevela Iva Peter-Dragan

[32]Citat u originalu: "...not necessarily duplicating any particular comic type. Instead, he assimilated various characterizations from the tradition of low comedy." Prevela Iva Peter-Dragan

odnosno intuitivno preživljavanje, kako puko bioloških, tako i socioloških. I to ne samo jednog takvog lika već više njih, neprestano skačući iz uloge u ulogu kao lutkar iz jedne lutke u drugu.

Nije li upravo ta karakteristika sintetiziranja karakternih osobina likova, odnosno prikazivanje esencije tipskog ponašanja i djelovanja, tipična za srodne izvedbene struje, napose *komediju dell' arte*, gdje neki lik, a kroz njega i radnju, pokreće određena crta karaktera? Utoliko je vidljivo zbog čega mnogi ističu *komediju dell' arte* kao preteču ne klauna, jer klaun je u svojoj srži postojao i puno prije, već kazališnog klauna. On se svojim sasvim običnim, svakodnevnim manirama suprotstavljao i dalje se suprotstavlja nevjerojatnim, gotovo nadnaravnim mogućnostima ljudskog tijela akrobata. Klaunove obične manire postaju neobične i začuđujuće zbog toga što su komprimirane u jednoj osobi, jednom izvođaču, velikog intenziteta igre i mogućnošću da, kako kažu sami klaunovi, iz tog svakodnevnog napravi čaroliju.

U suvremenom cirkusu, a suvremeni reprezentativni primjer za to je definitivno globalno popularan Cirque du Soleil, i dalje postoji ravnoteža između *super ljudi*, artista s najneobičnijim tjelesnim vještinama, naspram klauna koji nas povezuje sa svakodnevicom, s ljudskim i vraća nas u stvarnost *ovog* trenutka.

Da je nešto klaunsko ili neki čovjek klaun, bitno se razlikuje od ”karaktera” u dramskom kazalištu, ali podudara se s karakterom osobe i njezinih osobina, ističu gotovo svi suvremeni klaunovi s kojima sam razgovarala, a francuska teoretičarka i spisateljica Agnes Pierron govori o artistu u cirkusu također u tom kontekstu, odnosno ističe sličnosti cirkuskog artista i cirkuskog klauna.

> Cirkuski umjetnik, za razliku od glumca, ne glumi ulogu, on je uloga koja je on sam (Pierron, 2003:344)![33]

Pierron to vezuje s jednom od glavnih premisa kazališnog klauna, onoj o bivanju sada i ovdje. Dalje govori o tome da je cirkuska predstava "činjenica" (*fact*), za razliku od kazališne koja je fikcija. To potkrepljuje vrlo jednostavnim argumentima. Uzima za primjer cirkuskog akrobata koji mora izvesti svoju točku. On, na primjer, mora izvesti

[33]Citat u originalu: ”A circus artist, unlike an actor, does not play a character. He is himselfor, if you wish, the character which is himself .” Prevela Iva Peter-Dragan

salto. On taj salto ili izvede ili ne. Dok glumac u kazalištu može igrati da je akrobat koji izvodi salto, cirkuski artist nema tu mogućnost. To čini razliku između činjenice i fikcije. To nije oznaka kvalitete, boljeg ili lošijeg, već drugačijih pristupa određenom umjetničkom/izvedbenom djelu.

Nadovezujući se na ovo zapažanje Agnes Pierron, Jon Davison povlači paralelu između te situacije u kojoj se nalazi akrobat (koji ili izvede ili ne izvede svoju akrobaciju) i klauna koji ili nasmije publiku ili ne. On smatra da je upravo smijeh taj koji čini mogućnost prisutnosti mjerljivom: "Smijeh je činjenica koja vezuje klauna sa stvarnošću i sprječava bijeg u fikciju (2013:184)."[34]

Iako je u kazališnoj umjetnosti postojanje psihološkog četvrtog zida između publike i izvođača stečevina 19. stoljeća, dakle relativno mlada pojava, mlađa i od pojave prvih cirkusa, njezin utjecaj na kazališnu umjetnost izrazito je jak. Četvrti zid svakako je još uvijek glavno obilježje *mainstreama*, iako ga se već više od stoljeća postdramski izraz odriče i na razne ga načine ruši.

Vrsta potpuno okrugle pozornice, koju uvodi cirkus zbog toga što je taj oblik idealan za prirodno kretanja konja, ipak nije novi habitus za komičnu pojavu izvođača klaunskog tipa. I antička i renesansna pozornica bila je kružna, ali ju gledatelji nisu u potpunosti okruživali. Zbog prirodnog kretanja publike koja ne sjedi, odnosno potrebe da što veći broj posjetitelja što bolje vidi program, pozornica ulice, koja je bila habitus srednjovjekovnih svjetovnih izvođača, sama se od sebe oformljavala u kružnom obliku, a i danas je to karakteristika uličnog kazališta. Iz toga bi se moglo zaključiti da rušenje četvrtog zida, koje je izrazito važna karakteristika klaunskog stila danas, ne samo na formalnoj razini organizacije prostora već i na dramaturškoj razini direktne komunikacije, dolazi iz prirodnog konteksta gdje se čovjek obraća čovjeku, jednak jednakome, gdje nema hijerarhije ili, ako je i ima, ona publiku stavlja u povlašteni položaj.

Govoreći o cjelokupnoj cirkuskoj predstavi, sa svojim raznolikim spektakularnim prikazima mogućnosti ljudskog tijela i pomicanja granica uobičajenog, ona teško da može biti u svakom trenutku direktno povezana s publikom. Preveliki je fizički rizik uključen u igru. Vještine koje se prikazuju danas, a koje su se, sudeći po arhivskom

[34]Citat u originalu: "Laughter is the fact that anchors the clown in reality and prevents flight into fiction." Prevela Iva Peter-Dragan

materijalu, prikazivale od pojave cirkuskih šatora, izrazito su opasne. Tih su opasnosti svjesni i izvođač i publika. U trenucima najveće opasnosti vrijeme gotovo da staje, dah sigurno - kako to ističe Agnes Pierron (2003:344). Kada hoda na žici, ekvilibrist mora biti u punoj koncentraciji na sebe i svoje tijelo, svjestan svih faktora koje mu nameće okolina, svjestan svake promjene tih faktora, iz sekunde u sekundu. Publiku preplavljuje osjećaj straha i divljanja u isti mah. Iako se boji za izvođača, ona voajerski želi vidjeti što će se još dogoditi, hoće li cilj biti postignut. Ključ uspjeha ovdje je pobijediti zakone gravitacije izlažući se ekstremnim opasnostima.

Nakon takvog psihičkog opterećenja publici treba odmor, opuštanje, i tu dolazi klaun, jedan od njih ili čak manji od najmanjeg. Klaun se referira na viđeno i iz toga slijedi niz neuspjeha koji su također svojstveni pojavi klauna u suvremenom smislu riječi. Tradicionalne cirkuske klaunove 19. i 20. stoljeća odlikuje činjenica da su nekada bili akrobati, žongleri, ekvilibristi, dakle posjedovali su određenu tjelesnu vještinu. Klaunovima bi postajali kada iz fizičkih razloga više ne bi mogli izvoditi točke koje su mogli u mladosti.

Klaunom je, dakle, postajao stariji član cirkuske obitelji, netko s puno životnog iskustva, koji je pokazivao sada jednu drugu vrstu vještine, a to je vještina direktne komunikacije s ljudima, mogućnost da ih nasmije ili rasplače, ukratko izvođač koji, otvoreno pokazujući svoje emocije, izaziva emocionalnu reakciju kod publike.

U vrijeme pojava prvih cirkusa vještina se prenosila obiteljski, s generacije na generaciju, te bi tako neki klaun od rođenja prvo stekao neku od fizičkih vještina, i usput tesao svoj klaunski izraz, kroz iskustvo. Danas je takva vrsta prenošenja znanja izrazito rijetka pojava. Znanje se stječe na brojnim radionicama i cirkuskim ili klaunskim akademijama, formalnim i neformalnim. U razgovoru s raznim klaunovima, u kojima sam sudjelovala ili osobno (Jango Edwards, Virginia Imaz, Slava Polunin, David Larible, David Shiner, Lee Delong, Nola Rae, John Towsen, Ira Seidenstein), ili iz njihovih intervjua iz raznih zbornika, ili s interneta, svi ističu iskustvo pred publikom kao glavnu devizu uspjeha. Dakle, vještina se najbolje stječe praksom.

Klaunom se neki možda rađaju svojim prirodnim osjećajem za komično, prirodnim osjećajem za empatiju i za scensku manifestaciju te empatije. Postoje mnoge škole, akademije, tečajevi, više ili manje profesionalne, koji nude edukaciju na području

klaunske vještine. Ali koji god pristup izabrali, nesumnjivo je da je upravo iskustvo nepobitna garancija uspjeha pred publikom, barem prema riječima vodećih klaunova današnjice.

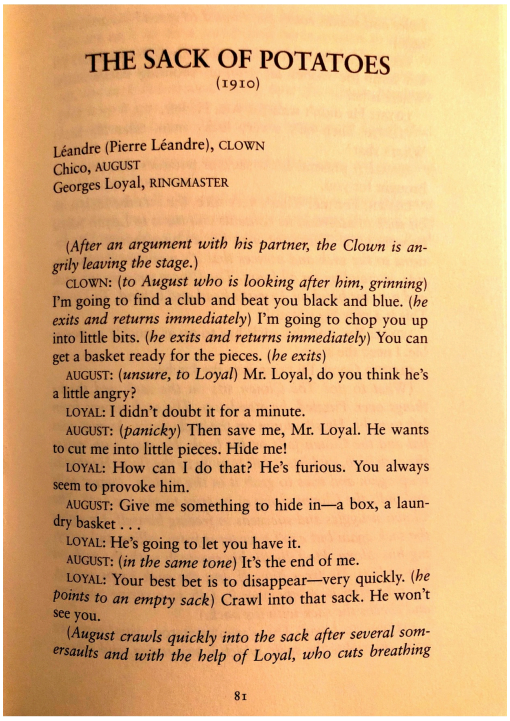
U povijesti cirkusa zabilježena je i anegdota, doduše nigdje u potpunosti dokazana, da je nastanak crvenog nosa, tipičnog za klauna *Augusta,* također vezan uz cirkuske arene.

August je nastao kao suprotnost Pierottu, klaunu kojeg se vezuje uz *komediju dell'arte* i kazalište. August je "gluplji" i naivniji.
Više je teorija kako je nastao, a jedna anegdota kaže da je u jednom berlinskom cirkusu majstor ringa zaposlio pomoćnika imenom August. Taj je August bio vrlo glup i nikako nije mogao točno izvršiti svoje zadatke scenskog pomoćnika. To je njegovog nadređenog toliko živciralo da se počeo derati na njega pred publikom. Publika se tomu smijala. Majstor cirkusa odlučio je to iskoristiti kao dio predstave. Navukao mu je kostim, čineći ga tako suizvođačem, i to je postalo stalni dio predstave (Davison, 2013:67).
Druga anegdota govori o tome kako je jedan pijani gledatelj u cirkusu s konjima, sasvim slučajno, nesvjestan situacije zbog pijanstva, stupio na pozornicu i teturao. Tome su se svi smijali, a kako znamo da je crveni nos česta posljedica kroničnog alkoholizma, crveni nos tog gledatelja, zalutalog na pozornici, ustvari je preteča tradicije bojanja nosa u crveno ili male gumene ili plastične kuglice crvene boje koju zovemo i klaunski nos.
Ako to još povežemo s prispodobom klauna, djeda Lea Bassija, koji crveni nos klauna povezuje s crvenim nosom alkoholičara, i to zbog toga što klaun predstavlja najmanje od najmanjih, pijanice, siromahe, odbačene iz društva, uočavamo liniju koja cirkuskog klauna 19. stoljeća povezuje sa suvremenim klaunskim izrazom (Bassi, 2016:43-44).

Cirkus 19. stoljeća, odnosno cirkuskog klauna 19. stoljeća, karakterizira i postojanje fiksnih, odnosno neimproviziranih klaunskih scena, poznatih pod nazivom *clown entrée*. To su klaunski gegovi koji su se izvodili *po receptu*, odnosno netko bi ih smislio i, ako su bili uspješni, ti gegovi izvodili su se u raznim postavama, nije bilo važno tko se krije iz maske klauna, što je suprotno današnjem poimanju klaunske vještine koja je sasvim osobna i, prema mišljenju klaunova s kojima sam razgovarala,

izvire iz samog izvođača. Iako su nesumnjivo publiku zabavljali, takvi klaunski gegovi nestali su negdje sedamdesetih godina 20. stoljeća kada se u svim aspektima kulture težilo za originalnim i sasvim osobnim pristupom, pokušavalo se izaći iz okvira, tako da ovakav ukalupljeni klaunski izraz nije zadovoljavao potrebe niti izvođača niti publike (Jango Edwards).

Tristan Remy, klaunski toretičar, zaslužan je za sakupljanje velikog broja tih *ready made* klaunskih gegova koji su se izvodili shematski. Remyjeva je zbirka od iznimne važnosti jer se ovakve klaunske scene nikada nisu zapisivale, već su se čuvale i prenosile iz generacije u generaciju kako ne bi dospjele u ruke konkurencije. Evo primjera jedne takve scene:



THE SACK OF POTATOES
(1910)

Léandre (Pierre Léandre), CLOWN
Chico, AUGUST
Georges Loyal, RINGMASTER

(*After an argument with his partner, the Clown is angrily leaving the stage.*)

CLOWN: (*to August who is looking after him, grinning*) I'm going to find a club and beat you black and blue. (*he exits and returns immediately*) I'm going to chop you up into little bits. (*he exits and returns immediately*) You can get a basket ready for the pieces. (*he exits*)

AUGUST: (*unsure, to Loyal*) Mr. Loyal, do you think he's a little angry?

LOYAL: I didn't doubt it for a minute.

AUGUST: (*panicky*) Then save me, Mr. Loyal. He wants to cut me into little pieces. Hide me!

LOYAL: How can I do that? He's furious. You always seem to provoke him.

AUGUST: Give me something to hide in—a box, a laundry basket . . .

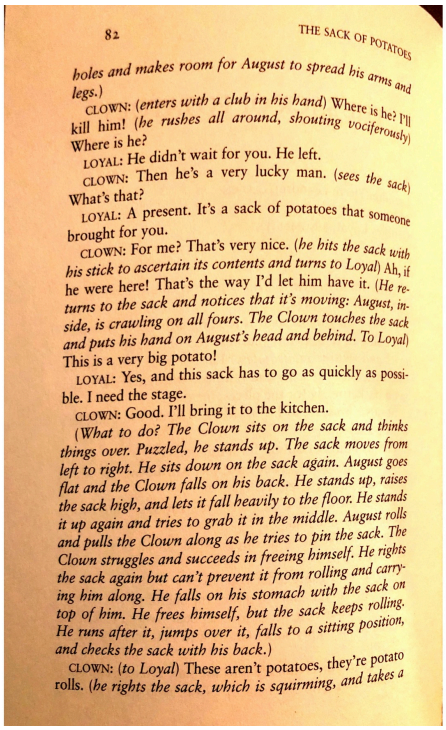
LOYAL: He's going to let you have it.

AUGUST: (*in the same tone*) It's the end of me.

LOYAL: Your best bet is to disappear—very quickly. (*he points to an empty sack*) Crawl into that sack. He won't see you.

(*August crawls quickly into the sack after several somersaults and with the help of Loyal, who cuts breathing*

81



82 THE SACK OF POTATOES

holes and makes room for August to spread his arms and legs.)

CLOWN: (*enters with a club in his hand*) Where is he? I'll kill him! (*he rushes all around, shouting vociferously*) Where is he?

LOYAL: He didn't wait for you. He left.

CLOWN: Then he's a very lucky man. (*sees the sack*) What's that?

LOYAL: A present. It's a sack of potatoes that someone brought for you.

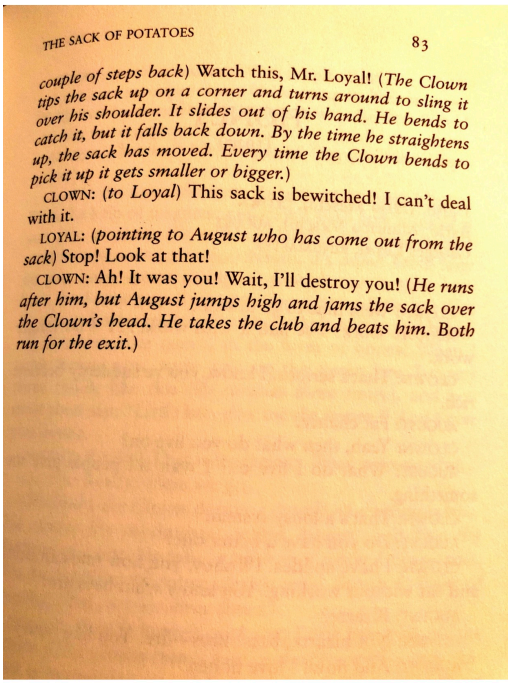
CLOWN: For me? That's very nice. (*he hits the sack with his stick to ascertain its contents and turns to Loyal*) Ah, if he were here! That's the way I'd let him have it. (*He returns to the sack and notices that it's moving: August, inside, is crawling on all fours. The Clown touches the sack and puts his hand on August's head and behind. To Loyal*) This is a very big potato!

LOYAL: Yes, and this sack has to go as quickly as possible. I need the stage.

CLOWN: Good. I'll bring it to the kitchen.

(*What to do? The Clown sits on the sack and thinks things over. Puzzled, he stands up. The sack moves from left to right. He sits down on the sack again. August goes flat and the Clown falls on his back. He stands up, raises the sack high, and lets it fall heavily to the floor. He stands it up again and tries to grab it in the middle. August rolls and pulls the Clown along as he tries to pin the sack. The Clown struggles and succeeds in freeing himself. He rights the sack again but can't prevent it from rolling and carrying him along. He falls on his stomach with the sack on top of him. He frees himself, but the sack keeps rolling. He runs after it, jumps over it, falls to a sitting position, and checks the sack with his back.*)

CLOWN: (*to Loyal*) These aren't potatoes, they're potato rolls. (*he rights the sack, which is squirming, and takes a*



THE SACK OF POTATOES 83

couple of steps back) Watch this, Mr. Loyal! (*The Clown tips the sack up on a corner and turns around to sling it over his shoulder. It slides out of his hand. He bends to catch it, but it falls back down. By the time he straightens up, the sack has moved. Every time the Clown bends to pick it up it gets smaller or bigger.*)

CLOWN: (*to Loyal*) This sack is bewitched! I can't deal with it.

LOYAL: (*pointing to August who has come out from the sack*) Stop! Look at that!

CLOWN: Ah! It was you! Wait, I'll destroy you! (*He runs after him, but August jumps high and jams the sack over the Clown's head. He takes the club and beats him. Both run for the exit.*)

Slika 2.

U sceni su tri lika karakteristična za razdoblje nakon što je na francuskim i engleskim pozornicama prestala zabrana uporabe izgovorene riječi. Radi se o bijelom klaunu, ovdje jednostavno *Clown*, zatim majstoru cirkusa *Mr. Loyal* i Augustu, liku koji uvijek izvuče deblji kraj u komičnoj sceni i koji ima crven nos, ali je miljenik publike. I ovdje najviše patnje i smijeha publike pada na Augusta. On, skrivajući se u vreći krumpira, dobije sve one batine koje mu je bijeli klaun namijenio. Dakle, u želji da se sakrije, sam sebi čini medvjeđu uslugu i biva istučen. Dakle, *flop* je očit i neizbježan. Ovo bismo prije mogli svrstati u komediju situacije nego u klaunsku točku u maniri suvremenog kazališnog klauna.

U ovoj kratkoj sceni August je mogao pokazati i svoju fizičku spremu jer je vidljivo u didaskaliji da u vreću ulazi kroz vratolomni skok, a fizički pokret, kako je opisan u dijelu kada bijeli klaun pokušava staviti vreću krumpira na leđa, a vreća mu neprestano pada, zahtijeva također izuzetnu fizičku spremu i znanje akrobatike za oba izvođača. Priča bi bila čitljiva i bez izgovorene riječi.

U svom dokumentarno-igranom filmu Klaunovi iz 1970. Federico Fellini vodi razgovor i s Remyjem, a i prikazuje grupu klasičnih cirkuskih klaunova kako izvode scenu s brijanjem. Odmah nakon njih Annie Fratellini, legendarna francuska klaunica

rođena u slavnoj cirkuskoj obitelji Fratellini, osnivačica vrlo poznate cirkuske škole Academia Fratellini u Parizu, i njezin muž Pierre Etaix izvode točku koja je za tadašnjeg direktora cirkusa previše avangardna (radi se o sedamdesetim godinama 20.st). Ta scena vrlo jasno opisuje sudar dvaju sličnih, ali opet različitih svjetova i točku prekretnicu koja će klauna uvesti u nove sfere. Jango Edwards klauna nastalog van cirkuske arene i educiranog izvan klanova cirkuskih obitelji naziva *nouveau clown*.

Imenica cirkus danas ima dva značenja. Prva je cirkuski šator – kažemo cirkus, a ustvari mislimo na okrugli mobilni izvedbeni prostor. Drugo značenje je cirkuski program, odnosno niz raznih točaka u izvedbi žonglera, mađioničara, klaunova i akrobata. I kako se takva vrsta cirkuskog programa danas izvodi u raznim prostorima, ne samo u šatorima, tako se sam šator koristi za razne druge vrste programa, kao što su koncerti, predstave i slično.

Cirkuska faza klauna, odnosno vrijeme kada se klauna gledalo većinom samo u cirkusu, definitivno je prošla, ali su klauna kao izvođača obilježila na takav način da je prva asocijacija uvijek cirkus, a tek su rijetki oni koji ga proučavaju izvan tog konteksta.

2.9. Klaun na ekranu

Sve dosad napisano odnosilo se na klauna kojeg publika gleda uživo i gdje je klaun u konstantnoj interakciji sa svojom publikom, upravo za nju izvodi svoje točke ili cijele predstave, improvizira na temelju onoga što osjeti u njihovim reakcijama ili odsutnosti reakcija, čineći svaku predstavu, iako naizgled istom, jedinstvenim i neponovljivim umjetničkim činom s mnoštvom varijacija, reakcija i dijaloga, verbalnih i fizičkih, kako bi izazvao smijeh. U tome se, skraćeno rečeno, očituje među praktičarima općeprihvaćena svrha klaunovog postojanja, postojanje isključivo ovdje i sada, bez presedana u prošlosti i bez nasljednika u budućnosti.

Što onda, iz te perspektive, misliti o klaunu na filmu i televiziji, čiju izvedbu, jednom snimljenu i finalno montiranu, više niti jedna publika ne može izmijeniti? Gubimo li tu ključnu klaunsku karakteristiku?

Na to pitanje trenutno ne mogu dati odgovor, ali mogu probati analizirati neke ključne razlike, odnosno ključne podudarnosti.

U svojoj knjizi Clown Secret, u kojoj, kako kaže, želi probati otkriti tajnu iza svake vrste uspješnog klauna, Ira Seidenstein ističe jedan od tajnih "sastojaka" uspješnih filmskih i TV klaunova: "..Skrivena tajna je u tome da su slavni klaunovi velikih i malih ekrana imali cijeli tim pisaca, redatelja i snimatelja... (Seidenstein, 2018:XXVII)"[35]

Mogu samo pretpostaviti da je veliki tim suradnika na neki način vršio funkciju žive publike u teatru, odnosno to je bio način na koji je klaun mogao komunicirati u trenutku snimanja, dobivajući pri tom povratnu informaciju o svojoj igri. Klaunu publika i razmjena energije koja se vrši na relaciji izvođač-publika čine okosnicu izričaja. Nepostojanje žive publike pretpostavlja smijeh na kredit: Grock u svojim memoarima prepričava razgovor s Charliejem Chaplinom i zaključuje kako on, Grock, dobiva smijeh u gotovini, a Chaplin na kredit.

Neke druge karakteristike stila koje se pripisuju suvremenom kazališnom klaunu zamjetljive su i među filmskim klaunovima zlatnog doba nijemog filma. Nespretnost, nesvakidašnja logika, čudne situacija, još čudnija rješenja, ukratko, kreativni i u isto vrijeme komični kaos vezujemo s filmskim ikonama prvo nijemog filma, a dalje i zvučnog, te televizijskim serijalima. To su prije svega Charlie Chaplin, Buster Keaton, braća Marx, Laurel i Hardy te kasnije Lucille Ball, Mister Bean, Robin Williams, Jim Carry.

Sve njih, odnosno likove kojima oni udahnjuju život, mogli bismo opisati jednom riječju, a to to je gubitnik, odnosno gubitnica.... Gubitnica u ljubavi, gubitnica u poslovnom uspjehu, gubitnica u sportu. Uzmimo, na primjer, baš sport. To kao da je jedna od omiljenih tema klaunova na ekranu. Charlie Chaplin u boksačkom ringu, Buster Keaton u svim sportovima u filmu *Colledge*, Lucille Ball na koturaljkama....

[35]Citat u originalu: "...'hidden' secret is that most of the great clowns of film and television had teams of writers, directors, cinematographers." Prevela Iva Peter-Dragan

Njihovi su neuspjesi bolno smiješni, ali na kraju oni uvijek bivaju moralnim pobjednicima i sva komična patnja kojoj smo svjedočili otapa se u slatkoći moralne pobjede.

Iza neuspjeha klauna krije se izuzetno utreniran izvođač. Da bi uopće mogli izvesti sve te tehnički i fizički zahtjeve točke, klaunovi zlatnog doba nijemog filma, ali i njihovi nasljednici, morali su biti izuzetno fizički spretni.

Riječ *slapstick*, uvriježeni naziv za ekstremnu fizičku komediju, odnosno izvedbeni izraz kojeg odlikuje vještina korištenja tijela do katkad nevjerojatnih granica, nastao je još za vrijeme *komedije dell' arte*. Ime dolazi od riječi *battacio* koja označava dva tanka komada drveta koji udaraju jedan o drugi proizvodeći tako malim fizičkim pokretom zvuk vrlo intenzivne jačine. Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, dakle pojavom nijemog filma, rađa se i *slapstick* kakav nam je poznat u filmovima Bustera Keatona, Charlieja Chaplina i ostalih velikana komedije toga doba.

Neki od tih legendarnih izvođača započinjali su svoj profesionalni život upravo u velikim arenama. Chaplin je nastupao u londonskom Hippodromu uz bok tada izrazito popularnom klaunu Marcelinu.

U Chaplinovu filmu *The Circus* iz 1928. vlasnik cirkusa pokušava uvesti Skitnicu u svoj ansambl. Stariji i iskusni cirkuski klaunovi zaduženi su naučiti ga nekoliko provjerenih gegova (*entréea*), ali skitnica sve radi krivo. On intuitivno reagira na podražaje i akcije koje se događaju, ne slijedi dogovoreni i ustaljeni tijek scene. Dakle, on reagira po vlastitom nahođenju, a ne po nahođenju nekoga tko je *entrée* napisao. To ga čini simpatičnim gledatelju pred malim ekranima.

Ova scena zanimljiva je za analizu temeljnih principa suvremenog klauna naspram tradicionalnih cirkuskih klaunova. Kostimom i fizičkim jezikom prenaglašeni do groteske, prikazani se cirkuski klaunovi ponašaju poput mehanizma koji je namjerno namješten tako da sve ide krivo. Umjesto da namaže pjenu za brijanje klijentu, naučnik je namaže šefu. Dakle, pogreška je namještena, to nije *flop* u duhu suvremenog klauna, flop koji predstavlja bit klaunskog kazališta jer nas podsjeća da nismo savršeni, već smo ljudi. Ta je pogreška unaprijed zadana i zamišljena da u gledatelja proizvede smijeh.

Ali problem vlasniku cirkusa zadaje upravo činjenica da se publika više ne smije uhodanim gegovima i da mu prodaja ulaznica pada. Skitnica Chaplin mu, tako reći, pada s neba jer, bježeći od policije, u panici ulazi u cirkuski ring i publika odjednom gleda stvarni život, to su pred njima pravi policajac i pravi skitnica, kako jedan progoni drugog, pa se uloge mijenjaju jer se *igra lovice* odvija na maloj okrugloj pozornici koja se pomiče, pomalo kao mlin za hrčke. Neposredno prije dolaska ovog dvojca na istom se mjestu odvijao neki klaunski *entrée* koji je publiku sve prije nego zabavljao. Ulaskom dvojca mijenja se raspoloženje u publici, oni odjednom bivaju zabavljeni viđenim i ne sluteći da je to stvarni život.

I kako u Fellinijevu filmu vlasnik cirkusa ne prepoznaje kvalitetu noviteta, u ovoj sceni Chaplin vizionarski nagovještava dolazak jedne nove struje koja će se i desiti u obliku suvremenog kazališnog klauna koji je tema ovog rada.

2.10. Žene i klaunerija

Na klaunice rijetko nailazimo prije 20. stoljeća. Bilo iz razloga što nisu smjele nastupati jer se žene nisu bavile tim poslom, bilo zato što su, ako i jesu nastupale, bile prerušene u muškarce i igrale klasične *entrée* napisane za klaunove – muškarce, žene su, kao i na mnogim drugim područjima, svoj pravi glas u klauneriji dobile tek u prošlom stoljeću. Koliko tradicija, ili pak nedostatak iste, ipak utječe na suvremenu praksu klaunica žena izražava suvremena švicarska klaunica Gardi Hutter:

> Žene koje se nađu u komediji ne mogu se osloniti na tradiciju, nemaju kolektivnu sliku, tipologiju komične ženske figure, njima nedostaju povijesni ženski uzori koje mogu slijediti (Weiche, 2016:99)...[36]

Pitanje koje proizlazi iz ovog razmišljanja jest trebaju li uopće klaunovi/klaunice neki uzor, nekoga koga bi mogle slijediti ili im upravo ta činjenica daje veliku izvedbenu slobodu?

Pišući ovo poglavlje, dosta sam se oslanjala na autoritet kad se govori o povijesti klauna, a to je John Towsen. Njegov je povijesni pregled vrlo detaljno razrađen i

[36]Citat u originalu:"Fraune, die sich ins komische Fach wagen, konnen sich auf keine Tradition berufen. Sie haben kein Leitsystem kollektiver Bilder, keine Typologie von komischen Fraurollen. Innen fehlen auch historische weibliche Vorbilder zum Nachnahmen." Prevela Iva Peter-Dragan

nastoji biti što obuhvatniji. On ne opisuje samo našu zapadnjačku tradiciju izvedbenog klauna, već uključuje i plemensku kulturu domorodaca i slavne ruske klaunove koje naziva ludama za njegovo veličanstvo narod. Ipak, niti jedna ilustracija kojima njegova studija obiluje nije ilustracija žene klaunice. Prije tu nalazimo praksu muškaraca koji se prerušavaju u žene, danas bismo to popularno nazvali *drag*. Razlog tome je vjerojatno činjenica da se u svojoj studiji Towsen zaustavlja upravo negdje gdje suvremeni, *nouveau clown* započinje, a to je negdje u sedamdesetim godinama 20. stoljeća.

Govoreći o suvremenom klaunu, Hugill kao glavnu razliku s tradicijom cirkuskih klaunova ističe dvije stvari: prva je veliki interes za klaunskom edukacijom zbog kojeg su se otvorile mnoge škole u Americi i Europi, a druga je činjenica da su pola tih učenika žene:

> Zanimljivo je da su više od polovice ovih potencijalnih klaunova žene - nagli prekid s tradicijom. Naravno da i danas, kao i u prošlosti, postoje mnoge briljantne komične glumice; komičarke poput Beryl Reid i Mary Tyler Moore smiješne su poput bilo kojeg klauna. No, njihov je humor osoban, povezan s ulogama koje se od žena još uvijek očekuju u muškom svijetu. Klaunovi, za razliku od njih, imaju neutralnu kvalitetu, stvorenu dijelom zbog njihove često bizarne šminke i kostima, i sve donedavno žene se nisu osjećale lagodno ili su bile uvjerljive u takvoj aseksualnoj ulozi. Neke klaunice zamijenile su muške klaunove koji bi se pojavljivali kao groteskna karikatura žene u entreéu ili uvodu(....) Ali sada neke žene uspijevaju kao klaunovi tradicionalno neutralnog tipa. Jedna od njih je Australka Nola Rae koja izvodi u londonskom kazalištu Mime. Njezina dvosatna monodrama igrala je u prepunim kazalištima širom Britanije 1979. godine (Hugill, 1980:17)...[37]

[37]Citat u originalu: "Interestingly, more then half of these would-be clowns are women – a sharp break with tradition. Of course today, as in the past, there are many brilliant comic actresses; comediennes such as Beryl Reid and Mary Tyler Moore are as funny as any clown. But their humor is personal, related to the roles women are still expected to play in the man's world. Clowns, by contrast, tend to have a neuter quality, created in part by their often bizarre make-up and costume, and until recently women have not felt at ease or been convincing in such an asexual role. More naturally, some female clowns have taken the place of the male clowns who would appear as a grotesque caricature of a woman in an entreé or run-in (....) But now some women are succeeding as clowns of the traditionally neutral type. One of these is Australian Nola Rae, whose work is presented by the London Mime Theatre. Her solo two-hour show played to packed houses throughout Britain in 1979."

Hugill svoju knjigu izdaje 1980. godine. Zanimljivo je da spominje upravo tu osobnu stranu koja odlikuje ženski humor i zbog kojeg žene nisu onakvi klaunovi kakvima ih on očekuje da budu, s obzirom na tradiciju, a to je da budu aseksualne. Suvremenog kazališnog klauna, ili suvremenu kazališnu klaunicu, opisuje upravo ta osobna nota, ja izvodim sebe, a ne ulogu, odnosno ja izvodim mnoge uloge koje se skrivaju u meni. Spominje Nolu Rae zato što mu je ona dobra primjer uspješne klaunice koja uspijeva zatomiti svoju seksualnost i biti neutralna.

Towsen možda upravo zato i ne piše o ženama u prvom izdanju svoje knjige jer žene klaunice, u trenutku kada je izdana, nisu značajnije stupile na scenu. On to nadoknađuje svojim blogom u kojem objašanjava zašto tada, 1976. nije pisao o ženama i zbog čega to sada čini.[38]

Dakle, zašto je manje žena u cirkusu? Tri najočitija odogovora su:

- U predfeminističkom, strogo patrijarhalnom društvu žene su bile građani drugog reda, nisu imale iste prilike kao muškarci.
- Muškarci misle da žene nisu smiješne, ili ih se oni boje kada su smiješne. U komentaru koji pripisujemo Margaret Atwood stoji kako se žene boje da će ih muškarci ubiti, a kako se muškarci boje da će ih žene ismijati.
- Groteskna pojava klauna je po mnogima (i ženama i muškarcima) nespojiva sa ženinom prirodnom ženstvenošću. Pokreti *slapsticka* nisu ženstveni. Žene su previše pristojne da bi igrale klaunove koji zapovijedaju, a preosjetljive da bi primale udarce i pljuske.

To su nekada defintivno bili razlozi, ali...

> klauniranje koristi humor samoismijavanja, kod klauna, ženskog ili muškog, na snazi je ismijavanje samog sebe, a ne drugoga, dakle, manje je razloga za muški strah.[39]

---

[38]https://physicalcomedy.blogspot.com/2018/03/women-clowns-pre-1975-part-one-in-circus.html?fbclid=IwAR1J3KV54iSGY4erP9pR3D_W8FebkLhtLUdrrL5vyP0d_5HQ7jAhEr1KrvA

[39]Citat u originalu:
So why this lack of women circus clowns? The three most obvious answers are:
• In a pre-feminist, strongly patriarchal society, women were secondary citizens, not afforded the same opportunities as men.
• Men think women aren't funny, or are afraid of them being funny. In a comment attributed to

Ipak, žene su se bavile komedijom, odnosno postojale su glumice koje su kao glavni izraz koristile komediju. Lucille Ball je američka TV zvijezda najpoznatija po svojoj humorističkoj seriji *I Love Lucy* koja je doživjela nekoliko sezona i iznimnu popularnost. Meni osobno, a i svakoj klaunici s kojom sam razgovarala, ili slušajući panele koje tematiziraju žene i klauneriju, Lucille Ball svakako je uzor zbog svoje bravurozne i lake komične igre. Lucy je žena, domaćica i majka koja se na svoj (komičan) način nosi sa svakodnevnim problemima. Problemi su svuda oko nje, a njezin pristup rješavanju istih, i vječna borna s neuspjehom, čine ju izuzetnom klaunicom. Kod nje su prisutni mnogi principi klaunske igre, ali i poetike općenito. Iako je u seriji puno dijaloga, snaga njezine izražajnosti leži prvenstveno u fizičkom. Njezine velike oči i usta mogu izraziti bilo koju emociju na taj način da ju je lako shvatiti. Njezini su neuspjesi karikature velikih i malih neuspjeha s kojima se žene susreće na dnevnoj bazi i zato s njom suosjećaju. Ali važnost njezine pojave leži i u tome što je ona nesumnjivo žena, žena koja ne krije svoj seksipil, već ga ističe, svjesna ga je i njime se poigrava.

Seksipil je stavka koja dijeli mnoge suvremene klaunice. Neke smatraju da ga ne treba isticati jer klaun uvijek treba biti u ekstremu, izvan ravnoteže, dok ga druge ističu, vođene principom da je tvoja klaunica ti sama, pa to ovisi o tebi, hoće li ona biti lijepa, njegovana, privlačna, ili možda nešto treće, ili i ovo i ono.

Niti u Fellinijevu filmu Clowns ne spominju se klaunice. U prikazima starih majstora zanata nema niti jedne žene, sve do scene s mladom Annie Fratellini koju mnogi spominju kao prvu žensku klaunicu koja je potekla iz slavne cirkuske obitelji. Annie s osamnaest godina napušta obitelj i klasični cirkus u kojem je rođena i čiji članovi čine klasičnu cirkusku obitelj u kojoj se iz generacije u generaciju (u ovom slučaju četiri generacije) prenosilo znanje s koljena na koljeno. Velika zasluga Annie Fratellini jest da je 1975. osnovala jednu od prvih akademija suvremenog cirkusa u Parizu, École

---

Margaret Atwood, we are told that women are afraid that men will kill them but men are afraid that women will laugh at them.
• The clown's "grotesque" appearance is seen by many (men and women) to be incompatible with a woman's "natural femininity." Slapstick antics are not ladylike. Women are too nice to play the bossy clown but too dainty to receive slaps and other blows.
Clearly these were factors, but on the other hand...
• Clowning is usually self-deprecating humor, with the clown —male or female— making more fun of themselves than of others = less reason for men to feel threatened" Prevela Iva Peter-Dragan

Nationale du Cirque, kasnije nazvanu Académie Fratellini. Ta akademija i dalje postoji i pogon je za istraživanje mnogim mladim suvremenim cirkuskim umjetnicima. U sklopu Akademije sagrađen je i veliki cirkuski šator s modernom drvenom konstrukcijom. Ta je građevina fizički prikaz spoja tradicionalnog i suvremenog u cirkusu. Tradicionalno kružnog oblika, s pozornicom u sredini i amfiteatarskim gledalištem oko pozornice, s visokom kupolom, dobro poznati cirkuski oblik nudi nam suvremeni pristup raznovrsnim cirkuskim vještinama, a suvremena forma cirkuske predstave protkana je tradicionalnim elementima, na primjer glazbom koja se izvodi uživo i komičnim interludijima koji publici daju mogućnost predaha između napetih akrobatskih i žonglerskih točaka povezanih u priču.

Na internetskoj stranici circopedia.org klaunica Annie Fratellini opisana je ovim riječima:

> Kao klaunica, Annie Fratellini imala je začudno djetinjast i buntovni karakter sa snažnom poetskom aurom. Odjevena u veliki kaput i ogromne cipele, što podsjeća na njezinog strica Alberta, našminkana skromno (crveni nos, zacrnjena usta i točke na kapcima), s crvenom perikom i šeširom, nije se doimala ženstveno, ali nije izgledala niti kao muškarac. Kada su ju pitali je li njezin karakter ženski ili muški, ona bi uvijek odgovorila da klaunovi nemaju rod.[40]

Ne mogu reći radi li se ovdje o obiteljskoj tradiciji od koje Fratellini u jednom trenutku bježi, a kasnije joj se po izvođačkom konceptu vraća, ili osobnom izboru unatoč obiteljskoj tradiciji (izbor koji potvrđuje tradiciju), ali svakako je to suvremena i još uvijek aktualna tema.

[40]Citat u originalu: "As a clown, Annie Fratellini had a wonderfully childish and rebellious character—with a strong poetic aura. Dressed in a large overcoat and oversized shoes, reminiscent of her uncle Albert's, and wearing a very simple and identifiable makeup (a red nose, a blackened mouth and sequins on her eyelids), with a red wig and a bowler hat, her appearance was not feminine, but she didn't look like a man either. When asked if her character was male or female, she always answered, "clowns have no gender!" Prevela Iva Peter-Dragan

Postaviti pitanje ženskog klaunskog pisma pretpostvlja raspravu o sljedećim problemima:

1. Je li klaun karakter bez spola, *ono*?
2. Ukoliko negativno odgovorimo na prethodno pitanje, bi li žena klaunica trebala, odnosno smjela biti ženstvena na sceni? Ili bi trebala biti karikatura?
3. Koliko su žene općenito opterećene činjenicom da društvo od njih zahtijeva da budu poslušne i da se u svim kategorijama uspješno uklope?
4. Pitanje seksipila na sceni – naime, žene su često seksualni objekti i na njihov se seksipil gleda na drugačiji način nego na muški.
5. Empatija kao temelj suvremenog klaunskog kazališta i u tom smislu slika žene, ne u tradicionalnom smislu kao nježnijeg spola, već žene kao jedinke sklonije iskazivanju emocije.

Na prvo pitanje usudila bih se odgovoriti pozitivno, ali ne zato što mislim da je klaun rodno neodređen, već zato što sama tehnika to nameće. Ne u tom smislu da se osobu koja igra zakamuflira na taj način da publika ne može odrediti radi li se tu o ženskoj ili muškoj osobi, ili često ukoliko se radi o ženskoj osobi, da je kostim dovoljno dobar da uvjeri publiku da gleda muškog izvođača. Mislim ovdje prvenstveno o tome da klaun može biti u bilo kojem trenutku bilo što, pa tako muškarac može biti žena i obrnuto. Delong preuzima jednu klaunsku vježbu od Lecoqa i koristi je u svojim radionicama. Vježba se zove Prvi muškarac i prva žena. Vježba se izvodi tako da se muška i ženska osoba nalaze na pozornici udaljeni jedan od drugog i spavaju. Kad se probude, to simbolizira njihovo rođenje. Oni moraju otkriti prvo svoje tijelo, pa svijet oko sebe, pa drugu osobu na sceni, i tek na kraju publiku. Kako vježba krene, gotovo uvijek dođe do trenutka kada, otkrivajući tijelo suigrača/ice na sceni, klaun/ica otkriva razlike u muškom i ženskom tijelu. Igraju li onda s partnerom/icom svjesni tih razlika, individualna je stvar i ovisi o trenutku. Ona ne smije biti stvar svjesne odluke ako se vodimo načelom da moramo biti iskreni prema sebi i reagirati u skladu s trenutačnom emocijom.

Opis općih karakteristika suvremenog kazališnog klauna, u vezi drugog pitanja, sugerira na dvije kontradiktorne definicije. Jedna je da je tvoja klaunica ti sama, pa ako sam ja žena, ja odlučujem odnosno instinktivno osjećam jesam li ženstvena žena

ili ne, pa je onda ovisno o tome ženstvena ili ne moja klaunica. Ili mogu u jednom trenutku osjećati ovako, u drugom onako.

Nadalje, pitanje je osjećam li se ja ženstveno ili ne (moram biti svjesna toga ako sam u trenutku) ili želim zadovoljiti publiku koja dolazi s određenim očekivanjima, i ima određena očekivanja. Trebam li ispuniti ono što se od mene očekuje ili da postupim instinktivno, reagiram emotivno? Zbog predrasude da žena mora zadovoljiti određene estetske norme i norme pristojnog ponašanja, jer mnogo toga što je normalno ponašanje muškarca, tradicionalno i kulturološki smatra se nedoličnim za ženu, mnoge suvremene klaunice skrivaju svoja tjelesna ženska obilježja, na primjer grudi i stražnjicu i dio njihovih kostima je spužva koja skriva ženske linije tijela. Neke pak klaunice namjerno prenaglašavaju upravo grudi i stražnjicu dodajući spužvu kako bi ih neprirodno povećali, poigravajući se tako karikaturom svoje tjelesne linije.[41] Na sličan način se i muškarci poigravaju karikaturom svojega tijela, naglašavajući falus. Ipak, iskustva žena klaunica pokazala su kako se u tom smislu osjećaju kad izađu na scenu. Ustanovile su da ih se na prvi pogled doživljava kao seksualni objekt, dakle, privlačne, odbojne, bujne, poželjne, nepoželjne i slično, a tek onda ih se gleda kao osobe koje imaju i druge karakteristike. Muškarci klaunovi taj problem ne ističu tako često, pa tako zaključujem da on nije bitan za izvedbu na ovaj način kako je on bitan za klaunice. Zapažanje Sonie Norris koje iznosi u javnom razgovoru: Clowning while female – Conversation at the Brick Theatre in NY City, Sunday, 9 September 2018.[42]

> Kako možemo srušiti ustaljenu percepciju nas kao žena? To je pitanje koje si postavljamo svaki put kada klaunica izađe na scenu. Sabotiramo li ili preusmjeravamo ili potvrđujemo normu i zahtjeve koje društvo na nas vrši, ili govorimo li 'Ne zanima me, to nije … Ja se uopće ne bavim tim stvarima', ali tvoja pojavnost se time ipak bavi onog trenutka kada stupaš na pozornicu, mislila ti o tome ili ne. Nadalje postavlja se pitanje kako možemo prekinuti taj prvi dojam realnosti u kojoj živimo, društva u kojemu kao žena postaješ objekt određene vrste

[41] Na primjer Gardi Hutte sa svojom klaunicom Hannom u više predstava, Hilary Chaplain u predstavi "A Life Time in her Day"
[42]https://howlround.com/happenings/clowning-while-female

percepcije tog trenutka kada se pojaviš, a ta percepcija je druge vrste nego percepcija muškarca klauna koji izlazi na pozornicu.…"[43]

U više navrata govorili smo o emociji kao glavnom pokretaču klaunske igre. Edwards u svojim radionicama govori o tome da su žene u srži bolji klaunovi od muškaraca jer su po prirodi emotivnije, a klaunski humor vođen je upravo emocijom kao pokretačkom snagom. Suvremeni španjolski klaun Carlo Mo govori o trima vrstama humora u klaunskoj izvedbi. Prvi je vođen intelektom (u fizičkom prikazu ga smješta u glavu), drugi emocionalni (on ga dočarava jezikom), a treći je instinktivni (područje genitalija). Još dalje ide Norris koja govori da je velika razlika između pojmova optimizam i nada. Nada je emocija, a optimizam je kognitivan pojam, svjesno očekivanje nekih boljih i sretnijih okolnosti. Klaun nije nepopravljivi optimist, već živi primjer uzrečice *Nada umire zadnja!* Ili još bolje - nada nikad ne umire, ona je besmrtna, kao što je besmrtan i klaun.

[43] Citat u originalu:How can we disrupt how we are perceived as women, I think that actually is an issue every single time that a female clown sets foot on the stage…. And as to whether we are subverting or just diverting or reinscribing the norm and the demands of the society on us or whether we are saying 'I just don't care, that's not what I…I'm not even dealing with any of those things' and yet your presence still is, whether you choose to think about it or not, it still is the minute you set foot on the stage and therefore how do we interrupt the immediate response of the fact that reality is that we live in a world, in a society where as female there are perceptions that are in place just the minute people look at us and that is different, I think, then when a male clown sets foot on stage. Prevela Iva Peter-Dragan

3. POGLAVLJE II: KLAUN I KOMIČNO

Slika 3.

3.1. Bilješke o komediji

Komično, komedija, humor, smiješno, smijeh kompleksni su pojmovi. Taj svijet, svijet komičnog, smiješnog, humorističnog ne bismo trebali gledati kao svijet za sebe, iako je periodično bio takvim smatran, pa postoje pokušaji da ga se izuzme iz dobro organiziranog društva. Platon u Državi o komediji piše kao o nečemu nedoličnom i nepotrebnom, nečemu u čemu se izrugujemo nekome. U kršćanskom kontekstu, a zanimljiva je činjenica da je iz Aristotelove Poetike izgubljen upravo dio o smijehu, odnosno komediji (zanimljiva opaska za razmišljanje iz perspektive teorije zavjere), smijeh je predstavljao nedolično ponašanje i rizik koji bi nas mogao odvesti u nedopušteno. U kršćanskom kontekstu vjernik mu se ne bi smio prepustiti jer postoji opasnost da će nas izbaciti izvan kontrole.

Evo već u ovom kratkom odlomku komično sam spomenula u kontekstu nedoličnog i kontekstu subverzivnog.

Komično, smiješno, *smijehoizazivačko* dovodi do gubitka kontrole. Ta kontrola može biti fizičke naravi: tijelo iz ravnoteže dovodimo u neravnotežu, iz ujednačenog disanja

u nekontrolirano grčenje dijafragme i bučno dahtanje. Osim toga, gubimo na trenutak kontrolu nad logičnim obrascima razmišljanja i prihvaćamo nelogično, dakle gubimo se na razini kognitivnog. Neposredno prije nego što puknemo u smijeh pojačavamo sposobnost apstraktnog mišljenja, a za vrijeme i nakon smijanja opuštamo se i fizički i psihički. Fizički se proces odvija tako što kada torzo, od dijafragme na gore, počinje nekontrolirano gibanje nismo sposobni braniti se od moguće opasnosti, opušteni smo, dakle nismo u *fight or flight* poziciji. Taj sam termin preuzela od Johna Morrealla, a opisuje fizičko stanje u kojem se tijelo nalazi u pripravnosti za obranu kada osjeti opasnost. To je stanje pune pripravnosti, fizičke napetosti koja je potrebna za izvršavanje radnji o kojima nam ovisi život. Fizičke manifestacije smijeha suprotne su od ovog fizičkog stanja pripravnosti. Ako se smijemo, nismo u *fight or flight* poziciji i nismo spremni za akciju, već smo izvan ravnoteže. Psihički smijeh nas opušta zbog otpuštanja kočnica, odnosno zbog izlaska iz okvira očekivanog i kontroliranog, koje, da bismo slijedili, moramo svakodnevno izdvojiti veliku količinu energije, i fizičke i psihičke.

U ovom malo dužem, ali još uvijek prilično kratkom uvodu, spomenula sam tri karakteristike komedije, smijeha, humora koje su dovele do triju glavnih pristupa teoriji tog područja: smijeh kao osuda u teoriji superiornosti, smijeh kao reakcija na kratki spoj u teoriji inkongruentnosti (nedosljednosti) i smijeh kao mehanizam mentalnog i fizičkog opuštanja u *relief* teoriji.

3.1.1. Teorija superiornosti

Teorija superiornosti stoljećima je činila glavni pristup ovoj temi, negdje sve do prosvjetiteljstva. To stajalište pristupa smijehu kao iskazivanju superiornosti prema nečemu drugome ili prema samom sebi u nekoj prošloj situaciji. Zbog toga je, prema ovoj teoriji, smijeh izvor zlobe, zločestoće prema nekome (ili samom sebi). Onaj koji se smije je u superiornoj poziciji, odnosno izvrgava ruglu nekoga ili nešto. Stvaraju se viši i niži statusi nastali iz nečega što je neopipljivo. Ne samo da se stvaraju takvi statusi već se istog trenutka mogu poljuljati društveno određeni statusi. Uzmimo, na primjer, vezu između kralja i lude, koja je bila politički prihvatljiva i prihvaćena; ili karnevalske povorke raznih vrsta gdje vladajuća struktura privremeno prihvaća tu

promjenu statusa tko vlada, a tko sluša, samo zato što je iluzorna i jednim potezom može prestati. Ali čim se takva stvar desi u nekontroliranoj atmosferi, smijeh postaje opasan. Dakle, smijeh treba držati pod kontrolom.

Kritičari tog pristupa, a pojavljuju se već u Shakespeareovo vrijeme, smatraju da kod izvrgavanja smijehu nekih ljudskih karakteristika ili navika nije glavna namjera poniziti osobu, već drugima pružiti primjer da budu bolji, dakle upravo suprotno od Platonovog mišljenja da će smijehom poticati ljude na ružno ponašanje, komični prikaz neke neprihvatljive karakterne osobine potaknut će ljude da budu bolji, što god to značilo u određenom društveno-kulturnom kontekstu.

Bergson smatra da se obično smijemo nečemu što je uhodano i nepromjenjivo, kao što je mehanizam nekog stroja. Kada se smijemo takvoj pojavi, mi ju, istina, izvrgavamo ruglu, ali joj u isto vrijeme pomažemo izaći iz tog mehanizma, i počne se opet ponašati kao ljudsko biće (Morreall, 2008:80).

Zanimljiv je ovaj pristup mehaničkom ponašanju, uhodanosti, slijepom praćenju, kao uvod u sljedeću teoriju, a to je teorija inkongruentnosti.

3.1.2. Teorija inkongruentnosti

Teorija inkongruentnosti nastala je puno kasnije od teorije superiornosti i po njoj smijeh nastaje kad nešto ispadne iz uhodanog sklopa misli, pokreta ili ponašanja uopće, dakle kad se dogodi kratki spoj od onoga što smatramo logičnim i što na kraju krajeva očekujemo da će se desiti sljedeće. Očekivanje da će se nešto desiti sljedeće nastaje zbog toga što svakodnevno ponavljamo određene misaone obrasce, ili obrasce fizičkog i mentalnog ponašanja, pa nam odmak od njih izaziva smijeh.

Kratki spoj ne događa se samo jedanput na jednom konkretnom primjeru, već se opetovano možemo smijati istom kratkom spoju:

> Pravo značenje inkongruetnosti u standardnim teorijama inkongruentnosti je to da neka stvar ili događaj koji percipiramo ili o njemu razmišljamo na neki način krši naše normalne mentalne obrasce i očekivanja. Jednom kada smo iskusili nešto nespretno, mi više ne očekujemo da će se to moći uklopiti u naše

uobičajene obrasce. No ipak, to i dalje krši naše uobičajene mentalne obrasce i naša očekivanja. Zato nas ista stvar može u više navrata zabaviti (Morreall, 2009:11).[44]

Drugim riječima, ne navikavamo se tako lako i neočekivani obrasci ne postaju uobičajeni nakon jednog ”konzumiranja”.

Kod Bergsona kratki spoj doći će izvana smijehom koji se rađa upravo zato što je mehanizam uočen. Kad ga uoče, gledatelji (bilo u svakodnevnom životu ili u umjetničkim okvirima) će reagirati smijehom i tako dovesti do kratkog spoja onoga koji mehanički izvodi određenu radnju, i tako ga opomenuti, ispraviti, poboljšati (Bergson, 2008:12).

U mehanizmima koje podrazumijeva teorija inkongruentnosti do kratkog spoja doći će iznutra, prekidom obrazaca, i smijeh će se dogoditi kao trenutna reakcija na taj prekid. Uzmimo čovjeka koji hoda ulicom i odjednom pada poskliznuvši se na bananu. Taj prizor će nas nasmijati. Ako uzmemo isti primjer, ali da sam ja ta koja se poskliznula na bananu, hoće li to i kod mene izazvati smijeh kao reakciju, ili će moja unutarnja reakcija biti, na primjer, plač?

Nešto što je dosljedno ulijeva povjerenje i daje osjećaj sigurnosti i kontrole. Nedosljedno nas izbacuje iz tračnica i zato je zanimljivo, ali može biti i opasno, riskantno. Teorija inkongruentnosti predmet je kritike iz te perspektive, ne izaziva smijeh sve što je izvan općeprihvaćenog poretka ili uhodanog sustava.

Ako teoriju inkongruentnosti uzmemo s opaskom "pod uvjetom da", odnosno da kažemo da se smijemo nečemu što nas izbacuje iz tračnica uobičajenih misli i ponašanja, ali pod uvjetom da nam to ne ugrožava egzistenciju (ne znam koliko bi nam bilo smiješno da se pod ispadanje iz obrasca uzme i pad aviona, iako bi to upravo isto bilo ispadanje iz obrasca ako znamo da je, statistički gledano, avionski promet najsigurnija vrsta prometa); onda možemo već razmišljati i o određenim granicama

[44]Citat u originalu:The core meaning of "inocongruity" in standard incongruity theories is that some thing or event we perceive or think about violates our normal mental patterns and normal expectations. Once we have experienced something incongruous, of course, we no longer expect it to fit our normal mental patterns. Non the less, it still violates our normal mental patterns and our normal expectations. That is how we can be amused by the same thing more then once.” Prevela Iva Peter-Dragan

koje moramo postaviti da bi nam nešto bilo smiješno. Tako se nalazimo već i na tragu trećeg velikog pristupa objašnjavanju pojave komičnog, smiješnog, pojavi humora, a to je teorija opuštanja. Ona govori o tome da smijeh i komično izazivaju, i moraju izazvati ugodu kojoj je posljedica opuštanje kako bi još uvijek bili na istom terenu, pričali o istoj kategoriji, o komičnom. Ugodu može izazvati i konzumacija prvih proljetnih jagoda, ali neće izazvati smijeh. Ali probamo li sada spojiti ta dva pristupa u jednom primjeru, bit ćemo jasniji u obrazloženju smiješnog. Recimo da hodamo tržnicom i vidimo stol s jagodama. To su prve sezonske jagode. Vidimo ih izdaleka, one se izgledom slažu s našim očekivanjem o tome što je jagoda. Prilazimo im bliže, miris također odgovara. Uzimamo jednu i zagrizamo, ali umjesto okusa jagode dobivamo okus čokolade. To će nam izazvati smijeh zato što smo "izbačeni" iz kolosijeka očekujući okus jagode, a dobivši okus čokolade, koji je također ugodan. Da smo, zagrizavši jagodu, dobili snažan ljuti okus od kojeg nas je dugo zatim pekla usna šupljina, pitanje je bismo li taj događaj i dalje smatrali smiješnim.

Ovu kategoriju možda može objasniti u trenutno vrlu popularnu smicalicu ili popularno rečeno *prank*. To se odnosi na dvije stvari: prva je sam čin kada nekome, tko očekuje nešto uobičajeno, podvalimo nešto neočekivano, većinom nešto neugodno, a druga je TV format u kojem u kratkim scenama gledamo smicalice koje neke osobe smišljaju drugima. Takav format u ovoj analizi zanimljiv je isključivo zbog fizičke strane same izvedbe. Naime, sama smicalica događa se u domeni tjelesnog izraza i zato takav TV format može biti internacionalan, ne bazira se na jezičnoj šali. S druge strane, pitanje je u kolikoj mjeri je posljedica smicalice tjelesno neugodna za onoga kome je usmjerena te to vjerojatno ovisi o tome koliko će osoba koja je *pretrpjela* smicalicu imati snage i volje da se sama sebi smije.

Michael Clark, suvremeni britanski komičar, glumac i pjesnik, postavlja tri uvjeta koja moraju biti ispunjena da bi nam nešto bilo smiješno. Prvi uvjet je da osoba zamišlja neku stvar kao nedosljednu. Drugi uvjet je da ta osoba uživa dok percipira tu stvar. A treća je da osoba uživa i u percepciji te stvari kao nedosljedne.[45]

Ukoliko su sva tri uvjeta ispunjena, smatra Clark, doći će do smijeha.

[45] preuzeto od Morreall

3.1.3. Teorija opuštanja

Glavni argument teorije opuštanja (*relief theory*) je da je smijeh svojevrsni ventil kojim otpuštamo napetosti uzrokovane stresom, kriznim situacijama i slično.

Iako prve tragove ove teorije nalazimo u 18. stoljeću, ona je posebno prisutna u 19. stoljeću i vezuje se uz Sigmunda Freuda.

U svom pregledu triju glavnih teorija u objašnjavanju smiješnog Morreall smatra da je Freudov pristup kod mnogih autora koji su ga objašnjavali sveden samo na otpuštanje energije potisnutih emocija. Morreall ističe da Freud ne govori o otpuštanju energije potisnutih emocija, već o otpuštanju energije koja dovodi do potiskivanja emocija.

> Prema Freudu većina viceva i šala govori o seksu ili zlobi zato što su to velika pitanja, a društvo nas primorava potisnuti ih. Kad prepričavamo ili slušamo neki vic o seksu, ili vic koji omalovažava neku osobu ili grupu, mi prelazimo preko svoje unutarnje cenzure, izražavajući pritom naš potisnuti libido ili zloću. Višak energije koji se time dobiva tada se ispušta u obliku smijeha (Morreall, 2009:18). [46]

Ove teorije nisu izolirane u određenom povijesnom razdoblju, i nisu isključive same po sebi. U suvremenim teorijama i raspravama o toj temi naći ćemo ponešto od svake od njih, a često će i primjeri iz jedne moći osvijetliti i objasniti neke primjere iz druge. Dakle, granice su im fluidne.

Navedene teorije samo su šturo opisane, ali ih je zbog daljnje analize komičnog/humorističnog/smiješnog kod klauna važno spomenuti.

[46]Citat u originalu: "According to Freud, most prepared jokes and witty remarks are about sex or hostility, because those are the big urges which society forces us to repress. In telling and listening to a sexual joke, or a joke that belittles an individual or a group, we override our internal censor, expressing our repressed libido or hostility. The now superfluous energy summoned to repress those urges is then released in laughter." Prevela Iva Peter-Dragan

Pod pojmom *komedija* ovdje ću obuhvatiti sve vrste izvedbenog oblika onoga što je smiješno, što izaziva smijeh, a napisavši tu riječ, postavila sam automatski sljedeći problem, a to je pitanje je li smijeh uvijek posljedica nečega što je smiješno.

Za potrebe ovog rada sve poznate mi izvedbene oblike nečega što generalno (kod većine ljudi u određenom društvenom kontekstu) izaziva smijeh, bez obzira je li vezan uz emociju ili nije, zvat ću komedijom, dakle komični dramski tekst, vic, komičnu situaciju iz svakodnevnog života, metaforu koja izaziva smijeh, karikaturu, satiru, sarkazam, smicalicu, ironiju. Naravno, uvijek se može izraziti prigovor na ovakvu kategorizaciju i reći da se neki ljudi ne smiju, ali svejedno smatraju neku situaciju komičnom. Moći će se i drugačije postaviti problem, a to je da se ponekad, zbog toga što to zahtijeva određena društvena situacija, smijemo i nečemu što nam zapravo nije smiješno. Nadalje, ponekad se ne smijemo ni zbog kakvog kognitivnog podražaja ili pomaknute percepcije, već isključivo zbog fizičkog podražaja, kao kad nas, na primjer, netko škaklja ispod pazuha. Ali možemo pretpostaviti da, iako postoje iznimke, prosječan čovjek na određenu situaciju koja izlazi iz obrasca uobičajenog (kad sam nešto tako proživljava ili kad gleda nekoga drugoga u neuobičajenoj situaciju), pod uvjetom da ta situacija nije bolna (fizički ili psihički) i nikoga ne ugrožava, ili na situaciju koja je umjetnički strukturirana kako bi imitirala neku životnu situaciju, ono što Schechner naziva *showing doing*, u kojoj je došlo do prekida obrasca (na primjer u nekoj scenskoj ili filmskoj izvedbi), reagira smijehom, a taj smijeh ga opušta fizički i psihički (Schechner, 2003:115).

Odredivši se tako u načinu na koji ću pristupiti analizi komičnog kod klauna, uključujem u analizu sve tri teorije jer ću, osim teoretski, i iz iskustvo gledateljice i izvođačice neke klaunske scene uz pomoć tih triju teorija pokušati opisati što izaziva komičan efekt kod klauniranja.

Ovakav pristup analizi alata koji pomažu autoru i razloga koji ga navode na stvaranje nečeg "komičnog"funkcionirat će iz perspektive gledatelja i perspektive praktičara klaunskog kazališta, odnosno autorice i izvođačice klaunskih komada (bile to točke ili cijele predstave).

Nesumnjivo, moj pristup dolazi iz mojeg iskustva scenskih izvedbenih umjetnosti gdje ćemo za nešto što je komično, humoristično reći da je komedija, ne mareći pritom na fine nijanse. Kada kažem komedija, ne mislim samo na komično. Naprotiv,

klaunsku komediju možemo uzeti u platonovskom shvaćanju humora generalno, kao nešto što izaziva i zadovoljstvo i bol u isto vrijeme...

Analizirat ću radove nekih autora čije stavove o komediji smatram relevantnima za ovaj rad, a koji se bave objašnjavanjem nekih misaonih procesa koji se događaju na razini percepcije i zbog čega nešto izaziva smijeh.

Poslužit ću se razmišljanjima koja su zapisali još Platon, Aristotel, Augustin, Hegel, Wittgenstein, Bergson, Zupančič, dakle filozofima s jedne strane, te praktičarima komedije koji dolaze iz raznih oblika umjetničkog, izvedbenog itd...

Katarza smijehom nije jedini cilj i kategorija uspješnosti. U klaunskom kazalištu računamo i na izazivanje empatije i suosjećanja, a važno je spomenuti i edukativni efekt koji klaunsko kazalište može sadržavati, odnosno sagledavanje stvari iz drugačije perspektive, razvijanje kritičkog mišljenje i sl.

Nadalje, vezano za pristup koji opisujem u analizi klaunskog kazališta, a to je da je *klauniranje* moguće jedino sada i ovdje, pred ovom publikom, na ovom određenom mjestu, reći ću ponešto i o misaonom, psihološkom, naspram intuitivnog, tjelesnog u klaunskom kazalištu.

Debata na relaciji je li komedija suprotnost tragediji ili pak suprotnost ozbiljnome komplicirano je pitanje. U klaunskom smislu, ako prihvatimo činjenicu da sve dolazi iz emocije, onda je i tragično samo dio mogućeg spektra, a humor nastaje kad se klaun odmiče od ustaljenog sustava, od automatike svakodnevnog (teorija inkongruentnosti). Za shvaćanje ove izvedbene forme mogli bismo poistovjetiti općeprihvaćene obrasce socijalnog ponašanja s onim što se u nekoj zajednici ne smije dovoditi u pitanje i utoliko bi ovdje humor, sa svim svojim nijansama, bio suprotnost ozbiljnome.

Važno je imati na umu pristup humoru/komičnom iz perspektive izvedbene umjetnosti. Najviše je teoretskih razmatranja koja komično i humoristično proučavaju na obrascu jezika, i to izgovorene ili pisane riječi, zatim iz psihološkog kuta ili na primjer društvenog konteksta. Društveni kontekst posebno je zanimljiv pristup koji na neki način onemogućava dijakronijski pristup i vezan je isključivo za trenutni

društveno - politički trenutak. Ta kategorija onda obuhvaća i komediju kao pisani tekst koji se izvodi na sceni.

Iako je klaunsko kazalište komedija tjelesnog izraza, odnosno govora tijela, postoji i zasebna kategorija klaunskog pisanog/*izgovorenog* teksta za koju mislim da je moguće napraviti semantičku analizu po obrascima, odnosno misaonim procesima koje nude lingvisti.

Problematici ću se, dakle, primarno pokušati približiti komparativnim analizama klauna iz perspektive teorija komičnog koje se bave umjetničko-izvedbenim, a kojima je glavno mjerilo uspjeha upravo **smijeh,** smijeh bez fizičkog stimulansa.

3.2. Komični karakter kao baza

Objašnjenje komedije, u odnosu na njezinu suprotnost tragediji, ponudio je još Aristotel, a analiza na toj relaciji dugo je činila glavni pristup u teoriji komedije. Komedija je niža na ljestvici, manje društveno podobna, ona ističe ono ružno, ali opet ružno koje ne uzrokuje fizičku bol ili štetu, dok je tragedija uzvišena. Komedija je za široke mase, dok je tragedija, koja se bavi bogovima i junacima, svojim svečanim govorom, prikladnija za više društvene slojeve.

Iz perspektive klauna i klaunskog humora zanimljiv je Theophrastus kao prvi autor za kojeg se vezuje komičnost nekog određenog karaktera, a ne nužno cijelog djela. Talijanski teoretičar Salvatore Attardo u svojoj knjizi *Linguistic Theories of Humor* upravo Theophrastusa spominje kao prvog autora za kojeg vezujemo analizu komedije iz perspektive komičnog karaktera. Attardova se pak analiza Theophrastusa oslanja na Plebea i Janka, jer:

> ...njegovo viđenje humora do nas doprlo je kroz citate i fragmente, najviše kroz njegove moralne karaktere. Teorija karaktera je literarna analiza karaktera, kao što su hvalisavi vojnik, pijanica itd. koji su česti u komediji.

> Svaki je karakter povezan s nekim ponašanjem ili manom, a na komediju se gleda kao na upotrebu tih karaktera (Attardo, 1994:22)[47]

U osnovi klaunskog kazališta je upravo komični karakter, bolje rečeno neka komična karakteristika koju taj određeni izvođač već nosi u sebi i onda je potencira, prenaglašava na sceni. Cijela slika (dramaturgija cijelog izvedenog djela) nije u fokusu, u fokusu je trenutak u kojem gledamo unutarnji konflikt klauna i konflikt klauna sa svijetom oko sebe (gubitak samokontrole i gubitak kontrole nad događajima). Klaun dok na neki način riješi taj konflikt, ne ide dalje, ne pritišće ga, schechnerovski rečeno, simbolično vrijeme izvedbe, njemu je primarno vrijeme događaja. Sve je u vremenu radnje i u samoj radnji koja je vrlo često jako jednostavna (primjer iz radnja čišćenja groba iz predstave Slavuj redateljice Lee Delong) mogu izaći na vidjelo crte nekog karaktera, koje su onda prepoznatljive gledateljima i u kojima se gledatelji sami sebe prepoznaju.

Attardo naglašava da za Aristotela komedija mora biti realistična, dok Theophrastus smatra da je komedija fiktivna (Attardo, 1994:22).

U klaunskom kazalištu komedija započinje u stvarnom, realnom, ali može završiti u bilo kojem drugom paralelnom svemiru. Iz jedne perspektive klaunsko kazalište, klaunska komedija, poštuje Aristotelovsko jedinstvo mjesta, vremena i radnje. I dok bismo mogli debatirati o tome da je svaki izvođač primarno ovdje i sada, ali "govori" o nekom drugom mjestu na nekom drugom vremenu, jer bi doslovno shvaćanje riječi ovdje i sada maksimalno suzilo, pa čak i poništilo mogućnost umjetničkog izvedbenog trenutka, klaunsko ovdje i sada, prema eminentnim suvremenim klaunovima s kojima sam razgovarala, ima dva lica. Klaun ne pribjegava izvođačkom balonu, odnosno pristupu u kojem izvođač u potpunosti zanemaruje prisustvo publike, i utoliko je svjestan energije koju mu određena konstelacija osoba prisutnih u publici odašilje, za njega ne postoji četvrti zid. Klaun osluškuje što se događa u publici, dok u isto vrijeme uzima *stvarno* kao pistu za polijetanje u druge sfere realnog. Zajednička

[47]Citat u originalu: ...his views on humor have reached us through quotations and fragments, mostly in his Moral Characters. The "character theory" is a literary analysis of characters, such as the boasting warrier, the drunk etc., that are common in comedy. Each character is identified with some behaviour or weakness, and the comedy is seen as the use of these characters. Prevela Iva Peter-Dragan

polazišna točka je neko opće, i klaunu i publici, dobro poznato mjesto koje klaun pretvara u nešto potpuno drugo i u isto vrijeme bivajući sa svojom publikom, osluškujući ju u svakom trenutku, odvodi je na više različitih mjesta. U tom slučaju, usudila bih se reći, klaunska komedija biva i fiktivna i realna u isti mah.

Komičnost neuništivog u klaunskom kazalištu možda može pokazati da komedija nije nužno vezana za realno. Komični karakter proživljava situacije koje bi, da se dogode stvarno, bile kobne; ali iz svake te situacije on izlazi neozlijeđen, kao da se ništa nije desilo.

Kvintilijan dijeli humor po tome na koga se odnosi, pa tako imamo humor koji se odnosi na druge, na nas same ili na neutralno (Attardo, 1994:31). Klaunskom kazalištu baza je samoironija, odnosno klaunica usmjerava smijeh na samu sebe, i utoliko bismo teško ovdje mogli primijeniti teoriju superiornosti. Ako bismo pokušali, to bi se logikom stvari poništilo, jer ne mogu biti superiorna sama sebi. Takva praksa čini rijetku pojavu u izvedbenim umjetnostima. To je humor koji proizvodi reakciju smijeha kod publike i koji klaunica okreće prema samoj sebi, a da pritom nikoga drugoga direktno ne proziva, ali ustvari proziva svakoga. I dok od najranijih analiza komediju povezujemo s običnim čovjekom, pukom, komediografi, stand up komičari ili karikaturisti, na primjer, opisuju ono što je smiješno kod drugih, ne analiziraju nužno sebe. Suvremeno klaunsko kazalište polazi od osobe koja igra. Pretpostavka je da se okreće kritici same sebe. U društvu koje teži biti politički korektno, autorefleksija bi mogla postati jedini mogući pristup humoru. Uzmimo, na primjer, rad suvremenog hrvatskog performera Siniše Labrovića koji je većinom autorefleksivan i koristi se komičnim elementima. Autorefleksija je mikrokozmos preko kojega možemo donositi zaključke koji vrijede za makrokozmos. Na prvu loptu, čini se da kritiziramo samo sebe, no pronicljiviji gledatelj nailazi na više prikrivenih slojeva.

Labrovićev performans *Pecanje*, izveden u sklopu festivala Mladi Levi, Ljubljana, 2018., gdje usred grada, u akvariju, hvata konzervu ribe štapom za pecanje izaziva smijeh kod gledatelja na više razina. Prva komična slika je na razini vizualnog i ona razbija nekoliko općepoznatih, ustaljenih, "zdravorazumskih" slika: a) da se štapom za pecanje ne lovi riba u malom kućnom akvariju, b) da riba u konzervi nije živa i da joj nije mjesto u kućnom akvariju i c) da se štapom za pecanje ne lovi konzervirana,

već živa riba (ali ne iz akvarija). To je općepoznato i djeci ranog školskog uzrasta. Labrovića ovdje prolaznici gledaju na dva moguća načina: kao prirodnog luđaka (pa mu se smiju posprdno ili ga žale) ili umjetnog, voljnog luđaka - kolokvijalno - klauna - pa mu se smiju jer su svjesni da se radi o namještenoj situaciji.

Ukoliko ga gledaju na toj drugoj razini, moguće su višestruka tumačenja onoga što radi. Na primjer, netko tko je ekološki osviješten, mogao bi taj performans tumačiti kao kritiku globalnog zagađenja voda, posljedica čega je i pomor ribe; ili kao kritiku kapitalizma koji prekomjerno izlovljava i pretjerano iskorištava prirodne resurse, pa običan mali čovjek teško dolazi i do te jedne ribe; riba kao metafora hrane u kršćanskoj simbolici... Tumačenja mogu ići i u smjeru postojanja i smisla uopće. Ta riba zasigurno neće doći ribaru na mamac, prvo zato što, i da je riba u konzervi živa, konzerva se ne može sama pokrenuti i zakačiti na mamac. Zašto čekati kad znamo da neće doći (kao što niti Godot ne dolazi)?

Labrović je vjerojatno odabrao upravo tu sliku koja na prvi pogled izaziva smijeh iz nekog razloga. On nije odlučio održati govor na tu temu, već je odabrao vizualni pristup i govor tijela. Stavio je sebe u centar.

U razdoblju renesanse posebna originalnost u shvaćanju humora pripisuje se Madiusu, autoru djela *De Ridiculis* (Attardo, 1994:31). On postavlja tezu kako je humor nemoguć bez elementa iznenađenja. Ta je teza u određenom smislu preteča teoriji inkongruentnosti. Attardo prevodi citat iz Madiusova djela u kojem kritizira Aristotelov stav da nas na smijeh potiče nešto ružno, ili oku neugodno ili umu, jer u tom slučaju ne bismo se prestali smijati dok god je taj ružni izvor smijeha prisutan, odnosno dok god postoji, a prestanemo u nekom trenutku. Također, dobro poznate nam ružne stvari također više ne izazivaju u nama smijeh. Za Madiusa je glavni faktor upravo faktor iznenađenja koji dolazi u kombinaciji s tim ružnim.

Ružno bismo kod klauna mogli iščitati na dvjema razinama. Prva je razina odstupanje od uobičajenog na razini fizičke pojave i razini ponašanja, a druga je razina prenaglašavanje i karikatura nečega što ne bismo možda smatrali ružnim da nije namjerno prenaglašeno, opet na razini vizualne pojave i ponašanja.

Attardo kod Madiusa zamjećuje još jednu originalnu misao vezanu uz humor i smijeh, a to je fiziološko porijeklo smijeha.

> Madius naglašava činjenicu da je smijanje refleks i na temelju toga uspostavlja direktnu vezu između smijanja, srca i genitalija jer u njegovom konceptu anatomije jedino ta dva organa nisu u kontroli razuma (Attardo, 1994:38).[48]

Škakljanje kao fizički stimulans spominjali su i Madiusovi prethodnici, ali ovo što Attardo ističe uključuje i nagon kao uzrok smijeha. Kazališnom klaunu emocija je temeljni oslonac i polazišna točka. Klaun kreće od emocije i onda nagonski djeluje.

Emocije nisu isto što i osjećaji. Morreal, oslanjajući se na Jeromea Shaffera, govori o četirima komponentama emocija:

> 1) *Vjerovanja i želje* uzrokuju
>
> 2) *psihičke promjene* koje potiču na
>
> 3) adaptivne radnje. Osjet tih fizioloških promjena osobe su
>
> 4) *njezini osjećaji u emociji.* (2009:28).[49]

Prevedeno u kontekst klaunskog kazališta, ovdje bi se naglasak možda mogao staviti na želje više nego na uvjerenja. Pokretačka snaga klauna su želje za zadovoljavanjem osnovnih životnih potreba: potreba za hranom, za skloništem i za reprodukcijom kao osnovne tri, iz kojih onda izlazi niz podskupina. Upravo zbog tog naglaska na željama/potrebama klaunski humor ne ograničava se mentalitetom, okolinom vjerskom ili nekom drugom identitarnom odrednicom. Najbravuroznije klaunske scene ili klaunovi razumljivi su svima. Scena filma *Circus* kada Chalie Chaplin, zbog gladi, odnosno potrebe da jede, krade bebi krafnu, vrlo je jasna pripadniku bilo koje kulture ili supkulture. Poslužimo se dalje istim primjerom. Dakle, Skitnica vidi dijete s krafnom i to potakne njegovu želju za jelom jer osjeća glad. Fiziološka manifestacija mogla bi biti da mu padne čeljust (što vidimo) i da mu cure sline (što ne

[48]Citat u originalu: "Madius emphasizes the fact that laughter is a reflex, and, on these grounds he posits a direct relation between laughter, the heart, and the genitals, since in his conception of anatomy these two organs are the only ones not controlled by reason." Prevela Iva Peter-Dragan
[49]Citat u originalu: "(1) Beliefs and desires cause (2) physiological changes, which together motivate (3) adaptive actions. The person's (4) sensations of those physilogogical changes are the "feelings" in emotions". Prevela Iva Peter-Dragan

vidimo, ali možemo pretpostaviti). Adaptivne radnje su čin taktičnog oduzimanja krafne djetetu, a da to nitko ne vidi. Nakon toga slijedi osjećaj zadovoljstva.

Ovo je koristan primjer koji nam ilustrira nagonsko ponašanje kao polazišnu točku koja dovodi do komične situacije.

Pedagozi kazališnog klauna kroz svoje vježbe kreću od jakih emocija da bi onda kod svojih polaznika osvijestili sposobnost izražavanja točno onoga što u tom trenutku emotivno proživljavaju, a bez da prvo "konzultiraju" razum i pitaju se je li to primjereno situaciji, odnosno društvenom kontekstu, ili ne. Emociju kao što je ljutnja ili bijes lakše je prizvati nego neku drugu emociju. Pedagozi koriste provokaciju da bi kod polaznika izazvali stvarni bijes. Kako kod koje osobe, taj bijes onda prerasta u plač, ili agresiju, ili bezvoljnost, ili stid, ljubomoru, strah i niz drugih.

Ono što kod gledatelja izaziva smijeh je nekontrolirani prijelaz iz emocije u emociju, bez ikakve najave. Dakle, po Madiusu, to je upravo efekt iznenađenja kod gledatelja (Attardo, 1994:38).

Madiusova teorija mogla bi vrijediti i za izvođača i za publiku.

Naravno, pretpostavka je da stvaramo komičnu situaciju i za to su nam, nakon emocije i instinkta, potrebni komični alati, kako ne bismo završili u nekom drugom žanru. Da je Charlie Chaplin, osjetivši glad, djetetu samo oduzeo krafnu i pobjegao, onda više ne bismo bili u oblasti komičnog. Chaplin je u sceni upotrijebio nekoliko komičnih formula koje su, po Morrealovim stadijima, zauzele mjesto adaptivne akcije i tako produžile komično iskustvo.

Adaptivne akcije u komediji zahtijevaju, dakle, posebni pristup i zato među praktičarima klaunskog kazališta postoji pojam klaunske logike. Dakle, ne pokušavamo riješiti nešto najekonomičnijim rješenjem, već adaptivnim radnjama produžujemo komično iskustvo što je moguće više. To samo po sebi kod gledatelja izaziva niz sudara s uobičajenim obrascima, dakle tu je primjenjiva teorija inkongruentnosti. Osjećaje, koji se pojavljuju kao rezultat tih adaptivnih radnji, klaun dijeli s publikom.

Mogli bismo reći da je u klaunskoj logici očit ovaj višak energije koja se koristi kod adaptivnih radnji. Upravo usporedbom tog viška radnji s radnjama koje su stvarno

potrebne da bi se riješila neka želja, osim što je prekinuta logična nit u gledatelju, stvara se i osjećaj olakšanja pa je tu primjenjiva teorija olakšanja. Morreall to slikovito objašnjava:

> Potrebna je velika psihička energija da bismo razumjeli bogate pokrete klauna koji, recimo, vozi bicikl u cirkuskom ringu. Kako prikupljamo tu energiju, uspoređujemo ju s malom energijom koja je potrebna da bismo razumjeli naše osobne jednostavnije pokrete kad radimo istu stvar. Razliku u količini tih dviju energija ispuštamo kroz smijeh (Moreall, 2009:21).[50]

Iskustvo nas uči da je nagon također nešto što je u suvremenom društvu preporučljivo kontrolirati, u nekim kulturama više, u nekima manje.

Iz etnografske perspektive, poznata izjava Horacea Walpolea da je svijet tragedija za one koji osjećaju, a komedija za one koji misle, u meni je često izazivala nelagodu jer se to dijametralno razlikovalo od onoga što su mi, kroz mnoge radionice klaunskog kazališta, pedagozi-klaunovi govorili o emociji i o činjenici da klaun progovara jedino kroz emociju, i to stvarnu, emociju koju proživljava u trenutku izvođenja (Zupančič, 2011:17). Taj pojam stvarno proživljene emocije, koji kada izgovorimo, odmah pomislimo na Stanislavskog, iako se tehnika kazališnog klauna i Metode više razlikuju nego podudaraju, nije pojam koji bi u nama trenutno izazvao asocijaciju na komično. Prije bi nas, slijedom gore izrečene premise, asociralo na nešto ozbiljno. Ipak, mjerljivi uspjeh klaunskog kazališta jest smijeh. Kada sam dublje ušla u problematiku komičnog, shvatila sam da se ovdje radi o polazišnoj točki. Iz polazišne točke izvođača klaunskog kazališta ova misao ne vrijedi. To ne znači da ona ne vrijedi za neke druge izvođače u izvedbenoj komediji. Ona vjerojatno vrijedi za stand up, za mnoge satiričke komade, za karikaturu. Njihov modus operandi je isti kod izvođača kao i kod primatelja. I dok se neke vrste komedije temelje na intelektu

[50]Citat u originalu: "We summon a large packet of psychic energy to understand the clown's extravagant movements in, say, riding a bicycle across the circus ring. But as we are summoning it, we compare it with a small packet of energy required to understand our own simpler movements in doing the same thing. The difference between the two packets is surplus energy that we discharge in." Prevela Iva Peter-Dragan

(stand up), klaunska se komedija većinom oslanja na instinktivno emotivno, mada može imati primjese i prve dvije vrste. [51]

U klaunskom kazalištu klaun smijeh izaziva otvorenim iskazivanjem svojih osjećaja bez da ih prvo kognitivno analizira da vidi jesu li pogodni i prihvatljivi, i ako u tome uspije, publika reagira smijehom, ali i empatijom, odnosno uključena je i emocionalno, ne samo kognitivno.

Općenito, razne teorije smijeha baziraju se na analizi s gledišta primatelja, što nije sasvim nelogično, jer analizom onoga na što primatelj reagira smijehom, onaj kojem je namjera proizvesti smijeh, autor, bez obzira je li umjetnik ili samo netko tko želi ostaviti dojam osobe sa smislom za humor, može predvidjeti što funkcionira, a što ne. Postoje dakle svojevrsne formule *za uspjeh*.

Ako je mjera uspjeha smijeh, potrebno je analizirati i nekoliko vrsta smijeha kojima publika reagira.

Smijati se možemo iz pristojnosti, odnosno osmjehivati, smijati se možemo iz neugode. Smijeh izazvan nečim što smatramo komičnim ima spektar od osmijeha do grohota. Najviša razina je onda kada više ne možemo obuzdati fiziološke čimbenike koje prate smijeh, a to su suze ili mokrenje. Onda rušimo barijere među nama![52]

Kazališni klaun emocijom (emocijama) proizvodi smijeh. Prigovor ovom mišljenju mogao bi biti da ne proizvodi svaki izvođač koji emotivno doživljava svaki trenutak svoje izvedbe smijeh, i nije mu to cilj. Dakle, važnost namjere da nekoga nasmijem bitan je faktor.

3.3. Morreallov obrazac

Morreal smatra da, iako možemo govoriti o evoluciji humora, glavni principi isti su danas kao i u davnim povijesnim razdobljima.

Njegova teza glasi ovako:

---

[51]Carlo MO, osobno sudjelovanje na radionica u sklopu Nouveau Clown Inistituta, Barcelona 2018.

[52] Intervju s Davidom Shinerom, posljednje poglavlje ovog rada

Osnovni obrazac je:

1. Mi doživljavamo *kognitivan pomak* – brzu promjenu u našoj percepciji ili mislima.
2. Nalazimo se u *modu igre*, a ne u ozbiljnom modu, oslobođeni konceptualnih i praktičnih briga.
3. Umjesto da kognitivnu promjenu doživimo kao šok, zbunjenost, strah, ljutnju ili reagiramo na neki drugi negativno nabijen način, mi u njoj *uživamo*.
4. Naše zadovoljstvo kognitivnom promjenom izražavamo smijehom, što je znak drugima da se i oni također mogu opustiti i igrati (Morreall, 2009:50).[53]

Kognitivni pomak vezuje se uz teoriju inkongruentnosti i podrazumijeva da je nešto izmaklo našoj normalnoj percepciji neke situacije. To je čest slučaj kod šala. Ona nas vodi u jednom smjeru i onda se smjer iznenada promijeni, a naš tok misli kao da se zabio o zid. U engleskom se to naziva "punch" line, možda upravo zbog tog imaginarnog sudara između očekivanog i dobivenog.

Morreall kaže i da je moguća i malo drugačija konfiguracija, a to je da je naš um u jednom modu prije same stimulacije, pa da cijela stimulacija služi kao "punch line". Taj pomak, pojašnjava Morell, obično se dešava prema dolje, odnosno prema nečemu što je manje atraktivno, kao na primjer prema pogrešci, poroku ili neuspjehu (Morreall, 2009:51).

Ovaj obrazac mogao bi biti koristan u analizi komike klaunskog kazališta, s tim da bi bilo korisno dodati još jednu kategoriju, a to je voljno susprezanje od nevjerice. Uz pomoć klaunskih scena koje su izvedene u sklopu Klaunske platforme pokušat ću primijeniti Morreallov obrazac na jednu klaunsku točku.

---

[53]Citat u originalu:"The basic pattern is that:
1. We experience a cognitive shift - a rapid change in our perceptions or thoughts.
2. We are in play mode rather then serious mode, disengaged from conceptual and practical concearns.
3. Instead of responding to the cognitive shift with shock, confusion, puzzlement, fear, anger, or other negative emotions, we enjoy it.
4. Our pleasure at the cognitive shift is expressed in laughter, which signals to others that they can relax and play too" Prevela Iva Peter-Dragan

Ponekad cijela scena služi kao punch line. U cirkuskom cabaretu u AKC-u Medika, Nikolina Majdak, zagrebačka klaunica, izvela je scenu aukcije. Dakle, što se tiče aukcije, princip je da je ponuđena najmanja novčana vrijednost za neku stvar, pa se zainteresirani natječu u tome tko će više ponuditi. Onaj tko najviše ponudi, dobiva određeni predmet. Cilj prodavača je dobiti što veću cijenu za ono što prodaje. To je prosječnom gledatelju dobro poznati obrazac. Majdak dolazi na scenu. Ima mali stol i čekić, uobičajenu opremu za voditelja aukcije. Dakle, obrazac je poznat, u svijesti gledatelja sve je uobičajeno. Odmah na početku Majdak, kao voditeljica aukcije, najavljuje da je stvar koju ona licitira novčanica od 20 kn. Počinje s jednom kunom i cilj joj je dosegnuti iznos od točno 20 kn. Kao prvo, na uobičajenoj aukciji prodajemo nešto za što smo postavili minimalnu vrijednost u nadi da ćemo dobiti više. Ovdje je postavljena vrijednost 20 puta manja od stvarne vrijednosti, a cilj je doseći realnu vrijednost, odnosno 20 kn. Kao drugo, licitatorica riskira da za ponuđenih 20 kn dobije puno manju vrijednost, na primjer, samo 5 kn. A kao treće, kada dosegne željeni iznos, ako ga dosegne, za sav uloženi trud dobit će potpuno isto koliko je imala na početku, koliko bi imala i da nije krenula u licitaciju. Publika vrlo brzo shvaća apsurdnost situacije, ona ju u neku ruku i očekuje, jer je došla na cabaret, a ne na pravu aukciju. Publika se prepušta, ne reagira na ono što vidi kao izlazak iz obrasca, kao što bi reagirala na elementarnu nepogodu, koja je isto odmak od normalne situacije, jer se zajedno s izvođačem prepušta igri. Tu je važno svjesno odustajanja od nevjerice. Naime, publika zna da to nije prava aukcija, ali jedino ako makne tu nevjericu sa strane, moći će se prepustiti zabavi i uživanju koju nam pruža takva komična situacija. Što se tiče te spremnosti da maknemo nevjericu sa strane, Freud smatra da humor kod odraslih funkcionira na isti način kao dječja igra da se pravimo da je nešto drugo. Humor, kaže Freud, dopušta našem umu da se vodi principima ugodnog, umjesto principima realnog (Morreall, 2009:112).

Rezultat svih ovih gore nabrojanih okolnosti rezultirat će smijehom i opuštanjem.

I izvođačica mora proći kroz sve ove faze o kojima govori Morreall. Ona je, vjerojatno, gledajući ili razmišljajući o nekoj aukciji, došla na ideju da obrne situaciju, odnosno da ide od manje prema punoj vrijednosti neke stvari. Kako vrijednost neke stvari određuje niz faktora, pa ne možemo nikako odrediti vrijednost za koju bismo mogli tvrditi da je točno u balansu, ona stavlja na licitaciju novčanicu od 20 kn, koja, u tom točno određenom trenutku, vrijedi točno 20 kn. Ona, dakle, punch line određuje

unaprijed, i za vrijeme same scene ponaša se kao i bilo koji drugi licitator. Upravo zato što ona inzistira na realnosti mnogih elemenata aukcije u gledatelju izaziva neprekinuti sudar onoga što vide, što u svakom svom segmentu podsjeća na licitaciju, ali nije licitacija jer ne ispunjava svoju glavnu svrhu, a to je prodaja predmeta za što veći iznos. S obzirom da je sama odlučila, kao izvođačica, nastupiti u cabaretu, spremna je na igru, koja se u njezinom slučaju, dakle iz perspektive izvođača, odvija na poigravanju s ritmom, komunikacijom s publikom, reakcijom na publiku i slično. Njezina situacija može ići samo prema dolje. Ako i uspije prodati novčanicu od 20 kuna za 20 kuna, ona će izgubiti vrijeme i energiju, a ako ne uspije, onda će izgubiti i vrijeme i energiju i novac!

U suvremenom društu često je prisutan imperativ sreće i uspjeha. Majdak ovim prizorom sebe stavlja ispod tih očekivanja, ali unatoč tome, i izvođačica uživa, i publika uživa i smije se. Gledano iz kuta teorije superiornosti, publika još više uživa i još joj je smješnije s obzirom da oni nisu ti koji su se latili ćorava posla prodaje 20 kuna za 20 kuna. Ili kako ide vic: Kupuje Mujo coca-colu na prodajnom automatu. Ubaci novac, izađe coca-cola. Mujo ponavlja tako nekoliko puta. Iza njega se stvori red ljudi koji također žele kupiti napitak. Jedan se pobuni i kaže: "Požuri, Mujo, i mi smo žedni!", a Mujo mu odgovara: " Mujo igra dok Mujo dobiva!!"

Raznoliki su pristupi teoriji humora, lingvistički, filozofski, psihološki... Čini mi se da Morreallov obrazac najbliže može objasniti komično u svijetu klaunskog kazališta upravo zato što kombinira više pristupa. Obrazac je univerzalan i primjenjiv na razne mentalitete, a smijeh kao reakcija, fiziološka pojava koja se manifestira u svakom društvu i tipična je za ljudski rod. I životinje imaju emocije, i manifestiraju ih, ali smijeh je svojstven isključivo ljudima.

Nadalje, Morreall detaljno objašnjava i dobrobiti koje dolaze od aktivnosti smijanja.

> Iako humor, kao vrsta igre, služi za zabavu, a ne za kognitivan ili praktičnu dobrobit, on je ipak pridonio mnogim kognitivnim i praktičnim stvarima ljudskog roda, jednako kao što nama i drugim životinjama čini igra… Da bi postali racionalni, rani predstavnici ljudskog roda trebali su mentalni modus u kojem su se mogli iznenaditi nekom situacijom bez da zauzmu *fight or flight* emocije kao što su strah i ljutnja, modus koji sprječava apstraktno i objektivno mišljenje. Humoristična zabava je upravo takav modus. Kada doživljavamo

> nešto komično, možemo blokirati praktičnu zabrinutost i uživati u iznenađenjima. Umjesto da bježimo ili se suprotstavimo, možemo mirno i razigrano razmišljati što smo doživjeli. Tako humor pomaže ljudima suočiti se s teškim situacijama (Morreall, 2009:65-66)...[54]

Iako u Morrealla nisam naišla na klauna, pojava klauna šamana ili suvremena pojava klauna doktora mogle bi se uklopiti u ovu pretpostavku.

3.4. Univerzalno u pojedinačnom

Komediju u klaunskom kazališta mogli bismo promatrati kao suprotnost ozbiljnom, svrsishodnom, sistematiziranom i podobnom, što god to značilo za određenu zajednicu u određenom vremeno-prostoru. Usporedba komedije s tragedijom mogla bi pojasniti univerzalnost klaunskog humora, odnosno njegov potencijalni odmak od ideologijskog i kulturno-povijesno uvjetovanog.

Kod nekih suvremenih filozofa razmišljanja o smijehu upućuju upravo na to da humor može služiti potvrđivanju neke određene ideologije, odnosno na smijeh se može gledati i kao na oruđe kojim se ideologija služi kako bi izbjegla:

> ...”dogmatsku” represiju, pa nas čvrsto drži u šaci upravo tamo gdje se osjećamo najviše slobodni i samostalni u svom djelovanju (Zupančič, 2011:11).

Primjer koji Zupančič navodi u korist tog mišljenja su autoironične opaske koje koriste neki političari. Te su opaske smiješne, izazivaju smijeh kod primatelja, ali one samo naizgled ismijavaju određeno djelovanje. Njihova skrivena snaga upravo je u tome da ih potvrđuje (Zupančič, 2011:51).

---

[54]Citat u originalu: ”Although humor, as a kind of play, is for pleasure and not for cognitive or practical gain, it has had many cognitive and practical benefits for the human race, just as play, in general has benefited us and other animals.... To become rational, early humans needed a mental mode in which they could be surprised, especially by failure, without going into fight-or-flight emotions such as fear and anger, which inhibit abstract, objective thinking. Humorous amusement is just such a mode. In fiding a situation funny, we can transcend practical concern and enjoy its surprising features. Instead of running away or fighting, we can think calmly and playfully about what we have experienced. So humor help people cope with difficult situations.” Prevela Iva Peter-Dragan

U tom je smislu korisno promotriti kako se to komedija odnosi prema prema Bogu, odnosno Apsolutnom.

Hegel smatra da je Apsolutno produkt naše svijesti. Naša svijest je porijeklo i pokretačka snaga Apsolutnog. Ali to našoj svijesti nije dovoljno, već Hegel smatra da će Apsolutno, kao produkt Svijesti, samoj svijesti onda odjednom postati nešto stvarno, nešto što ima materijalno i povijesno bivanje.
Zupančič, nadovezujući se na Hegela, iz te premise objašnjava glavne razlike između stilske podjele na tragediju, epiku i komediju. Ključna stvar po kojoj razlikujemo epiku, tragediju i komediju je njezin odnos prema univerzalnom.

U epici je veza između univerzalnog (božanskog) i individualnog (ljudskog) ostvarena u ulozi naratora. U epici se univerzalno i individualno ne dodiruju, već imaju posrednika. Takvu vezu Hegel naziva umjetnom vezom. Ali bogovi o kojima pripovjedač govori imaju karakteristike čovjeka, dakle svaki su za sebe individualni, oni se ponašaju kao ljudi. Ipak, kako objašnjava Zupančič, univerzalnost bogova ipak ostaje iznad te prividne individualnosti. Epika pripovijeda pomoću jezika, koji spada u sferu univerzalnog, a pripovjedač je čovjek i njega smještamo u sferu individualnog.

U tragediji o junacima se ne priča, već oni pričaju za sebe. Dakle, zaključuje Zupančič, jezik više nije univerzalan kao u narativu epike, već poprima konkretne značajke. Radnja više nije u obliku reprezentacije, već u obliku akcije.

> Oni su sada *likovi* koji postoje kao zbiljska bića koja nastupaju u ulozi junaka i prikazuju ih ne u formi pripovijesti, nego u zbiljskom govoru i djelovanju samih glumaca. Možemo reći, ako ep uvodi i prakticira formu *pripovijedanja* Biti, onda tragedija uvodi i prakticira formu njezinog *glumljenja* ili uprizorenja (Zupančič, 2011:39).

Fokusirat ću se ovdje na kategoriju karaktera koja je specifična za dramsko kazalište u kojem glumac, bez obzira radi li se konkretno o drami, tragediji ili komediji, radi na karakteru kako bi ga što uvjerljivije dočarao. Zupančič govori i o maski koja dijeli individuu - glumca od karaktera kojeg uprizoruje. Karakter može ovdje poslužiti kao neopipljiva *maska* koju glumac stavlja kako bi odvojio sebe, svoju osobnost, svoju intimu od onoga što prikazuje:

> Sjedinjenje samosvijesti i supstancije ili vjere stoga ostaje izvanjsko; to je ”hipokrizija, …junak koji nastupa pred gledaocem razdvaja se na svoju masku i na glumca, na osobu i na zbiljsku vlastitost (Hegel 1977, str. 450/476). Možemo isto tako reći da nas glumac, koji je tu da prikaže suštinu, treba navesti da zaboravimo njegovu zbiljsku vlastitost, i kao suštinu vidimo samo sublimni lik (Zupančič, 2011: 40).

Komedija klaunskog kazališta razlikuje se od dramske komedije upravo u ovom segmentu u kojem Zupančič razlikuje tragediju od komedije.

Komediji klaunskog kazališta cilj je prikazati stvarnost, što ne znači da ne pribjegava fantaziji. Ovo je samo po sebi kontradikcija, ali u klaunskom kazalištu možemo razlikovati stvarnost trenutka, a to je činjenica da je jedna osoba - izvođač došla nasmijati druge osobe. Od te se stvarnosti ne bježi i veza između publike i izvođača je stalna jer klaun ne koristi tehniku četvrtog zida. Nevidljivi četvrti zid uvjet je dramskog kazališta realizma. A rušenje tog četvrtog zida karakteristika je klaunskog kazališta, performance arta i postdramskog kazališta. I dok se potonje dvije vrste pojavljuju u drugoj polovici 20. stoljeća, klaun tu tehniku koristi stoljećima.

Komičnost i smijeh nisu nužno mjerilo uspjeha umjetnosti performance arta, ali mogli bi biti mjerilo uspjeha kazališnog klauna, klaunova odnosa s publikom, a time i mjerilo bivanja ovdje i sada. Performance art nije nužno komičan, ali zastupa stavove izvođača, dakle ono što izvodi izvođač i njegova zbiljska vlastitost su jedno. Kod kazališnog klauna isti je slučaj, ali s tom razlikom da je smijeh cilj, komično je uvjet.

Dakle, osim što ”karakter” i zbiljska vlastitost bivaju jedno, Zupančič uz pomoć Hegelovih premisa govori o komediji kao o formi gdje individualno i univerzalno također postaju jedno, dakle suprotno od mnogih koji smatraju da je komedija forma gdje individualno podcjenjuje i obezvrijeđuje univerzalno, ono postaje univerzalno. Apsolutno je konstrukt mašte individualnog i oni nisu odvojeni kao što to biva u komediji. Ako je apsolutno dio individualnog, onda nema potreba za promišljanjem tko je gore, a tko dolje (vertikalno), već je sve tu i sada na jednom mjestu.

Zupančič govori kako većina autora koji pišu o komediji zastupa mišljenje da kada komedija izvrgava smijehu univerzalno - boga, društvene norme, općeprihvaćeno, ona to radi iz subjektivne perspektive, iz perspektive individualnog i tim činom ona

umanjuje i negira univerzalno. Hegel, govori Zupančič, smatra da upravo tim negiranjem univerzalnog (kojeg je individualno prethodno stvorilo), a kroz koje se pojavljuje komični subjekt, komedija proizvodi svoj vlastiti svijet univerzalnog i nužnog:

> Komedija nije podrivanje univerzalnog, nego njezin (vlastiti) povratak u konkretno; to nije ni poricanje univerzalnog, nego konkretan rad, odnosno djelo samog univerzalnog. Odnosno, ako bismo to izrazili jednim sloganom: komedija je univerzalno na djelu. To je univerzalno koje više nije (pred)stavljeno kao bitak na djelu, nego jest na djelu. Drugim riječima, "negativna snaga, pomoću koje i u kojoj iščezavaju bogovi" upravo je moć koja je ranije (u modusu predstavljanja) propisana bogovima, a sada je postala djelatni subjekt. Ponovimo: u epu subjekt pripovijeda univerzalno, bitnost, apsolutni duh; u tragediji subjekt glumi, odnosno uprizoruje univerzalno, bitnost, apsolutni duh; u komediji subjekt jest (odnosno postaje) univerzalno, bitnost, apsolutni duh. Time se također hoće reći da univerzalno, bitnost, apsolutni duh postaje subjekt (Zupančič, 2011:43).

Ako pokušamo primijeniti ovu Hegelovu misao na kazališnog klauna, onda bismo mogli reći da osoba koja izvodi, klaunira, nije karakter (maska) zato što stvara svoje svjetove. Time ne prezentira nekog trećeg, već samog sebe (Zupančič, 2011:43). Ona to ne čini negiranjem univerzalnog, već prihvaćajući univerzalono i stavljajući ga u samu akciju, čini univerzalno dijelom sebe. Ali ona to čini pred publikom i za publiku i tu se nalazi opravdanje što taj čin zovemo umjetnički čin.

Komični junak je neuništiv, a tu karakteristiku posjeduje i kazališni klaun, i upravo zato što konstatno stvara nove svjetove, stalno nanovo konstruira apsolutno, mi mu vjerujemo i ne zamaramo se činjenicom je li nešto moguće ili ne. Moguće je da se junak vrati iz mrtvih jer je nestao njegov stari konstrukt "života" i sada, pred očima gledatelja, nastaje novi.

Kazališni klaun bi trebao proizvesti nešto što Zupančič naziva pravo komično zadovoljstvo, a ne podsmijeh, ismijavanje nekoga ili nečega, a to se događa ukoliko se zbiljska vlastitost, dakle izvođač sam, lik kojeg igra i apsolutno koje je konstruiralo spoje u jedno. Nitko nije ispod ili iznad.

II. DIO

PRIKAZ VIŠEGODIŠNJEG ETNOGRAFSKOG ISTRAŽIVANJA NA POLJU KLAUNSKOG KAO IZVEDBENE FORME

4. POGLAVLJE III: KAZALIŠNI KLAUN, ESTETIKA IZVEDBENOG STILA

Slika 4.

4.1. Uvod i opće odrednice

Tehnika 1: prazna scena (idealno amfiteatarskog oblika u kojoj je izvođač na najnižoj točki), svjetlo, čovjek-izvođač s crvenim nosom ili bez, publika koja ga/ju promatra u njegovim/njezinim nastojanjima da ih nasmije, on/a ogoljen/a pred tom publikom,

spreman/na pod svaku cijenu nasmijati jer to je bit njegovog/njezina izvođačkog postojanja, najčešće po cijenu vlastitog ponosa, kroz samoizrugivanje. Izlazak iz programa svakodnevice i uobičajenog. Potpuno svjesno i voljno predavanje sebe u arenu, među stvarne ljude koji su tu večer u gledalištu, u nadi da će nadići ismijavanje i izazvati smijeh, izazvati reakciju uopće. Ne onaj usiljeni, prijetvorni, naučeni smijeh, već iskreni koji u sebi nosi cijeli spektar ljudskih emocija, smijeh koji povezuje, koji ruši barijere, smijeh koji oslobađa. Smijeh koji pokreće autorefleksiju... …

Tehnika 2: nema pozornice, samo klaun/ica i netko tko ga/ju gleda. U svakodnevnom životu, dućanu, frizerskom salonu, kod liječnika, na klizalištu. Jedan koji sebe izvrgava smijehu da bi drugoga nasmijao. Terapeutska moć smijeha.

Postoji više tehnika kazališnog klauna, odnosno toliko koliko je klaunova. Različiti klaunovi različito pristupaju izvedbi i na različite načine svoje znanje prenose. Različiti klaunovi različito pristupaju mjestima izvedbe: mjesto izvedbe može biti cirkuski ring, kazališna pozornica, ulica, bolnica, nečiji dnevni boravak, lift… Sve je pozornica dok god imamo klauna i nekoga tko ga gleda.

Ali svaka od tehnika otkrivanja svog klauna, a to je rečenica koju će većina suvremenih klaunova izgovoriti, temelji se na povratku samom sebi, svojim slabostima, svojim strahovima, svojoj srži, svom ”autentičnom” biću, svom, kako kaže David Shiner *primarnom glasu*[55], svom iskrenom, dubokom i najčešće skrivenom emotivnom životu. I to beskonačno otkrivanje sebe usmjereno je k nekoj drugoj osobi kako bi i ona, kroz mene, reflektirala sama sebe. I svaki je put legitiman, a proces nikada ne prestaje.

Može li se uopće govoriti o jednoj suštinskoj autentičnosti? To je svakako diskutabilno. U razgovoru s mnogim emanentinim klaunovima zamijetila sam da se riječ *autentično* često koristi, a onda se u radu susretnemo s uputama koji polaznika navode na mogućnost da se mnoge osobnosti skrivaju unutar naše jedne osobe. Kroz svoje etnografsko istraživanje u iskušenju sam da autentičnost o kojoj ti klaunovi i klaunski pedagozi govore okarakteriziram ustvari kao glavnu razliku kojom se oni

[55]U originalu pojam glasi *Primal voice,* izvor osobna komunikacija na radionicama

žele odvojiti od kategorije dramskog lica. Razni glumci mogu igrati lik Hamleta jednako originalno, ali samo Charlie Chaplin može utjeloviti Skitnicu, a onda taj Skitnica može biti bilo što drugo: kradljivac, boksač, artist, bogataš, diktator, ljubavnik....

U ovom ću poglavlju opisati nekoliko pristupa glavnim temama i alatima kazališnog klauna, dotaknuti se trikova zanata koje koriste najveći klaunovi današnjice kako bih istražila postoje li određeni principi koji su svojstveni svima. Na pomisao o tim zajedničkim principima navodi me upravo njihova upornost u traženju ”autentičnog” u sebi (koje je u stalnoj mijeni, pa se tako nikada ne nalazi), ranjivog kao početnog, izvedbenog kao polazišnog, ali ne i odredišnog.

Pisati o kazališnom klaunu ponajprije kao pojavi u suvremenosti nužno je u kontekstu šireg određivanja uloge koju klaun ima, ili bi mogao imati u suvremenom kazalištu i u društvu. Eliminacijom pojma cirkus u kontekstu klauna, a dodavanjem pridjeva kazališni, klauna se pokušava lišiti imperativa posjedovanja neke začudne tjelesne vještine, neprirodnog korištenja tijela u akrobatske svrhe ili izrazitog manipulativnog dara u kontekstu žongliranja ili balansiranja, mađioničarskih trikova i slično. Iako klaun, kao kazališna i dramska figura, postoji znatno prije nego cirkus, bilo kao toponim, bilo kao izvedbeni kontekst, za većinu ljudi će cirkus biti glavno klaunovo obitavalište. A klaun je, ako se referiramo na riječi mnogih klaunova koji su u nastavku spomenuti, mnogo više od cirkuskog klauna. Suvremeni klaun nije lik, već akcija, tradicionalni cirkuski klaun naspram klauniranju kao vrsti izvedbe.

Kod klauniranja važnost se pridaje izražavanju najskrivenijih emocija izvođača u javnom prostoru, pred publikom, bez skrivanja. Taj javni prostor nije nužno samo kazališni prostor. Prostor igre proširuje se na sva mjesta gdje je moguće imati dvoje ljudi, jednog koji izvodi tom drugom. Ne postoji imperativ scene.

Emocionalno ogoljenje kroz komično postaje glavnom odrednicom, glavnom vještinom suvremenog klauna. I opet, nostalgično rečeno, taj poriv za otvorenim iskazivanjem osjećaja pred drugima, bez straha, bez susprezanja, kako bi u drugom ljudskom biću izazvali duboku empatiju, da gledatelj doista osjeti ono što klaun osjeća na sceni, postalo je samo po sebi vještina u suvremenom svijetu gdje praktički možemo biti svuda u isto vrijeme, u svijetu u kojem je imperativ *multitasking*, tako da propuštamo mnoge sadašnje trenutke koji su uvjetovani stvarnim podražajima, u

svijetu gdje smo tijelom tu, a mislima na četirima različitim stranama, gdje jedva prepoznajemo što sami činimo, nesvjesni smo sebe, pa tako još nesvjesniji drugih. Upravo mogućnost izazivanja duboke empatije koje je moguće postići kroz klauniranje, smatraju praktičari klaunskog kazališta, ono je što nas vraća u sadašnji trenutak, duboku emociju ne odgađamo za neki budući trenutak, ona se događa sada. Ona nas održava prisutnima i uvlači gledatelja u samu igru.

Govoreći o komediji, Zupančič u svojoj raspravi o komediji "Ubaci uljeza" ističe da je komično iskustvo moguće samo u sadašnjosti, i svom objašnjenju stavlja u središe upravo emociju (Zupančič, 2011:253). Kaže da ne postoji emocija koja je orijentirana prema prošlosti (što je odrednica tragedije u smislu žalovanja za nečim prošlim), a koja bi mogla izazvati komično iskustvo.

Klaun, koji fluktuira u domeni komičnog, koristi upravo tu devizu – duboku emociju sadašnjeg trenutka, duboku emociju koja je potaknuta sadašnjom situacijom koju gledatelj gleda, a klaun doživljava u *real time*u, ne zbog nečega što je netko doživio prije pa na sceni prenosi odraz toga događaja, već zbog onoga što proživljava upravo sad. Vezano s tim Zupančič ističe strukturu komičnih gegova ili komičnih struktura generalno kojoj je svojstveno mehaničko ponavljanje neke radnje, i opet i opet:

> Strogo govoreći, za komediju ne postoje prošli uzorci i budući učinci. Komedija praktički nikada ne nastoji objasniti *zašto* se nešto događa, ali je iznimno podobna pokazati kako nešto funkcionira – to znači, podobna je za pokazivanje mehanizama, *u sadašnjosti*, koji omogućavaju njezino funkcioniranje i perpetuiranje. Komični elementi uvijek reagiraju (na druge) u sadašnjosti… (Zupančič, 2011:253)

Analiziramo li neku klaunsku scenu suvremenog klauna, možemo primijetiti da je srž izvedbe otkrivanje osobnog neuspjeha. Taj neuspjeh klaun na sceni ne iskazuje metodom koju bi možda koristila tragedija ili drama, odnosno on ne prepričava da je u nečemu neuspješan, na primjer ljubavi, on iznova i iznova, tu pred nama na sceni pokušava doći do te ljubavi, i u tome ne uspijeva. Dakle, mehaničkim obrascem ponavljanja radnje, u ovom slučaju recimo zavođenja druge osobe, daje publici do znanja da je u toj domeni neuspješan, da su njegovi napori uzaludni, ali da unatoč tome on/ona ne odustaje. To čini svjestan da ga *drugi* gleda, svjestan je da je taj

neuspjeh prikazan javno, on ga i ne pokušava prikriti, i zato se publika u isto vrijeme smije i *su*osjeća.

Klaun svojim manama i neuspjesima briše mit o ionako nedostižnom imperativu savršenosti koje nam nameće društvo, te nam, na sceni ili izvan nje, pokazuje bit ljudskosti u empatiji, važnost propitivanja, istraživanja i opipavanja onoga što je većini samo po sebi razumljivo. Dragocjenost neprestane potrage za svojim mnogobrojnim osobnostima, i prihvaćanje istih bezrezervno, ne skrivajući niti jednu, čini bit klauna[56].

4.2. Lecoq i neuspjeh kao uspjeh

Jedan od pionira tehnike kazališnog klauna, suvremenog klauna, "nouveau" klauna je Jacques Lecoq. On je, kako sam kaže, proučavajući vezu između *komedije dell' arte* i cirkuskog klauna u svojoj pariškoj školi sa studentima došao do jednostavnog odgovora na pitanje što je to temelj svake klaunske izvedbe.

Svojim je studentima zadao vježbu u kojoj je od njih zahtijevao da zamisle cirkusku arenu i nasmiju publiku. Nakon što razne akrobacije i fizičke vještine nisu urodile željenim smijehom od strane publike, izvođač bi u očajanju odustao.

> Kada su shvatili koliko su neuspješni bili u ispunjavanju zadatka, prestali bi improvizirati i frustrirano bi sjeli na svoja mjesta, zbunjeni i osramoćeni. Upravo u trenutku kada bi vidjeli njihovu nemoć, ostali bi se počeli smijati. Ne bi se smijali karakteru kojeg su nam pokušavali pokazati na pozornici, nego osobi iza karaktera, ogoljenoj pred svima. Tada smo dobili rješenje. Klaun ne postoji izvan čovjeka koji ga izvodi. Svi smo mi klaunovi, mislimo da smo lijepi, pametni i jaki, ali ustvari svi imamo slabosti, svoju smiješnu stranu, koja može nasmijati ljude ako joj dopustimo da izađe na vidjelo (Lecoq/Carasso/Lallias, 2000:154).[57]

---

[56]Razgovor s Davidom Shinerom

[57]Citat u originalu: "When they realized what a failure it was, they stopped improvising and went back to their seats feeling frustrated, confused and embarrassed. It was at that point, when they saw their weakness, that everyone burst out laughing, not at the character that they have been trying to show us, but at the person underneath, stripped bare for all to see. We had the solution.

Dakle, po Lecoqu, bit uspjeha klaunske izvedbe je, paradoksalno, *neuspjeh*, odnosno priznanje privatnog neuspjeha jest ono što postiže uspjeh cijele izvedbe. Taj neuspjeh, koji je konačno zapravo uspjeh, postiže se mehaničkim ponavljanje i to mehaničko ponavljanje može stvoriti nadu u beznadnom, smisao u besmislenom. Zupančić naglašava

> Ono što komedija ponavlja (ponavlja, ne otkriva, jer komedija se ne bavi otkrivanjem) na tisuću više manje ingenioznih načina je upravo djelovanje kojim se smisao proizvodi na izvorno slučajan način. Odnosno, rečeno još izravnije: smisao kao takav je pogreška, proizvod pogreške; smisao ima strukturu pogreške (Zupančič, 2011:256-257).

Ako smisao ustvari ima strukturu pogreške, onda je pogreška *jedini* smisao.

Ako se uspjeh broji u reakcijama, napose u smijehu, možda ponekad i u suzama, ali svakako u fizički vidljivoj reakciji koja uspostavlja interakciju između izvođača i publike i ruši četvrti zid, onda pogreška rađa uspjeh. Klaun na prvi pogled ne prenosi direktno velike ideje, informacije, stavove o životu, socijalnoj situaciji, politici, vjeri, mada sve to i može činiti, ali na jednoj suptilnijoj razini.

Avner Eisenberg, poznati američki klaun i komičar, dugogodišnji pedagog, ističe da klaun sa svojom publikom mora uspostaviti "raport", odnosno blizak i harmoničan odnos. Prvi trenutak koji nas vodi do tog harmoničnog odnosa je izdah kojim klaun izbacuje tenziju kad izađe na scenu. To je prvi mali *flop*, prvi mali neuspjeh koji si klaun priznaje. Taj izdah komunicira da je on, klaun, jednak ili manji od publike, iako je tehnički gledano u povlaštenoj poziciji: jedan klaun na izoliranom mjestu naspram brojčano veće publike. To je trenutak uvođenja publike u zajedničku igru.

> Budi zainteresiran za ono što se događa i dozvoli publici da se pridruži tvojoj fascinaciji. Koji je to osnovni dogovor između izvođača i publike? To je dogovor da dijele istu halucinaciju. Postoji treća realnost u prostoru koju kreiramo dramaturški. Klaun ima sve ono što je ponio sa sobom, kojeg god tehničkog pomagala se dosjetio. Publika sa sobom donosi ono što su radili

---

The clown doesn't exist aside from the actor performing it. We are all clowns, we all think we are beautiful, clever and strong, whereas we all have our weaknesses, our ridiculous side, which can make people laugh when we allow it to express iself." Prevela Iva Peter-Dragan

> prije predstave i ono što namjeravaju činiti nakon, ali kada kazalište, a posebno klaunsko kazalište, stvarno funkcionira, ono ima karakteristike hipnotičkog transa. Publika gubi osjećaj za vrijeme, vrijeme je distorzirano, osjećaj za tijelo nestaje, publika može toliko mirno sjediti da više ne osjete noge i ruke i uopće nemaju osjećaj koliko je vremena prošlo. Sa stvarno dobrom predstavom isto je kao i s hipnotičkim transom. Kad predstava nije dobra, onda se osjećamo kao da smo bili kod zubara, ali bez anestezije… Sjediš tamo pitajući se koliko će dugo to trajati, kad možeš otići….[58]

Dovesti gledatelje u kazalište, ili odlučiti na neki način manipulirati njihovim vremenom u kojem će oni biti zaokupljeni tvojom igrom, stavlja svakom izvođaču na teret veliku odgovornost.

Općenito kroz vlastito iskustvo scene te kroz razgovor s kolegama klaunovima svi izvođači osjećaju neku vrstu nelagodu pred izlazak na scenu. Iako ih nitko ne tjera, jer to je to pitanje vlastitog izbora, ipak uvijek ostaje onaj strah pred mogućnosti da će doživjeti neuspjeh pred publikom. Upravo to je paradoksalno, tvrdi Eisenberg, jer kao klaunovi kao temeljni alat koriste upravo neuspjeh, to je ono što čini bit klauniranja.

Ali vjerojatno je riječ o jednom većem neuspjehu, a to je mogućnost da će publika zažaliti što je klaunu posvetila pažnju, da će osjetiti onu vrstu nelagode kao "kod zubara bez lokalne anestezije". To je onaj neuspjeh o kojem priča i Lecoq u trenucima kada klaun sve čini da publiku zabavi, ali ustvari tone sve dublje i dublje (Lecoq/Carasso/Lallias, 2000:153). To je vrsta neuspjeha koji si klaun teško priznaje, to je neuspjeh koji stvara frustraciju. Klaunski neuspjeh, za razliku od neuspjeha

[58]Citat u originalu: "Don't be interesting, be interested…. Be interested in what's going on and allow people to join you in your fascination…. What is the basic contract between performer and the audience? It is to share the same hallucination. There is the third reality in the room, that we create dramatically. The clown has got what ever they brought with them whatever technical things they are thinking about. The audience has what they did before the show and what they are going to do after, but when theatre and particularly clowning really works, it has all marks of hypnotic trans. The audience looses track of time, there is a distortion of time, there is a loss of body awareness, they can sit so still that their arms and legs fall asleep, and they don't realize how long the time passed. With a really good show it is like a hypnotical trance. When a show doesn't work it's like a trip to the dentist, without painkillers…You're sitting there wandering how long this is going to last, when can you leave. Preuzeto s online intervjua s Avnerom Eisenbergom, https://www.facebook.com/CloWnStePPinG/videos/10159582813200005/

izvođača, je nešto što se ne skriva i zato on postaje uspjehom jer se pomoću njega klaun povezao s publikom, a nije se od nje udaljio.

Taj konstruktivni neuspjeh teško je razumjeti zbog utjecaja socijalizacije koja je usvojena odgojem i suvremenim društvom, a kojemu je imperativ uspjeh. Cilj takve socijalizacije je učenje praktičnih i društvenih obrazaca koji su dizajnirani tako da budu funkcionalni i ekonomični, kako bismo uštedjeli na vremenu, materijalu i slično i u konačnici ostvarili dobitak. Učenjem dolazimo do određenih željenih rezultata, u ovom slučaju rezultata koji diktira tržište i ekonomija, ali klauniranje bismo mogli povezati s odučavanjem, odnosno sagledavanjem stvari iz druge perspektive. Uzmimo, na primjer, ovakvu situaciju: Ako si uzmem u zadatak odjenuti si kaput, šešir i cipele i izaći iz kuće, dakle polazišna točka je da nisam odjevena, a odredišna mi je da budem odjevena, po svakodnevnom naučenom obrascu utrošit ću najmanje energije i vremena kako bih to učinila. Ako to radim kao klaun, upravo suprotno je zanimljivo, dakle zaobilazan put do cilja, koji onda uključuje mnoge pokušaje i pogreške dok na kraju ne dođem do rješenja.

Odučavanje podrazumijeva preispitivanje normi po kojima živimo, koje same po sebi nisu negativne, ali klaun sve dovodi u pitanje pa tako i norme po kojima smo naučeni doživljavati stvari, ono preispituje naše dnevne performative, one koje odlikuje funkcionalnost i sve druge. Odučavanje u tom smislu može značiti i preispitivanje. Klaun je konstantno u tom procesu, on uvijek pronalazi nov način proživljavanja, doživljavanja, funkcioniranja i vrednovanja bilo koje situacije, od najjednostavnijih radnji do kompliciranih odnosa. I to ne samo obrtanja jedne *mainstream* varijante, već obrtanje jedne moguće percepcije, pa obrtanje tog prvog obrtanja, pa obrtanje obrtanja i tako dalje. Nema normi, norma je konstantno odstupanje od normi. Ili barem težnja za tim.

Ići od točke A do točke B ravnom linijom zadanost je praktične svakodnevice. Ići od točke A do točke B linijom koja zavija u kružnicu ulijevo, pa se vraća udesno pa opet uvijevo i presjeca početak linije, zatim cik cak pkretom stiže do točke B zadanost je klaunske stvarnosti.[59]

U klaunskoj se stvarnosti, ako je suditi po riječima klaunova s kojima sam razgovarala, nepraktičnim potezima gubi puno energije i rezultat vremenski gledano

[59]Avner Eisenberg, osobno sudjelovanje na online radionici, studeni/prosinac 2020.

dolazi mnogo kasnije od rezultata koji bi ekonomičnim mjerama uslijedio u svakodnevici. Zato takav put iz perspektive uobičajenog funkcioniranja možemo gledati kao neuspjeh, ali gledamo li ga iz klaunske, to je uspjeh!

4.3. Emocionalni spektar: greatest joy and greatest sorrow

Ako je svedemo na prepričavanje događaja, o jednoj klaunskoj izvedbi može se malo opisno govoriti na razini fabule, odnosno između točke A i točke B jednostavna je priča. Ako se poslužimo primjerima klaunova o kojima se u ovom radu govori, onda priča ide na primjer ovako: klaun stane na stolicu da bi zategnuo žarulju i silazi (vježba koju je zadao Avner Eisenberg na online radionici na kojoj sam sudjelovala u studenom 2020.), ili malo kompleksnija priča o dvojici samuraja koji se u prolazu okrznu ramenima, pa se bore do smrti (vježba koju u svojim radionicama često zadaje David Shiner, a ja sam je više puta izvodila također na njegovim radionicama) ili tri klauna čekaju na red kod zubara (vježba koju zadaje Lee Delong i detaljno je opisana u sljedećem poglavlju). Zato je klaunski tekst ili scenarij gotovo nepostojeći segment. Klaunski scenarij teško možemo prenijeti u pisanu formu jer on bez vizualnog, fizičkog i emocionalnog konteksta nema značenja. Na primjer, klaunska radiodrama je gotovo neostvariva forma.

Emocija prenesena u govor tijela direktno djeluje na gledatelja na osjetilnoj razini. Emocija koju prenosimo riječima prvo djeluje na kognitivnu razinu svijesti. Mi ju primamo i u procesuiranju onoga što smo čuli reagiramo s odgodom. Pokret i emocija djeluju brže. Njemačko-američki klaun René Bizet na zanimljiv način iz iskustva govori o tom fenomenu. Iskazuje upravo to da je emocija brža, da na razini govora tijela komunikacija biva trenutačna:

> Kroz fizički jezik mogu komunicirati neke stvari s publikom koje će ona razumjeti, i s njima razgovarati, razgovarati brže no što oni mogu razmišljati, zato što su njihove emocije brže od njihovih misli (LeBank/Bridel, 2015:69).[60]

[60]Citat u originalu: "Just through physical language I can communicate things to people that they understand, and I can talk to them, talk even faster then they can think, because their emotions are faster then their thoughts." Prevela Iva Peter-Dragan

Početna i završna točka neke točke ili predstave može biti izrazito jednostavna, ali bit je u emocionalnom spektru koji se događa između. Španjolski klaun Tortel Paltrona, osnivač pokreta Klaunovi bez granica čijoj sam radionici prisustvovala u sklopu Nouvea Clown Academy 2018., kaže da klaunu treba razlog, odnosno problem da izađe na scenu, ali kad taj problem jednom riješi, gotova je scena. Tu se radi o vrlo jednostavnim motivima za scenu, na primjer izađem na scenu da bih otpjevala neku pjesmu. Klaunsko kazalište je sve ono što se događa od trenutka izlaska na scenu do trenutka kad je pjesma otpjevana i klaun odlazi sa scene, sve te događaje obuhvaćamo pojmom klauniranje.

To slikovito dočarava američki klaun David Shiner kada govori o jednoj jednostavnoj klaunskoj rutini svoga kolege i partnera klauna Billa Irwina:

> Kod klauna, točnije fizičkog klauna, privuklo me to što se smijeh čini dublji. Iskonskije je od prepričavanja vica. Vic zaboraviš sljedeći dan, obrat nestane. Bill je onaj koji to savršeno prikazuje u jednoj svoj točki iz predstave 'O letenju' i taj primjer uvijek prepričavam kada poučavam. On trči u krug, velikim koracima u velikom stilu i onda se spotakne, ali nastavlja trčati. Kamo to on trči? To je kao u životu! Ma kamo dovraga to trčimo? On trči. Opet se spotakne. I onda dođe opet do istog mjesta i pomisli 'Imam odličnu ideju! Preskočit ću prepreku!' I stvarno preskoči prepreku, ali nakon toga pada na nos. ...Ali kada padne na nos, to je iskonsko. To je kolektivna patnja čovječanstva u tom jednom pokretu. Ta jedna stvar, kondenzirana. I način na koji on to izvodi, i na koji sumira tu patnju, to je izvedeno s takvim stilom, s takvim prekrasnim pokretom, da ima kvalitetu plesa. To nije samo loš pad, to je i prekrasan pad. Takva vrsta smijeha je rijetka. Publika ima priliku smijati se iskonskom izvoru ljudske patnje. Takva poruka ne može se dobiti u vicu. Jednostavno ne može. Ne događa se. Ali se tako nešto može dobiti kroz Chaplina ili Keatona ili Irwina... ne zna se kako se to dogodi, ali se dogodi, i to je ono što čini klauniranje, barem meni, tako prekrasnom umjetničkom formom koja je tako duboka, i smijeh je dubok. I nije prijetvoran, zato što

čovjek uvijek svjesno ili nesvjesno govori o ljudskoj patnji, ali klaunovi se tom patnjom zabavljaju (LeBank/Bridel, 2015:174)."[61]

Svedeno na nizanje događaja, ovaj skeč mogao bi nam se činiti pomalo apsurdnim. Čovjek trči, spotiče se, pokuša preskočiti prepreku pa pada. Teatar apsurda sredine 20. stoljeća, djela koja su nastala u tom stilu, u nekim se karakteristikama svojom dramaturškom linijom podudaraju s ovakvom dramaturgijom klaunskog kazališta. Humor koji nastaje iz njih humor je protkan patnjom koji je nemoguće prenijeti logičkim tokom misli svojstvenim za realističko kazalište bez obzira na stilsko razdoblje. Nečija osobna patnja je pokretač smijeha, koliko god paradoksalno to zvučalo. Beckettova drama *U očekivanju Godota* priča o dvama likovima koja čekaju nekog Godota ispod stabla. I dok ga čekaju, ništa se posebno ne dešava, niti oni vode ikakav smislen razgovor. Smislen naravno iz perspektive uobičajenog prijenosa korisnih/smislenih informacija. Gledano iz izvođačke perspektive, bez vješte interpretacije, izgovorene riječi neće doprijeti do gledatelja. Dok bismo na primjer Shakespeareova Hamleta mogli izvesti u obliku koncertnog čitanja, s Beckettom bi to predstavljalo problem. Uzmimo na primjer monolog Luckyja kojeg Pazzo vodi kao psa na uzici, a koji, ukoliko ima svoj šešir za razmišljanje, izgovara jako pametne stvari nevjerojatnom brzinom. Klaunovi često posežu upravo za tim monologom. Bill Irwin u svojoj predstavi 'On Beckett, in Screen" taj monolog navodi kao *najklaunskiji* monolog u književnosti. Zašto? Sam Irwin ne daje objašnjenje, ali mislim da je ovdje klaunska upravo ta patnja jer Lucky ne želi izgovoriti tekst, u kombinaciji s načinom na koji je Lucky doveden na scenu kao pas s omčom oko vrata, pa onda i neočekivana

[61]Citat u originalu:I was drawn to the clown, the physical clown, because the laughter seems to be deeper. It is more primal then telling a joke. A joke you can forget the next day, the punchline is gone. But I always use this example when I teach. Bill is the one clown I've seen that summed it up perfectly, in one routine he did in The Regard of Flight where he just runs in the circle, this big run, this big stylish run, and then he trips, and he continues to run. Where is he running to? It's like life! Where the hell are we running to? He's running. He tripps again. And then he comes back around and he thinks, "I've got a great idea. I'm gonna jump over it". So he jumps over it , and he falls flat on his face. ...But when he falls on his face, it's primal. It's the collective suffering of humanity right in that movement. That one thing, all scrunched up. And the way he does it, and the way he scrunches up, it's stylish, it has a great movement to it, it has the quality of dance. It's not just a bad fall, it's a beautiful fall. That kind of laughter is rare. You get to laugh at the primal source of human suffering. You don't get that in a joke. You just can't. It doesn't happen. But you get that through A Chaplin, or a Keaton or an Irvin....you don't know how it happens, it just does, and that's what makes clowning, for me, such a wonderfall art form, that goes so deep, the laughter. And it is not superficial, because you are always unconsciously or consciously talking about human suffering, and yet you're having fun with it." Prevela Iva Peter-Dragan

činjenica da stavivši kapu na glavu, Lucky započinje izgovarati tijek misli o velikim stvarima, a kad mu se ta kapa skine, odmah prestane. Kako objašnjava Pazzo, on razmišlja drugima za zabavu. Tekst koji izgovara dugačak je, pun ”stručnih” izraza, didaskalije upućuju da se tekst izgovara brzo tako da na kraju sama izvedba biva važnija od značenja i smislenog povezivanja riječi koje su izgovorene. A takav pristup može stvoriti emocionalnu rekaciju koju klaun priželjkuje. Sam kontekst je poruka, a ne tekst.

Ako se gledatelj prepusti emociji trenutka, ako kroz duboku empatiju besmislenosti onoga što se događa poveže s izvođačem, s kontekstom, onda će gledatelj više toga moći iščitati između redaka, prije svega emocionalno. Isto je i kod klauna. Ukoliko gledatelj pristane na emocionalno sudjelovanje, otvorit će se cijeli spektar značenja, drugačiji od osobe do osobe jer svatko će neki drugi trenutak doživjeti kao blizak svom osobnom životnom iskustvu.

Nadalje, ukoliko je spreman prepustiti se propitivanju društvenih vrijednosti na jedan komičan način, ako je spreman sagledati sustav vrijednosti i *normalnog* funkcioniranja stvari iz “priproste” perspektive, naći će se u mogućnosti da propituje samog sebe, smatraju mnogi klaunovi. Svaki od gledatelja doživjet će nešto drugačije, jer će ga određene točke podudaranja s vlastitim životom navesti na razmišljanje izvan granica igre.

Ali i dalje ta igra na fizičkoj razini mora biti jasna i to klaunski pedagozi često ističu, ne smijemo se pitati što to izvođač konkretno radi. Radnja je konkretna (čovjek trči u krug, ljudi čekaju, Lucky razmišlja), a ono između je doživljaj koji je drugačiji kod svakoga. Ukoliko sama fizička radnja nije jasna, a nema niti govora da bi ju objasnio, onda potencijalno gubimo svaku spontanost kao gledatelji, a rezultat toga je emocionalna nepovezanost s izvođačem i gubitak interesa za ono na sceni. Konkretnost radnje povezana je s komičnim, odnosno proizvodi komični učinak, a klaunsko je kazalište uvijek komično. Pod konkretnim mislim na nešto realno, prepoznatljivo. Realno, ne kao u tragediji koja mu *daje ovo ili ono lice*, dakle, konfrontira se s realnim, prema Zupančič, već realno koje komedija ponavlja mehanički, kao što Lucky mehanički izgovara svoj tekst (Zupančič, 2011:7).

4.4. Terapeutsko u klaunskom

Klaunska igra može biti odskočna daska za razmišljanje o vlastitim životima, smatraju neki koji se bave klauniranjem u terapeutske svrhe. Na jedan naizgled lak, zabavan način, klauniranje suočava gledatelja sa samim sobom. Iz te perspektive klaunska izvedba može biti i terapeutska, kao što je iscjeliteljski smijeh koji izaziva.

Tjelesno gledano, fizički pokret koji tijelo čini dok se smijemo otpušta napetost. Kad se otpušta napetost, tijelo je smireno, odnosno osoba je smirena. Smirena osoba ima veći kapacitet, veću sposobnost razmišljanja od napete osobe i tako klaun opušta publiku da bi im prenio neku ideju, poruku, da bi od besmisla stvorio smisao, kao što to precizno formulira Zupančič (Zupančič, 2011:85). To je pristup koji na prvu loptu može biti odbačen kao trivijalni (ovdje bismo možda mogli potražiti i razloge zašto je komedija "manje" važna. Komedija je za opuštanje, drama i tragedija su ozbiljne i odabran su medij za prenošenje velikih misli. Klaunsko kazalište u svojoj biti opovrgava upravo takvu jednostranu podjelu na zabavno/trivijalno i ozbiljno/krucijalno, baš kao i Beckettova drama *U očekivanju Godota.*

Jango Edwards, američki klaun koji već godinama živi u Barceloni, osnivač *Nouveau Clown Instituta*, utemeljitelj International *Festival of Fools in Amsterdam*, smatra da je klaun način otkrivanja sebe, te način da se pomogne drugome. Ali drugome možemo pomoći tek ako pomognemo sebi:

> Vidio sam Fellinijev film Klaunovi. Kad sam ga odgledao, pomislio sam, pa to je način da pomognem ljudima na globalnoj razini. To je prilično priprost humor, ali ipak jako dubok. Tu ima nečega. Nismo smiješni, ja nisam smiješan, ali navodimo ljude na smijeh, pomažemo im da sagledaju sami sebe. Moj jedini cilj bio je da ljudima donesem malo mira i to i činim. Najbolje klaunove nećete vidjeti, jer oni nisu na pozornici (LeBank/Bridel, 215:88).[62]

[62]Citat u originalu: "I saw the movie Clowns by Fellini. When I saw that movie I thought, here's the way I can help people globally, it's a low form of humor, but very profound. There is something about it. We are not funny, I'm not funny, but we make people laugh, we help people reflect on themselves. All I wanted was to bring some peace to people, and that's what I do. The best clowns, you'll never see them because they're not on stage." Prevela Iva Peter-Dragan

Zadnjom rečenicom Edwards se referira na kategoriju klauna u svakodnevnom životu, da to tako nazovemo. Što se pod time podrazumijeva? U tu kategoriju mogu se svrstati ljudi koji se ne bave izvedbenom umjetnošću niti profesionalno niti ikako drugačije, ali svejedno izigravajući *budalu*, samoga sebe izrugujući, uspijevaju izmamiti ljudima oko sebe smiješak na lice ili izazvati grohotan smijeh. A time se postiže dobrobit na psihičkoj i fizičkoj razini.

4.5. Samoismijavanje

U europskom kontekstu izvor kazališnog klauna vezuje se uz srednjovjekovne lude i pojavu talijanske *komedije dell' arte*. Ono što je u ovom trenutku važno istaknuti su značajke *komedije dell'arte* koje su utjecale na jednu od najvažnijih karakteristika suvremenog klauna, a to je spremnost na samoismijavanje.

Dvorske lude, ako je suditi po povijesnim izvorima i dramatičarima koji ih uvrštavaju kao likove u svoje drame, tu prije svega aludiram na Shakespearea, više nego samoismijavanju bili su skloni ismijavanju. Dakle, na razini fizičke pojavnosti (odskakanje od norme odijevanja) i svojom spretnošću (akrobatikom, žongliranje) mogli bismo ih povezati s cirkuskim klaunom, ali zbog činjenice da oni sami nisu objekt ismijavanja, već netko izvan njih, razlikuju se od kazališnog klauna koji je sam sebi predmet poruge. Lude su bile rijetke osobe kojima je bilo dopušteno govoriti činjenično stanje bez uljepšavanja, kojima je bilo dopušteno, figurativno rečeno, kralju reći da je gol, a ne snositi posljedice. Njihova uloga u razvoju kazališnog klauna iskazuje se ne toliko u predmetu ismijavanja (kazališni klaun ismijava sebe, a luda kralja, odnosno vlast), koliko u direktnoj vezi koju uspostavlja s gledateljima; naravno ako ovdje promatramo klauna/ludu u izvedbenom smislu; jer bismo ga isto tako mogli promatrati u terapeutskom. Luda je uspostavljala direktnu vezu s publikom, kao što to čini i klaun danas. I kako performance art općenito kao forma ruši granicu između privatnog života izvođača i onoga što on izvodi, i ruši fiktivan zid između sebe i gledatelja, klauna bismo mogli okarakterizirati kao preteču performera u današnjem smislu. Zbog činjenice da lude nisu imale svoju predstavu u određeno vrijeme i na određenom mjestu, već cijelo vrijeme, u svako doba dana, na bilo kojem mjesto, bez obzira gleda li jedna osoba ili više, uz ručak, na bojnom polju itd.

možemo ih također povezati s performativnošću u Schechnerovu smislu, kao nešto svakodnevno uklopljeno u izvedbeno, ili obratno (2003:22).

Upotreba maske u *komediji dell' arte* i određenih prenaglašenih tjelesnih osobina koje su se postizale kostimom u vrlo jasno definiranim glavnim likovima, nositeljima zapleta, njihova naglašena tjelesna izražajnost, pretjeranost geste, maska koja naglašava određene tjelesne karakteristike (dug nos, velike uši, mršave noge, buljave oči, ćelavost, široki bokovi...) i humor koji iz toga nastaje jasno su ismijavale neke mane općenito svojstvene ljudima. A to je isto tipično za suvremenog klauna i način na koji on izaziva smijeh.

Dok *kommedia dell' arte* ismijava tipove ljudi, klaun ismijavanjem sama sebe uzdiže čovjeka pojedinca. Krajem 19. st. pojavljuju se cirkuski klaunovi s prevelikim cipelama, neurednom kosom, premalim kaputićem, uglavnom, svojom vizualnom pojavom odskakuju od uglađenog, građanskog. Osim što je evidentno izazivao smijeh, klaun je svojom pojavom svjedočio i o nečem puno važnijem. Naime, on se svojim izgledom želio staviti u poziciju još nižu od najsiromašnijih i najpotlačenijih u društvu. Običaj je bio u siromaha da mlađa djeca od starije nasljeđuju odjeću. Tako bi se desilo da bi netko nosio prevelike cipele ili preširoke hlače. Ne iz želje, već iz nužde. Klaun je naglašavao upravo to. Nadalje, veliki okrugli crveni nos označavao je solidarnost s prirodno crvenim nosovima alkoholičara, siromašnih, premorenih radnika koji su svoju utjehu nalazili u alkoholu. Dakle, ismijavanjem samog sebe, čineći samog sebe ridikulom većim od najvećih svakodnevnih, klaun je izazivao smijeh, a i dalje to čini. O tome priča Leo Bassi u intervjuu u zborniku Uber den Clown. Prepričavajući povijest svoje obitelji, priča i ovu perspektivu gledanja na postanak suvremenog klauna koju mu je ispričao njegov djed. Leo Bassi je suvremeni klaun, živi u Španjolskoj, izrazito je aktivistički orijentiran klaun, klaun koji je imao sreću živjeti i učiti od svojih cirkuskih predaka, da bi se u mladosti osamostalio, odvojio od cirkusa, i pošao vlastitim putem. To je klaun koji posjeduje izrazito tehnički zahtjevne vještine, a u isto vrijeme sve te vještine stavlja na stranu i preuzima tehnike kritiziranja kroz samoironiju (Weiche, 2016:43-44).

Humor koji nastaje iz prenaglašavanja ljudskih mana ili životnih okolnosti ključan je i za suvremenog klauna. I dok u *kommediji dell' arte* imamo prethodno ustanovljene karaktere, a s njima i karakterne mane za svaki lik, u klaunu svatko te karakterne crte

mora pronaći u sebi. U *komediji dell' arte* dakle izvođač igra unaprijed zadani lik, karikaturu neke osobnosti, dok izvođač klaun igra karikaturu samoga sebe. Kako smatra Lecoq, klaun konflikt nalazi u sebi, na fizičkoj i psihičkoj razini:

> Što se manje brani, i što manje pokušava glumiti karakter, i što si više dopušta da ga iznenade njegove osobne mane, to će više do izražaja doći njegov klaun…. Glumac mora igrati istinu: što više igra samoga sebe, to će više njegove mane doći na vidjelo, i time će biti smješniji. Najviše od svega treba izbjegavati glumljenje uloge i prepustiti se, u psihološkom smislu, nevinosti koja najviše dolazi do izražaja kada propada ili uništava sam svoju izvedbu. (Lecoq/Carasso/Lallias, 2000:155)"[63]

Naglašavanje nekih fizičkih tjelesnih karakteristika važna je odrednica kazališnog klauna, smatra Lee Delong, i to ne bilo kojeg dijela tijela, već onoga koje bismo, sukladno trendovima i nametnutim obrascima ljepote, najradije u svakodnevnom životu sakrili. Taj prvi, čisto fizički nastup koji naglašava tjelesnu "pogrešku" osnovni je princip koji se dalje proširuje na sve aspekte osobnosti. Svaki je čovjek sam po sebi nositelj nekih karakternih osobina: plahost, škrtost, lakovjernost, zaljubljivost, netrpeljivost, sklonost predrasudama, lojalnost, nelojalnost.... Ima ih tisuće, a i svaka nosi tisuće nijansi. I dok naravno one općeprihvaćane, "pozitivne" karakteristike rado iskazujemo, one druge zataškavamo, skrivajući drugu stranu novčića. A upravo nas ta druga strana novčića, ono nevidljivo, ali postojano, uvijek i iznova zanima kod drugih ljudskih bića. To nesavršeno je i općenito pokretač svake dramske radnje bez obzira na stil. Upravo to budi pažnju i izoštrava fokus. Suvremeno klauniranje, sudeći prema izvedbama suvremenih klanova, nudi upravo to, svojevoljno pokazuje sve skrivene strane osobnosti i dozvoljava drugom, publici, da prestane biti voajer, i da otvoreno odobrava, negoduje, sudjeluje u javnoj manifestaciji nepoželjnog, na taj

[63]Citat u originalu: "The less defensive he is, the less he tries to play a character, and the more he allows himself to be surprised by his own weaknesses, the more forcefully his clown will appear.....the actor must play the truth game: the more he is himself, the more his weakness is shown up, the funnier he will be. Above all he must avoid playing a role, but give free rein, in the most psychological manner, to the innocence inside him which comes out when he is a flop or bungles his presentation." Prevela Iva Peter-Dragan

način i prihvaćajući svoje osobne mane i priznavanje vlastite nesavršenosti. Dakle, klaun pokazuje svoje mane, a ne mane i konflikte karaktera kojeg preuzima.

David Shiner na svojim radionicama sudionike upozorava da ako imamo koncept svog klauna, unaprijed gubimo igru, a klaun David Larible savjetuje polaznike svoje radionice ovako: ”Ako sami sebe shvaćate ozbiljno, napustite sobu i nikada se ne vraćajte!” Klaun je, prema njima, ekspresija našeg najdubljeg, skrivenog bića, a ne slike koju imamo o sebi.

Iz svega toga klaun mora dobiti i osjećaj zadovoljstva, jer ta izvedbena tehnika ne podrazumijeva krajnji mazohizam kako bi se drugi osjećali bolje. Ukoliko klaun sam ne uživa u tome što radi, neće iz toga nastati željeni efekt (Lee Delong), a to je da kroz samokritiku izazovemo empatiju i osjećaj olakšanja u nesavršenosti svakoga od nas. Empatija je ključna jer podrazumijeva mogućnost da se poistovjetimo s nekima, dok simpatija znači da nekoga razumijemo, ali ne nužno da možemo osjećati isto što i drugi.

Klaun samoironijom potencijalno izvrgava sebe poruzi, mada navodi publiku da suosjeća, pa tako ta opasnost od posljedica poruge biva smanjena. Slijedom toga nameće se obrnuto pitanje? Da li klaun može ismijavati? U kontekstu kojim se bavimo, kazališni klaun ne ismijava druge, svoje partnere na sceni ili publiku i ukoliko se to čini nije više u domeni kazališnog klauna već nekog drugog komičnog lika.

Definicija klaunske igre koju daje slavni ruski klaun Slava Polunin, a čijoj sam radionici prisustvovala u jesen 2017. u Moulin Jeuneu u Francuskoj, glasi: Nađi zadovoljstvo, prekrši pravila i nemoj nikoga ozlijediti!

Smisao je, dakle, uživati u izvedbi, usuditi se probiti (vlastite) granice, ali ne ići tako daleko da vrijeđamo drugog čovjeka.

Švicarski klaun Dimitri naglašava da klaun nikako ne smije vrijeđati drugoga, izvrgavati ga bilo kakvom neugodnom iskustvu, strašiti, ismijavati, omalovažiti. Kluan to može raditi na svoj račun, ali ne na račun drugoga, dakle parodija i humor moraju imati granicu, a granica sam dakle ja, izvođač, klaun: ”Za mene humor i

parodija imaju granicu. Čovjek mora ostati čovjek, što znači da mora suosjećati s drugim ljudima (Weiche, 2016:58)."[64]

Jednakost između klauna i publike dešava se kroz katarzu smijehom u trenutku spoznaje da je ono što se događa klaunu na sceni slično onome što se nama svakodnevno događa!

4.6. Ranjivost i samorefleksija

Kazališni klaun u današnjem smislu nastaje 60-ih godina što, osim Lecoqa, smatraju i drugi slavni klaunovi i klaunski pedagozi Jango Edwards, Johnny Mellvile, Ire Seidenstein, David Shiner, David Larible, Eric De Bont i Nola Rae na primjer, s kojima sam imala prilike osobno razgovarati. To je povijesno gledano bilo vrijeme određene provokacije društvenih i kulturnih normi.

Klauniranje podrazumijeva provociranje sama sebe, dovođenje svega onogo što smatramo osobnim zadanostima u pitanje. To se postiže samorefleksijom. Klaun sve svjesno svaljuje na sebe i time osvještava sama sebe. Daje si slobodu za cijeli spektar emocija, ne sputava se. Samoprovokacija postaje alat klauniranja, dok u drugim komičnim žanrovima alat je provokacija neke treće osobe. I dok se u nekim drugim žanrovima dovode u pitanje određene karakterne odrednice nekog trećeg čovjeka, klaun dovodi u pitanje sama sebe. Klaun je čovjek sa svim svojim manama i vrlinama, on nije idealno biće, niti to teži biti (Delong).

Ali klaunsko kazalište ima ipak jedan drugačiji stav od stava ja sam samo čovjek i gotovo, što mi možete? Zupančič upravo takav stav kritizira kao manjkav u suvremenim teorijama komičnog. Smatra da "*ako su ljudi 'samo ljudi' (a život 'samo život'), ako se izjednačavanje ljudi doista može postaviti tako glatko i bez ostatka, onda ne bi bilo komedije* (Zupančič,2011:72) Upravo suprotno: temelj klaunske igre je i mogućnost priznavanja vlastite pogreške, *flop* izvođača na sceni. On nije kao stand up komičar koji nalazi problem u drugome i onda ga s publikom ismijava. On nalazi problem u sebi. On je konflikt sam po sebi. Kada i tematski koristi kao svoj

[64] Citat u originalu: "Es gibt fur mich auch Grenzen des Humors und der Parodie. Man mus menschlich bleiben, das heist, das mitgefuhl fur den anderen Menchen bewahren" Prevela Iva Peter-Dragan

umjetnički materijal neku općedruštvenu okolnost, on je kanalizira kroz sebe, kritizira iz *ja* perspektive. Idealan primjer za to je Chaplinov film Veliki Diktator iz 1940. godine.

Osnovni princip komuniciranja je kroz emociju, kroz pokazivanje emocije (Shiner). Sve te karakteristike idu k otkrivanju, k skidanju zaštitnih slojeva što klauna čini ranjivim.

Pitanje ranjivosti važna je tema za kazališnog klauna. Klaun treba uživati u osobnoj agoniji, često ponavlja Shiner na svojim radionicama. Ulaskom u sferu osobne neugode postajemo ranjivi. Izdržavajući tu neugodu, fokusirajući se na nju, od nečeg nama neugodnog, stvaramo ugodu kod gledatelja.

Španjolski klaun Stefano Argentino[65] kaže da je klaunsko kazalište način da od nečeg neugodnog, što nam smeta, mori nas, stvorimo nešto ugodno (gledateljima), a ugoda gledatelja hrani klauna, hrani klaunsku igru. Upravo takvu vrstu ranjivosti spominje Eric de Bont kao glavnu razliku između klauna kao komičnog izvođača i svih drugih komičara. Taj nizozemski klaun sa španjolskom adresom već dugi niz godina vodi klaunsku školu na otoku Minorca. Po njemu svaki komičar mora imati osjećaj za ritam, *tajming*, mora imati čvrstu scensku prisutnost, ali ne mora pokazati svoju ranjivost, cijeli spektar emocionalnog života koji je u njemu.[66] A klaun se upravo po tome što ne skriva svoju ranjivost i senzibilitet razlikuje od ostalih komičara. Dakle, on posjeduje i sve vještine koje su potrebne za neku komičnu točku, ali joj dodaje i taj emocionalni obol. De Bont ne donosi sud o tome, kaže da je na komičaru da se odluči želi li imati i te karakteristike svojstvene klaunu ili ne, to je pitanje vlastitog izbora.[67]

Definicija ranjivosti koju daje Brenne Brown, američka psihologinja, *vulnerability as uncertainty, risk and emotional exposure*, korespondira stanju spremnosti otkrivanja novoga bez straha i bez prizivanja obrambenih mehanizama koje smo razvili prethodnim iskustvom (2012:23). To podrazumijeva svojevrsnu nultu poziciju, otvorenost k novome bez *konzultiranja* već proživljenog. Iz takve nulte pozicije proizlazi naivnost klauna. Nije klaun naivan, on se gledatelju čini naivan jer se gledatelj ne odriče voljno tih svojih prethodnih životnih iskustava i s tim iskustvima

[65] Osobno sudjelovanje na radionici Stefana Argentina u Voloskom, siječanj 2016.
[66] Osobno sudjelovanje na radionici u sklopu Nouveau Clown Academy, Barcelona 2018.
[67] Osobno sudjelovanje na radionici Erica de Bontea u sklopu Nouveau Clown Academy 2018., Barcelona

on gleda klauna koji *nema* iskustva ni u čemu, sve mu je kao prvi put. To može izazvati komičan efekt. Komično je ne biti iznenađenim onim što je iznenađujuće i apsurdno , kaže Susan Sontag[68] , a klaunu ništa nije iznenađujuće jer polazi od pretpostavke da je sve prvi put, da je uvijek prvi put, pa mu je sve zanimljivo (2008:99). Ako ulaskom na scenu prihvatim da nemam prošlosti, onda meni kao izvođaču ništa nije apsurdno, apsurdno je gledatelju koji gleda i gledateljev smijeh izaziva upravo klaunovo stanje konstantnog otkrivanja situacija koje su gledatelju poznate iz iskustva. Klaun na taj način suptilno propituje i smisao nekih stvari, običaja, rituala koji mi kao gledatelji uzimamo kao dane i toliko "prirodne" da ih više niti propitujemo niti ih kritički sagledavamo. Engleski klaun Johnny Mellvile te procese naziva programima.[69] Gotovo smo u svakoj životnoj situaciji izloženi nekoj vrsti programa, programirani smo, čak do te mjere da postajemo nesvjesni toga. Klaun osvještava te programe i prekida ih, a publika se smije nečemu što je klaun izokrenuo, predstavio iz druge perspektive. Ali ako pokušamo klaunov način gledanja na nešto uzeti kao konstantu, kao nešto društveno uvjetovano, i zamisliti da je ono što je sada normalno (što klaun propituje svojim pristupom) izvrnuta verzija stvari, što je isto moguće, ne smijemo li se onda indirektno onom općeprihvaćenom?

Mogli bismo uputiti prigovor ovakvom pristupu i reći da je izvrtanje programa samo po sebi stvaranje novog programa. Ali nije cilj da se grade neki novi svjetovi suprotni sadašnjim, svjetovi koji evoluiraju u nadi da će oni postati budući mainstream, budući sveopćeprihvaćeni načini funkcioniranja. Smisao klauniranja leži upravo u tome da se sve obrne, i svaki sljedeći trenutak mogućnost je da se potpuno obrne onaj prethodni trenutak. Klaun je u tom smislu svojevrsni anarhist.

Američki klaun Jeff Johnson, na čijoj sam radionici osobno sudjelovala u sklopu Nouveau Clown Academy 2017., govori o pet strahova socijalnog karaktera koji paraliziraju ljude u pokušaju odstupanja od uobičajenih programa.

1) Strah od smrti

2) Strah od gubitka osnova za život

3) Strah da će ljudi misliti da su ludi

[68]Citat u originalu: "What is comic is not being surprised at what is astonishing or absurd."
[69] Osobno sudjelovanje na radionici Johhnyija Mellvilea u sklopu Nouveau Clown Academy, Moulin Jeune 2017.

4) Strah da ćeš stvarno biti glup

5) Strah od obraćanja velikom broju ljudi

Ako izuzmemo strah od smrti, navedeni strahovi ključni su i za onoga tko se za klaunsko kazalište odlučuje. Stati ispred tisuću ljudi (strah broj 5) s namjerom da stvarno budeš glup, nevino, bez skrivanja (strah broj 4), gdje već znaš da će ljudi misliti da si lud, ali se nadaš da će shvatiti da nisi metalno pomaknut (strah 3), ali računaš na njihovu dobronamjernost i reakcije koje će ti osigurati ponovnu izvedbu da ne izgubiš osnove za život (strah 2).

Ultimativno prihvaćanje programa rezultat je velikog straha. U psihološkom smislu, strah je kočnica. Ta kočnica može biti konstruktivna u nekim aspektima života, ali je gledano iz klaunske perspektive destruktivna jer koči djelovanje.

Zato neke ljude smatramo ekscentricima (oni koji se usuđuju odstupiti od programa, kakav god on bio). U domeni scenskih izvedbenih umjetnosti klaun je ekscentrik u odnosu na izvođače u mainstream kazalištu, isto kao što je i umjetnik performansa ekscentrik. Socijalno politička angažiranost koju performans često pretpostavlja odvija se i u klaunskom kazalištu, ali na jednoj drugoj razini, koja nije nužno vezana za konkretni društveno-povijesni kontekst, mada može biti i na taj način angažirana. Otvorenost prema stanju nezaštićenosti, samoizvrgavanje i ugodnim i neugodnim emocijama osnovni su alati klauniranja.

Virginia Imaz, španjolska klaunica i pripovjedačica priča, na zanimljiv način odvaja značenje riječi autentičan i originalan. Za Imaz samo su mala djeca autentična u svome ponašanju, jer nisu još naučila društvene obrasce ponašanja, njihovo djelovanje nije rezultat kulture. Odrasli nisu više u tolikoj mjeri slobodni. Imaz ističe da je autentično prirodno, instinktivno, a originalno je nešto naučeno, ali izvedeno na svoj osobit način.[70] Mogućnost da se vratimo našem ”autentičnom” biću, mogućnost da reagiramo nagonski, većina klauskih pedagoga ili teoretičara uspoređuju s djetetom u nama. Ukoliko ga uspijemo prizvati, uspjeli smo. Dijete od rođenja vode nagoni za preživljavanje. Ispunjenje, pozitivno ili negativno, određenog nagona, izaziva emociju koju dijete trenutno izražava, ne potiskuje je. Svojom emocijom dijete izaziva

[70] Osobno sudjelovanje na radionici Virginije Imaz u sklopu Nouveau Clown Academy, Barcelona 2018.

reakciju okoline, okoline koja ga ujedno svojim reakcijama pokušava smjestiti u određene okvire. Tako dijete odrastanjem sve manje spontano reagira, odnosno ne slijedi nagon. Iz toga proizlazi misao da autentičnost ustvari nije niti moguća. Tada smo instinktivno svemu pristupali otvoreno, bez zadrški, i bili smo u svome propitivanju zaštićeni, dok se u odrasloj dobi služimo raznim tehnikama kako bismo se vratili u stanje otvorenosti i propitivanja. Ne biti siguran u nešto, pokazati nedostatak samopouzdanja u zapadnom svijetu smatra se manom, nedostatkom. Pokažemo li ranjivost, pokazujemo ustvari slabost.

Klaun u svojoj otvorenosti prema pokazivanju svoje osjetljive, nesigurne i nesavršene strane subverzivno pokazuje otpor sustavu bilo koje vrste, a koji čvrsto zastupa samo jedan stav (Melville).

Samoironičnost koja proizvodi komičnost teoretičari mahom svrstavaju ne u nešto subverzivno već u nešto što pridonosi i učvršćuje neku ideologiju, mada naizgled čini suprotno. To nije zato što bi akteri stvarno preuzeli mogućnost da ih se ismijava, već zato da to sljedbenicima daje prividnu mogućnost vlastitog izbora. Kod klauna je upravo ranjivost ta koja čini razliku između stvarne i prividne samoironije.

4.7. Poigravanje s normama

Kroz klaunsku igru klaun se poigrava s općeprihvaćenim, a ta se igra, po švicarskom teatrologu Richardu Weichu, odvija na životnim paradoksima i to na sedam razina:

1) Igra s granicama – s ove i s one strane granice (realnost koja ulazi u samu izvedbu, tako da ne znamo zapravo kada se radi o izvedbi, a kada o stvarnom životu, stvarni život može u svakom trenutku probiti kroz izvedbu klauna; uzima za primjer točku Janga Edwardsa u kojoj on u točku uvodi volonterku iz publike i u jednom trenutku je poljubi. Volonterka na to pristaje, jer je to dio predstave, ali tanka je granica između mogućnosti da ju ne ljubi Jangov klaun mađioničar, već sam Jango Edwards. To se ne zna i to je intrigantno i za gledatelje i sudionicu. Iako je ta točka nastala 60-ih, Jango Edwards je izvodi i danas, uz rizik. Zašto je to danas rizik, a nekada nije bio? To je područje jedne šire analize, ali za ovo istraživanje dovoljno je spomenuti riječ *mobbing*. U slučaju da se i sama volonterka u trenutku stupanja na

scenu osjeti kao izvođačica u schechnerovskom smislu "performance of", shvatit će i samog Edwardsa, voljnim susprezanjem od nevjerice (*willing suspence of disbelief*), kao izvođača. Dakle, ona preuzima ulogu svjesno. Ukoliko volonterka izađe na scenu i ne osjeća se kao dio nečeg pomaknutog od realnosti, iznenadni poljubac u usta može joj se činiti nasrtljivim seksualnim činom.

2) Igra generacijama – i kao dijete i kao odrasla osoba (paradoks na razini odrasle osobe koja ima karakteristike djeteta - ne igra nužno dijete, ali iz perspektive gledatelja ponaša se kao dijete koje tek uči o svijetu oko sebe). Taj paradoks u izvedbenom smislu odgovara stanju ranjivosti, odnosno prihvaćanja nastale situacije kao da je prvi put, o čemu je već prethodno bilo riječi.

3) Igra tijelom – fizička kontrola i fizička nespretnost. Paradoks ovdje nastaje na razini izuzetne vještine kontroliranja tijela da bi se postigao efekt bivanja u potpunosti van kontrole, efekt fizičke nespremnosti.

4) Igra rodom – i kao žena i kao muškarac (klaun može neprestano mijenjati spol, a može igrati i neutralno biće).

5) *Ausbruchsspiel*: igra emocionalnim izljevima – i smijeh i plač (igra emocijama: dijete može mijenjati emocije u sekundi; klaun se kreće u cijelom spektru emocija od tragedije do komedije; gledano anatomski, plakanje je udisanje zraka, a smijanje izdisanje zraka: dakle ista fizička reakcija). David Shiner taj paradoks sumira u sintagmi "najveća sreća i najveća tuga", sve se događa u klaunu u istom trenutku.

6) Igra govorom – govor i pomanjkanje govora (to je bilo tipično za dvorske lude, davne preteče današnjeg klauna, koje su izvrtale značenje riječi time što su se pravili da ne razumiju, a to su mogli upravo zato što su izrazito dobro sve razumjeli, čisto tjelesni izraz, pomanjkanje govora, čini prikazano još više podložno različitim interpretacijama, dvosmislenim tumačenjima).

7) Igra moralom – i dobro i zlo (nema moralnog vrednovanja, možeš biti i dobar i loš u isto vrijeme).[71]

[71]Weiche (2016:268-272)

Igra (engl. *play*) podrazumijeva dakle poigravanje, a to poigravanje s općeprihvaćenim uvodi se raznim *igrama* koje imaju upravo suprotnu funkciju od društvenih igara kojima djecu od najranije dobi socijaliziramo.

Igra je u ovom kontekstu efikasan način izlaska iz programa, odnosno buđenja svjesnosti o tome koliko smo duboko zapravo u programu, koliko smo ga nesvjesni.

Klaunske tehnike podrazumijevaju igre koje su vrlo jednostavno koncipirane, s jednostavnim pravilima, i sve su izrazito fizičke. Zbog svoje dinamičnosti ne ostavljaju uopće vremena za ”razmišljanje”, za psihologiziranje. Ovdje umjetnost nije ”igra” u Spencerovu smislu. Analizirajući pojam igre kod Spencera, Offer kaže da je umjetnost općenito igra koja nema veze s egzistencijalnom stvarnosti, već se ovdje igrom stvara umjetnost, štoviše, stvaraju se svjetovi (Offer, 2010:176).

4.8. Najmanja maska na svijetu – crveni nos

Ako, prema onome kako ga poučavaju suvremeni klaunski pedagozi, pokušam jednom rečenicom razlikovati cirkuskog klauna od kazališnog klauna, rekla bih da je on baziran na osobnosti onoga koji ga izvodi, i time je jedinstven i nezamjenjiv; nije figura, maketa/maska koju nosi neka osoba, već je to lik koji kroz svoju osobnost oživljava masku (u ovom slučaju klaunski nos) i sve “karaktere” u kojima bi se ona mogla naći. Ali ipak postoji maska, tjelesna maska u obliku prenaglašenog kostima ili crvenog nosa.
Često se spominje da crveni nos potječe od poveznice s alkoholičarima, kojima nos bude crven od prekomjernog konzumiranja alkohola, a u alkoholiziranom stanju ponašaju se drugačije i dopuštaju si više od uobičajenog. Remy koristi sličnu anegdotu iz svijeta prvih cirkusa koji su ustvari prikazivali predstave s konjima i onda je jedne večeri pijani čovjek stupio u ring te su se svi smijali. Taj se navodno zvao August i zbog toga je i dalje to ime (Remy, 1997:10).

Maskiranje u vrijeme fašničkih svečanosti potiče na slobodnije ponašanje u ljudima. Skriveni maskom dopuštamo si ekscentrično ponašanje koje si ostale dane u godini vjerojatno ne bismo dopustili. Ne bismo si ga možda dopustili niti u fašničke dane da nemamo masku koja štiti naš društveno prihvatljivi, društveno poželjan izgled i

nastup (u socijalnom smislu). Paradoksalno, dakle, stavljamo masku da bismo se emocionalno demaskirali, otvorili i opustili, prepustili.
Upravo je to prepoznao Lecoq i na taj način postizao svojevoljno otkrivanje nepoželjnog kod svojih učenika u klaunskoj igri.

> Fizičko pokrivanje oslobađa glumca od njegove društvene maske. Slobodni su raditi što hoće i ta sloboda može dovesti do neočekivanog ponašanja. Postupno uklanjamo pokrivala kako bismo prodrijeli do klauna, ali uz pomoć crvenog nosa (Lecoq/Carasso/Lallias 2000:156).[72]

Dakle, maska skida masku, onu nevidljivu, socijalnu, koju nosimo svakodnevno i koje postajemo nesvjesni. Weiche je došao do zaključka da kada gledamo velike klaunove, kod njih maska s vremenom postaje njihovo osobno lice (Weiche, 2016:265). Nema vanjskih dodataka, a svi karakteri koje je kroz karijeru stvorio postaju njegov prirodni karakter: maska radi izvana i iznutra. To onda prestaje biti samo gluma i postaje življenje. Weiche ide i dalje pa tvrdi da klaun ne prestaješ biti time što skineš nos, klaun je prirodno, organsko stanje čovjeka. [73]
To mišljenje kroz svoje izvedbeno iskustvo podupire i slavni švicarski klaun Dimitri.

> Veza između mene privatno i klauna, koji se obojica zovu Dimitri, pitanje je kojim se uvijek nanovo bavim. Dobar glumac može igrati karaktere, koji su njemu osobno u potpunosti strani, i koji nemaju ništa slično s njim osobno. Tu leži umjetnost glumca. Kod klauna je ta granica kompleksnija. On uvelike mora crpiti iz vlastite osobnosti, iz svojih karakternih osobina, raspoloženja, vještina i onda te elemente pretočiti u komediju. Nije to tako da samo iziđem na pozornicu i ponašam se privatno. Kada nastupam, postajem figura i taj čin je umjetnički čin. To je konverzija, stilizacija ili otuđenje, kako bi rekao Brecht. Ali ipak, ta figura dolazi od mene. Ja sam ta figura. Zato me gledatelji odmah prepoznaju. Mnogi od njih smatraju da ne izgledam drugačije na pozornici nego privatno. Ali na pozornici je ipak umjetnička figura, jedna koja je iz mene

[72]Citat u originalu: "Disguising themselves liberates the actors from their social mask. They are free to do 'what they want' and this freedom can produce unsuspected personal behavior. Gradually we remove the disquise so as to reach the clown with the addition of the red nose." Prevela Iva Peter-Dragan

[73]Predavanje Richarda Weicha u sklopu Nouveau Clown Academy, 2017., Moulin Jeune

izrasla. To nije samo uloga u koju čovjek uđe i izađe. Nekako je forma uvijek tu. Ona pripada meni, ona je dio mene. To je jednostavno dualnost, ali ta dualnost je za mene jedinstvo (Wiche, 2016:56).[74]

Dakle, klaunsku masku koristimo da bismo se vratili svojim korijenima, da bismo se vratili u vrijeme impulzivnog, nagonskog ponašanja i reagiranja. Shiner to naziva našim primarnim glasom (*primal voice*).[75]

Ova razmišljanja često iznose poznati suvremeni klaunovi, a to su razmišljanja o sličnosti klauna i djeteta, razmišljanja o ponovnom prizivanju nevinog, radoznalog i spontanog (autentično kao ranjivo, otvoreno za novo u svakom trenutku kako ga objašnjava Imaz)[76].

Dijete spontano reagira, bezrezervno pokazuje emocije, želje, radoznalo promatra i upoznaje svijet, ništa ne pretpostavlja, a očekuje ljubav i zadovoljavanje osnovnih fizičkih potreba, očekuje pažnju. I dobit će je bude li ustrajao u fokusiranju roditelja na sebe. Evo jednog jednostavnog primjera. Naime, u ispunjenju svojih potreba, na primjer neko dijete ne drži se nužno najkraćeg mogućeg puta, već, usudila bih se reći, najzabavnijeg. Kod malih beba to se događa spontano, zato što, u ispunjenju svog cilja, dijete stalno nešto "odvraća". Uzmimo, na primjer, da je beba koja zna puzati vidjela keks. Beba voli keks i želi ga pojesti jer joj to stvara užitak. Keks se nalazi na drugom kraju prostorije. Beba kreće prema keksu, ali nogom slučajno zapne za neku igračku. Bebina preokupacija u tom trenutku postaje igračka. Izvrće je, proučava i gricka. Beba maše igračkom i slučajno je baci na neku posudicu i time proizvede zvuk udarca. Bebin interes sada zauzima činjenica da lupanjem igračke po posudici može "bubnjati". Beba se veseli i sve jače i jače lupa, smije se. Odjednom se beba lupi

---

[74]Citat u originalu: "Das Verhaltnis meiner Privatperson zum Clown, di ja beide Dimitrie heisen, ist eine frage, die mich immer wieder beschaftigt. Einer gutter Schauspieler kann Charactere spielen, die ihm total fremnd sind, die nichts mit seinem eigene Character gemeinsam haben. Darin besteht ja die Kunst des Schauspielers. Beim Clown ist diese Trennung schon schwieriger. Er mus weitgehend aus seiner eigenen Personlichkeit, aus seinem Charaktereigenschaften, Veranlagungen und Fahigkeiten schopfen, und diese Elemente in Komik umsetzen. Es ist nicht so, dass ich einfach telquel die Buhne betrete und da sitze wie privat. Wenn ich auftrete, werede ich zu einer Figur – und das ist eine Kunstform. Es ist eine Umsetzung, eine gewisse Stilisierung oder Verfremdung, wie Brecht sagen wurde. Aber die Figur ist doch von mir. Ich bin es. Darum erkennen mich die Leute auch sofort; die moisten finden, ich sei privat nich wesentlich anders als auf der Buhne. Aber auf der Buhneist es doch eine Kunstform – eine aus dem Selbst gestaltete Figur. Das ist nicht einfach eine Rolle, in die man schlupft und dann wieder ablegt. Irgendwie ist die Form immer da. Sie gohoren zu mir, ist ein Teil von mir. Das ist eben diese Doppelheit – aber die Doppelheit ist fur mich eine Einheit." Prevela Iva Peter-Dragan

[75] Osobno iskustvo sudjelovanja na nekoliko radionica Davida Shinera

[76] Osobno sudjelovanje na radionici Nouveau Clown Academy, Barcelona 2018.

igračkom po glavi i počinje plakati. Beba neko vrijeme plače i iznenada kroz prozor grane sunce i zaslijepi bebu. Beba sada ima drugu preokupaciju, trlja oči i odmiče se od mjesta gdje joj sunce tuče i tako, sasvim slučajno, nailazi na keks s početka ove pustolovine i pojede ga zadovoljno.

Klaun se vraća tom osnovnom, jednostavnom nagonskom modelu ponašanja u obrnutom procesu. Prvo su ga kao dijete u socijalizacijskom procesu stavljali u razne okvire, a sada pokušava razbiti sve te okvire i vratiti se u sadašnji trenutak. Pogledati se unutra i pitati što je to sada što vidim oko sebe, kakvu emociju to izaziva, kakvu reakciju kod gledatelja to izaziva i onda kakvu emociju ta njihova reakcija izaziva u meni i kako će me ta emocija potaknuti na daljnje djelovanje (Delong).
Vježba koju Lecoq koristi za traženje nevinog djeteta u sebi zove se 'Discovering audience'.

> Osoba dolazi na scenu i otkriva publiku. To obvezuje glumca da odmah uđe u klaunsku dimenziju. Ono što predstavlja problem je pronaći tu dimenziju od samog početka, od početka igrati sebe, a ne igrati klauna. Ako počne izvoditi nešto bazirano na svom osobnom šašavom karakteru, gubimo glumca. Ne možeš glumiti da si klaun, ti jesi klaun, kada tvoj skriveni karakter izađe na površinu i suoči se sa strahovima iz djetinjstva (Lecoq/Carasso/Lallias, 2000:157)."[77]

Prema tome, klauna se ne glumi, klaunom se biva. Ovom se vježbom može objasniti što se misli pod rečenicom *Klaun nema prošlosti, niti budućnosti*, koju ćemo vrlo često čuti. Klaun svakim svojim izlaskom pred publiku, bez obzira na izvedbu na pozornici ili negdje, izvan označenog scenskog prostora, stvarajući vlastiti mikro scenski prostor, mora pristupiti kao da je tek sada otvorio oči, kao da tek sada prvi put vidi sve što je oko njega i sve to tek otkriva, i ono što je oko njega, i ono što se događa oko njega. U otkrivanju okoliša klaun otkriva i sam sebe.

[77]Citat u originalu: Someone comes on stage and discoveres the audience. This exercise obliges the actor to enter directly into the clown dimension. The great difficulty consists in finding this dimension from the start, genuinely playing himself, and not 'playing the clown'. If he starts to make a performance out of his own personal silly side, the actor is lost. You cannot play at being a clown; you are one, when your deep nature sufaces in the first fears of childhood." Prevela Iva Peter-Dragan

Objašnjavajući osnove stila, David Shiner na radionici u sklopu Akademije Nouveau Clown Instituta u Moulin Jeuneu u listopadu 2017. govori da je pojam klauna kako ga danas shvaćamo možemo objasniti u pojmu *bivanja sada*. Moramo imati tu sposobnost vidjeti ono što stvarno postoji ispred nas, a ne fantazirati, stvarati slike o nečemu čega nema.

4.9. Sada i ovdje

Prisutnost kod klauna (bivanje ovdje i sada, postojanje isključivo pred publikom, ne priznajući prošlost i budućnost jer to već izvedbeno stvara koncepte) potvrđuje se kroz komunikaciju s publikom i naglašava ritmom. Klaun izaziva reakciju kod publike, a ta reakcija je ono što dalje izaziva djelovanje. Djelovanje na sceni mora odgovarati onoj reakciji koja je došla od strane publike. Ako je klaun osmislio unaprijed neki koncept i u sklopu njega predvidio reakciju publike, mora biti u svakom trenutku spreman priznati da koncept ne odgovara situaciji ovdje i sada i odbaciti ga za dobrobit *sadašnje situacije*: a to je da unaprijed smišljeni koncept ne funkcionira, da ga treba mijenjati, probati nešto drugo. Isto se odnosi i na partnera/icu na sceni. On je stvaran, njegovo djelovanje također ovisi o reakciji publike i o reakciji svog partnera na sebe. Dakle, iako je, naravno, moguće strukturirati scenu unaprijed i klaunsko kazalište to naravno i podrazumijeva i koristi, klaun mora biti spreman na spontanu igru, spontanu reakciju, improvizaciju. Upravo je u tome specifičnost klaunskog kazališta: mogućnost spontanog reagiranja i odstupanja od scenarija, ne samo mogućnost već i obveza.

Odstupanje od zadanog scenarija uvodi nas u još jednu posebnost klaunskog kazališta i lika klauna, a to je da ono, osim što preispituje i ruši društveno nametnute konvencije, svjesno i voljno ruši i samonametnute granice fikcije u koju je pristao ući.

> Glavna karakteristika koja povezuje sve klaunove je njihova sposobnost, vještina ili šašavost da razbiju granice koje su određene fikcijom. Ali u praksi ta definicija klaunova postaje izrazito komplicirana. Pravila koja nameće svijet fikcije možemo podijeliti u dvije kategorije. Postoje pravila predstave koja se

temelje na mimetičkom sadržaju, te društvena pravila temeljena na kulturnim normama svijeta kojeg se imitira na sceni."[78] (McManus 2003:12)

Dakle, u svakom trenutku mu je dopušteno, ili bolje rečeno, sam si dopusti reagirati na situaciju koja nije nužno, ali može biti tematski vezana uz ono što se na sceni fiktivno dešava, time ruši iluziju publici koja je primorana vratiti se u sadašnjost zadanog trenutka, iskonskoj istini klauna, koja stoji nasuprot "prividnoj istini" prikazivanja ili preslikavanja svakodnevice (Copeau)[79].

To je vrlo jasno moguće demonstrirati nečim što Jango Edwards naziva ritmom scene. Postoji uvježbani ritam koji nastaje u dvorani bez prisustva publike, fikcija koju smo zamislili, kojom nešto "pripovjedimo". Klaun taj ritam mora biti spreman prilagoditi stvarnoj situaciji pred publikom. Ako je neki komični element unutar scene izuzetno dobro prihvaćen od strane publike, odnosno ona na njega reagira, moramo pustiti reakciju publike da dođe do kraja i tek onda krenuti dalje s točkom, iako tako možda nismo planirali prilikom vježbanja bez publike, odnosno nismo toliko vremena predvidjeli potrošiti na taj određeni element. Dakle, odstupanja se događaju ukoliko reagiramo na podražaje koji se događaju sada i zajednički su, vidljivi, i publici i izvođačima ukoliko su svi zajedno prisutni, svjesni. To osigurava svježinu scene i izvedbu svaki put kao da je prvi, iako je možda već stopedesti put. [80]

Staccato fluidnost pojam je koji je skovala Zupančič, a koji je po njoj centralna karakteristika komedije:

> Umjetnost komedije upravo je singularni kontinuitet-u-prekidanju.... kontinuitet koji konstituira diskontinuitetom, kontinuitet čiji je sam materijal diskontinuitet (Zupančič, 2011:197).

---

[78]Citat u originalu: "The key feature uniting all clowns, therefore, is their ability, skill or stupidity, to break the rules governing the fictional world. But in practice, this definition of clown becomes extremely complex. The rules governing the fictional world come in two distinct categories. There are the rules of performance, governing the mimentic contentions being used, and social rules, governing the cultural norms of the world being imitating on stage." Prevela Iva Peter-Dragan

[79] (Murray, 2003:29-30)

[80] Osobno sudjelovanje na radionici Janga Edwardsa u sklopu Nouveau Clown Academy, Barcelona 2018.

U klaunskom kazalištu taj prekid u kontinuitetu može biti izazvan nečim nepredvidivim, a kako je klaun konstantno u stanju otkrivanja, nepredvidivo je ustvari konstanta. Nepredvidiva je najprije reakcija publike, nadalje, nepredvidive su neke tehničke pogreške koje se mogu pojaviti, a na koje klaun reagira, nepredvidiva je emocija, ili neka njezina nijansa koja klauna zaokuplja po prvi put upravo te večeri i on joj daje oduška. Reagiranjem na nepredvidivo stvara se ritam, a ritam održava budnost i fokus uvijek i iznova. Kada reakcije od strane publike nema, a nema niti volje da se stvari na sceni promijene na način da se prizna činjenica *ne*-reagiranja, vraćamo se u stanje kazališta karaktera, a ne kazališnog klauna. Vraćamo se u stanje glumljenja šašavosti kako ju opisuje Lecoq (Lecoq/Carasso/Lallias, 2000:156). Vraćamo se u sferu onoga da publici želimo prenijeti unaprijed osmišljenu atmosferu s unaprijed osmišljenim karakterom, izazivajući unaprijed osmišljenu željenu reakciju. Vraćamo se u stanje predviđanja kakvu bi reakciju nešto trebalo izazvati umjesto u stanje shvaćanja da to nešto ne funkcionira, pa treba probati nešto drugo. To je u kratkim crtama osnovna razlika između kazališnog karaktera i kazališnog klauna, a slično je i s cirkuskim klaunom koji unaprijed pripremljenim i isprobanim skečevima, *entréeima*[81], dirigirano provocira reakcije koje priželjkuje.

Stvar prošlosti i budućnosti dogovorena je konvencija stila klaunskog kazališta, ali ne slučajno, već zbog činjenice da klaun postoji samo pred publikom, to je ključna odrednica stila. Klaunsko kazalište nije zatvorena forma koja se može do u detalje uvježbati i koja se onda izvodi iz večeri u večer, repetitivno, u potpuno istom ritmu i izvođačkoj maniri. Klaunska izvedba može u potpunosti biti zasnovana na improvizaciji, a može se i oslanjati na prethodno pripremljeni koncept, no ako u samu izvedbu ne uključimo sve one sitne podražaje koji su prisutni, nismo u klaunu (Delong). Tortel Paltrona ide tako daleko i zaključuje kaže da je jedini smisao klauna publika![82]

[81] *Entrée* je naziv za klaunsku rutinu koja se prenosi s generacije na generaciju u nekom cirkusu ili unutar neke klaunske ili cirkuske obitelji. To su fiksne forme koje provjereno izazivaju smijeh kod publike i u kojima klaun ne reprezentira nešto autentično svoje, već se mehanički reproducira fizički geg jednog ili više klaunova. *Entrée* je forma per se i ne ovisi o osobnosti izvođača-klauna i zato je bilo koji od klaunova unutar entreea lako zamjenjiv novim izvođačem. Postoji zbirka najpoznatijih, odnosno najizvođenijih klaunskih *entréea* koju je sakupio francuski teoretičar Tristan Remy.

[82] Osobno sudjelovanje na radionici u sklopu Nouveau Clown Academy, Barcelona 2018.

Klaun je supersenzibilan, sve osjeća, a kroz klauna onda i publika toga postaje svjesnija. I zato jedino kroz praksu mogu postati klaun, ili klaunom bivati. Klaun je proces učenja kako zaboraviti i nanovo otkrivati.

Ako kao izvođači to prihvatimo, bivamo ”u neprekidnom stanju otkrivanja” (Delong), sve je prvi put i to nas čini ranjivima.

4.10. Unutarnji konflikt

Unutarnja dramaturgija svakog scenskog djela sadržava konflikt na nekoj razini. Kod klauna je vidljiv unutarnji konflikt, on je konflikt sam po sebi. Njegova se unutarnja logika razlikuje od uobičajene, općeprihvaćene. Konflikt se događa na razini logike koju klaun u sebi nosi i one logike koja je društveno nametnuta kao prava. Dolazi do konflikta na razini očekivanja. Može se raditi o najjednostavnijoj radnji, a obično se i radi o tome, na primjer, kao kod slavnog švicarskog klauna Grocka, koji sjeda na klupicu klavira, pruža ruke i shvaća da su tipke klavira predaleko. Umjesto da primakne klupicu klaviru, što bi većina nas učinila, on slijedi svoju logiku u kojoj je klavir predaleko od klupice, a ne klupica od klavira. Da bi riješio problem, on ustaje, odlazi do stražnjeg dijela klavira i gura klavir prema klupici. Naravno da to zahtijeva puno više napora nego da je primaknuo klupicu, ali isto tako stvara i puno više mogućnosti za igru. Kratak spoj koji nastaje izvrćući *common sense* stvara reakciju kod publike, smijeh. A svaka reakcija publike stvara reakciju kod klauna. Stvara se emocionalna veza, a upravo ona temelj je klaunskog kazališta. Imaz kaže da je klaunsko kazalište pola plod klauna, pola publike koja je s njim, odnosno da je točka koju je klaun pripremio samo izgovor za poticanje emocionalne veze između klauna i publike. Ono što on fizički čini je manje važno, važna je emocionalna veza.[83]

Otkrivanje svijeta oko sebe, koji uključuje i publiku, krucijalan je moment klaunskog kazališta, smatra Lecoq:

> Nije moguće biti klaun za publiku, treba se igrati s publikom. Kada klaun izađe na pozornicu, on uspostavlja vezu sa svim osobama u publici. Ako klaun ne uzme u obzir reakcije publike, on će se naći zarobljen u svojoj

[83] Osobno sudjelovanje na radionici u sklopu Nouveau Clown Academy, Barcelona 2018.

pogrešci, flopu, i mogao bi završiti na psihijatriji (Lecoq/Carasso/Lallias, 2000:157).[84]

Time zatvaramo iscjeliteljski krug. Klaun prihvaća svoju neuspjeh time što ga svjesno dijeli s publikom. To da ga svjesno dijeli s drugima pokazuje svojom prisutnošću koju pak iskazuje reagiranjem ne na neke zamišljene podražaje (kao što to biva u dramskom kazalištu, gdje tekst diktira atmosferu i izvođač se pokorava priči, a ne trenutku), već na konkretne vidljive, čujne koje dolaze iz publike. Svjesna samoironija, samoizrugivanje klauna u gledateljima stvara empatiju, oni počinju osjećati s klaunom jer ispred sebe imaju živo biće koje nas barem u nekom aspektu podsjeća na same sebe.

Sve ove karakteristike stila klaunskog kazališta koje su prethodno opisane navode na razmišljanje o stvaranju vlastitih svjetova klaunskog kazališta unutar umjetničkog procesa, ali ne mimetičkim procesom nadogradnje (na realno, na osjetilno pamćenje) tipičnog za *mainstream* u kazalištu, već subverzivnošću komičnog.

4.11. Pitanje autentičnosti: klasični kazališni čin ili performance art, gluma ili igra

Zbog širokog spektra razumijevanja što to klaun jest, jer pod istim imenom *klaun* podrazumijevamo i komercijalnog klauna, i doktora klauna (suvremeni pandan plemenskom klaunu iscjelitelju), klaunsko kazalište često biva marginalizirano, svedeno na čistu zabavu, *entertainment*, nedostojno ozbiljne umjetnosti u klasičnom smislu. Izostanak tematiziranja velikih ideja i misli koje se tiču sudbine cijelih naroda, grupa, odnosa prema višim instancama pakla i raja, ili njihovih inačica, tipičnih za dramu ili tragediju, komedija koja se bavi običnim čovjekom - smrtnikom, kao vrsta od antike smatrala se manje vrijednom. O njezinoj štetnosti čitamo u Platonovoj Državi, neprihvaćena je u crkvenom nauku na primjer. Klaunsko kazalište u tome ide još korak, gledano iz te perspektive, još niže, jer u njemu još običniji čovjek izvrgava

[84] Citat u originalu: "It is not possible to be a clown for an audience; you play with your audience. As the clown comes on stage, he establishes contact with all the people making up his audience. If the clown took no notice of audience reactions, he would become trapped in his own 'flop' and would end up in psychiatric." Prevela Iva Peter-Dragan

se izrugivanju običnih ljudi u publici. Stil se bazira na komunikaciji čovjeka s čovjekom.

Ta se komunikacija događa ili na pozornici ili izvan pozornice, jer klaunska izvedba ne pretpostavlja diktiran prostor izvedbe kao mainstream kazalište koje je smješteno u ”kazališnoj zgradi” koja se sastoji od pozornice i gledališta. Bez obzira na to radi li se fizički stvarno o zgradi ili ne ta raspodjela postala je jedna od osnovnih karakteristika mainstream kazališta. Pozornica je osvijetljena, glumci su u svjetlu, a gledalište je zatamnjeno. Ovo je općeprihvaćena konvencija u koju se rijetko zadire. U toj se atmosferi odvija ”psihološko” kazalište u kojem gledatelj gleda karaktere koji pred njim nešto prikazuju, nešto reprezentiraju. Glumac kao osoba skriven je karakterom kojeg igra.

Za razliku od ovog pristupa klaun je potpuna druga krajnost. Njegova izvedba inzistira i jedino funkcionira ako otkriva samog izvođača, ako ga, paradoksalno, upravo kroz masku otkriva (Lecoq/Carasso/Lallias, 2000:156). Klaun nema fizičku zaštitu, nema nužno niti svoj prostor, zadire u prostor publike, a na taj način niti publika nije više izolirana, već je uključena i prostorno gledajući u izvedbene procese. U klaunskom kazalištu publika je najčešće također osvijetljena zbog olakšavanja vizualne komunikacije klauna sa svojom publikom.

Performans se može također odvijati bilo gdje, a najčešće se i izvodi tamo gdje izvedbu ne bismo očekivali.

U stilskom smislu performance art, za razliku od klasičnog kazališnog čina, pretpostavlja jednu drugu angažiranost osobe koja nešto izvodi. On pretpostavlja da izvođač pokazuje sebe kroz svoje bivanje na sceni. Schehner objašnjava klasičan kazališni čin, baziran na dramskom tekstu, kao nešto što je već proživljeno (*having been lived*) dok je performans nešto što se proživljava sada (*living-now*) (Schechner, 2003:46). I svaki se put nanovo proživljava u odnosu na konkretne okolnosti i publiku koja je prisutna. Svaki put kao prvi put.

Pojam svaki put kao prvi put sam se po sebi čini kao kontradiktoran pojam kada govorimo o nekoj klaunskoj predstavi koja se igra svaku večer, bez obzira imala 3 ili 300 repriza.

Osim toga, klaunska izvedba kakvu opisujem pretpostavlja i izazivanje osjećaja u izvođača, a time i kod publike, da je ovaj moment jedini, da nema prošlosti ili budućnosti.

Svi učitelji klaunskog kazališta čije sam radionice do sada pohađala koriste riječ *play* – igrati - umjesto riječi *act* glumiti. Kako klaunsko kazalište uspoređujem s perfromance artom, gdje se ne 'glumi', ne predstavlja se, već se biva, te zbog tog što je osnovno stilsko obilježje klaunskog kazališta fizički izraz, ne dramski tekst, dolazimo do još jednog stilskog obilježja koji odvaja klaunsko kazalište od mainstreama.

Kazalištu zasnovanom na dramskom tekstu u osnovi je interpretacija teksta, izgovorena riječ, dok je kod performansa, a tako i kod klaunskog kazališta, osnova akcija, fizička akcija. I dok tako mainstream kazalište 'prepričava' (Schechner: having been lived), kod performansa se priča kroz akciju (Schechner: living-now), a u suvremenom klaunskom kazalištu klauniranje je pojam koji nadilazi sam lik vidljiv publici na sceni (2003:46).

Upravo svojom orijentacijom k fizičkom izrazu klaunsko kazalište nije nužno vezano, nema nacionalni, vjerski ili neki drugi identitet, jer se ti kompleksni odnosi ili stavovi ne mogu ispričati tjelesnim pokretom. Ipak, kostimom, rekvizitom ili ostalim vizualnim detaljima moguće je prizvati u doživljaju i reakcijama publike i društveni kontekst. Klaunski pedagozi naglašavaju da je klaun komična pojava koja inspiraciju nalazi prvenstveno u sebi, u svojim slabostima i karakternim manama. Te slabosti i mane obrađene su na jednak način i u Aristofanovim komedijama, u *komediji dell' arte*, kod Shakespearea, Molieréa, dakle u različitim nacionalnostima i različitim povijesnim razdobljima. Ljubomorna žena, škrti otac, prevrtljiva ljubavnica, rastrošni sin, zaljubljena djevojka, skitnica, skorojević, pohotni starac tipovi su preuzeti iz stvarnog života....

Klaunsko kazalište i tehnika klaunske igre ne dopuštaju vrijeme za *razmišljanje o...* Primarno u klaunskom je ono što je sada, kako se sada osjećamo, za čime žudimo. Žudnja za zadovoljavanjem određenog nagona je pokretač akcije, žudnja za jelom, ljubavi, seksom, koja se događa sada stvara tu i sada priče koje su univerzalno razumljive. Paul Ekman, kad govori o 6 osnovnih ljudskih emocija[85], a to su sreća,

[85]https://www.paulekman.com/universal-emotions/

tuga, iznenađenje, strah, gađenje i ljutnja, govori i o izrazima lica koji su univerzalno prepoznati, ne kulturološki determinirani, dakle i na čisto tjelesnoj razini, na primjer, gađenje se izražava sličnim izrazom lica i u Indiji i u Švicarskoj i tako bez uporabe jezika možemo razumjeti koja je emocionalna reakcija čovjeka na nešto što mu se gadi bez da verbaliziramo.

Jedan je klaun u jednoj živoj osobi, a taj klaun kroz osobu igra koji god karakter želi (Delong). Ako je mogući samo jedan klaun u samo jednoj živoj osobi, a to pretpostavlja poetika klaunskog kazališta, odnosno to joj je polazna točka kroz koju se razvijaju vještine klaunske igre, postavlja se pitanje *igram* li onda uopće ako igram samu sebe. Je li to onda samo *performativnost* ili umjetnost *performansa* ?

Lee Delong kao uputu klaunu na sceni često kaže rečenicu "Play the truth!"[86] Koja je to moja istina, istina moga klauna? Kako osigurati svježinu i pokazati svoju istinu?

Erik Debont tvrdi da to dolazi od emocije.[87] Sama prisutnost nije dovoljna, istinska prisutnost dolazi iz mogućnosti da emociju podijelimo kao iskrenu reakciju s publikom, ne samo kao gestu ili komentar, pa čak niti kao osjećaj. Prisutnost je lako zamijeniti s formom. Kad forma, iskaz nečega, dolazi s emocijom, ima određenu kvalitetu postojanja, a kada nema tu kvalitetu, onda ostaje samo gesta. Kao primjer uzima izvedbu *komedije dell' arte* gdje izvođači imaju unaprijed zadane karaktere, emocije i geste, naučena gesta bez emocija, a klaun je klaun jedino ako svaku svoju gestu boji emocijom. Kao klaun moram se uvijek zapitati dolazi li moja gesta iz emocije.

Klaun izlazi na scenu s jednim ciljem, a to je da bude viđen i da publiku nasmije. Smijeh publike za klauna znači smisao bivanja na sceni. Ako nema reakcije od strane publike, klaunovo bivanje na sceni je suvišno. Igrati "istinu" u klaunskom kazalištu znači igrati da klaun igra ono što osjeća sada, a ne ono što misli da bi trebao/la igrati ili što mu/joj je zadano. Ono što nam je zadano su situacije, a ne stavovi. Kako moći "ovdje i sada" osjećati opetovano, kroz različite izvedbe iste predstave, vrlo je osjetljiva tema i to je jedan od parametara koji odvaja čovjeka koji je u svakodnevnom životu vođen emocijama i zato često ispada zbunjen, nelogičnih postupaka, pa ga kolokvijalno zovemo klaunom, i profesionalnog klauna izvođača,

[86] Osobno sudjelovanje na radionici u sklopu Klaunske platforme 2014.
[87] Osobno sudjelovanje na radionici u sklopu Nouveau Clown Academy, Barcelona 2018.

koji je sposoban spontano izvesti točku ili predstavu po stoti put i ostaviti dojam da je prvi put. Klaun se emocionalno ogoljuje pred publikom, i upravo ta želja za ogoljenjem, pokazivanjem sebe bez zadrške u publici izaziva smijeh, smijeh koji se ne događa *s* izvođačem, već *na* izvođača.

Klauniranje podrazumijeva pokušaj otvorenog prikazivanja svega. I ”dobrih” i ”loših” strana karaktera, i uspjeha i pogreške. Uspjeh rado prikazujemo, a pogreške si teško priznajemo. Ali ako pokušamo odvojiti ponos u svom odnosu prema pogrešci, iz njih ćemo izvući ono što je dobro![88]

I to me opet vodi k Alenki Zupančič:

> “Komedija voli kršiti pravila i norme poštivanja. Ona isto tako podiže velove, ruši paravane i otvara ormare. Ipak ona obično ne tvrdi izravno kako iza nema ničega. Prije je suprotno: iza vela uvijek se nalazi gola guzica, iza paravana polugola dama, a u ormaru se, naravno, uvijek krije ljubavnik. Komediji je užasno potrebna ova dvostruka konfiguracija. Možemo čak reći da je u komediji uvijek nešto skriveno. A ipak, komični zaključak glasi da je to skriveno - Iznenađenje! Iznenađenje! – ništa drugo nego ono što ionako očekujemo (Zupančič, 2011:301).”

Sve to si izvođači mogu dopustiti jedino ako si dopuste ranjivost. Ili po Reneu Bazinetu ‘Što sam osobniji, to sam univerzalniji (LeBank/Bridel, 2015:65)! ”[89]

Dakle, kao publika, dok se smijemo klaunu, smijemo se ustvari sami sebi ili svima nama!

I ako je smijeh subverzivan, a komično stvara svjetove, onda smijući se samima sebi autoironiziramo vlastitu egzistenciju uz pomoć klauna koji bi u ovoj jednadžbi označavao komično.

---

[88] Tortel Paltrona

[89] Citat u originalu: ”The more personal I become, the more universal I get!

4.12. Osmijeh – oružje masovne konstrukcije[90]

Komedija sa svojom *nuspojavom* – smijehom ima tu mogućnost građenja novih svjetova, barem na imaginarnom nivou. Smijeh ruši barijere među ljudima i stvara nove svjetove, i to u svakom trenutku nove.

U svom proučavanju prakse imanentnih suvremenih kazališnih klaunova Jango Edwards nameće se kao *trend setter*. Mnogi drugi klaunovi koji su Edwardsova generacija ističu njega kao svoju inspiraciju jer je svojim kontraverznim radom popularizirao umjetnost kazališnog klauna. Edwards je počinjao svoju klaunsku karijeru otprilike u vrijeme kada je nastao poznati Fellinijev film Klaunovi (1970.). Taj igrani dokumentarac govori o kraju cirkuskog klauna i potrebi za promjenom. Dok je Lecoq kazališnog klauna bazirao na *komediji dell' arte* i onda, kroz rad sa studentima, otkrio da je srž smiješnoga u pogrešci, i u našoj osobnoj snazi da tu pogrešku priznamo, Edwards postavlja 31 komičnu formulu koje, ukoliko ih primjenjujemo i ukoliko smo ih svjesni, mogu doprinijeti uspješnosti naše izvedbe koja je mjerljiva smijehom.

Edwards nije jedini koji nudi takav pristup komediji. Svjetski poznati komičar Rowan Atkison u svome dokumentarnom serijalu Laughing Matters, u epizodi nazvanoj Fizička komedija također postavlja određene definicije, nudeći čak svojevrsne recepte za uspjeh. Taj film dramaturški je osmišljen kao niz komičnih točaka koje predstavljaju i odmah uprizoruju određene komične formule. Dakle, koristeći jednu određenu formulu osmišljavaju skeč koji će ju predočiti.

Edwardsove formule podijelit ću na one koji se tiču forme i one koje se tiču sadržaja. Ovo je vrlo jednostavna kategorizacija, ali iako gruba, može pridonijeti sistematizaciji ovog pristupa komediji za kojeg bismo ustvari mogli reći da je primjenjiv u velikom omjeru i na tragediju i na dramu.

[90] Sintagma koju Edwards koristi u original glasi: Smile – a weapon of mass construction, izvor – osobna komunikacija na mnogobrojnim radionicama Zagreb, Crecy La Chapelle, Barcelona, 2018.-2020.

4.12.1. Formule na razini sadržaja:

1. Zašto (*why*). Moram znati zašto nešto radim, odnosno zašto sam baš to nešto izabrala izvoditi. Odgovor ne može biti jednostavan - zato što mi se to sviđa. Ewards smatra da moramo imati neku misiju na pozornici. Edwards to objašnjava tvrdeći da je u pozadini svega što klaun radi nešto duboko i profinjeno. Kaže da klaun nasmijava ljude ili ih dovodi do plača, ali kada poslije o tome razmišljaju, shvate da su oni sami smiješni.

2. Crno bijelo (*black and white*). U klaunskoj komediji, kao uostalom i u fizičkoj komediji, stvari moraju biti vrlo jasne, jer nema psihologiziranja, nema verbalnog opisivanja ili opravdavanja.

3. Stav (*attitude*). Ako sam u svom klaunu odlučila igrati, na primjer, balerinu, moram u potpunosti vjerovati u to da sam balerina, jer ako ja neću u to vjerovati, kako će vjerovati gledatelji.

4. Manje je više (*less is more*). Ako uspiješ na sceni ne raditi ništa, a to postane nešto, to je uspjeh klauna.

5. Jednostavnost (*simplicity*). Klaunska je komedija jednostavna. Za razliku od života koji je pun stresa i zato razmišljamo na kompleksne načine, klaunska komedija se zasniva na jednostavnom.

6. Okvir (*frame*). Da bi komedija bila jasna, trebamo na neki način uokviriti priču koju prikazujemo.

7. Linija A do B (*A to B line*). Linija koja povezuje točku A u radnji do točke B mora biti vidljiva. Ovo je pravilo primjenjivo gotovo na sve. To znači da imam početak i kraj neke radnje.

8. Motivacija (*motivation*). Što je to što me inspirira, što me tjera da radim ono što radim.

9. Logičnost nelogičnog (*logic of the illogic*). To je situacija kada od nečega samog po sebi nelogičnog stvaramo logični obrazac.

10. Patos i tragedija (*pathos and tragedy*) – druga strana novčića, kontrast komediji koji je ponekad nužan da bi naglasio, a ne poništio komično.

11. Rizik (*risk*). Kada znaš direktan put od točke A do točke B, onda možeš improvizirati. Edward kao primjer uzima svoju točku koja se sastoji od toga da pijan čovjek mora doći do wc-a. Prvo je ta točka trajala 5 minuta, ali s vremenom je izrasla u predstavu upravo zbog tih rizika koje je poduzimao duž puta od A do B, a i dalje kada bismo prepričali točku, jedini stvarno *opisljiv* dio fabule je da je čovjeku došla sila na toalet i da se on tamo uputio, stigao i obavio nuždu.

12. Zakon broja 3 (*the law of three*). Taj zakon govori o tome da je klaunska komedija građena na principu broja tri: prvo postavimo skeč, onda ponavljamo ono prvo s malom varijacijom i treće je rješenje.

13. Efekt crtića (*catroon effect*). To se odnosi na neke detalje, posebne efekte, glazbu koju klaunsku komediji čine bliskom crtićima, posebno crtićima Taxa Averyja, gdje karakterima iskaču oči kada vide premet želje, ili srca kada vide osobu u koju su zaljubljeni, umiru po više puta (neuništivi su) i slično.

14. Nema pogreške ako ne pokažeš da je pogreška (*there is no mistake unless you show it is a mistake*). Ovo se odnosi općenito na sve izvedbe na sceni, ali nadopunila bih tu Edwardsa jednom rečenicom koju Delong uvijek ističe, a to je "Pogreška ti je prijatelj!" jer te tjera na improvizaciju.

15. Repetitivna komična akcija (*repetitive comic action*). To je kada imamo neki pokret, gestu i riječ koju s vremena na vrijeme ponavljamo, u nekom trenutku kojeg publika, nakon što ga nekoliko puta vidi, može predvidjeti. Publika voli nepredvidljivost, ali u ovom je slučaju iskustvo pokazalo da vole nešto što mogu predvidjeti, kada kažu u sebi 'Evo sad će klaun opet učiniti ono i klaun to i učini.'

16. Klaunski mentalitet (*clown mentality*) – specifičan klaunski pristup nekim, publici općepoznatim, radnjama, obrascima, stvarima, odnosima.

17. Ravnoteža (*balance*)

18. Stvaranje mita (*myth*). Neki klaunovi razvijaju svog klauna u jednom obliku cijeli život. Primjer je ruski klaun Slava Polunin.

4.12.2. Formule na razini forme:

19. Akcija reakcija (*action reaction*). Kada se dogodi neka akcija na sceni, slijedi reakcija, ili publike ili partnera ako ga imamo ili oboje. Ne nastavljamo dalje dok reakcija ne dođe do svog kraja. Upravo zbog toga, kaže Edwards, ako bismo isključili zvuk smijanja u televizijskim komedijama, shvatili bismo da često reakcije ne slijede prethodne im akcije.

20. Tajming (*timing*). Tajming je nešto što je podložno promjenama, a odnosi se na pažljivo osluškivanje publike i ostalih partnera na sceni. To je mogućnost reakcije baš u pravo vrijeme.

21. Orkestracija (*orchestration*). Aranžiranje, odnosno usuglašavanje pokreta i glazbe.

22. Dinamika koja teče (*sliding dynamics*). Dinamika mora ići postupno, od manjeg prema višem ili obrnuto.

23. Fokus (*point of attention*). Kontrola gledateljeva pogleda. To je posebno važno kod mađioničara koji žele usmjeriti našu pažnju na nešto, tako da ne bismo otkrili trik.

24. Periferni vid (*peripheral view*). Mogućnost da svojim pogledom obuhvatimo što veći kut i time bili svjesni što se događa na što većem dijelu prostora i publike.

25. Pozicija izvođača na sceni - mjesto koje je osvijetljeno u centru i s kojeg se vide svi ljudi iz publike.

26. Obrasci (*patterns*). To je način kretanja na sceni. Edwards gotovo uvijek koristi obrazac hodanja ravno i skretanja isključivo pod pravim kutom. Ne koristi dijagonale ili kružno kretanje.

4.12.3. Formule koje se odnose na publiku:

27. Klaun se prilagođava publici, a ne publika klaunu.

28. Dopusti publici da uđe (*Let the audience in*). Klaunska komedija podrazumijeva da je publika s nama, da smo je pozvali u svoj svijet. Nije hermetična.[91]

29. Uvjerljivost (*credibility*). Publika mora moći povjerovati u ono što radimo, dakle svojevoljno suspregnuti nevjericu (*willing suspence of disbelief*) koliko god glupo ili nevjerojatno to bilo. Ako ne može, neće se moći poistovjetiti s izvođačem. Granica između nečega što je moguće i uvjerljivo i neuvjerljivog u klaunu je tanka.

30. Jedina granica koja postoji je granica koju postavi publika (*no limit but the limit of audience*). Možemo si sve dozvoliti, ali ne smijemo dovesti publiku u situaciju da se osjeća nelagodno, poniženo ili slično.

31. *Barnum statement*. Phineas Tylor Barnum predvodio je prvi cirkus koji je imao tri šatora, takozvani *three ring circus* na svijetu. Očito je bio i dobar psiholog jer je shvatio da se ljude može u dosta toga uvjeriti servirajući im informacije koje se naizgled tiču njih osobno, baš samo i jedino njih, ali su ustvari generalne i primjenjive na široke mase. To je jedan od načina na koji se publika ustvari iskorištava, usudila bih se reći, za vlastitu zaradu. To pravilo tiče se i mnogih rasprava što je to umjetnost. Je li umjetnost banana nalijepljena sivom ljepljivom trakom na zid[92], jer to nije običan zid, već zid galerije?

[91] Smatram da je ustvari nemoguće da komedija bude hermetična jer ne postoji bez komunikacije
[92] Umjetnička instalacija Maurizia Cattelana

5. POGLAVLJE IV: MAJSTORSKA RADIONICA KAZALIŠNOG KLAUNA LEE DELONG

Slika 5.

5.1. Etnografija i izvedba

U teatru zapadnoga kruga, koji je svoje utemeljenje u onome što danas nazivamo dramsko započeo još prije nove ere, prisutna je reprezentacija nekih događaja koji su se dogodili ili su se mogli dogoditi. Ekstremno pojednostavljeno, takav teatar se sastoji od glumaca koji utjelovljuju karaktere koje je kreirao tekstopisac i dolaze reprezentirati neki događaj osobama koji su tu re-reprezentaciju života došli gledati. Dakle, oni se nalaze, izvode i odlaze.[93] Ali u teoriji izvedbe, izvedba nije samo nešto što se izvodi u kazalištu ili pred publikom. Za Schechnera je izvedba sve ono što se ne događa prvi put, dakle od drugog puta pa do u nedogled, on to naziva *restored behavior*, odnosno obnovljeno ponašanje u slobodnom prijevodu. Kaže da je kazalište samo jedna vrsta izvedbe, odnosno da ne moramo nužno biti u kazalištu da bi se

[93] GATHERING-PERFROMING-DISPERSING (Schechner 2003:189)

ponašali kazališno, odnosno da je izvedba svuda, da je gotovo sve naučeno, odnosno stečeno ponašanje, dakle od nekud preuzeto. To u praksi Schechner pokazuje upravo u svojim kazališnim izvedbama s trupom The Performance Group. On nastoji, kako sam kaže, ukazati na sve te vrste socijalnih izvedbi unutar događaja estetizirane izvedbe, a vjerojatno i zato kako bi demistificirao uvriježeno mišljenje da je izvedba – *performance* nešto se tiče isključivo onoga što se događa na pozornici. [94]

Dakle izvedba može biti socijalna i estetizirana, a glavna je razlika između te dvije vrste trajnost transformacije koju ona uključuje. Socijalna izvedba tipa rata dugotrajno transformiraju uključene, neki događaji imaju karakteristike i socijalne i estetizirane drame, to su na primjer politički protokoli i tu su promjene u statusu dugotrajne, a promjene u tijelu kratkotrajne, a ono što je najbitnije za estetitiziranu izvedbu je to što ona ne ostavlja trajne tjelesne transformacije na izvođaču, posebno zato što neki izvođač više puta igra istu izvedbu, ali bi trebala ostaviti neku vrstu promjene na publici, dakako ne tjelesnu.[95] Što se izvođača klauna tiče, svaka izvedba bi trebala ostaviti trajne posljedice i donijeti promjenu izvođaču ne samo dok je na pozornici već i nakon izvedbe.

Nadalje, izvedba može biti namjerna i nenamjerna odnosno nesvjesna, unaprijed pripremljena i spontana. Klaunska izvedba može pokriti sve aspekte izvedbe u schechnerovskom smislu, jer može biti i socijalna, i estetizirana, može biti svakodnevna, slučajna, planirana, može biti životni izbor ili posao.

Opisujući igru, sportsko natjecanje, kazalište i ritual, dakle razne vrste organizirane izvedbe, Schechner ukazuje na nekoliko osnovnih karakteristika koje ih povezuju: protok vremena koji nije nužno kronološki, posebna pažnja posvećena predmetima, neproduktivnost u smislu proizvodnje dobara i jasna pravila.

Što se vremena tiče, Schechner razlikuje *event time* – kada neka izvedba ima određeni broj koraka da bi se smatrala završenom, bez obzira na trajanje, *set time* – kada je vrijeme za određenu izvedbu ograničeno, one počinju i završavaju u određeno vrijeme bez obzira da li su koraci unutar nje završeni; i na kraju *symbolic time* kada neka aktivnost reprezentira neki drugi, kraći ili duži, protok vremena.

---

[94] Schechner 2003:195
[95] Schechner 2003:192

U dramskom teatru prevladava simboličko vrijeme, ali u postdramskom kazalištu, možemo očekivati i ova druga dva poimanja vremena.[96] Kao zanimljivost citirati ću poziv na jednu izvedbu koju autori formuliraju ovako:

> Pozivamo svu zainteresiranu publiku na ovo izvedbeno višesenzorno performativno putovanje. To je iskustvena avantura tijekom koje vam ispričana priča ulazi u svaku poru vašeg tijela. Kroz igru namjernih slučajnosti isprepliće se povijest jednog zdanja i povijest performera s osobnim povijestima samih posjetitelja. To je predstava koju navjerojatnije nikada nećete ni vidjeti.[97]

Iako bismo mogli reći da se u tekstu ove pozivnice pomalo i pretjeruje, namjerno ili ne, ali vrlo jasno nam se daje do znanja da nikako ne očekujemo klasični kazališni čin. Postdramsko kazalište jednaku važnost pridaje svim elementima estetske izvedbe, za razliku od dramskog kojemu je tekst, odnosno naracija, primarna, a ostali elemnti služe kako bi što bolje dočarali ono simboličko vrijeme koje se događa na sceni.

U domeni uličnog kazališta gdje izvođačeva igra ovisi o gledateljima koji su slučajni prolaznici, mogli bismo govoriti o *event time*-u jer izvođač vrši određene radnje, prolazi neki process od A do Ž s tim da ne zna unaprijed koliko će mu za koji dio trebati.

Ipak, kojim se god izrazom koristili u kazalištu, Schechner smatra da je simboličko vrijeme nezaobilazno, ono je produkt gledatelja:

> "Simboličko vrijeme, kojeg na prvi pogled nema u *happeningu* i sličnim formama, ustvari je najteže izbjeći. Jednom kada neku akciju nazovemo kazalištem, gledatelji sami pridodaju značenja onome što gledaju. Tradicionalna gluma i scenska rješenja naglašavaju oponašanje uz pomoć simboličkog vremena, a *happeninzi* naglašavaju rascjep između osoba i dužnosti, pa tako nešto može biti mimetičko i bez da bude opisno." (Schechner, 2003:10)[98]

---

[96] 2003:8

[97] Facebook event za predstavu Ek-spozicija zagrebačkog kazališta Bacači sjenki

[98] Symbolic time, seemingly absent from happenings and the like, is actually most difficult to banish. Once action is framed "as theater" spectators read meanings into whatever they witness. Orthodox acting and scenic arrangements stress mimesis with its symbolic time; happenings stress the break between persons and tasks, thus the thing done can be mimetic without being a "characterization". Prevela Iva Peter-Dragan

Neuspjeh kao temelj tehnike kazališrnog klauna koristi upravo taj prekinuti mimetički pristup koji Schechner pripisuje *happeningu*. Kako je utemeljen u ljudskom ponašanju, oponašanju stvarnosti i radnji koje su publici poznate, koje su svakodnevne, na prvi pogled je moguće zaključiti da je pristup izvedbi mimetički, a time je, koristeći schechnerovski vokabular, i vrijeme simboličko vrijeme. Prekidanje tih poznatih obrazaca dovodi u pitanje simboličko vrijeme, a time i pokušaj klasične karakterizacije nekog lika. Upravo mogućnost neprestanog prekidanja nečega što očekujemo razbija iluziju mogućnosti opisivanja nekog karaktera unutar izvedbe. Nepredvidivost sljedećeg trenutka čini klaunsku izvedbu više podložnom analizi iz perspektive *event time*, dakle nečega što se mora odraditi određenim slijedom koraka.[99] I publika se prepušta toj mimentičkoj nedosljednosti, odnosno voljno odbacuje nevjericu u mogućnost postojanja i funkcioniranja onoga što gleda iz perspektive svakodnevnog. Zato je iz perspektive poimanja tehnike kazališnog klauna kao organizirane izvedbe u domeni performans arta, zanimljivo upravo poimanje vremena.

Staccato fluidnost kako Župančič naziva kontinuitet u prekidanju karakterističan za komediju mogli bismo povezati s mimetičkom nedosljednosti, samo se Župančič referira na komediju dok Schechner mimetičkom nedosljednošću opisuje neke izvedbene forme unutar šireg izvedbenog spektra.

Ako staccato fluidnost pretpostavimo kao pravilo komičnog općenito, klaunska uportreba te tehnike stvara mimetičku nedosljednost.

Da bismo neku izvedbu nazvali klaunskim kazalištem, a ne, na primjer plesnom predstavom, postoje određene zakonitosti stila kojih se u procesu nastanka neke izvedbe na pozornici ili izvan nje klaun pridržava. Dakako, nije moguće samo aplicirati pravila i proizvesti klaunsku predstavu, kako što sama pravila neke sportske igre, da se poslužimo Schechnerovim primjerom, ne garantiraju da će utakmica biti odlična, ali garantiraju da ćemo gledati na primjer nogomet, a ne tenis. Drugačije će Hamlet igrati dramski glumac, a drugačije klaun. Kroz svoje etnograsko istraživanje koristim osobno iskustvo kako bih pobliže opisala procese i pravila kojima se

[99] U nastavku ovog poglavlja opisujem procese kojima se dolazi do klaunske izvedbe, a koju možemo svrstati u nemimetičku iako su nam radnje prepoznatljive, često i banalne, i karakteri, iako na prvi pogled vrlo primitivni, nisu dosljedni već sami sebe konstantno dovode u pitanje.

klaunsko kazlište služi da bi izazvalo određenu reakciju – a to je smijeh. Ta *pravila* Schechner naziva *tradicijom* u kontekstu kazališta: tradicija dramskog kazališta, tradicija pučkog kazališta itd.

Da klaunsko kazalište kao tradicija postoji već tisućama godina opisala sam u poglavlju o povijesti klauna kao figure u ritualu, teatru i cirkusu, a tradicija koja povezuje sve te različite klaunske pojavnosti je upravo razbijanje mimesisa i simboličkog vremena karakterističnog dramskom kazalištu.

Utoliko klauna možemo smjestiti i u domenu postdramskog, ali i, slobodno rečeno, *pred-dramskog,* ritualnog – ritualnog u smislu širokog spektra značenja koje mu pripisuje Schechner.[100]

U ovom autoetnografskom istraživanju ne mogu nikako biti objektivni promatrač, jer je i sama ideja pisanja i proučavanja klauna na akademskoj razini došla nakon što sam se neko vrijeme aktivno bavila upravo ovom vrstom izvedbe. Autoetnografija kao istraživački pristup se i zasniva upravo na osobnom iskustvu promatranje neke grupe i sudjelovanja u aktivnostima grupe, a dilema vezana uz autoetnografiju odnosi se na to da li osobni pristup nekoj temi dovodi u pitanje teoretsko, analitičko i znanstveno pristupanje istoj toj temi. Postavlja se pitanje može li subjektivnost ugroziti objektivnost koja je potrebna da bi se došlo do neke znanstvene spoznaje?

Problemu možemo pristupiti i iz druge perspektive. Može li se do spoznaje doći isključivo kroz teoretski, analitički i znanstveni pristup i zanemarivanje senzornih manifestacija? Govoreći o scenariju za film općenito, Victor Turner iznosi problematiku pisanog predloška u odnosu na izvedbu filma - snimljeni gotovi produkt. Kao primjer povezuje problematiku improvizacije *kommedije* i neuhvatljivost trenutka kojeg sam tekstualni zapis ne može u potpunosti prenijeti današnjem čitatelju[101] i filmove 50-ih godina 20. stoljeća koji, kako kaže Turner, također izmiču mogućnosti da ih se prenese isključivo u pisanom obliku, s time da danas ipak možemo gledati filmska remekdjela tog razdoblja, dok *commediju* u njezinom zlatnom dobu ne može nikada više gladati.

---

[100] Turner 1988:8

[101] *Cannavaccio* ili pisani predložak za izvebu nekog komada u duhu *commedije* predstavljao je samo grubi okvir unutar kojih su glumci improvizirali

Scenarist može procijeniti koliko neka scena može trajati, može opisati željenu atmosferu, ali jedino što (ako i to) na kraju ostaje baš isto kao u scenariju su napisani dijalozi:

> ”Neki od problema koji se pojavljuju kod proučavanja kommedije dell' arte slični su problemima koji su prisutni kod proučavanja nekog scenarija, odnosno pisanog predloška za neki film – zato što renesansni žanrovi i neorealističe poetike uistinu postoje jedino kao izvedbe, ne literarna djela. Ako čitamo objavljene scenarije na primjer Bergaman, Antonionija, Fellinija, Kubrica itd., očito je odmah kako je nemoguće riječima prepričati na primjer uzdahe i zvukove – činjenica koja zadaje probleme i antropolozima rituala. Jedini element u filmu kojeg stvarno možemo prenijeti ili reproducirati je dijalog. Ostali elementi zahtjevaju interpretaciju.” (Turner, 1988:30) [102]

U tome leži problem u opisivanju umjetničke ili bilo koje druge izvedbe. To je uvijek na određeni način interpretativna radnja, čak i kada nam kritika u smislu osobnog procjenjivanja nekog djela nije u fokusu. Možemo doslovno pokušati opisivati/prepisivati samo izgovorene ili pisane riječi, možemo probati prepričati ono što smo vidjeli u smislu govora tijela ili zvukova, ali već je i to interpretativna radnja. Svi drugi podražaji kao što su uzdasi, mirisi, atmosfera, emocija tenutka, izmiču jednostranoj, točno određenoj kopiji izraženoj kroz izgovorenu ili napisanu riječi. Naravno da je sve u nekoj mjeri interpretacija, ali u znanstvenom pristupu nekom problemu pokušavamo osobnu interpretaciju održati na minimumu. Autoetnografija u tom smislu nudi relativnu slobodu da prvo sam istraživač osjeti ono što kasnije pokušava opisati. Ali naravno da se autoetnografija ne sastoji isključivo u sudjelovanju pa onda u opisivanju senzacija. Govoreći o krtičkoj etnografiji, profesorica izvedbenih studija i redateljica D. Soyini Madison nabraja pristup nekom

---

[102] ”Some of the problems that beset the study of Commedia dell' Arte reapear when we take a look at the screenplay, the written version of a motion picture –for the Renaissance Italian and modern panindustrial genres exist truly not as literature but in performance.... If one looks at published screenplays – for example, by Bergman, Antonioni, Fellini, Kubric, etc., one sees at once the difficulty of translating sights and sounds into language – this difficulty, by the way, also haunts the anthropologist of ritual. In fact the only element in a motionpicture directly translatable or reproducable is dialogue: the other elements require interpretation.” Prevela Iva Peter-Dragan

istraživanju u kojem je pregled dosadašnjih istraživanja na neku temu, odnosno što je već o nečemu napisano, odmah na drugom mjestu nakon opisa i pozicioniranja samog istraživača.[103] Dakle, autoetnografskim pristupom ne pokušavamo zaobići dosadašnja saznanja niti teoretske pristupe koji su primjenjivi na području našeg istraživanja, ali pokušavamo dodati vrijednost proživljavajući određene aspekte i iskustva grupe koju proučavamo i iz *vlastite kože* opisati što se *dešava*.

> ”I dok su antropolozi prije smatrali da je objekt istraživanja umjetnički produkt nastao od strane subjekta proučavanja, mnogi suvremeni antroplozi i umjetnici okreću se kreativnim metodologijama kako bi artikulirali etnografske i umjetničke prakse u samom procesu istraživanja te zabilježili zajedničko stjecanje znanja. U tom novom pristupu umjetničke prakse i etnografske metode integrirane su u istraživački rad, praksu, analizu i razvoj sredstava za komunikaciju s raznolikom publikom.” (Cullhane, Elliot 2017:7)[104]

Turner još osamdesetih godina prošlog stoljeća govori o promjeni koja se desila u pristupu i metodologiji antropološkog istraživanja. On naglašava da je došlo do prelaska ...”od strukture do procesa, od kompetencije do izvedbe, od logike kulture i socijalnih struktura do diskursa sciokulturnih procesa.” (Turner 1983:22).[105] Moguće je da se ta promjena dogodila upravo zbog određene *ograničenosti* isključivo teoretskog pristupa, pristupa *izvana, bez-iskustvenog* pristupa.

Suvremene prakse u autoetnografiji još više naglašavaju važnost osobnog proživljavanja onoga što istražujemo:

> Barbara Tedlock predlaže promjenu termina ”promatranje sudionika” u ”sudjelovanje s promatranjem” Ta promjena u terminologiji ukazuje na kritiku teorije koje stvaljaju istraživača u ulogu aktivnog subjekta, a sudionike

---

[103] Madison 2005:64

[104] Citat u originalu: ”While anthropologists have conventionally considered the artistic *products* created by research subjects as objects of study, many contemporary anthropologists and artists are turning their attention to creative methodologies, to articulating ethnography and artistic practices in the *process* of research, and to ethnographic knowledge co-creation. In this new and emerging work, artistic practices and ethnographic methodology are integrated into research design, practice, analysis, and development of products for communication with diverse publics.” Prevela Iva Peter-Dragan

[105] Citat u originalu: ”from structure to process, from competence to performance, from the logic of culture and social systems to the dialectics of socio-cultural processes.” Prevela Iva Peter-Dragan

istraživanja u ulogu pasivnog objekta. Promjena terminologije koju predlaže Tedlock uzima u obzir veliki broj ”insajdera” koji etnografsko istraživanje vode unutar zajednica, mreža i organizacija koje smatraju svojima. Vrsta etnografije koja nas ovdje posebno zanima usmjerena je prema odgovorima na pitanje kako tjelesno i aktivno iskustvo postaju dijelom etnografske prakse. Na primjer etnografkinja izvedbe D. Soyini Madison (2006, 401) piše ”nešto se drugačije događa kada se tijelo mora kretati i prilagoditi ritmovima, strukturama, pravilima, opasnostima, radostima i tjanama nekog mjesta. Etnografija je jednako toliko, ili više u tjelesnoj pažnji – izvođenju unutar nekog prostora – koliko je i u onome što se istraživaču kaže u razgovoru. Nove forme etnografskog pisanja, nastavlja Madison, u obzir uzimaju obične mirise, zvukove i prizore, baš kao i neobične. [106] (Culhane, Elliot 2017:11)

Culhane and Elliot ističu također da je takav oblik istraživanja često predmet kritike zbog uvjerenja da je senzorni istraživački princip subjektivan te tako irelevantan za znastveno zaključivanje. Dotiču se i problematike duha i tijela, te kartezijanskog dualizma po kojemu je um odvojen od tijela, pa su tako i senzorni procesi odvojeni od kognitivnih.

Pitanje samog značenja riječi proces, koji pretpostavlja nešto što *traje*, traje i dok o njemu pričamo i nije finalan također može biti kamen spoticanja. I iako je u akademskoj zajednici priznato kao legitiman znanstveni pristup, autoetnografsko se istraživanje, upravo zbog svojevrsne *neuhvatljivosti*, ponekad dovodi u pitanje. U obranu autoetnografije, Turner čak spominje i svoj san u kojem sanja ”oslobođenu antoropologiju” kao granu koja će biti osolobođena određenih karakteristika koje nose ”antropološka djela” (u originalu *anthropological works*), a to su ”...”sistematično dehumaniziranje ljudskih objekata istraživanja, gledanje na iste kao na nosioce

[106] Citat u originalu: ”In 1991, Barbara Tedlock proposed changing the term “participant observation” to “observant participation.” This shift in terminology indicates a critique of theories that position researchers as active, observing subjects and research participants as passive, observed objects. Tedlock’s reformulation also recognizes the growing number of “insiders” conducting ethnography within what they identify as their own communities, networks, and organizations. The kind of ethnography that we are interested in here is particularly attuned to how bodily and active experiences are part of ethnographic practice. Performance ethnographer D. Soyini Madison (2006, 401), for example, writes, “Something happens differently when your body must move and adjust to the rhythms, structures, rules, dangers, joys and secrets of a unique location. Ethnography is as much, or more, about bodily attention—performing in and against a circumscribed space—as it is about what is told to you in an interview.” New forms of ethnographic writing, she maintains, take seriously the ordinary smells, sounds, and sights, as well as the extraordinary.” Prevela Iva Peter-Dragan

kulture koja nije osobna ili kao na vosak koji trebamo utisnuti u kulturne obrazce.”..[107] (Turner 1988:72) To su karakteristike antopoloških radova koje Turner smješta u doba moderne ere, a ono što Turner očekuje je drugačiji, osobniji i humaniji pristup, pristup koji priznaje da je proučavanje bilo koje grupe podložno stalnoj promjeni, proučavanje koje nema jasno definirane granice već je interdisciplinarno i prihvatljivije postmodernom društu u kojem živimo. Novi pristupi istraživačkom radu, koji ni u kojem slučaju nisu u početnoj fazi jer postoje već skoro pola stoljeća, ipak su česta meta kritike. Turner govori o *prestižnim* paradigmama nasuprot postmodernim.[108]

Srpski etnolog i antroplog, urednik Biblioteke 20. vek, Ivan Čolović govori da su humanističke znanosti sklonije stagniranju u permanentnom učenju. Iako stvarni naravno nisu samo ovakve ili onakve, Čolović upućuje na račun toga određenu kritiku. Ta konstatacija može upučivati i na teže prihvaćanje novih i drugačijih metoda istraživanja u humanističkim znanostim.. Za razliku od njih, kaže Čolović prirodne znanosti moraju bit ukorak s vremenom: ”to je interesantna razlika između prirodnih i društvenih nauka: prirodne se prirodno razvijaju... a mi društvenjaci nekako smo oslobođeni te obaveze”.[109] Čini mi se da je ovdje također upućena i svojevrsna kritika nesklonosti humanističkih znanosti u prihvaćanju novih tendencija o kojoj govori i Turner. I dok je Turner svoje zadnje djelo napisao osamdesetih godina prošlog stoljeća, Čolakovićeva misao koju navodim izrečena je u razgovoru u emisiji Signatura Hrvatskog radija trećeg programa emitiranoj 30.11.2021. povodom otvaranja festivala Sa(n)jam knjige u Istri u studenom 2021. Može li se doći do zaključka da se nije mnogo promijenilo?

Uvođenjem novih pristupa istraživanju, nastaju i novi načini prezentacije, koji, osim u iznimnim slučajevima, bivaju još manje prihvaćeni od tih novih pristupa istraživačkom procesu. Još smo, čini mi se daleko od ideala koji zagovaraju Cullhane i Elliot:

---

[107] Citat u originalu: ”systematic dehumanizing of the human subject of study, regarding them as bearers of an impersonal ”culture” or wax to be imprinted with ”cultural patternsPrevela Iva Peter-Dragan

[108] Turner 1988:79

[109] https://radio.hrt.hr/slusaonica/signatura?epizoda=202111300845

> ”Pisanje koje se temelji na procesu može podržati i djelomične, fragmentarne priče i prihvatiti nedovršene proizvode kao nešto što reprezentira život. (Cliford 1986). Takvo pisanje provocira neoliberalne, konzervativne, kolonijalne i akademske strukture koje nameću određenu logiku na i oko znanja. (Cvetković 2012,23). Imaginativna etnografija teži probuditi formu etnografskog pisanja koja propituje, otvara, rastvara, mijenja način na koji shvaćamo socijalne, političke, ekonomske, povijesne i osobne procese koji stvaraju naš svakodnevni život. Ona vidi etnografske procese kao umjetničke, utjelovljene prakse jednako kao i akademski prijenos znanja.[110] (Culhane, Elliot 2017:37)

Radionica koju opisujem u nastavku može pridonijeti poimanju načina na koji klaunska pedagogija funkcionira u službi stvaranja izvođača klaunova i na senzornoj i na teoretskoj razini. Kroz vrlo detaljne opise procesa može pokazati na koji način pedagog, u ovom se slučaju radi o pedagoginji Lee Delong, zadire u osobni život i privatni karakter polaznika kako bi iz materijala koji određena osoba nudi pomogla u osvještavanju onog *klaunskog* u njoj. Izvedba na sceni počiva na svim onim izvanscenskim izvedbama koje su nas učinile osobom kakvom jesmo u tom trennutku, svakodnevne navike, naučeno ponašanje, socijalni okvir, psihofizičko stanje. Ja kao istraživač i dok promatram ipak na neki način sudjelujem, baš kao što i publika u klaunskom kazalištu nije samo promatrač u mraku, već može i krojiti tijek kojim će izvedba krenuti. I postdramskom kazalištu to je česti slučaj, tako da svakako možemo govoriti o izvedbi publike. I dok je u klasičnom dramskom kazalištu izvedba publike nešto što se odnosi na društvenu prezentaciju: važno je kako si odjeven, važno je kako reagiraš, tko je sve prisutan – zbog čega se , uči nas Schechner, u 18. stoljeću i uvodi pauza u kazalištu kako bi sve to bio vidljivo pod svjetlom kojeg za vrijeme trajanja

[110] Citat u originalu: ”Process-based writing also encourages partial, fragmented stories and acknowledges unfnished products as being representative of life itself (Clifford 1986). Such writing challenges neoliberal, conservative, colonial, and academic structures that impose particular logics on and of knowledge. Cvetkovich (2012, 23) ...An imaginative ethnography hopes to reinspire and reignite a form of ethnographic writing that challenges, opens up, disassembles, and shifts how we understand the social, political, economic, cultural, historical, and personal processes that shape and constrain our every- day lives. It sees the process of writing ethnography as an artistic, embodied practice as much as a form of academic “knowledge translation.” (Prevela Iva Peter-Dragan)

komada ima samo na pozornici – klaunsko kazalište na neki način i očekuje da se, kao i u samoj klaunskoj izvedbi, pokažu one reakcije koje si možda u klasičnom teatru kao publika nećemo dopustiti.

Turner govori, slobodno prevedeno, o Homo Performeru i u znanstvenom pristupu:

> ”Ako je čovjek razumna životinja, životinja koja može proizvesti pomagala, životinja koja rađa sebe, on je, ni manje niti više i životinja koja izvodi, Homo perfromans, ne u smislu u kojem je neka cirkuska životinja životinja koja izvodi, već u smislu da on izvodi samog sebe. To se događa na dva načina: glumac može bolje upoznati sam sebe kroz glumu i uprizorenje, ili neka grupa ljudi može upoznati sebe kroz promatranje i/ili sudjelovanje u izvedbama koje prezentira neka druga grupa ljudi.”[111] (Turner 1988:81)

Važno je napomenuti da ovo nije prva radionica kazališnog klauna na kojoj sudjelujem, pa mi to prethodno iskustvo možda daje određeni legitimitet u razlučivanju onoga što je reprezentativno od onoga što je slučajno, a autoetnografski pristup u analizi, odnosno činjenica da sam i sama prošla kroz sve vježebe koje opisujem omogućuje mi da se poistovjetim s izvođačom na sceni, da mu, na neki način, uđem u kožu.

Ovu ću misao pokušati dodatno opisati uz pomoć anegdote s moje prve klaunske radionice, a ujedno i situacije koja mi se uvijek dogodi na takvim radionicama. Gledajući prvi put osobu koja je izvodila vježbu koju ću nakandno opisati, a ime joj je *Nasmij me!* i gledajući tu osobu kako nekako sve *krivo* radi, kopa dublju rupu i veću tišinu, dakle upravo suprotno od onoga što je zadatak napraviti (nasmijati), nekako i prije nego što Delong osobi kaže neki komentar ili uputu kako bi joj pomogla, ja točno osjetim što je to ta osoba trebala napraviti da bi nas nasmijala, a umjesto da napravi to nešto što je proizlazilo iz situacije, osoba, nadajući se da će nasmijati

[111] Citat u originalu: ”If a man is a sapient animal, a toolmaking animal, a self-making animal, he is, no less, a performing animal, Homo perfromans, not in a sense, perhaps, that a circus animal may be a performing animal, but in a sense that a man is a self performing animal - his performances are, in a way, reflexive, in performance he reveals himslef to hiself. This can be in two ways: the actor may come to know himself better through acting or enactment, or one set of human beings may come to know themselves better through observing and/or participating in performances generated and presented by another set of human beings.” Prevela Iva Peter-Dragan

Delong, odabere nešto sasvim drugo, nešto što ne proizlazi iz onoga što je sama osoba postavila na scenu, iz teme koju je započela, i ne izaziva nikakvu reakciju, a kamoli žarko željeni smijeh. Što to točno osoba krivo radi teško je objasniti, to ja kao publika osjetim u trenutku, u trenutuku izvođenja, ali generalno rečeno, od trenutka koji se događa sad, osoba svjesno, umom odlučuje se za nešto drugo, za nešto što prepostavlja da bi moglo izazvati smijeh i samim time više nije u trenutku već razmišlja o sljedeće trnutuku... Emocije se razlikuju od osjećaja baš po tome što se događaju momentalno i njihovu naknadnu kognitivnu obradu nazivamo osjećajima. Kao klaun, treba reagirati u momentu u kojem emocija dolazi, ali smo upravo zabog cjeloživotnog učenja obrade emocije nenavikli reagirati trenatučano. Naše tijelo nizom fizičkih pokazatelja reagira na emociju (otkucajima srca, mikro gestama, visinom krvnog tlaka i slično), ali cilj ove klaunske vježbe je da svoju fizičku reakciju nekako prikaže i gledateljima. Moja pozicija gledateljice koja je mogla naslutiti iz ponuđenog koji pravac bi izazvao reakciju smijeha pozicija je osobe koja je neopterećena, nije na njoj fokus, pa mi je možda laše prepustiti se emociji. Ja ne anticipiram već se prepuštam i zato lakše prepoznajem što bi ”funkcioniralo”, osnosno što bi dovelo do željenog smijeha. Dakle shvaćajući pravilo da ne treba anticipirati, unaprijed predvidjeti reakciju, nego biti u trenutku pa će reakcija doći sama po sebi, odmah me stavila u određeni suprioran položaj zbog kojeg sam osjetila samopouzdanje da će moja izvedba iste vježbe rezultirati smijehom jer je savršeno jasno da moraš samo biti u trenutku, slušati intuciju i ne sputavati se. Ali trenutak nakon što puna samopouzdanja i lišena straha izlazim da bih nasmijala okupljene, nailazim da je perspektiva izvođača potpuno drugačija od perspektive gledatelja i shvaćam da tonem sve dublje i ponavljam greške svog prethodnika.

Dakle, na vlastitom sam iskustvu osjetila da se samo promatranjem ne dobiva potpuna slika, da je, da bismo osjetili duboku ematiju, nužno da se i sami nađemo u pozicij aktera. Utoliko mi se metoda autoetnografije čini dobrim izborom u istraživanju materijala za ovu dizertaciju.

Osim toga, sudjelovanje u procesu mi daje mogućnost seciranja svakog segmenta i mogućnost gledanja iz raznih perspektiva, od ponašanja na samoj sceni, do interakcije prije i poslije čina izvedbe vježbe, pezentacije i slično. U schechnerovskom smislu daje mi uvid i u socijalnu i estetiziranu izvedbu zvanu klaunsko kazalište.

5.2. Kontekst etnografskog istraživanja

Kada govorimo o klaunskoj sceni za odrasle u Hrvatskoj u zadnjih deset godina, onda su Delong i djelovanje Triko Cirkus Teatra nezaobilazni čimbenici, kako u izvedbenom, tako i edukacijskom djelovanju, najviše kroz projekt Klaunska platforma. Klaunska platforma Triko Cirkus Teatra, prvo neformalno, a poslije i formalno organizirana kroz istoimeni projekt, postala je središnje mjesto edukacije profesionalnih izvedbenih umjetnika za stil kazališnog klauna. Premda je suradnja s Delong postojala i ranije, 2013. godine usustavljen je koncept rada za profesionalne izvođače, pa je tako Lee i suosnivačica naše Klaunske platorme... Kroz radionice Klaunske platforme prošli su mnogi profesionalni izvođači u potrazi za razvojem i produbljivanjem tehnike kazališnog klauna ili koristeći te tehnike u svom izvedbenom stilu. Majstorske klaunske radionice pod vodstvom Lee Delong okupljaju ljude s različitim životnim i izvedbenim iskustvima. Najčešće su to glumci i cirkuski artisti, prvi privučeni ovim "kazališni", a drugi, među kojima sam i ja bila prije svoje prve radionice, ovim "cirkuskim". A na kraju se ruši i jedno i drugo. Kazalištarci se iznenade što njihova sposobnost uživljavanja u neki karakter ovdje često ne izaziva nikakvu reakciju, što ih njihova sposobnost da improviziraju dugačke dijaloge ili monologe udaljava miljama od publike. Cirkuski artisti pak, oboružani već vlastitim klaunskim crvenim nosovima i "zadivljujućim" vještinama koje kao *jokera* skrivaju u rukavu – jer klaun mora imati vještinu, to smo vidjeli u svakom cirkusu, i na cesti i u trgovačkom centru – gotovo sa sažaljenjem gledaju na glumce koji to nemaju. A onda ta vještina odjednom izgubi začudnost i sjaj te je se publika brzo zasiti. Ona traži nešto više!

U nastavku ću opisati proces jedne šestodnevne majstorske radionice koju je vodila Lee Delong u sklopu Ravensburške ljetne klaunske akademije 2016. godine.

5.3. Opis majstorske radionice s Lee Delong održane u Ravensburgu 2016. godine iz perspektive asistentice

Uvodne riječi pedagoginje i redateljice Lee Delong glasile su ovako:

> Mi tražimo ono ljudsko, najljudskiji dio nas. Ostat ćemo na toj ljudskoj razini, vrlo horizontalnoj. Klaun je vrlo horizontalan, nije vertikalan, nema boga ni vraga, samo čovjek, ljudska vrsta.
>
> Naći ćete svoje slabosti i snagu, svoje strahove. A ono što će nam pomoći je ova najmanja maska na svijetu. Ta vam maska neće otkriti samo neke stvari koje niste znali sami o sebi, ona će vas isto tako i čuvati, jer klaun postoji samo pred publikom, i kada publika gleda klauna, crveni nos nam pomaže čuvati nas od publike, ali i omogućava publici da nam se približi, približi onome što je ljudsko u nama. I štiti tebe, klauna, zato što se publika ne smije tebi osobno, već ljudskim slabostima općenito.[112]

Početak radionice uvijek je kratki govor koji upoznaje polaznike s kazališnim klaunom kao izvedbenom tehnikom. Sudionici radionica obično dolaze iz raznih područja i izvedbenih praksi. U ovoj radionici konkretno sudjelovalo je 14 izvođača, neki od njih su profesionalni "klaunovi doktori", dvoje plesača, jedna žonglerka, jedna pjevačica i glumci s iskustvom iz drugih glumačkih tehnika. Uvodni govor nastoji skicirati glavne karakteristike kazališnog klauna. Ljudskost kao glavnu odrednicu Delong uvijek objašnjava kao horizontalnu karakteristiku, u kojoj nema neba i pakla, koje opisuje kao vertikalu. [113]

Naglašava kako je radionica početak procesa rada na svom osobnom, jedinstvenom klaunu. Također naglašava da je to često vrlo težak proces jer pomičemo svoje osobne

[112]Citat u originalu: We are looking for what is human, the most human part. We are going to stay on this human level, very horizontal. Clown is very horizontal and very human, not vertical, not god and devil, but man, human kind. You are going to find your weaknesses and your strenghts, and fears. And what will help us is this tinies mask in the world. This tiny mask will not only reveal to you things about yourself that you didn't know, it will also protect you because clown only exsists in front of the public, and when the public is watching the clown, the nose, the mask helps to distance us from the public, and alows the public to come in, closer to us, come closer to what is human. And it protects you, the clown, because they are not laughing at you personally, they are laughing at what is human.

[113]Slično tome, kao jednu od razlika između komedije i tragedije, navodi i Zupančič

granice, eksponiramo svoje slabosti i mane i ništa ne skrivamo. Bit je ostati vjeran istini trenutka.

Biti vjeran istini trenutka zahtijeva prije svega da osvijestimo neku emociju, da sami sebe ne blokiramo u toj emociji, da si ju dopustimo i na kraju krajeva da ju pokažemo na van, koliko god prihvatljiva ili neprihvatljiva, iz bilo kojega aspekta, ta emocija bila. Svaka emocija dalje stvara reakciju, reakcija opet izaziva novu emociju i tako iz trenutka u trenutak.

Klaun je izrazito fizički orijentirana tehnika i zbog toga je bitno tjelesno zagrijavanje. To je prvi kontakt koji pedagog ostvaruje sa svojim sudionicima na sceni. Kakve su fizičke izdržljivosti, jesu li fizički spretni, kako su koordinirani, fleksibilni. Glavninu zagrijavanja čine vježbe izolacije i koordinacije u kombinaciji s glasom. Kako Delong kaže, tijelo je instrument, a glas je glazba.

Već tu Delong gura polaznike preko njihovih fizičkih mogućnosti, a sve to čini vrlo sugestivno, bivajući svakoga trenutka s njima u istoj fizičkoj aktivnosti i ohrabrujući ih raznim rimama koje je osmislila ili preuzela tijekom godina, a koje služe da bi polaznici ostali u ritmu, čime razvijaju osjećaj za ritam generalno, te ih potaknula da izdrže i onda kada više misle da ne mogu. Često možemo izdržati puno više nego što mislimo, samo ako nas netko na to potakne. Njezin stav generalno nalazi se u konstantnom balansiranju između provokacije i ohrabrivanja.

Nakon fizičkog zagrijavanja, koje je u ovoj fazi još uvijek zagrijavanje izvođača, a ne njegova klauna, o čemu će naknadno biti riječi, slijedi prva vježba, a to je pronalaženje kostima. Potraga za kostimom prvi je korak potrage za klaunom, kaže Delong. Tragamo za nečim što je premaleno, preveliko, preusko, presvjetlucavo, prešareno, sve *pre,* tražimo ekstremno, sve ono što će polaznicima pomoći da izgledaju smiješno. Delong koristi englesku riječ "*ridiculous*" koju na hrvatskom možemo prevesti na više načina: posprdno, nezgrapno, smiješno….. To je naš prvi korak k dopuštanju samima sebi da budemo ismijani, prvi dojam, prva slika o klaunu koju publika dobiva kad klaun izađe na scenu. Dobar izbor kostima znači da će nam kostim pomoći istaknuti ono što bismo u svakodnevnom životu vjerojatno nastojali sakriti.

Često su polaznici iznenađeni što odijevaju kostime već nakon zagrijavanja, već prvi dan, no s vremenom i sami shvate koliko im kostim pomaže u pronalaženju svoga klauna.

Prve dvije do tri vježbe na pozornici uvijek su solo vježbe i to bez klaunskog nosa – klaun sam na sceni.

Vježba NASMIJ ME prva je u tom nizu. Delong daje vrlo jednostavne upute: izađi na pozornicu, markiraj svoj ulaz, nasmij me, markiraj izlaz i izađi. Princip rada je da ne objašnjava unaprijed previše, jer, kako sama kaže, izvođači onda previše ulaze u psihologiziranje i planiranje. Ovako je prvi sudionik "bačen u vatru" i kroz konkretni primjer, koji gledamo na sceni, otvaraju se određene zakonitosti klaunskog kazališta kako ga Delong poučava. Kako jedan po jedan klaun izvršava prvu vježbu, dobivamo sve više i više informacija o prirodi klaunskog kazališta, o tome zbog čega nešto funkcionira ili ne.

Što se tiče markiranja izlaza na scenu, on služi da bi publika odmah prve sekunda dobila osnovne informacije o tvom klaunu. Tu shvatimo također koliko je važan dobar izbor kostima. Glavne odrednice ili karakteristike koje čine srž tehnike kazališnog klauna Delong ističe bez određenog reda, onako kako se pojavljuju na sceni u izvedbi jednog po jednog sudionika, a ne nekim prethodno određenim principom. Zato je svaka grupa drugačija, i dinamika učenja je drugačija.

Prvo što se naučilo na ovoj radionici je da je vrijeme na sceni tvoje vrijeme, klaun živi samo pred publikom i želi da ga publika voli.

Klaunsko je kazalište - kazalište bez četvrtog zida, odnosno kontakt s publikom je direktan. Često Delong u sceni daje uputu klaunu "gledaj nas". Tu se zna pojaviti prvi problem jer ljudi gledaju u publiku, kako im je pedagoginja sugerirala, ali mi kao publika odmah vidimo vidi li nas klaun stvarno ili samo gleda prema nama ne vidjevši nas zapravo. To je prva razina gledanja: gledanje i viđenje.

Sljedeća je razina kada gledamo i vidimo, da i primamo ono što nam dolazi iz publike. Primanje je jedna komplicirana metoda, ali prva koja nam otkriva tehniku nezaobilaznu i krucijalnu za tehniku kazališnog klauna, a to je biti u trenutku, reagirati u trenutku i reagirati istinito. Igrati istinu - kako kaže Delong.

Reagirati istinito nije lagano. Ponekad se dešava anticipiranje reakcije publike, pa mi reagiramo ne na to kako je publika stvarno reagirala, već na to kako smo mi pretpostavili ili poželjeli da reagira. U tome Delong odmah vidi da smo planirali nešto unaprijed, a u ovoj fazi rada, koja je u potpunosti orijentirana na improvizaciju, to ne olakšava, već otežava stvari. Delong koristi izraz 'prtljaga'. Učestali je slučaj da sudionik unaprijed smisli nešto što će izvesti i to je u većini slučajeva odmah prepoznatljivo jer publika ne reagira onako kako klaun očekuje. Ono što pomaže izvođaču da ga vrati ponovno na "istinitost" trenutka jest priznanje neuspjeha samom sebi. To Delong naziva "flop" koji je centralna točka ove vježbe: naučiti se nositi s neuspjehom reagirajući istinito. Neki klaun reagirat će tužno, neki ljutito, neki povrijeđeno, ali cilj je osvijestiti i pokazati prvu emociju koja nas obuzme u trenutku neuspjeha. Nema dobrog ili lošeg u klaunskom kazalištu, postoji samo činjenica funkcionira li određena radnja ili ne.

Delong kaže:

> Klaunirati znači padati s litice na leđa, ne znajući hoćeš li se dočekati na noge, ili na glavu i razbiti se, ali nas kao publiku zanima trenutak kada poletiš.[114]

Kontakt između klauna i gledatelja veza je temeljena na emocionalnom, reakcija na reakciju. Zato je iznimno korisno što su sudionici prva publika jedni drugima. Redovita je pojava da kao dio publike jasno osjetiš što bi klaun na sceni trebao učiniti sljedeće da ga publika voli, vjerojatno zato što nisi ni pod kakvim pritiskom, nešto dopre do tebe s pozornice, ti reagiraš ili ne, nisi u fokusu. Ali jednom kada izađeš sam na pozornicu, dogodi se neki čudan pritisak, nemogućnost potpunog opuštanja, nemogućnost da se prekinu sve kočnice svakodnevnog i svo breme navika i naučenog ponašanja, pa ne reagiramo onako kako nam instinkt govori, ne slijedimo prvi impuls, već ga potisnemo. A ako smo propustili trenutak, nemoguće ga je vratiti. Svaki zvuk, svaki iznenadni događaj je važan jer nas to drži u kontaktu s takozvanim ključem uspjeha, a to je biti u trenutku, reagirati instinktivno i iskreno, sukladno trnutačnoj emociji.

---

[114]Citat u originalu: Clowning is falling off the cliff backwards, not knowing if you will land with your legs, or your head and crash, but we, as audience, are interested in you taking off." Prevela Iva Peter-Dragan

Naša se emocionalna stanja ustvari neprestano mijenjaju, ali mi smo ih socijalizacijom naučili skrivati. Klaunu je cilj upravo suprotno: pokazati svaku promjenu koja se u njemu emocionalno dogodila kada je na sceni. Delong kaže:

Ne filtrirajte svoje emocije, emocije su upravo ono što želimo vidjeti.[115]

U toj prvoj vježbi dotakne se obično i neko od komičnih zakonitosti. Na primjer, ako nešto, neka radnja, funkcionira, ponovi je. Kako znamo da funkcionira? Po tome što se publika smije. Klaun želi da ga publika voli, on želi u njoj izazvati smijeh. Ali, kaže Delong, ponoviti smijemo maksimalno tri puta. Ako ponavljaš i četvrti, moraš biti virtuoz!

Ovo se odnosi na ponavljanje potpuno iste radnje na isti način maksimalno tri puta.

Za razliku od toga, ali na tragu ponavljanja, je gradiranje. Klaun izvede neku radnju, pa ju ponovi, ali malo intenzivnije, pa ju opet ponovi još intenzivnije, pa još intenzivnije, pa još intenzivnije i to ga obično dovede do nove radnje, nove teme, kako to naziva Lee. Ako istražiš neku temu do kraja, ona te prirodno i bez neželjenog planiranja, dovodi do nove teme, nove prigode za igru, novog razloga da ostaneš i dalje na pozornici i budeš sa svojom publikom. Gradiranje je izrazito važno upravo zato što je to način da se scena prirodno nastavlja i sve zajedno ide prema klimaksu. Ono što se često događa jest da započnemo nešto, "napuhujemo balon", kako slikovito opisuje Delong, pa ga ispušemo, pa ga opet napušemo, pa ga ispušemo. Tako nas scena nikamo ne dovodi i teško nam je naći završetak. A najbolje je napustiti pozornicu onda kada smo najjači, kad nas publika obožava, kada plješću, a ne u trenutku kada smo u potpunosti "propali" jer nas to vodi u tragediju, a klaun nije u domeni tragičnog. Termin ″propali″ u kontekstu klaunskog koristimo na dva načina, kao poželjno propadanje koje nas zbližava s publikom, i ono nepoželjno koje nas od nje odvaja.

Gradiranje nije isto što i ponavljanje jer ovdje svaka sljedeća repeticija podrazumijeva pojačanu emociju i pojačani fizički angažman. Ali, kao i uostalom sve u klaunu, i ovdje moraš paziti da nikada ne zanemariš reakcije publike. Jer može se desiti da publika ne reagira na tvoju temu/radnju, a da ti to nisi registrirala/o ili si registrirala/o,

[115] Citat u originalu: Ne filtrirajte svoje emocije, emocije su upravo ono što želimo vidjeti. Prevela Iva Peter-Dragan

ali svjesno si zanemarila/o i onda gradirano ponavljanje radnje ne vodi nikamo doli kopanju jame samom sebi. Kako se to ne bi dogodilo, potrebno je konstantno biti u vezi s publikom, s reakcijama publike. Lee to naziva "*bulldozing*", to kada nešto ponavljaš, publika više uopće ne reagira, ali ti ne prestaješ.

Ako ga usporedimo s performance artom, onda jedna konstanta izrazito određuje princip klaunskog kazališta, a to je odnos između publike i klauna. Vrlo važna stvar je kontakt s gledateljima. Ako ih klaun ne gleda, ne osjeća, kroz sve što radi na sceni, a to se u početnoj fazi najbolje može osjetiti kroz direktan kontakt oči u oči, gradi oko sebe svoju privatnu sferu, i tu klaun prelazi u glumački karakter te između sebe i publike gradi četvrti zid. Klaun time nestaje, jer klaun postoji samo pred publikom.

Česti problem koji sami sebi stvorimo u prvim klaunskim koracima je pak nešto što je dijametralno suprotno od ovog prije navedenog, a to Delong naziva: Ti čekaš, mi čekamo. Dakle, klaun samo stoji i čeka reakciju publike da bi mogao reagirati na tu reakciju, ali ništa ustvari nije inicijalno niti napravio da bi izazvao ikakvu reakciju…. Delong kaže da si klaun radi uslugu time što sam sebe gura, daje si poticaj. Na početku pedagoškog procesa Delong je ta koja preuzima ulogu onoga koji gura, provocira, sve u cilju da se stvari pokrenu ako se klaun našao u mrtvoj točki. Dalje u procesu, kako klaunovi rastu, treba se, između ostalog, naučiti samog sebe provocirati, gurati preko svojih granica, odnosno zone komfora.

Nadalje Delong naglašava da je važnije biti zainteresiran nego interesantan. Time što smo nečim zainteresirani, okupirani, samo po sebi će nas činiti interesantnima u očima publike.

Ali što god radili, nikako ne smijemo zanemariti reakcije publike, ili činjenicu da reakcije nema. Onda moramo nešto mijenjati…. Ako radimo, a ne reagiramo, stvaramo četvrti zid…

Delong:

> Kod klauniranja ne trebaš ništa raditi, trebaš bivati. Bez obzira na to koliko si dobra/dobar u svojoj vještini, ako tvoje reakcije nisu uzrokovane

publikom, ne vrijedi. To je zato što da se radi samo o tebi i tvojoj vještini, onda ne trebaš publiku, onda nisi u svijetu klauna.[116]

Prvi dan završavamo s analizom pokreta, odnosno hoda klauna. Analiza pokreta započinje tako da jedna osoba hoda neutralno, a drugi ju gledaju. Upute koje Delong daje su da osoba stvarno pokuša hodati neutralno, normalno, prirodno, svakodnevno, koliko god je to moguće s obzirom na činjenicu da je gleda petnaest ljudi i da je svjesna činjenice da će ti ljudi analizirati njezin pokret i pratiti svaki detalj njezinog tijela. Kada hodamo u svakodnevnom životu, ne razmišljamo o tome, jednostavno hodamo, to su neke osnovne mehaničke radnje koje svi prakticiramo, izuzev naravno osoba s poteškoćama.

Ali iz kojeg to razloga Delong treba posebno naglasiti da pokušaš hodati prirodno? Zato što je nekako instinktivno da kada te gledaju, odmah želiš, možda i nesvjesno, stvoriti neku sliku o sebi, sliku koju bi htio da ljudi čitaju. Za ovu vježbu nužno je ne raditi ništa takvo i upravo se svjesno pokušati oduprijeti tim nesvjesnim sitnim radnjama, pokretima, kojima želimo da gledatelj dobije neku određenu sliku o nama.

Osoba hoda nekoliko krugova, mijenja smjerove, a ostali pokušavaju odgovoriti na dva važna pitanja:

1. Je li osoba vučena ili gurana?
2. Gdje je motor hoda, odakle dolazi pokret?

Nakon što smo ustanovili odgovore na ta dva pitanja osoba treba početi pretjerivati, odnosno karikirati dio tijela koji je motor, povećati ekspresiju hoda.

Često je tanka linija između činjenice je li netko vučen ili guran. U tom slučaju, pri karikiranju, isprobamo obje varijante. Kod nekih je teško odrediti motor, kod nekih je situacija jasna. Sve su mogućnosti otvorene, ali činjenica je da što jasnije uspijemo odgovoriti na ova pitanja, to ćemo lakše doći do karikature vlastitog hoda, te će nam klaunski hod doći "prirodnije".

[116]Citat u originalu:"You don't have to work in clown, you should only be. No matter how great you are in your skill, if it does not come from the audience, it is not counting. And this is because if it is only about you and the skill, it does not need the audience, it is not then in the world of the clown." Prevela Iva Peter-Dragan

Ovo je jedna od tehničkih vježbi kojom Delong pokušava vrlo slikovito pokazati kako klaun dolazi iz tebe, iz osobe koja ga igra. Kroz analizu hoda ne pokušavamo ništa nametati, već naći ono što je osobi prirodno i iz toga napraviti karikaturu. Samo se ustvari prenaglašava nešto što osoba već nosi u sebi, što je logičniji proces od, na primjer, lijepljenja nekog određenog načina hoda koji toj osobi nije urođen. To je još jedna točka razilaženja glumačkih tehnika kazališnog klauna i karakterne glume. Ako si dobio neku ulogu, na primjer Quasimoda, onda moraš preuzeti određeni način hoda koji tebi uopće nije prirođen, moraš se u potpunosti transformirati. Kod klauna dolazi do transformacije iznutra, osobina koje svejedno posjeduješ, fizičkih aspekata koji te obilježavaju, i iz njih crpiš inspiraciju i svoj specifični klaunski izraz.

Drugi dan započinjemo opet vježbama zagrijavanja u sportskoj odjeći. Neutralno, stvarno s namjerom da se tijelo dobro zagrije i rastegne kako pri klaunskim scenama, koje su izrazito fizičke, ne bi došlo da ozljeda. Drugi dan igramo i razne igre kojima je funkcija dvojaka: jedna je da se osvijesti ritam, koji je izrazito važan u klaunskoj igri i o njemu ćemo posebno govoriti, a druga je reagirati u trenutku, bez opterećenja, a cilj mu je obrnuta socijalizacija. Kao što se djeca jedan tren svađaju, a drugi tren ljube, tako je i bit raznih klaunskih igara da nam, u kontroliranim uvjetima, omoguće potpuno odbacivanje nekih spona koje smo navikli poštivati kao odrasle osobe u svakodnevnom životu. Dobar primjer za to su igre koje zahtijevaju fizički kontakt. Dok ih igramo, slijedimo samo pravila igre i ne razmišljamo o tome je li dozvoljeno ili nedozvoljeno nekoga taknuti za bedro, stražnjicu, ruku, kao što bismo se sigurno pitali da smo u nekim drugim okolnostima. Igre otvaraju horizonte i pomiču granice.

Iako igre koje igramo s djecom često služe upravo u svrhu socijalizacije, ove igre, barem u klaunskom svijetu, služe za opuštanje i za prihvaćanje činjenice da je u redu biti blesav! I da je u redu ne poštivati pravila igre!

Nakon toga dolazi izrazito teška vježba, a naizgled jednostavna, koja nas ojačava i kao klaunove i kao publiku, a zove se DO NOTHING. Zadatak ove vježbe je da gledaš osobu u oči i ne radiš niša. Jedino ako te oči druge osobe potaknu da nešto napraviš, na primjer da se nasmiješ ili da zaplačeš, vrištiš i slično, onda možeš naravno reagirati u trenutku. Ali nije svrha namjerno izazvati neku reakciju. Dva para očiju susreću se, gledaju se i iz toga nam proizlaze razna emocionalna stanja. Cilj je osjetiti energiju druge osobe kroz njezine oči. Kad gledaš u oči druge osobe, pokušaj

vidjeti koliko toga možeš razumjeti o tome što osoba treba, osjeća li bol, umor, sreću, a sve to samo gledanjem, bez verbalnog objašnjavanja.[117]

To je neka generalna opaska za cjelokupni klaunski rad: ako ne znaš što bi, vrati se tome trenutku i osjećaju koje si imao u vježbi "NEMOJ RADITI NIŠTA!", samo osluškuj svoju publiku i reagiraj na nju.

I to je trenutak kada "*baby clown*", kako Delong često od milja naziva svoje učenike, prvi put stavlja crveni nos na svoje lice.

Crveni nos je najmanja maska na svijetu, potomak Harlequina iz *komedije dell' arte*. Iako najmanja na svijetu, to je maska kao svaka druga. Zahtijeva da ju se vidi i ako je dotaknemo usputno rukom, da bismo je popravili, za vrijeme igre, gubi svoju magiju, smatra Delong.

U svom pedagoškom radu Delong izrazito inzistira da klaun poštuje svoj klaunski nos. Ne dozvoljava da vidi klaunove kako ih stavljaju, uvijek ih moraju staviti iza pozornice, ili se barem okrenuti od publike. Delong inzistira na tome jer smatra da, iako se radi naravno o istoj osobi, i iako se inzistira na tome da tvoj klaun proizlazi iz tebe, ipak postoji razlika u tvom osjećaju i percepciji publike kad si *s* crvenim nosom ili *bez* njega. Stavimo li nos otvoreno pred publikom, gubimo snagu trenutka prvog susreta klauna i publike i moć crvenog nosa, najmanje maske na svijetu, da nas transformira u još veće "ja" nego što smo bili do tada.

Klaunski nos je i pedagoški rekvizit koji čini sve klaunove na radionici ravnopravnima. On potječe iz obitelji "bijelih" klaunova. Delong često ističe da je crveni nos taj koji štiti nas kao osobu, čini nas izdržljivijima prema kritikama i možda neželjenim reakcijama. Jer klaunsko kazalište, komedija klaunskog kazališta, za razliku od svih ostalih vrsta komedija, je ona u kojoj se publika smije izvođaču, klaunu, a ne s izvođačem nekom trećem objektu kako je najčešće slučaj.

Prvi zadatak klaunova, nakon što su dobili svoj klaunski nos, je da hodaju svojim klaunskim hodom, onako kako su ga započeli kreirati u vježbi analize hoda. To je trenutak kada počinjemo razvijati osjećaj za kretanje našeg klauna. Prvi korak u tome

[117]Možda najpoznatiji performans koji koristi ovu tehniku je onaj Marine Abramović "The Artist is Present". Oči kao ogledalo duše poznata su metafora, a kod klauna je cilj da gledatelju pokaže dušu, odnosno pokaže svaku i najskriveniju emociju.

bio je već izbor kostima jer, ako su slušali pedagoga, izbrali su nešto preusko ako su krupniji, prekratko ako su visoki i slično, naglašavajući tako neke svoje tjelesne atribute. Sada uz kostim, hod i crveni nos to istraživanje ide dalje, kako bi stvorili svoj "klaunski rječnik".

Klaunski rječnik niz je pokreta ili kratkih rutina koje klaun koristi u izražavanju i komunikaciji s publikom. Određeni repertoar pokreta i navika koje naš klaun ima, a otkrivaju publici nešto o njezinu unutarnjem životu. Početak rada na tome je istraživanje na koji način tvoj klaun sjeda i sjeda li uopće, kako liježe, čita, trči, naslanja se na zid i slično. To je istraživanje unutarnjeg života klauna, njezina univerzuma. U toj vježbi Delong će naglo promijeniti zadatak, odnosno ono što klaunovi konkretno moraju raditi, kako bi, što je više moguće, izbjegli u svojim glavama smišljanje priče. Na primjer, Delong zadaje vrlo jednostavnu direktivu: nek tvoj klaun sjedne. To je vrlo konkretna radnja, ali se često desi da polaznici počinju previše intelektualizirati tu jednostavnu radnju pa, na primjer, umjesto da tehnički na razne načine isprobavaju sjesti, oni iz zadatka rade male priče. Na primjer, hodaju umorno, ili ih boli noga i onda zbog toga sjednu. Traže psihološka objašnjenja za taj jednostavni čin, a to Delong želi pod svaku cijenu izbjeći.

Klaun priča priče, ali kroz događaje, ne riječima, ne kronologijom, ne objašnjavanjem.

Varijacija te vježbe prva je vježba u kojoj se susrećemo s klaunskim duom, a tema joj je da jedan klaun susretne drugoga na cesti i pozdravi ga. Zadaci su izrazito jednostavni, nema puno objašnjavanja, jer važno je ono kako činiš, a ne što činiš (ili kako Delong kaže: "It's not what you do, it's how you do it!")

U kratkom trenutku njihova susreta, jer to nije klaunska scena, to je samo kratka vježba, gledateljima mora biti jasno u prvih nekoliko sekundi kakav je odnos između njih, jesu li sretni što su se susreli, je li jedan zaljubljen u drugoga, jesu li ljuti i slično. To je moguće ukoliko ostajemo vjerni emociji koju osjećamo u trenutku susreta, u pravom trenutku susreta, sada i ovdje. I, naravno, ako tu emociju pretvorimo u trenutnu reakciju. Emociju je važno fizički ocrtati, izraziti tijelom, i ona je tada trenutačno vidljiva. Ako nakon toga dolazi druga emocija, a ja ju kao izvođač želim sakriti i dalje držati onu prethodnu, gubi se istina trenutka, a gledatelji to odmah primjećuju i to ih udaljava od klauna, što klaun svakako ne želi. Klaun postoji samo

pred publikom i želi da ga ona voli. Cilj je pokazati svaku emociju koja nas obuzima, a ne držati se jedne zanemarujući onu koja se nenadano pojavila, jer ako to radimo, osim neistine, počinjemo graditi priču, referiramo se na psihološko, a u klaunu ne bi trebalo postojati psihologiziranje jer ono uključuje prošlost i budućnost, a mi želimo ono što je sada.

Klaunovi početnici često imaju problem s time, misle da moraju ostati dosljedni nečemu, nekom karakteru. Ali u klaunu upravo to želimo izbjeći. Klaunska tehnika vodi se time da je sve moguće u ljudskom životu, svakakve vrste emocija su prisutne. I ako ih u svakodnevnom životu kontroliramo i potiskujemo, u svom klaunskom životu nastojimo svaku proživjeti onim slijedom kako dolazi, i držati je onoliko dugo koliko traje. U jednom trenutku nekoga obožavamo, u drugom mrzimo – to je ustvari svakodnevna pojava, ali smo je spremni izraziti tako mušičavo, iz trenutka u trenutak, tek sa zaštitom koju nam pruža crveni nos, tek u našem klaunskom svijetu. Emocija se razlikuje od osjećaja po tome što se događa kao reakcija na neki podražaj u istom trenutku. Osjećaj dolazi iza emocije i on je već procesuiran razumom. To kod klauna pokušavamo izbjeći.

Sve ove do sada bile su solo vježbe, i važno je naglasiti vježbe, ne scene. Ono što slijedi je vježba ”Cirkuska arena” i sastoji se od triju dijelova: Prvi dio je u garderobi ispred cirkuske arene, i to je dio u kojem nemamo direktan kontakt s publikom, već je između nas četvrti zid, što znači da publika nas vidi, ali mi nju “ne vidimo”. To je ujedno i jedina vježba koja uključuje četvrti zid u radionicama. U *garderobi* se klaun priprema za nastup. Važno je ovdje izraziti kako se osjeća prije nastupa, te također početi izgrađivati svoj klaunski univerzum pomoću konkretnog pitanja kakva je garderoba u koju je klaun došao. Za svakog klauna ona je drugačija. Jednog klauna dočekaju ruže i šampanjac, a drugoga prljavština i plijesan. Netko će imati ogromno ogledalo i bukete cvijeća, a drugi neće imati niti stolicu! Sve to ovisi od klauna do klauna, kako će tvoj klaun zamisliti garderobu. Time ga polako oživljavamo, činimo opipljivima, razvijamo njegov klaunski vokabular. Onda izlazimo u arenu u kojoj je 500000 ljudi, tri puta optrčimo oko arene uz publiku koja vrišti od uzbuđenja. Vrištanje je stvarno, a proizvode ga gledatelji/ostali sudionici radionice koji su dobili uputu od pedagoginje da upravo to čine. Klaun trči tri kruga u areni i onda se zaustavi

na sredini, izvede neku vještinu koju samo on može izvesti i nitko drugi u tom prostoru. Delong za to koristi englesku riječ "*exploit*". To bismo mogli prevesti kao majstorija, ali nemamo hrvatsku inačicu tako konkretnog značenja, tako da ću ja u daljnjem tekstu također koristiti englesku riječ. Nakon što je napravio svoj *exploit*, klaun još jednom optrči arenu kako bi primio reakcije publike, te opet odlazi u garderobu gdje mu je zadatak pokazati svoju reakciju, emocionalnu reakciju, na ono što se dogodilo u areni.

Kada govorimo o emocijama, o izražavanju emocija, često ih je teško izraziti. U tom slučaju dobro je posegnuti za onim koje dolaze najlakše. Ljutnja je jedna od tih emocija. Zato Delong često provocira klauna u tom smjeru.

Cilj ove vježbe nije "neuspjeh" kao što je to slučaj s vježbom "Nasmij me". Cilj vježbe je uspjeh, cilj je stvarno uspjeti izvesti svoj *exploit*.

Ova je vježba povezana s cirkuskim klaunom. Nemoguće je pričati o klaunu, a ne pričati o cirkuskom klaunu, kaže Delong. Pa iako njen rad nije usmjeren k cirkuskom klaunu, ova vježba dotiče tu temu i bavi se njome, ali koristeći tehnike kazališnog klauna.

Česti polaznici radionica Lee Delong su osobe koje dolaze iz cirkuskog života i već imaju neke izražene vještine. Njima obično nije problem naći neki *exploit*. Glumcima je to već malo veći problem, ali Delong naglašava da *exploit* nije nužno neka vještina, u cirkuskom smislu. Nije to isključivo žongliranje, balansiranje ili akrobatika. *Exploit* može biti i nešto jednostavno, ali što samo ti možeš učiniti, jedini, u prostoru u kojem se nalaziš. To, na primjer, može biti sklek s pljeskom rukama kad si gore. Ili pjevanje dok stojiš na jednoj nozi u arabesci i okrećeš se za 360 stupnjeva.

Ono što Delong svakako naglašava je da rezultat ove vježbe može biti da ćemo puno otkriti o svom klaunu, puno o njegovom tajnom svijetu, a to je upravo ono što publika želi vidjeti, što očekuje. Da bismo otkrili, i mi sami, i publika, što više o svom tajnom životu, moramo sve raditi vrlo detaljno. Ključ je u detaljima i to je, kaže Delong, ono što razlikuje dobar posao od odličnog posla. Što više detalja otkriješ o svom klaunu, to će on biti upečatljiviji i posebniji. Drugačiji od drugih. A i imat ćemo priliku dodati neki novi element u naš klaunski vokabular.

Što je više problema, sitnih radnji, koje moraš riješiti, to će za publiku biti zanimljivije gledati pa će im tako i tvoj klaun biti zanimljiviji. Ako se stvarno posvetiš detaljima, to će te publika više voljeti, približit će ti se, a to je cilj kazališnog klauna.

Kroz ovu vježbu osvijestit ćemo važnost slike koju stvaramo. Klaunsko kazalište je vizualno kazalište. Čak i kada ima teksta, bitnije je ono što vidimo, ono što čujemo samo je dodatak, potvrda (na primjer, klaun unosi kavu na scenu, vizualno je informacija jasna, ali ipak on to potvrđuje izgovarajući riječ "kava").

Klaunsko kazalište teži razumijevanju bez uporabe jezika. Delong to objašnjava činjenicom da živimo u doba slika.

Jedan od komičnih pravila je postojanje duplih slika (double image). To je pojava kada vidimo jednu stvar, situaciju, ali ona nas asocira na drugu i tek time postaje komična, dok sama po sebi možda ne bi bila, da se ne pojavljuje ova pozadinska slika. Kao primjer uzima poznatu scenu iz filma Jacquesa Tattija u kojoj mu se probušila gume na autu. Pokušava je promijeniti i odjednom mu iz ruku ispada unutarnja guma i počne se kolutati nizbrdo. Jesen je i na gumu se lijepe listovi raznih boja. Tatti trči za gumom i pokušava je uhvatiti. U trenutku kada je uhvati i digne, shvati da je na sprovodu i da mora uručiti “posmrtni vijenac”, koji je ustvari guma njegovog automobila oblijepljena otpalim listovima stabala. Koristimo li tekst, gubimo magiju “duple slike”, duplog značenja. Ljepota vizualnog upravo je u tome da želimo biti jasni, ali ostavljamo gledateljima mogućnost da i sami nadopune sliku značenjima. Pomoću slika gradimo događaje, a pomoću događaja priču. Postoji priča u klaunu, ali ona se gradi “sadašnjim” trenutkom, odnosno nizom događaja koji su svi u sadašnjem trenutku!

Kroz učenje o tehnikama kazališnog klauna Delong poučava strukturiranje scena, dramaturgiju i organizaciju prostora na sceni. Ona to ne čini odvojeno, već kroz analizu improvizacija koje polaznici izvode.

Kada se radi o tehnici kazališnog klauna, izvođač postaje i autor svog djela, točke, predstave. Zato je jednako važno zapamtiti ono što funkcionira, pa isprobati iznova, pa opet tako. Delong to opisuje frazom “od pozornice do stola, od stola do pozornice”.

Vježba ”Cirkuska arena” donosi nam neka nova saznanja o kazališnom klaunu, koja nam možda nije donijela prethodna vježba. Jedna od tih saznanja je činjenica da je želja da nešto napravim često zanimljivija od samog čina. Naravno, ako jasno iskažem tu želju. Na primjer da porušim sve stolice nakon neuspjelog nastupa nije zanimljivo samo po sebi, ali ako pokažem publici da to želim, ali ne smijem učiniti, ako jasno izrazim taj unutarnji konflikt, onda sam na dobrom putu da zainteresiram publiku za sebe. Klaunovi ne trebaju izvanjski konflikt, oni nose konflikt u sebi.

U ovoj fazi radnje su još uvijek u velikoj mjeri mimski izražene jer je sve improvizacija i nema se vremena nabavljati stvarne rekvizite. Nije bit u savršenoj pantomimi, već je važno da publici bude jasno što to imamo u ruci, što radimo, ako nešto gledamo, što vidimo i slično. Tehnika koja zamjenjuje pantomimu je nešto što se zove *bond mime*. To je tehnika u kojoj zvukom i minimalnim pokretima, ali onima koji stvaraju jasne slike, opisujemo predmet. Srž *bond mimea* je radnja, funkcija predmeta, ne opis samog fizičkog predmeta, njegovih fizičkih karakteristika, kao kod pantomime. Dobar primjer je šalica čaja. Ako samo jednom rukom formiramo tanjurić, a drugom rukom palac i kažiprst spojimo malo iznad “tanjurića”, svima će biti jasno da pijemo čaj (Delong).

Kada nešto činimo, potrebno je to stvarno činiti, ne pretvarati se da to činimo. Na primjer, ako se molimo, molimo se stvarno, a ne pretvaramo se da molimo. Jer samo nas stvarna radnja dovodi do neke promjene. A promjena nas dovodi do kulminacije.

Važan je ritam scene. Ako je sve ravno, ako je sve jednako važno, onda postaje monotono. Promjene ritma događaju se uz pomoć zaustavljanja, ponovnog počinjanja, obrata (koje Delong naziva “ruptures”), *point fix* itd.

Sve što smo naučili kroz prethodne vježbe, važno je naravno inkorporirati i u ostale vježbe. Pedagoški proces baziran je na nadogradnji.

I treći dan, kao i svaki sljedeći, započinje kratkim fizičkim zagrijavanjem bez klaunskog nosa, i nastavlja se zagrijavanjem s nosom. To zagrijavanje, zagrijavanje klauna kako ga Delong naziva, postaje sve detaljnije i konkretnije. Počinje dakako klaunskim hodom, a onda Delong zadaje niz kratkih naredbi koje se brzo izmjenjuju. Proces se ne događa pojedinačno, već su svi klaunovi istovremeno na pozornici, u

javnoj osami, odnosno s drugima su, ali ih ne vide i ne komuniciraju s njima ukoliko to nije zadano kao uputa.

Ove su vježbe individualno otkrivanje, samootkrivanje tajnog života klauna. Uz čvrstu ruku pedagoginje, koja vrlo živopisno i detaljno daje zadatke; daje vrlo konkretnu naredbu, na primjer kako tvoj klaun pere zube, kad liježe u krevet, liježe li s lutkicom i kakva je ta lutkica; svaki klaun za sebe vrši istraživanje.

Pedagoginja vrlo detaljno daje upute kako bi i klaunove potakla da budu izrazito detaljni u svemu, jer detalj čini razliku.

Ovoj vježbi Delong često dodaje i jedan tehnički element, a to je uputa ”Gledaj i budi gledan!”

To je vježba kojoj je cilj da jedan klaun gleda drugog. Izvodi se u paru. Glavna je uputa, kao uostalom u svemu što se klauna tiče, da stvarno gledamo, a ne da samo okrenemo glavu prema svom partneru. Gledaju se svi dijelovi tijela, ne samo oči. Pogled može biti brz, spor, može se pogledati sasvim brzo jednom, pa dva puta, pa tri puta zaredom. Delong to naziva “*double take, triple take*”. Cilj nije pretjerivati, “*overplay*”[118], već stvarno gledati.

Postoji niz tehničkih elemenata, pomagala, koji nam pomažu u klaunskim improvizacijama, pomažu nam da bi one funkcionirale. A da funkcioniraju, znamo po tome što ima puno reakcija gledatelja, nije tišina u području gdje je smještena publika. O tim tehničkim elementima ne raspravlja se posebno, niti ih se uči teoretski, već naravno, one dolaze kroz igru. Takav pristup funkcionira jer je cilj sve utjeloviti, pa ako nešto vidimo iz primjera, lakše nam je to zapamtiti i usvojiti.

Ukoliko pedagoginja ostavi previše vremena, često se dogodi da klaunovi počnu graditi neke priče. To odmah uključuje i karakterizaciju, neželjeno psihologiziranje stvari, što nije dio klaunskog svijeta. Kada primijeti da se to događa, pedagoginja odmah mijenja taj *blic* zadatak.

Kroz ovu se vježbu razvija osjećaj za ono što Delong naziva *urgency*. Hrvatski jezik nema doslovan prijevod te riječi koja označava *“the quality or condition of being*

[118] Doslovan prijevod bio bi *preigravati*

urgent; pressing importance; a pressing necessity"[119]. *Uregncy* je važna tehnika u klaunskom kazalištu koja uključuje i ritam i brzinu, ali ne smije se zamijeniti za žurbu. *Urgency* također označava važnost određene radnje, njezinu nužnost, u klaunu je sve važno, baš svaki trenutak. Nije to kao u svakodnevnom životu da neke radnje obavljamo usput, a druge su glavne. Nema glavnih i sporednih u klaunu, sve su važne, sve je pitanje života i smrti.

Za Delong psihološko vrijeme nije dio svijeta kazališnog klauna. S nekim detaljem možemo biti okupirani neko duže vrijeme (zato imamo klaunova kojima se cijela izvedba svodi na manipulaciju jednim predmetom, odličan primjer za to je Georg Carl May i njegova točka s mikrofonom u kojoj on izađe na pozornicu da bi nešto odsvirao na usnoj harmnici, a desetak minuta samo poukušava namjestiti visinu mikrofona), a sljedeće što zainteresira klauna može biti izrazito kratkog trajanja. U klaunskom vremenu nužna je izmjena ritma. Kao dobar primjer Delong navodi crtane filmove Taxa Averyja, ili pak nastoji zvukovno dočarati scene koje su ritmički razigrane: *pipipi-tuuuuuuuun-papupapa-tttt-ooooooooooooooo-caca-tigding.*

Važno je za to imati izraženu ritmičku raznolikost, jer klaunu nije cilj stići do sljedeće preokupacije, radnje, detalja, teme, događaja, već koncentriranje na detaljima, možda u svakodnevnom životu usputnima. To je razlika između psihološkog i klaunskog vremena.

Vježba "Pjevaj najgoru pjesmu kao da je najbolja" još je jedna u nizu solo scena, a kako joj i sam naziv kaže, klaun izlazi na scenu otpjevati najozbiljnije u najvećem uvjerenju, neku pjesmu koja mu je u stvarnom životu, odnosno u stvarnom životu osobe koja istražuje svog klauna, nezanimljiva i glupa. Ovo je brza vježba u kojoj Delong ne intervenira. Ponekad kaže klaunu da izvede malu koreografiju uz melodiju koju pjeva ili da pantomimom opiše riječi koje pjeva. Ova vježba na praktičan i vidljiv način objašnjava "zlatno" pravilo Delong: Nije važno što činiš, već kako činiš! Često se iz toga izrode vrlo zanimljive scene, jer nije cilj kvaliteta vokalne izvedbe, već cjelokupna slika koju klaun stvara i emocija koja ga prati.

Prva vježba koja uvodi dva klauna na scenu, a time i partnerski odnos, je ona u kojoj jedan klaun izlazi na scenu da bi izveo neku točku, održao predavanje, nešto otplesao

[119] Stanje hitnosti, nečega važnoga što nas potiče na djelovanje, nužnost za akcijom, Cambridge English Dictionary

ili otpjevao, a drugi klaun ga u tome ometa. Ometati ga može pretjeranom ljubavlju, divljenjem, ljutnjom, ometati ga može iz publike, ili iz razloga što baš sada mora počistiti pozornicu.

To je ujedno i prvi trenutak u pedagoškom procesu u kojem sudionici dobivaju neko vrijeme za sebe, sa svojim partnerom, kako bi konstruirali glavne obrise scene i onda po tom kosturu improviziraju na sceni. Prije toga isključivo su improvizirali. Proces klaunske improvizacije Delong slikovito objašnjava kao pisanje koje umjesto tinte koristi tijelo.

Tko će s kim biti u paru Delong obično sama odredi, imajući na umu koji klaunovi mogu zajedno dobro funkcionirati. Obično su to kontradiktorne fizičke odrednice, ili slike koje ostavljaju na nas neki dojam. Na primjer, vrlo visoki i vrlo niski klaun, sramežljivi muškarac i seksiplina žena, čistačica i gospodarica i slično.

Procesi koji se uče u ovoj vježbi uključuju naravno i sve prethodno naučeno, ali klaunovi se susreću s nekim novim problemima. Do sada su uvijek oni sami bili u centru pažnje, a sada je tu i druga osoba. Baš kao što glumac ne upada drugom glumcu u riječ da bi publika mogla razumjeti izgovorenu riječ, tako je ovdje važno da jedan klaun da drugom klaunu vrijeme za igru, što znači da ne igraju neku jaku radnju u isto vrijeme, iako su zajedno na sceni u i međusobnom su odnosu. Dok jedan radi, drugi ga gleda, što je isto važna radnja. Mi kao gledatelji u klaunskom kazalištu ne želimo propustiti niti jednu sliku, niti jednu reakciju klauna, a kada igraju u isto vrijeme, to više jedan drugoga anuliraju. Isto je s tekstom u kojem bi, na primjer, dva glumca izgovarala dijelove teksta u isto vrijeme. Stvara se kakofonija, a u klaunskom kazalištu bivamo preopterećeni vizualnim koje ne stižemo procesuirati. Naravno, i to bi ponekad mogla biti odabrana strategija.

Igrajući ovu scenu, uvodimo i pojam maska/kontramaska. To je, na primjer, kada klaun koji nešto izvodi ima jedno, obično umilno, lice kad je okrenut prema publici, i sasvim drugo, obično bijesno, kada se okrene prema klaunu koji ga ometa. Nama u publici vidljiva su oba izraza lica, pa to tako često izaziva smijeh.

Suodnos s drugim klaunom na sceni novost je za sudionike i nije lak zadatak. U početku se događa da se sve odigrava u isto vrijeme, i da je sve monotono, jednolično, bez gradiranja (gradiranja ljutnje kod klauna koji izvodi ili divljenja kod klauna koji

mu uništava točku). Kroz gledanje drugih klaunova i analizu onoga što funkcionira, a što ne, klaunovi uče.

Iako psihologiziranje može biti prepreka za održavanje ritma i općenito je nepoželjan gost klaunskog kazališta, oduprijeti se psihologiziranju težak je proces za polaznike. Dobivaju mnogo novih informacija, ne samo o klaunskom kazalištu, već i o samima sebi i to dijele s ostalim sudionicima. Neprestano su eksponirani pred publikom kroz prizmu neuspjeha. Često se na radionicama dogodi da netko zaplače. Delong svima objašnjava da je učenje klaunskog kazališta proces, da ona ne posjeduje čarobni štapić kojim bi nas mogla učiniti dobrim klaunovima. Jedini način da nađemo svoj smisao za humor i utjelovimo ga je radeći i improvizirajući na sceni pred publikom.

Rad bi bio manje psihički stresan kad bi ga se moglo raditi u osami, ali kod klauna je to nemoguće jer je publika *autor u sjeni*, ona svojim reakcijama može odrediti daljnji tijek točke.

Duo, trio i naposlijetku scene sa 5 i više klaunova u pedagoškom procesu, osim rada na svom klaunu, uključuju i uvid u strukturiranje scene, organizaciju prostora i slično.

Četvrti dan već je ustanovljen ritam zagrijavanja i zagrijavanja samog klauna. Delong uvodi nove zadatke kako bi ohrabrila sudionike da istražuju što dublje klaunski svijet koji im se otvara. Trenutnu reakciju na događaje koji nam se dešavaju možemo postići ako se prepustimo emociji i dopustimo joj da ona igra za nas, a ne da unaprijed osmišljavamo ideje. Odgovore i reakcije ne možemo naći logičkim razmišljanjem, u klaunu nema logike svakodnevnog. Ako odgađaš reakciju, često onda za nju bude prekasno. Prvi trenutak je važan, ako pokažeš prvu emociju koju osjetiš, to te većinom odvede u sljedeću i sljedeću i improvizacija se kreira kao kugla od snijega koja pada niz planinu. Raste, raste, raste sve veća, dok se ne raspadne (Delong).

Dok promatra polaznike, Delong vrlo brzo primjećuje koje bi oni to ljudske slabosti mogli imati i upravo oko toga, na mjestu, improvizirajući, kreira kratke zadatke, kako bi im pomogla da otpuste spone svakodnevnog u što većoj mjeri.

Naši obrambeni mehanizmi su vrlo jaki, jaka je naša želja za zadovoljavanjem određenih društvenih zahtjeva, slika, predodžbi, i zato je otpor osobe da pokaže, izrazi, pred publikom stvarno ono što osjeća vrlo česta pojava. Ponekad čak ni sami sebi ne želimo priznati da osjećamo neke stvari, jer znamo da to nije u redu, da nije

politički korektno, da je homofobno, ksenofobno, mizantropno…. Ipak su i ti osjećaji prisutni u svakom od nas, možemo ih probati sakriti od drugih, možemo ih zanijekati i samima sebi, ali naš klaun ih ne može i ne želi sakriti, to je njegova vrlina.

Kada kroz ove tehničke vježbe zagrijavanja klauna pronađemo neke obrasce ponašanja koje se odnose na već spomenuti unutarnji klaunov svijet, možemo ih prizvati u sceni koju gradimo i iskoristiti u razvoju događaja. To je, moglo bi se reći, tehnika slična emocionalnom pamćenju kod Stanislavskog, samo što ovdje koristimo određene fizičke obrasce ponašanja, tjelesne reakcije, koje pamtimo kako bismo ih mogli koristiti u drugim scenama. Dobro zagrijavanje klauna pomaže da se klaun instalira, utjelovi, i tako ga se lakše prizove na pozornici.

Slijedi zadatak koji uključuje scenu s trima klaunovima, a zove se ”Čekanje”.

Čekanje čini velik dio naših života, bili mi toga svjesni ili ne. Čekamo svakodnevno. U pošti, dućanu, na aerodromu, čekamo da završimo školovanje, čekamo da se rodi beba, čekamo, čekamo. Iako tim čekanjem zapravo iščekujemo nešto što je u budućnosti, sam proces čekanja događa se sada i, pogotovo u svakodnevnim situacijama čekanja u redovima kod liječnika, u banci i slično, sama radnja čekanja je ono što se *događa* sada. Dok čekamo, često smo ustvari duhom odsutni, a ova nam vježba osvještava procese čekanja, bivanja tu i sada, a ne tu i sada samo tijelom, a ustvari duhom i sviješću negdje drugdje.

Zadatak je da se tri osobe samo kratko dogovore gdje i što čekaju, te da odluče koji klaun prvi ulazi na scenu, a koji drugi i treći. Pedagoginja daje uputu da jedan od klaunova mora promijeniti ritam kod ulaska na scenu, a to je obično treći klaun. Prvi klaun koji uđe, mora svojim ponašanjem (gdje ulazi, što gleda, kako se osjeća) vrlo jasno dati publici do znanja u kakvom se prostoru scena odigrava. U sceni se svašta može dogoditi, sve je nepredvidivo, ali važna je tehnička napomena da u jednom trenutku tri klauna moraju stvarno osjetiti težinu čekanja u tišini.

Delong također savjetuje klaunovima da si zadaju stvari koje im nisu ugodne, na primjer fizičku bol, ili čekanje kod zubara i slično, nešto što će dati priliku njihovom klaunu da dođe do izražaja, da se otvori njegov unutarnji svijet.

Kako klaunovi izvode scenu za scenom, trio za triom, Delong ih uz komentare podsjeća na važne odrednice klaunskog kazališta kojih se već dotakla kroz analizu

prethodnih vježbi. Nove odrednice koje se pojavljuju kroz trio vježbe su nove kombinacije u igri. U trio vježbi uvijek imamo dva klauna protiv jednoga, i ta se konstelacija neprestano mijenja. Klaun A i klaun B protiv su klauna C, onda iznenada klaun C i klaun A postaju tim, i njihova je igra usmjerena protiv klauna B, i tako u svim kombinacijama, uz stalnu izmjenu. Dok jedan klaun nešto radi, druga dva ga promatraju i reagiraju, a čest je slučaj da publika gleda upravo ona dva koja samo reagiraju. Kada smo u nedoumici što raditi, jer nas scena odvodi u "slijepe ulice", odnosno u situacije koje ne vode nikamo, niti izazivaju reakciju publike, dovoljno je da se sjetimo tehnike gledanja i reagiranja. Naravno, ipak u nekom trenutku trebamo djelovati. Treba rastegnuti događaj, a ne trajanje događaja, tako da svaki korak u nečemu što se događa bude nepredvidiv, a ne da neki vremenski period radimo isto ponavljajući iste korake.

Postoji trenutak kada sva tri klauna igraju zajedno, a to se naziva *chorus work.* Na primjer, sva ti klauna gledaju istu stvar i pri tome koriste iste sinkronizirane kretnje.

Vježba čekanja fokusira se na svakodnevne situacije i osobne rituale, za razliku od, recimo, vježbe Cirkuske arene, u kojoj djelujemo u situaciji koju samo nekolicina u životu doživi. Kod kluna je važan cijeli spektar, koliko god cijeli bilo nepregledna odrednica u ovom smislu. Što nam je veći spektar znanja, doživljaja, saznanja, to nam je klaun bogatiji i upravo su zato stariji ljudi bolji klaunovi.

Iako se nalaze u svakodnevnoj situaciji, svakodnevna logika nije ono što tražimo u klaunskom kazalištu. Delong to slikovito objašnjava frazom: *Ako možemo skinuti nos, a scena će i dalje funkcionirati, to nije klaunska scena!* Ova opservacija ne odnosi se na tehniku kazališnog klauna koja se izvodi bez crvenog nosa. Ovdje se radi o činjenici da ponekad, crvenom nosu unatoč, mi igramo realističnu scenu, a nos smo i stavili zato da bismo si dopustili nešto drugačije, nešto što inače ne bismo u svakodnevnom životu.

Neki polaznici koji su, figurativno rečeno, izvrsno uspijevali doći u kontakt sa *svojim klaunom*, u ovoj vježbi ne rade to tako uspješno, ili obrnuto. Delong naglašava i neprestano ponavlja da je klaunsko kazalište proces, da kad napravimo dva koraka unaprijed, slijede tri koraka unatrag, i da je to sasvim prirodno. To je priroda klauna, a uostalom i priroda života, kaže.

U klaunskoj improvizaciji važno je da stalno prihvaćamo igru, da uvijek na svaki prijedlog ili izazov odgovorimo potvrdno. Ako prihvatimo igru drugoga, scena se može razviti u nekom smjeru, a ako ne prihvatimo, stvaramo blokadu koja nas nikamo ne vodi. Ne postoji situacija ili radnja koja bi našem klaunu bila strana. Naš klaun može sve i to je klaunska logika. Nema ničega što ne bi trebao, ili ne bi smio učiniti. Tvoj klaun može u jednom trenutku biti anđeo, može biti mesar, može biti progonitelj ili progonjeni, ali uz uvjet da je dosljedan *sebi*. Tvoj klaun je tvoj klaun, bez obzira na okolnosti, kaže Delong.

I peti dan započinjemo zagrijavanjem klaunova. Delong usmjerava pozornost na statuse. Klaunovi su dobili zadatak pronaći partnera s kojim će zajedno hodati. Isprva, na znak pedagoginje, klaunovi često mijenjaju partnere, kao ne bi ušli u zamku stvaranja priča, mentalno fabriciranih, a nakon toga drže se jednog partnera, ali neprestano mijenjaju statuse, čas je jedan gospodar, a čas drugi. U klaunskom kazalištu je neprestano tako, statusi se stalno mijenjaju, kao i osjećaji, na trenutak nekog mrzimo, ali to nas ne sprječava da ga u drugom trenutku volimo.

Vježba hodanja u prostoru uči klaunove kako iskoristiti cijeli prostor, kako ga balansirati, kako bi ga i u scenama ili tijekom izvedbe bili svjesni.

Zadnja vježba radionice je Vježba preživljavanja u nepoznatoj zemlji. Ovdje igraju/se pet klaunova. Delong ističe kako klaunske scene funkcioniraju u neparnim brojevima, izuzev duo vježbi, jer neparni brojevi na sceni stvaraju dinamične slike i mogućnosti.

Ovo je izrazito tehnički zahtjevna vježba i polaznici dobivaju detaljne upute o kosturu scene. Moraju izabrati prijevozno sredstvo, avion, leteći balon, brod…., moraju odlučiti koji su odnosi među putnicima, tko je vozač, poznaju li se putnici, ako da, u kojim su odnosima. Zatim se u sceni treba dogoditi velika nesreća, na primjer, pad aviona. Nesreća treba biti izvedena u usporenom pokretu, a nakon nesreće nekoliko trenutaka vlada potpuna tišina. Nakon tišine putnici provjeravaju sami sebe i druge jesu li živi. Nakon što su ustanovili da su svi živi klaunovi moraju publici svojim ponašanjem i reakcijama dočarati gdje se nalaze, jesu li u pustinji, na Sjevernom polu i slično. Onda kreću u potragu za trima osnovnim stvarima, a to su voda, hrana i zaklon.

To su upute koje sudionici dobivaju unaprijed. Kroz analizu scena dolazimo do još nekih otkrića, koje pedagoginja ne kazuje unaprijed, već uz interpretaciju viđenog. Na primjer, da se u grupi od pet klaunova često pojavljuje vođa, te da su ovdje grupiranja moguća u još više kombinacija. Na primjer, dva protiv tri klauna, pa druga dva protiv druga tri, pa jedan protiv četiri i tako dalje.

Zamka vježbe s tako puno detalja jest u tome što lako zaboravimo da nam je naš fokus klaun i njegovo ponašanje u nekoj situaciji, a ne želja da ispričamo zanimljivu priču kronološki gledano. Važno je igrati klauna, a ne ispričati priču. Priča će biti vidljiva i jasna ukoliko igramo svog klauna, možda neka drugačija od prvotno zamišljene. Određeni zadaci unaprijed su zadani ne zato da nam konstruiraju sažetak priče, već zato da se sjetimo određenih situacija u kojima do izražaja dolaze ljudske osobine i odnosi. Na primjer potraga za hranom pokazuje klauna u njegovoj osnovnoj ljudskoj potrebi koja je svojstvena svima, ma kojeg god statusa bili, koje god rase ili nacionalnosti. Moramo reagirati na razne podražaje i situacije, tjelesno reagirati, jer se klaunsko kazalište bazira na igri, djelovanju, a ne na pričanju i opisivanju.

U opisivanju okruženja u kojem se nalazimo, ili prijevoznog sredstva, ovdje učimo upotrebu zvukova ili, kako Delong to naziva, *soundscape*. Zvukovi su dio tjelesne mime koja se razlikuje od pantomime u tome što u njoj, kao sam naziv kaže, otjelovljujemo stvari, oživljavamo ih, pokretom i zvukom, a ne imitiramo ih kao kod pantomime. Dovoljne su neke općepoznate naznake i predmet će se stvoriti kao slika u glavama gledatelja.

Ova vježba, ako se prepustimo klaunu i ne slijedimo logiku priče, dovodi nas do mnogih apsurdnih situacija. Klaun živi u apsurdnom svijetu (Delong).

Postoji još niz tehničkih vježbi koje se izvode u grupi, a kroz njih učimo emotivno se otvoriti za nove svjetove, prepustiti se logikama koje su ustvari nelogične gledano iz perspektive svakodnevice. Vježba čuđenja…. Vježba smijanja….. Vježba pričanja priče riječ po riječ.

Uzmimo za primjer upravo tu vježbu koja nas najbrže uči da zaboravimo logično, *uobičajeno* logično. Troje ljudi je na sceni. Svatko smije izreći samo jednu riječ i to čine jedan iza drugoga, s lijeva nadesno i nazad, s tim da osoba u sredini ima najteži zadatak, odnosno mora izgovoriti svaku drugu riječ. Klaunovi pričaju priču koja

počinje riječima *...Nekoć davno...* I dalje je sve improvizacija. Kako ne znamo koju riječ će izreći naš prethodnik, a moramo poštivati tempo, odnosno odmah za njim izgovoriti riječ, ubrzo shvatimo da ako pokušamo slijediti misao, vrlo brzo zapadnemo u duge pauze koje nisu dozvoljene. Upravo nas ta žurba oslobađa robovanja smislu! Postoji smisao, klaunski smisao, koji može, ali i ne mora, što je češće slučaj, slijediti logiku onog što nam je "smisleno" u svakodnevnom životu. Često klaunski pedagozi, kako bi naglasili važnost nekog drugog, drugačijeg smisla, uzimaju kao primjer dječju logiku. Djeca na stvari gledaju drugačije, vide nešto drugo u njima od odraslih, skloniji su istraživanju, u odnosima su puno neposredniji, ne skrivaju svoje emocije, otvoreno ih iskazuju. Reagiraju odmah i sada. Ne opterećuju se time + je li nešto moguće ili ne, u njihovom je univerzumu moguće. Delong ne ističe usporedbu s dječjim, vjerojatno u bojazni da se to ne poveže s "*kiddie clown*", u bojazni da polaznici ne bi pomiješali ono što mi smatramo da je dječje, i ono kako djeca razmišljaju. Upravo smo mi ti koji podcjenjujemo djecu, namećući im u komunikaciji naše viđenje onoga što bi im moglo biti zanimljivo, odnosno podcjenjujemo ih načinom na koji im nešto prezentiramo. Spremni smo im pokazati samo neke aspekte života kako bismo ih ukalupili u ono što će se od njih očekivati. Ne ulazimo mi u njihov svijet, već im namećemo svoj. To je pitanja odgoja i socijalizacije.

Gledano iz klaunske perspektive, odnosno iz perspektive kazališnog klauna, mi ne želimo naučiti nešto djecu, već naučiti nešto od djece. Pokušati vratiti u svakodnevicu čuđenje, neposrednost, spontanost i emocionalnu otvorenost. Zbog toga Delong često spominje crtane filmove Taxa Averyja kad govori o ritmu, logici, komičnim elementima, brzim izmjenama scena i slično.

Isto je u klaunskom kazalištu. Možeš napraviti što god želiš, ne trebaš se voditi kronologijom, bilo kakvim smislenim redoslijedom koji kronologija uvjetuje, ne trebaš se ograničavati mogućim i nemogućim, postojećim i nepostojećim. Tehnika ovdje i sada, i emocionalna postojanost na sceni, navode nas na to da je sve moguće!

Ukoliko se radionica sastoji od više od šest dana, Delong zadaje i druge vježbe, sve bazirane na improvizaciji, vježbe koje razvijaju tehniku kazališnog klauna.

Ukoliko pak radionica traje samo šest dana, a to je minimalno trajanje, šesti dan rezerviran je za muzičke brojeve, koreografije i prezentaciju nekih klaunskih scena

koje je Delong izabrala, a osmišljene su prethodnih dana improvizacijom, odnosno Delong odabire scene u kojima su polaznici bili najbliže klaunskoj tehnici, klauniranju.

Prezentacija ne služi samo tome da bi pokazala zainteresiranima što su polaznici radili tijekom procesa, prezentacija je dio pedagoškog procesa, kako naglašava Delong. To je dan koji nas vodi od zatvorene grupe klauna u grupu klaunova pred publikom, odnosno tu pokušavamo sve što smo radili primijeniti na stvarnu publiku.

Ponoviti improvizaciju jedan je od najtežih zadataka koji očekuje klaunove. Kako ponoviti improvizaciju, izvesti je kao prvi put? Za to nas u procesu učenja pripremaju vježbe kao što su Preživljavanje u nepoznatoj zemlji. Tamo imamo zadane točke u sceni, a sve između je improvizacija. Tim se principom moramo voditi kod ponavljanja scene. Odredimo koji su najvažniji trenuci u sceni i njih moramo ponoviti, a ono što se događa između, igra koja vodi od jednog tog trenutka do drugog, otvorena je za improvizaciju. Ona ovisi o reagiranju publike. Iako ponovljenu scenu pred publikom više ne možemo nazvati improvizacijom, postoje fine nijanse koje će svaku novu izvedbu iste scene učiniti drugačijom od prethodne.

Četiri su faktora kojima postižemo da svaka nova izvedba bude, koliko je više moguće, kao da je izvedena prvi put, a to su impuls, znatiželja, svjesnost (awareness) i *receptivity* - sposobnost primanja impulsa koji neprestano dolaze.

Ako pažljivo promotrimo vježbe koje nas uvode u svijet klaunskog kazališta u gore navedenoj primjer-radionici, možemo vidjeti da nas postupno vode k tome da postanemo svjesni baš tih četiriju faktora, jer cilj nam je da svako ponavljanje bude kao prvi put.

Ukoliko se to ostvari i na samoj prezentaciji, a to se osjeti po reakcijama publike, polaznici jače osjete sve ono o čemu im je Delong govorila u procesu, a što često nisu shvaćali.

No ponekad se desi da se stvari na prezentaciji ne otvore na način na koji priželjkuju polaznici. Publika ne reagira, klaun tone sve dublje, smijeha je sve manje... Takve okolnosti često izazovu frustraciju kod izvođača, ali moramo imati na umu da je prezentacija ustvari jedan presjek svega što smo naučili, a kazališnom klaunu temeljan ključ za uspjeh je upravo neuspjeh!

5.4. Klaunska praksa i teorija izvedbe

U prethodno opisanoj radionici pokušala sam na konkretnom primjeru pokazati procese kroz koje osoba zainteresirana za klaunsko kazalište prolazi u jednoj majstorskoj radionici.

Iz teoretske perspektive, tu se nameće nekoliko pitanja. Kako balansirati između svjesnog prekidanja radnji *naučenih* izvedaba sebe, koje su dio nas po navici, kako prepoznati što je uistinu dio moje osobnosti, mojeg ja, a što je preuzeti obrazac izvedbe, koji su to mnogi ja koje iz trenutka u trenutak moram prepoznati i kako sve to prosijati da bi na kraju izvedba, ona umjetnička pred publikom, bila autentična u odnosu na sve ove zavrzlame u sukobu mene, mene kao pojedinca u društvu, mene u mnoštvu uloga koje imam u odnosu s drugima (uloga majke, uloga, kćeri, uloga prijateljice, uloga supruge...), mene kao izvođačice i još k tome u domeni komičnog? I što je to autentično u klaunu ako je iz trenutka u trenutak, u svakom *slijedećem* ovdje i sada, promijenjivo?

Poslužimo se Schechnerovom metaforom:

> ”Proces kuhanja nije reverzibilan. Nema načina da sirova hrana dođe nakon kuhane. Tako je to s umjetnosti i životom. Umjetnost je kuhana, a život je sirov. Biti umjetnikom znači transformirati sirova iskustva u opipljive forme. Ova transformacija je mimetička, ona je reprezentacija. To je srž mimetičke teorije. U ne-mimetičkoj teoriji granice između života i umjentosti – sirovo i kuhano – su mutne i porozne.”[120] (Schechner, 2003:30)

Bilo bi lako zaključiti da je sirovi materijal ovdje glumac-izvođač, ali takvu sirovinu kakvu pretpostavlja klaunsko kazalište nije lako dostići. Upravo suprotno, ako pretpostavimo da je *sve* izvedba, a upravo to govori teorija izvedbe, onda niti sam

[120] Citat u originalu: ”The process of cooking is irreversible. There is no way for raw food to “come after” cooked food. So it is with art and life. Art is cooked and life is raw. Making art is the process of transforming raw experience into palatable forms. This transformation is a mimetic, a representation. Such, at any rate, is the heart of the mimetic theory. In non-mimetic art the boundaries between “life” and “art” – raw and cooked – are blurry and permeable.” Prevela Iva Peter-Dragan

život više nije sirovina i mimetička izvedba je ustvari oponašanje oponašanja na sceni. A klaunska izvedba bi bila pokušaj pronalaska sebe oponašenjem oponašanja oponašanja, što je već samo po sebi komično i to kako bi u konačnici predstavio univerzalno u pojedinačnom, kako ističe Župančič, ili kako bi kroz individuu izveo nešto što je univezalno ljudsko i u čemo se svi mogu prepoznati.

Kada radi vježbu neutralnog hoda, izvođač-klaun prvo se pokušava rješiti svog bremena naučene socijalne izvedbe kako bi pokazao svoj osobni, autentični hod – čisto tjelesni pokret (koliko god je to moguće). Ako ga uspije naći, ili barem nagovještaj svog prirodnog hoda, onda ga mora dodatno i preko granice karikature prenaglasiti, ali da i dalje možemo u njemu prepoznati onaj trag *prvog* hoda, i tu prepoznajemo klauna. Nije li već sam taj proces suprotan od društveno nametnutog obrazca uspjeha, nije li već taj princip ono što Delong govori ”*one step farward, two steps back*”[121], razbijanje programa? Od društveno kuhanog hoda pokušali smo se vratiti sirovini, a onda tu sirovinu zakuhali pretjerivanjem da bismo dobili umjetnički hod. Granice su fluidne, život nije odvojen od umjetnosti, osobno izvođačevo je temelj umjetničkog, jedino što je to osobno izvođačevo ja ipak na neki način već kuhano u kotlu uloga koje svakodnevno preuzimamo...

Osobno izvođačevo je problematičan pojam jer je u stalnom doticaju s nekom vrstom vanjskih utjecaja. A s druge strane nije uvijek isto, jedno. I ako nam vježba s *mojim*, meni prirodnim i urođenim neutralnim hodom može služiti kao neka vrsta referentne točke, po istom obrazcu možemo probati analizirati emocionalnu neopterečenst koju klaunski pedagozi opetovano ističu kao početnu točku dobre klaunske izvedbe. Emocionalna neopterečenost bi bila bivanje ovdje i sada pred publikom, bez utjecaja prošlih događaja i bez isčekivanja budućih. Drugim riječima, emocionalnom neopterečenosti nazvala bih stanje odbacivanja unaprijed određene emocije i volju da se prepustimo bilo kojoj emociji koja nas preplavi. Kod dramskog glumca emocije su zadane karakterom, i iako je naravno prisutna cijela lepeza emocija, glumac nema tu slobodu da se prepusti onoj koja ga kao osobu preuzme u zadanom trenutku. Dramski glumac bi trebao pokušati proživiti unaprijed zadane emocije, nazovimo ih radije onda *unaprijed zadanim osjećajima* koje je napisao pisac i koje je glumac imao vremena mentalno procesuirati. Emocionalna neopterećenost bi ustvari bila

[121] Jedan korak naprijed, dva nazad (prevela Iva Peter-Dragan)

neopterećenost osjećajima koji se rađaju mentalnim procesima nakon emocije. Možda bi prigodnije ime bilo emocionalna sloboda. Uloge preuzimaju svjesno određene emocije koje su prihvatljive i koje kroz priču koju stvaramo prelaze u osjećaje. Ne treba se tu raditi nužno o dramskom karakteru. Iz perspektive teorije izvedbe, može se tu raditi o bilo kojoj društvenoj ulozi koju smo svjesno ili nesvjesno preuzeli ali kojoj smo dosljedni. Emocinalna neopterečenost je dakle suprotna dosljednosti osjećaja, odnosno suprotna svjesnom igranju jedne uloge, makar i preko volje, jer neke okolnosti to od nas zahtijevaju.

Zanimljiv primjer daje slavni francuski klaunski pedagog Phillipe Gaulier. On u intervjuu koji daje Christiaanu Hendriksenu na platfromi Acast u jesen 2021. [122]prepričava trenutak kada je shvatio da nije ”tragičar” misleći vjerojatno na klasičnog glumca dramskog teatra. On priča o tome kako je nemoguće, barem njemu, bilo pojmiti da bi trebao zanemariti činjenicu da mu se strgala sandala u trenutku dok govori neki klasični monolog. I tu se možda naljepše ističe važnost trenutka, emocije koja se u tom jedinstvenom trenutku rađa, a i objašnjava event time o kojem govori Schechner. Komičar nikada ne može zanemariti strganu sandalu, a od klasično dramskog glumca se upravo to očekuje, stoički podnijeti sve muke, zanemariti emociju koja nije planirana, da bi iznio ideju. Komičaru se desila strgana sandala i to je istina trenutka. Emocionalna neopterećenost mu dozvoljava da prekine ono što je do tada radio, i što se od njega očekuje, da bi se posvetio novoj temi, a to je činjenica da je sandala strgana, da vjerojatno spada s noge i što sada?

Kako bih pokušala opravdati tu misao poslužit ću se primjerom o dvije razine svjesti portugalsko-američkog znanstvenika Antonia Damasia. Prva je temeljna svijest, a druga je proširena svijest, pri čemu temeljnu svijest Damasio povezuje s temeljnim ja, a proširenu svijest s autobiografskim ja.

Temeljna svijest omogućava osobi da osjeti sebe sada i ovdje, drugo mjesto, kao niti prije i poslije, ne postoje. Proširena svijest, za Damasia, omogućuje tijelu da osjeća kompleksnost identiteta i osobnosti i ”u točku individualnog povijesnog vremena smješta osobu, bogato proživljene prošlosti i očekivane budućnosti, te s jasnom spoznajom o okolnom svijetu.“ (Damasio, 2005:28-29).

[122] https://play.acast.com/s/an-interview-with-philippe-gaulier

Dva su dakle *ja* povezana s dvije svijesti. *Ja* koje je u konstatnoj mjeni je *temeljno ja* i tog *ja* smo svjesni. Prethodi mu *proto-ja* koje je u stalnoj mijeni i kojeg nismo svjesni, a kojeg *temeljno ja* reprezentira u sekundarnim mapama. Ono *ja* koje skuplja iskustva *temeljnog ja*, a u isto vrijeme pod velikim je utjecajem okoline Damasio naziva *autobiografsko ja*.[123] Damasio ih na teoretskoj razini odvaja, ali tvrdi da se u zdrave osobe ta dva ja (odnosno tri, ali jednoga nismo svijesni) isprepliću.

Temelno ja, po Damasiju, je ”tekući proces” koji je ”osuđen na sizifovsku prolaznost” (Damasio, 2005:173), dok je autobiografsko ja uspostavljanje čvrstih uspomena i ne samo da je ”ovisno o okolini nego to okolina i regulira” (Damasio, 2005:225). Zbog toga je ”Prikaz autobiografskog ja .... otvoreniji za preoblikovanje u usporedbi s temeljnim ja, koje se tijekom života iznova reproducira u istom obliku.”[124]

Delong kada govori izvođaču da pokuša pokazati svoje autentično biće i da će jedino tako naći klauna u sebi, ne misli ustvari na nešto nepromjenjivo i fiksirano, upravo suprotno, ona traži od klauna da si dopusti tu stalnu društveno nefiltriranu promjenu koju nam omugućuje temeljno ja, temeljna svijest. Autobiografsko ja to koči upravo zabog proširene svjesti o svim silnim svakodnevnim ulogama iz kojih ulazimo i izlazimo prema potrebi, ali kada preuzmemo jednu od njih onda smo joj dosljedni određeno vrijeme. Kod klauna je i jedna, bilo koja od tih u nekom trenutku odabranih uloga podložna konstatnoj mijeni, barem bi trebala biti, a te mijene ovise o trenutku u kojem se nalazimo.

Zato nije važno više samo simboličko vrijeme, već vrijeme događaja, *event time* unutar kojeg preuzeta uloga bilo koja, na primjer Hamleta, biva izvedena *nedosljedno* ako ju gledamo iz oblika kakvu joj je dao Shakespeare, jer je nosioc uloge klaun, a njegovo *autentično ja,* kako ga imenuje Delong, je u stalnoj promjeni.

Vježbu *Pjevaj najlošiju pjesmu kao da je najbolja* mogla bi biti primjer kako Delong polaznicima prezentira činjenicu da živimo unutar neke kulture, nekog naučenog ponašanja, nekog autobiografskog ja. To predstavlja pjesma, njezin kontekst, ritam i melodija. S druge pak strane imamo izvođača klauna kojem je dozvoljeno biti neopterećen svime time, mijenjati ponašanje i raspoloženje, prekidati pjesmu,

[123] Damasio 2005:174-175
[124] Damasio 2005:173

dodavati i oduzimati i na kraju krajave otići u potpuno nešto drugo ne otpjevavši niti stiha.

U duhu postdramskog kazališta također bi na primjeru nekog klasičnog teksta mogli raspravljati o tome radi li se o dosljednom praćenju radnje i odgovor je dosta često ne. Postdramski stil pribjegava isticanju snažnih događaja, simbola ili likova iz klasika dramske književnosti, no mada se u kontekstu schechnerovskog poimanja vremena tu često radi, kao kod klauna, o vremenu događaja prije nego o simboličkom vremenu, s pozicije temeljnog i autobiografskog ja postdramskog je tu i dalje bliže ovom drugom jer se izvođač koji igra na primjer Hamleta, bez obzira koji njegov aspekt autor izvedbe pokušao istaknuti, i dalje fokusira na ono što taj dramski lik ima utkano u predlošku kojeg je izgradio Sakespeare i na njega se referira.

Temeljno ja, smatra Damasio, skoro uopće nije pod utjecajem kulture i društva i u tome je sličnije životinji, a glavna razlika koja čovjeku omogućava proširenu svjest, a time i autobiografsko ja, a životinji ne, je upravo jezik.

Klaunsko kazalište prvenstveno je fizičko. Tijelo je prvo što vidimo i ono ostaje glavno sredstvo komunikacije pa i onda kada se klaun služi izgovorenim tekstom. Ostati u tijelu značilo bi ostati u temeljnom, *nedosljednom* ja, a verbalizacija podrazumijeva određenu dosljednost svojstvenu realističkom vremenu u društvenoj izvedbi ili simboličkom vremenu umjetničke mimetičke izvedbe. Iz gore opisane radionice možemo zaključiti da klaunsko teži fizičkoj i emocionalnoj spontanosti koju često pripisujemo dječjoj impulzivnosti ili životinjskom nagonu. To intuitivno u osobi klauna je u konfliktu s naučenim, društveno prihvaćenim, onim što podrazumijevamo. Tjelesno, iako prisutno i stvarno i vidljivo, u umjetničkoj izvedbi može biti, a zbog korelacije s temeljnim ja, u izrazu nerazumljivo baš kao što i komedija ”sagledana iz perspektive tragedije... se pojavljuje kao posve nerealističan, čak i fantazmagoričan, odgovor na blokadu koja se nalazi u odnosu između žudnje i njezina zadovoljenja.” (Zupančič, 2011:182).

Gledamo li dosljednost kao svojevrsnu blokadu, emocionalna neopterećenost može dovesti do razbijanja blokade i time postići komičnost koja vodi u katarzu.[125]

[125] A olakšanje koje osjećamo umanjeno je samo za razočaranje koje osjećamo jer je izvedba završila. (Zupančič, 2011:183)

U kontekstu Damasijeve temeljne i proširene svijesti mogli bismo zaključiti da je cijeli proces koji Delong stavlja pred polaznike, od pretjeranog kostimiranja, karikature hodanja, ritmičkih obrazaca koje zadaje, postavljanja izvođača u dobro poznate kontekste (na primjer Vježba čekanja) očekujući element iznenađenja, razbijanje jezičnih strukutra u vježbi pričanja priče, osmišljen kako bi razbio autobiografsko ja i dao primat temeljnom ja. Temeljno ja neopterećeno je kulturnim/jezičnim/naučenim i mada je naravno nemoguće dostići u potpunosti tu razinu kod odrasle osobe, pripadnika određene društveno-kulturne skupine, klaunsko kazalište tome teži, klaun teži predstaviti ono što nazivamo nečim ljudskim. Kada govorimo o nečem ljudskom, mislimo na nešto opće, zajedničko svima. Razne teorije bave se emocijama i osjećajima. Ono što bi mogla biti točka preklapanja je to da postoji određeni broj emocija koji nije uvjetovan kulturno-društvenom zbiljom, odnosno nije uvjetovano procesima učenja pa time i ni svojstvenom nekoj određenoj kulturi. Paul Ekmann navodi 6 takvih primarnih emocija, tuga, sreća, strah, ljutnja, iznenađenje i gađenje, a naknadno na listu dodaje i prijezir. Neke od tih emocija su negativne, a neke pozitivne. Robert Plutchick također zalikuje četiri para suprotnih emocija. On ih smješta na Kotač emocija, a prvi krug je radost-tuga, bijes-strah, povjerenje-nepovjerenje i iznenađenje-očekivanje.

Klaunova izvedba trebala bi se zasnivati na osvim osnovnim emocijama i to joj daje dobru podlogu za univerzalnost u smislu humora koji nije vezan za neku određenu kulturu. Klaun u prvom licu progovara u ime neke grupe, pojedinac daje glas univerzalnom, predstavlja univerzalno – univerzalno ljudsko.

Moguća je i obrnuta perspektiva u kojoj upravo to univerzalno ljudsko, ili univerzalno neke zajednice, ne leži u pojedincu već postoji i prije pojedinca, a on to preuzima kao svoje. Judith Butler nekoj socijalnoj ulozi pretpostavlja unaprijed zadane obrazce ponašanje, piše da izvedba neke socijalne uloge prethodi, odnosno postoji prije osobe koja ju izvodi, poput scenarija koji postoji prije nego što ga neki glumac izvodi. Ali baš kao što i scenarij ne može u potpunosti zaživjeti bez da ga neki glumac uzme u svoje ruke, tako se niti socijalna uloga ne može aktualizirati bez svog izvođača, ne može postati stvarnost. Za primjer uzima rodne uloge koje se konstituiraju upravo kroz performativ. Naša subjektivnost nije zapravo izvor naših akcija, već je naša slobodna volja na neki način retroaktivna konstrukcija koja dolazi samo kroz *enactment* odnosno izvedbu određenih socijalnih konvencija.

Ako prihvatimo pretpostavku da je klaun kao izvođač prikazuje neku svoju karakteristiku, najčešće upravo manu ne vrlinu, a da time prikazuje i neke univerzalne osobine društvene skupine jer gledatelji, prepoznajući određena obilježja osobe klauna, u njima prepoznaju i cijelu grupu, onda bismo i klaunsko kazalište, ukoliko ga promatramo iz prizme teorije izvedbe, mogli uklopiti u premise koju donosi Butler.

Delong to možda ne čini direktno, ona prije zastupa nešto što Župančič naziva ”jedinstveno obilježje”

> ”Jer komični lik može se definirati upravo kao uživajuće utjelovljenje nekog jedinstvenog obilježja. Jedinstveno obilježje je to što hoda naokolo. A za nas je smišljeno u formi strasne privrženosti osobe nekom singularnom objektu ili aktivnosti...” (Župančič, 2011:98)

Bez obzira na to da li smo do određenog jedinstvenog obilježja došli od pojedinačnog ili se radi o nesvjesnom *enactmentu* već postojećeg, klaunsko komično počiva na mogućnosti konstatne, čak i krajnje kontradiktorne promjene ”jedinstvenog obilježja” iz trenutka u trenutak i iz toga se rađa komičnost. Izvedba ili performativnost komičnog ovdje počiva na konstatnoj izmjeni uloga.

6. POGLAVLJE V: VEĆI OD ŽIVOTA

6.1. Klaun izvan granica umjetničke izvedbe

> Mene zanima kako prenijeti klaunske principe koje sam otkrio u svakodnevni život. Kako prepoznati i prigrliti one prekrasne, nelogične trenutke u životu? Jer oni sadrže sreću (Polunin, 2015:53)[126]

Podnaslov ovoga rada je performativnost komičnog, a ta se performativnost komičnog ovdje oslanja na performativnost klauna. Iz prizme meni najbliže grupe, a to je klaun u kazalištu, govorim o klaunu kao pojavi koja objedinjuje performativnost od one *namjerne* do one nenamjerne, svakodnevne. Citat Slave Polunina govori upravo o povezivanju principa klaunskog na pozornici s principima klaunskog u životu. U kolikoj se mjeri isprepliće ono što jesno s onim što predstavljamo? Je li to teže ili lakše zamjetljivo, odnosno dade li se lakše detektirati, s obzirom na kategoriju komičnog? Ako guram kolica rukama, bez obzira na moju namjeru, neće se vjerojatno niti dovesti u pitanje je li to performans u umjetničkom smislu. Ali ako guram kolica na primjer nosom, jer su mi ruke pune, već će ta radnja biti upitna. A možda ništa nisam namjeravala osim dogurati kolica od točke A do točke B, možda su mi ruke pune i nos je jedino preostalo sredstvo…. U ovoj drugoj varijanti vjerojatnije je da će me netko gledati i zamijetiti nego u prvoj…

Klauna je na isti način nemoguće skriti, bez obzira radilo se tu o svjesnom ili nesvjesnom izvedbenom. Poluninov Moulin Jaune upravo je mjesto gdje se te dvije kategorije prožimaju. Radi se o lokaciji 50 km udaljenoj od Pariza gdje je Polunin sa svojom obitelji i umjetnicima kupio stvarni mlin s nekoliko objekata i velikim zemljištem i od toga napravio mjesto gdje se klaunsko izvedbeno pretapa s klaunskim životom, i gdje, eto malo patetično rečeno, ne znamo odvojiti stvarno od nestvarnog. Svaki detalj u tom bajkovitom prostoru drugačiji je i nosi svoju priču. Postoji nekoliko vrtova, Žuti vrt, Crni vrt, Bijeli vrt, Crveni vrt i jedna dugačka staza dužine otprilike 400 metara, simbolične crvene boje koja poput niti spaja sve te punktove. U

[126]Citat u originalu: "Mene zanima kako prenijeti klaunske principe koje sam otkrio u svakodnevni život. Kako prepoznati i prigrliti one prekrasne, nelogične trenutke u životu? Jer oni sadrže sreću!" Prevela Iva Peter-Dragan

Poluninovu se mlinu održavaju performansi i predstave, velika slavlja otvorena za javnost gdje se, bez obzira na doba karnevala ili ne, ljudi pojavljuju kostimirani skladno temi koja je pridodana pikniku i odmiču se od svakodnevice psihički i fizički ulazeći u taj jedan nestvarno lijep prostor.

Provela sam tamo mjesec dana u sklopu Edwardsove Nouveau Clown Academy i Poluninove Academy of Fools u jesen 2017. godine zajedno s tridesetak drugih polaznika iz cijelog svijeta. Osim detaljno osmišljenih radionica koje su vodili afirmirani klaunski majstori poput Ire Seidensteina, Edwardsa, Polunina, Davida Shinera, Johhnyja Mellvila, Grade Peskens, Claudije Cantone i drugih, svaki segment svakodnevnog života i običnih radnji poput spavanja, pranja zubi, jedenja, odvijao se pomaknuto od mog dotadašnjeg iskustva i iskustva mnogih drugih polaznika.

Na primjer, bilo je normalno sjediti i plesti na visokim stolicama, poput onih na kojima sjede sudci na teniskim mečevima, ali koje su bile poslagane u krug, ili leći na krevet usidren usred rijeke, ili ručati ispod izokrenutog pramca broda…

Svake subote u sklopu ove edukacije izvodili smo klaunske cabaretske predstave za javnost na kojima smo isprobavali neke novosmišljene klaunske točke i tako tesali svoju izvedbenu vještinu pred publikom. Ali posebnost ove akademije bila je upravo u 24-satnom življenju klauna u tolikoj mjeri da su se rijetki odlasci izvan prostora Moulin Jaunea, na primjer na poštu ili u kupnju, činili potpuno drugim svijetom, iako smo iz njega i ušli u ovu priču i vraćamo mu se po završetku edukacije….

Kraj je naravno došao, ali kontakti su ostali i to je bila velika odskočna daska za Klaunsku platformu koju već dugi niz godina vodim. Od tada su u Hrvatskoj održane brojne radionice afirmiranih klaunova.

Intervjue u nastavku vodila sam s Lee Delong i Davidom Shinerom, oba u Zagrebu. Struktura pitanja bila je ista za oboje. Prva grupa odnosila se na teoriju, a druga na osobna iskustva.

Odnos između pojma glume zapadne kulture i klauniranja početna su točka oba intervjua. Cilj je bio pokušati dobiti odgovore zbog čega biti klaunom iz praktične perspektive nije isto što i biti glumcem. U oba slučaja radi se o pozivu, ne samo poslu, ali u potonjem slučaju radi se i o stilu života.

U intervjuima koji slijede oni sami govore o nekim temama koje sam provlačila kroz ovaj rad, a to su pitanje ranjivosti, je li autentičnost moguća, važnost pogreške ili flopa. Nadalje, razgovarali smo o nekim tehničkim pitanjima zanata kao što su *tajming*, ritam, slušanje partnera. Dotakli smo se i teme suvremene klaunske edukacije u svijetu te važnosti primjene principa klaunskog u svakodnevnom životu.

6.2. Lee Delong i život veći od života!

Slika 6.

Peter-Dragan: Koja je razlika između glume i klauniranja, između klauna i glumca?

Delong: Ako govorimo o razlikama, moramo govoriti i o sličnostima. Ono što se podudara je to da je klauniranje, kao i dobra gluma, uvijek u sadašnjem trenutku. Za klauniranje moraš biti u sadašnjem trenutku, jer ako nisi u sadašnjem trenutku, nisi u klaunu, dok se u glumi ponekad možeš provući ako imaš torbu s trikovima. S klaunom ne možeš. Dakle, sličnosti nam ukazuju na razlike… Druga sličnost je stanje otvorenosti utjecajima izvana, ili pritiscima ili događajima. Biti otvoren i ranjiv prema njima znači da možeš trenutno na njih reagirati, imati trenutnu istinitu reakciju prema onome što se događa. To je ono što ultimativno trebamo u klauniranju. Evo još jednog primjera. Kada kao glumac interpretiraš neki lik, ti želiš ponuditi svoju interpretaciju, svoje viđenje, a kada kreiraš ili tragaš za svojim klaunom, želiš upotrijebiti koji god materijal koji je *ti* i pojačati ga i to je tvoj klaun. I tu počinje najveća razlika, po mom mišljenju, jer ti si tvoj klaun, tvoj klaun je ti. To je međusobno zamjenjivo. Oni su jedno. Dok se kod glumca, koji gradi karakter, događa da on to gradi. On razmišlja: Ja mislim da se ovaj karakter ponaša ovako i zato mislim

da bi moja interpretacija trebala biti ovakva. Na primjer Dustin Hoffman je u Ponoćnom kauboju stavio kamenčić u cipelu da bi vjerodostojno šepao i tako je pronašao taj način hodanja karaktera Razzo i to je dio interpretacije karaktera. Ne želim reći da klaun ne može šepati ako osoba i sama ne šepa. Uzmimo za primjer Ralfa Wetzela u predstavi Absolutely Reliable koju sam režirala. Njegov klaun je pogrbljen, a Ralf sam nije. Ali to ne znači da Ralf interpretira karakter, već je to preuveličavanje onoga kako se Ralf stvarno osjeća iznutra…

Mislim da se glavna linija razdvajanja između klauna i glumca nalazi između karaktera kod glumca naspram tebe samog kod klauna.

Peter-Dragan: Dio teorije performansa govori o tome da se umjetnost performansa razlikuje od klasične glume upravo po tome što performer progovara iz sebe, govori o svojim osobnim dilemama, problemima, stavovima.

Delong: Kao na primjer Abramović?

Peter-Dragan: Da, na primjer Abramović… Možemo li onda klauna nazvati performerom, ali komičnim?

Delong: Ja mislim da je umjetnost performansa nešto sasvim drugo. Jer svi oni performeri, koje sam ja vidjela, posuđuju iz različitih svjetova, likovne umjetnosti, iz psihologije, i njihova je umjetnost prvo prezentativna, nešto prezentira. U klaunu postoje neke radnje koje su prezentativne prirode, na primjer kada klaun koristi svoje vještine, kada kreira seriju nezgoda, padova, on prezentira. Ali ako nije u stanju klauna kada to radi, onda to neće funkcionirati u klaunskoj izvedbi. Performer je također u nekom svom stanju kada izvodi, Abramović je u nekom stanju kada izvodi svoj performans gledanja ljudima u oči, ona je u stanju primanja. Ipak, smatram da te dvije pojave nisu iste, iako imaju mnoge zajedničke karakteristike. Uvijek se sve vraća na vrlo jednostavnu činjenicu, klaun to si ti. Ako si to stvarno ti koji klaunira, onda pričamo o tome kako ti vidiš svijet. I sada se vrtim krug jer performer isto gleda svijet i prezentira kako vidi svijet.

Peter – Dragan: Razumijem da, a možda je upravo u tome što je klaun u sferi komičnog ono što razlikuje klauna od likovnosti i prezentativnosti performera danas. Čini li ta komičnost razliku?

Delong: Performer vrlo snažno izražava svoj pogled na svijet i to stoji. Klaun ima puno više ograničenja. Klaun je rezultat svih svojih mana i slabosti i problema. Sve je to otvoreno, vidljivo kada stavimo crveni nos na lice, ili bez nosa time što na sebe stavljamo *kožu* klauna. Sve te slabosti izlaze u prvi plan i sve je filtrirano kroz to. To nije slučaj kod performera. Zato što se klaun bavi svime onime što je ljudsko u nama, a posebice svojom osobnom ljudskošću, to ga odvaja od performera. Performer ne treba proći kroz okvir. Kada Abramović sjedi preko puta druge osobe i gleda ju, ona ju gleda kao ona, nije kao verzija same sebe koja je poetizirana , proširena i pojačana. Ona je Abramović, nije istinitija verzija same sebe. Klaun prolazi kroz razne verzije samog sebe zato da bi bio istinitiji o samom sebi. Njegove slabosti su njegova snaga. Klaun je svoja slabost, mana, a to nije istina za performera. Ja nikada nisam vidjela performera koji je na slabostima bazirao svoju izvedbu. Klaun je jedini izvođač koji to čini.

Peter-Dragan: Dakle, Abramović je ona sama, ali klaun je istinitija verzija same sebe. Bismo li to mogli ovako postaviti: glumac igra nekoga drugoga, nije on sam; performer je on sam, a klaun je ustvari čista verzija mene?

Delong: Klaun je viši ja.[127]

Peter-Dragan: To zvuči kao evolucija izvedbenosti!

Delong: Kazalište je puno malih laži koje govore istinu, a klaun je viši ja. Ja vjerujem da je klaun najviši oblik kazališta.

Peter-Dragan: Ako pogledamo unatrag, klaunovi su postojali oduvijek i u svim kulturama. Postoji li nešto što je specifično upravo za današnjeg, suvremenog klauna, za razliku od, na primjer, cirkuskog klauna iz 19. stoljeća, ili velikih filmskih klaunova? Što je specifično za klauna u ovim vremenima u kojima mi živimo?

Delong: Prije svega svjedočimo pojavi tamnog klauna, tako ga naziva klaunica Peta Lilly[128], a ja ga nazivam jednostavno suvremenim klaunom. Svi mi kao umjetnici reflektiramo društvo u kojem živimo. Naravno, i Chaplin i Keaton i Harlod Lloyd kojeg često zaboravljaju živjeli su u doba velikih ratova, dakle katastrofalnih događanja. Ali osjećam da je danas došlo do određenog cinizma u načinu na koji ljudi

[127] Greater self
[128] Engleska klaunica pravog imena Peta Wilhelmina Gottschalk

gledaju na svijet i cinizam u njihovu smislu za humor, jedan tamniji aspekt njihova humora. Mislim da je to ušlo u klauna, vidim puno više opskurnijih klaunova, klaunova koji se bave teškim temama, a ne više isključivo velikim temama kao što su smrt, ljubav, ljubomora, mržnja, glad, već temama kao što su na primjer izumiranje životinja, temama koje su vrlo suvremene, kao što je ova pandemija. Te teme izlaze iz klaunova na jedan drugačiji način nego što je to bilo prije deset ili dvadeset godina ili još prije. Uzmimo na primjer film The Kid Charlieja Chaplina. Taj film bavi se velikim temama kao što su glad, siromaštvo, siročad, oholost čovjeka prema čovjeku… Ustvari ništa se nije promijenilo u klaunu, mi živimo u cinično vrijeme i zbog toga naše zrcalo, koje je klaun, reflektira to. Klaun, kao ustvari i kazalište, uvijek je reflektiralo humanost, a kako živimo u ovim zastrašujućim vremenima, to je ono što se reflektira.

Peter-Dragan: A što je s cirkuskim klaunom?

Delong: Cirkuski klaun je nešto drugo. Cirkuski klaun mora zadovoljiti određene uvjete. Starac koji u cirkusu više ne može raditi akrobacije, on je klaun. Mladi izvođači rade razne tjelesne trikove, padaju jedan na drugoga i slično i imaju okruglu pozornicu koja na neki način diktira ono što rade. Zato što je publika svuda okolo, oni moraju istu stvar napraviti na jednoj i drugoj strani, ili se mogu podijeliti u dvije grupe i slično, ali moraju raditi sve u krug. Stari klaun koji obično izlazi na kraju, on izlazi sam i on je u centru kruga, on donosi humanost.

Cirkuski se klaun više oslanja na svoje vještine kao što su akrobatika, žongliranje, slapstick i slično, oni se ne oslanjaju toliko na svoju ranjivost, emocije i slično. Tako ja vidim cirkus.

Peter-Dragan: Otkud dolazi komedija?

Delong: Komedija s velikim K? Komedija s velikim K postoji otkad postoji civilizacija. Kada vidimo na slikama prvog čovjeka kojemu su povili slomljenu ruku, to je početak civilizacije. Ja volim reći da se čovjek prvi put kada je ulovio i oderao tigra, ogrnuo se njegovim krznom i počeo plesati oko vatre kako bi drugima dočarao kako je uhvatio tigra, zasigurno koristio komedijom.

Peter-Dragan: Zanimljivo zapažanje, možda je onda prva namjerna izvedba bila komedija! Ali moje je pitanje bilo usmjereno k samoj tehnici i što je potrebno da bi komedija u nekoj izvedbi nastala. Dolazi li iz tijela ili iz uma?

Delong: Georg Bernard Shaw na primjer, koji je pisao visoku komediju, zasniva svoj humor na intelektu, na igri riječi, na situacijama koje te mogu zavarati i onda iznenaditi igrom riječi. Ako bismo napravili ljestvicu komedije, na samom dnu bile bi dosjetke. Onda malo više na ljestvici bili bi, na primjer, vicevi o mačkama, malo više bili bi padovi i lakše nesreće, još malo više bile bi situacije koje se na neki način okrenu protiv tebe i tako dalje, a na samom vrhu ljestvice za mene bio bi klaun. Zato što po mom mišljenu klaun može obuhvatiti sve to.

Peter-Dragan: Razgovarali smo o tome kako je klaun nekako na vrhu izvedbenih formi, subjektivno rečeno, ali ja se pitam zašto se upravo kroz komediju ostvaruje klaun.

Delong: Zato što je komedija najdostupnija, ona je korijen komunikacija. Kad nekoga nasmiješ, tim smijehom taj drugi postaje superioran. Gledajući neku situaciju, i onu u kojoj se sami nalaze i u kojoj pate, ako se tome smiju, postaju superiorni u odnosu na nju. Zato je najefektivniji put u ljudsku dušu upravo komedija i to je još jedan od razloga zašto volim klauna.

Ali klaun nije uvijek komičan. Postoje poetični klaunovi. Arletti je vrlo poetična klaunica. Ona je, rekli bismo, ekstremno poetična francuska klaunica. Njezino pravo ime je Cathrine Germain. Ona i njezin dramaturg pokušali su uspostaviti suvremene tipove maski po uzoru na *komediju dell' arte*, pokušali su pronaći nove arhetipove, na primjer poslovni čovjek. U svakom slučaju, Arletti je bila vrlo poetična, jako našminkana lica. Govorila je vrlo visokim i tihim glasom. Klaunovi nisu uvijek smiješni, to želim reći.

Sada nastaju te distinkcije, Peta Lilly govori o tamnom klaunu, a Lecoq je često pričao o poetičnom klaunu kao antipod komičnom klaunu, mislim…

U svakom slučaju mislim da je *zašto komedija* dobro pitanje i nadam se da sam uspjela odgovoriti. To je u svakom slučaju moje mišljenje.

Peter-Dragan: Što je ključno da bi komedija uspjela i čime mjerimo uspjeh?

Delong: Ritam, *tajming*, istinitost. To su tri glavne stvari. Ako to nemaš, zaboravi, neće funkcionirati. Uspjeh nalazimo u publici, kao uvijek kod klauna. I ne samo u smijehu, ima mnogo vrsta smijeha. Uspjeh mjerimo količinom vibracije koju publika otpušta kao rezultat onoga što primaju. Ta vibracija može biti smijeh, mnogo različitih vrsta smijeha: smijeh iz trbuha, suzdržani smijeh ili smijanje do suza. Ta vibracija je mjera jer znamo da klaun ne postoji bez publike. Ako publika zatvori oči, klaun nestaje.

Peter-Dragan: Dakle, uspjeh mjerimo vibracijama koje iz publike dolaze nazad na pozornicu. Ali za klaunsku umjetnost važan je *flop*. Koja je ustvari njegova važnost i funkcija?

Delong: Flop je jedna od najboljih lekcija za klauna. Prije sam to davala kao jednu od vježbi u svojim radionicama zasebno, ali sada taj aspekt uključujem u sve vježbe. *Flop* je način na koji se učimo nositi sa svojim neuspjesima ili još točnije rečeno učenje kako se tvoj klaun nosi sa svojim neuspjesima. Kada doživiš totalni neuspjeh, kada ne postoji izlaz i moraš ostati na pozornici i primiti energiju neuspjeha, kako se tvoj klaun s time nosi - to je *flop*.

Peter-Dragan: Zašto je to često baza učenja o klaunu danas?

Delong: Zato što prvo što moraš naučiti kada kreneš u potragu za svojim klaunom je da je tvoja slabost ustvari tvoja snaga. To je najvažnija stvar. Učiš da je neuspjeh ustvari baza. Neuspjeh je tema i kada to shvatiš, na pravom si putu. Klaun nikada ne uspije, ustvari na kraju ponekad doživi uspjeh, ali i taj je uspjeh jedan ustvari usputan uspjeh. Klaun doživljava neuspjeh, baš kao i ljudi.

Peter-Dragan: Je li onda taj neuspjeh ustvari ultimativni klaunov uspjeh?

Delong: Na neki način je, ali nije do prihvaćanja neuspjeha, tu moramo biti vrlo precizni, zato što klaun ne prihvaća neuspjeh, on ustvari uči kako se nositi s neuspjehom, to je *flop*. Kako moj klaun doživljava taj *flop*, što on čini? Jedan klaun se na razne načine nosi s tim neuspjehom. Ali to je najviše otkrivajući portal kroz koji ulaziš u svog klauna.

Na razne načine pokušavam pomoći polaznicima svojih radionica da se suoče s neuspjehom, da ga prihvate. Na primjer, gledam imaju li smiješne noge, veliki trbuh,

jaki glas, tražimo posebnosti njihova izgleda jer je to nešto što možemo koristiti na početku procesa. Često se dogodi da se polaznici tomu opiru i uzrujaju se. Dakle, to je odličan smjer jer to što ti kao učitelj radiš je da dodaješ soli na ranu i govoriš im: da, tamo kreni, tamo kreni i nađi što se tamo nalazi. Jer način na koji se s time nosiš, s činjenicom da imaš smiješne noge ili klempave uši, kako se nosiš ti cijeli svoj život je ono kamo proces vodi. Lecoq je koristio pojam *premiere clown*, prvi klaun, koji je ustvari dijete koje stalno sluša naredbe poput *Jedi povrće! Ne stavljaj laktove na stol! Prestani trčati! Ne pričaj tako glasno! Dođi ovamo!* Dijete koje to neprestano sluša i kojemu se stalno nešto brani, to je mjesto na koje želimo ići jer je to prvi naš izvor boli, patnje.

Peter-Dragan: Dakle, izvor patnje je ustvari odskočna daska za pronalazak klauna?

Delong: Naravno! Zato što svi patimo. Patnja, i strah, i slabost, i neuspjeh, sve su to dijelovi iste knjige koju zovemo klaunski rječnik.

Peter-Dragan: Evo još nekoliko pitanja o samoj tehnici. Važnost *tajminga*?

Delong: To je temeljno! Ako nemaš osjećaj za *tajming*, ne možeš biti klaun, ne možeš se baviti komedijom. Problem je u tome što se osjećaj za *tajming* ne može naučiti. To moraš imati u sebi. I to nije ritam. Ritam je nešto drugo. Imati osjećaj za *tajming* je znati kada poentirati u vicu. *Tajming* znači prepoznati pravi trenutak da napraviš nešto. To je nešto što osjetiš. Jedino kako mogu pomoći osobi koja nema osjećaj za *tajming* jest da joj sugeriram da svoju pažnju usmjeri na druge, bilo na partnera ili publiku. Ako gledaš samo na sebe, ne možeš osjetiti pravi trenutak. *Tajming* dolazi od spoznaje kakva je atmosfera, što onaj drugi razmišlja. Što drugoj osobi treba da razumije što govorim ili da vidi što radim. Druga osoba, kada tu drugu osobu *uvedeš* unutra, to je znak da imaš osjećaj za *tajming*. Kada se uvjeriš da ste na istoj valnoj dužini. Zbog toga ja, na primjer, dajem polaznicima zadak da ispričaju vic. Vicevi ovise o *tajmingu*.

Peter-Dragan: A ritam?

Delong: Ritam je razumijevanje kretanja svemira. Moraš imati ritma za klauniranja, ali za razliku od *tajminga*, ritam se može naučiti osim u iznimnim slučajevima.

Peter-Dragan: Što je s klaunskim tekstom?

Delong: Tekst je specifičan za svakog klauna. Isto tako kao što tragaš za svojim kostimom, isto kao što tragaš za svojim klaunskim univerzumom, moraš isto tako naći što govoriš i kako govoriš. Svaki klaun ima stvari koje govori. Uzmimo, na primjer, braću Cariola. Prvi August uvijek govori: "On je moj brat!", a drugi mu odgovara ponosnom gestom. I to stalno rade, tisuću puta. I to je toliko smiješno, jer je jako istinito. Imaju taj bratski odnos koji obožavaš. Publika jednostavno želi da se oni vole, i oni se stvarno vole. I to je pravi klaunski tekst, kada ga publika jednostavno obožava bez obzira što se ponavlja tisuću puta. I publika već anticipira da će reći opet tu rečenicu, baš kao kada klaun ponavlja neku gestu koju publika zavoli i već zna da će sljedeće napraviti upravo tu gestu. To što je publika priželjkuje, riječ ili neku gestu koja se ponavlja, to je znak da je to pravi klaunski tekst.

Neki klaunovi puno govore, na primjer Talijani, neki ne izgovore niti jednu riječ, nikad, neki klaunovi ne mogu govoriti, sve je prihvatljivo.

Peter-Dragan: Kako da klaun ponovi istu stvar s istom dozom čuđenja i otkrivanja svake večeri, opet i opet? Zato što ustvari ponavljaš istu predstavu, ali želiš biti u stanju otkrivanja svake večeri…

Delong: Upravo si odgovorila na svoje pitanje. To uspijevaš bivajući otvorena prema otkrivanju. Ako si svjesna sebe u sadašnjem trenutku, onda si u stanju otkrivanja. Ako si u sadašnjem trenutku, stalno se pitaš što će se dogoditi. Neke predstave izvodila sam po 300 puta i svake sam večeri jednako znatiželjna što će se dogoditi.

Peter-Dragan: Dakle, to je povezano sa slušanjem?

Delong: Naravno, slušanje je jedno od najvažnijih stvari. Ali želim reći da je stanje neprestanog otkrivanja povezano sa stanjem ranjivosti, stanje otvorenosti, stanje u kojem smo potpuno novi, svake sekunde nanovo rođeni. To je tako visok stupanj znatiželje, da je to ustvari otkriće, sve je novo otkriće svaki put. I zato smatram da brzinske probe, takozvane talijanke, više odmažu nego pomažu. Naravno, ponekad moramo ponoviti samo ulaske i izlaske, pozicije, pokrete, ponekad jednostavno moramo zbog nedostatka vremena i čuvanja energije, kao profesionalac moraš naučiti kako to raditi. Ali za mlade glumce to je jako opasna tehnika, jer kao mladi glumac ili klaun moraš biti u stanju stalnog otkrivanja, moraš biti znatiželjan svake sekunde,

moraš biti u trenutku, i ako samo brzinski prolaziš predstavom zanemarujući taj osjećaj stalnog otkrivanja, uništavaš sam svoj rad.

Peter-Dragan: I stječeš loše navike, pretpostavljam.

Delong: Vrlo loše navike. I zato kod mladih klaunova pogotovo inzistiram da, kada uvježbavamo neku scenu, stvarno to rade, ne možemo kroz nešto samo proletjeti jer to znamo. Po mom mišljenju, moraš biti vrlo iskusan glumac da ti takve probe ne utječu na samu izvedbu.

Peter-Dragan: Što se točno podrazumijeva pod pojmom autentično?

Delong: Autentično je istinito. Probat ću objasniti jednim ekstremnim primjerom. Kada netko dođe na moju radionicu u predimenzioniranim cipelama i točkicama i velikoj narančastoj perici na primjer, jako našminkanog lica, kao Ronald McDonald, prvo pomislim da ta osoba laže, i moja je prva pretpostavka da toj osobi ne vjerujem jer mi laže na jednoj od prvih vježbi, a to je vježba pronalaženja kostima. I zato im kažem: „Odite u ormar svoje bake ili djeda i tamo potražite nešto preveliko, ili premalo, jer ti će komadi otkriti tebe, ljude od kojih potječeš.“ Ako tražiš među svojom starom odjećom, to je dobro mjesto za početak jer tražiš nešto što *je* ti. Dakle, autentičnost je traženje tvoje istine.

Peter-Dragan: Kada u klaunskoj izvedbi reagiramo na neku situaciju, to znači do možemo biti mnogo toga, ne držimo se principa nekoga karaktera kojeg je pisac napisao, možemo biti kontradiktorni, u jednom trenutku divni, u drugom trenutku divlji, dakle mijenjamo se iz trenutka u trenutak. Kako je to povezano s autentičnim?

Delong: Povezano je s istinitosti. Istinitosti ponašanja. Ono što tražimo je istinitost postupaka, ponašanja. Autentično znači biti dosljedan onome što ti jesi. Istina Ive Peter-Dragan nije istina Lee Delong. Ti imaš svoju istinu, svoju posebnu istinu, to je tvoj genetski make-up. Ako si dosljedna svojoj istini, onda si autentična. Kada kažem da je klaun najautentičniji izvedbeni stil, pod tim mislim da je on najbliži onim što ti stvarno jesi. Za mene, pronaći svog klauna znači pronaći svoju istinu, a to znači pronaći svoj genetski make-up, svoj emocionalni make-up.

Peter-Dragan: Čini mi se da se sada vraćamo odgovoru na prvo pitanje, a to je da klaun nije glumac, nije performer u suvremenom smislu riječi, već *veći* ti zbog tog naglaska na ono što je autentično ti.

Delong: Za mene da! Sjećaš se da je jedna kritika Slavuja[129] glasila "Veći od života". Klaunsko kazalište veće je od života jer je toliko istinito o onome što svaka osoba na sceni jest, da postaje arhetip mnogih ljudi.

Peter-Dragan: U ovom se normalnom životu skrivamo, a u ovom *većem* otkrivamo.

Delong: Da, jer čim više staviš mikroskop na samoga sebe i čim više promatraš tko ti stvarno jesi kao individua i čim više tu sliku proširiš u stvarno komunikacijsko sredstvo kao što klaunsko kazalište jest, tim više postaješ kao svi drugi.

Peter-Dragan: Ovo zvuči kao formula…

Delong: Mi svi kao ljudi imamo zajedničke karakteristike. Želju, mržnju, patnju, sve te velike emocije, svi ih mi nosimo u sebi. I što si iskreniji prema svakoj stanici svoga tijela, iskreniji si prema samom sebi. To je odnos mikrokozmosa i makrokozmosa. Da budem ekstremna, reći ću da je to moja religija. Za vrijeme rata držala sam satove klaunskog kazališta na sarajevskoj Akademiji. Tamo sam upoznala Jasmilu Žbanić koja je kasnije napisala da sam ja vjerovala da umjetnost može hraniti ljude za vrijeme rata. Ja sam stvarno to vjerovala. Vjerovala sam da, ako možemo pogledati jednu stanicu svoga tijela, možemo razumjeti svijet. I za mene, to je klaun.

Peter-Dragan: Sada si spomenula poučavanje klaunskog kazališta u ekstremnoj situaciji kao što je bio rat devedesetih na području bivše Jugoslavije konkretno u tvom slučaju Sarajeva. Možeš li nešto više o tome reći?

Delong: To je jednostavno bilo život ili smrt, što je ustvari čisti klaun. Jedna djevojka je svaki dan pješice dolazila na satove, a živjela je 50 metara od prve linije fronte. Već je bila i ozlijeđena i doživjela je da joj je granata pogodila kuću. Svaki dan bi hodala dva sata kroz šumu, skrivajući se i došla bi na nastavu, i dva sata nazad. Uvjeti su bili užasni, nismo imali grijanja, često nije bilo struje, ponekad kada bi bilo neizdrživo hladno rekla bih studentima da danas žongliramo ili učimo neku drugu

[129] Predstava u produkciji Triko Cirkus Teatra i režiji Lee Delong premijerno izvedena u siječnju 2012., prva cjelovečernja klaunska ansambl predstava u Hrvatskoj

vještinu da bi se zagrijali. Ta nastava postala je naša hrana. Bila je esencijalna za preživljavanje. Radili bismo prezentacije za publiku, a ja sam imala nešto novca pa bih kupila čokolade, suhomesnate proizvode i puno piva. I to sve bilo je u Obala kafeu i ljudi bi dolazili gledati te klaunske prezentacije koje su ponekad trajale i po nekoliko sati. Ne bih niti jednu scenu izbacila, kao što to radim inače na radionicama, već bih ih pustila da igraju. Publika je cijelo vrijeme ostajala. Ponekad smo morali ostati cijelu noć jer bi krenuo policijski sat. I onda bi se prezentacija pretvorila u jednu ogromnu proslavu života. To je bila životna snaga!

Peter-Dragan: To je jedna stvarno začudna stavka tvoje klaunske biografije. Ti si stvarno doživjela priliku biti klaun u ekstremno kriznoj situaciji, na terenu, duže vrijeme. Doživjela si stvarnu situaciju gdje biti klaun znači život ili smrt!

Delong: Aleksandar Seksan, koji je bio s nama na toj godini u Sarajevu, napisao je svoje svjedočanstvo o tom razdoblju. Može se pročitati na mojoj web stranici. [130] U pravu si, to je bio život!

Peter Brook je u Drugom svjetskom ratu išao u stanove ljudi za vrijeme bombardiranja Londona i izvodio predstave, tako je i počelo kazalište u stanu[131]. To je pomoglo ljudima da prežive, to je bilo kao hrana.

Peter-Dragan: To bi bilo nešto kao klaun u svakodnevnom životu, radi se o životu i smrti doslovno, i na pozornici i izvan nje.

Delong: I to jednake važnosti - i život i smrt!

Peter-Dragan: Kako si se ti našla u svijetu kazališnog klauna?

Delong: Moja sestra mi je rekla da sam već sa tri godine smišljala karaktere i izvodila predstave. Dakle, još prije nego sam započela školovanje. Radila bih pantomimičarske predstave gdje sam bila mali dječak koji je pojeo leptira, kada bismo se vozili autom, ja bih bila muha i sve bih to radila, sjećam se, da nasmijem svoje sestre. U mojoj obitelji nije bilo puno veselja i otac bi me često kažnjavao zato što se ponašam kao luda. Ali meni nije bilo ništa ljepše nego nasmijavati svoje sestre i postići da se moja majka nasmiješi. Moj bi mi otac govorio da prestanem, ali ja sam

[130] https://www.leedelong.com/testimonials-theatre-professionals
[131] appartment theatre

još više i više to činila. Žudjela sam za tim smijehom. U školi sam bila aktivna u dramskoj grupi. Kad mi je bilo jedanaest, osnovala sam bend koji se zvao “The Pscyhodelic Six”. Imali smo dva bubnjara, nikakav drugi instrument, tri prateća vokala i mene. I tada sam napisala svoju prvu pjesmu. Glumila sam čitavo vrijeme u srednjoj školi. To je bilo šezdesetih, pa sam za vrijeme studija pjevala po kafićima. Onda sam se upisala na glumu, točnije glumu i dramaturgiju... I to je otprilike to. Za vrijeme studija počela sam se baviti klaunom, klaunom s crvenim nosom, i to pod utjecajem Karen McCarty, koja je kasnije osnovala Healthy Humor, američku inačicu naših Crvenih nosova. Ona mi je bila velika inspiracija. Onda sam počela klaunirati na ulici, naučila sam žonglirati, voziti monocikl, modelirati balone… Bila sam grozan klaun… Onda sam se preselila u New York i izvodila na dječjim rođendanima i imala neke uloge. I onda sam se odlučila preseliti u Pariz, upisala sam Lecoqovu školu i to mi je stvarno otvorilo svijet klaunova. Tamo sam upoznala Alaina Gautrea, meni važnog učitelja. Nakon završene škole nekoliko sam godina izvodila kao solo klaun. Paralelno sam uvijek radila kao glumica.

Peter-Dragan: Što misliš o poučavanju klaunske umjetnosti koje je danas dostupno? Prije sedamdesetih to je bilo teško dostupno jer su se te vještine i tajne, nazovimo ih tako, prenosile obiteljski s generacije na generaciju. Sada svjedočimo drugoj krajnosti. Radionice su dostupne svima i svugdje.

Delong: Da, ako u internetski pretraživač upišeš 'klaunski satovi Pariz', dobit ćeš oko 8000 rezultata. Problem u tome je da je to kvantiteta, ne kvaliteta. Ja sam sama održala stotine i stotine radionica, od Perua do Dohe, i iako ih i sama nudim, ipak mislim da radionice nisu najbolji način da se uči klaun, one su kompromisno rješenje. Radionice su prilika za mnoge da nešto nauče, ali one ne mogu nadomjestiti školu, kao na primjer Lecoqovu školu. Svatko tko je jednom prisustvovao mojoj radionici, mogao bi kopirati moje vježbe i predavati ih nekome drugome. Problem je u tome što ta osoba neće imati moje iskustvo, moje oko, moje duboko razumijevanje tih vježbi. Učiti preko posrednika nije dobro.

I sve te klaunske federacije i organizacije, doktori klaunovi, oni koji izdaju klaunske diplome, ma svi pokušaji klaunske sistematizacije oduzimaju esencijalnu kvalitetu koju klaun ima, a to je kaos. Klaun je kaos jer je svijet u kaosu. Ako klaunu oduzmeš tu kvalitetu nepokoravanja nikakvim pravilima, taj kaotični aspekt, on gubi svoju

rubnost i neku opasnost koja je uvijek bila prisutna u starim cirkusima. Tu kvalitetu zbog koje se djeca često boje klauna. A to je važna kvaliteta klauna. Ti moraš osjetiti da je ta jedinka pred tobom spremna učiniti bilo što, da je u potpunosti nepredvidljiva! Dakle, ako je klaun dobar učenik, na krivom smo putu!

Peter-Dragan: Dakle, ne želiš dobre učenike, što želiš od polaznika?

Delong: Ja želim da ne mogu predvidjeti što ćete sljedeće napraviti! Želim da me iznenadite. Ako ne mogu predvidjeti što ćeš učiniti sljedeće, onda sam na jako dobrom mjestu, jer imaš moju punu pažnju.

Ono što se događa je da iz neke radionice izađe 10 istih klaunova, klaunova klonova, svi se bave istim temama, izgledaju isto, kostimi su slični, pogledi… To nije moj način.

Peter-Dragan: I moje zadnje pitanje! Klaun u svakodnevnom životu, kao koncept?

Delong: Ako se ja osjećam dobro, sretno i razdragano, znam da gledam kroz oči moga klauna. Ako sam tužna, nervozna i uzrujana, znam da ne gledam. Jer klaun u svakodnevnom životu je gledanje svega na nov način, otkrivanje ljepote života. Važnost uživanja u svakom trenutku koji nam je dan. To je za mene klaun u svakodnevnom životu!

6.3. David Shiner i jedna prazna sjedalica!

Slika 7.

Uvodne riječi Davida Shinera na majstorskoj radionici u Zagrebu, listopad 2020.:

Nada, nada, nada, sreća, zadovoljstvo, ekstaza s jedne strane i bezdan agonije i očaja. To je život. Velika radost i velika agonija. I mi živimo između tih dviju krajnosti, boreći se da ostanemo u sreći. A znamo da to nije moguće…

Ljepota klauna je ta da on uvijek hoda po žici, i svjestan je obje krajnosti, ta dva pola. Ta svjesnost uzrokuje duboku ranjivost. Klaun živi u toj ranjivosti. A kako bismo to postigli, mi kao izvođači moramo iskusiti takvu ranjivost. Zato što jednom kad počnemo osjećati ranjivost, dubinu ranjivosti, možemo doseći (access) svojim osjećajima momentalno, u trenutku. Zato što osjećamo stvari… Ne niječemo, ne zadržavamo agoniju iza zatvorenih vrata koja smo zaključali s pedeset lokota, ili ono što bi Karl Jung nazvao "The shadow self". To je energija koje smo se odrekli, ili koje bismo se htjeli odreći, ali je to energija kojoj možemo prići, koju trebamo, koju možemo iskoristiti kao izvođači. A posebno kao klaunovi.

Probat ću sada malo to tehnički objasniti… Svaki put kad izađemo plesati, (u vježbi diska), to treba biti drugi ritam, treba biti drugačiji pokret, mora biti drugačija vrsta očaja… Jer sjetite se, vježba je da postupno gradimo očaj. Netko od vas je skakao, vikao i vrištao. To je bilo zanimljivo i smiješno. A zašto je to bilo smiješno? Meni je

to bilo smiješno jer je otvoreno iskazivalo osjećaj očaja… Očaja…. Ono što i kao klaunovi želimo postići… Klaun radi budalu od sebe sa žudnjom da postigne bilo što u životu. I ako razmislite što sve radimo da bismo postigli sreću… Sve te stvari… Je li to konzumacija alkohola, seks, kupnja novog auta, ili je to odličan posao, uspjeh, zgrtanje bogatstva, i tako dalje i tako dalje, taj očajnički pokušaj da na taj način nađemo unutarnji mir, to je nešto čime se ja kao klaun mogu poigravati. Mogu se tim očajem zabavljati, mogu se zabavljati dok otkrivam javno taj očaj. Dakle, klaun će učiniti sve da bi postigao svoj cilj, što god taj cilj jest, da bi doživio tu ekstazu zadovoljstva, što god ona je, može biti "Ja samo želim plesati"! Ne, ti želiš pronaći smisao svog života! I TO NE IDE TAKO LAKO! VAAAA! OOOOOH! JUHUUUUU! HAHAHAH! OVO JE ODLIČNO! HAHAHAAA! SREĆA I OČAJ! (suze)…. Nemojte zaboraviti da je najveći izazov kako prikazati dubinu te borbe između dvaju suprotnih polova kroz naš pokret. Jer sve je moguće. Jedna je verzija te vježbe danas na mene ostavila snažan dojam… Tko je to bio? Nikolina? Da, Nikolina, pitao sam se što će učiniti. Stoji na sredini… Ok… I onda je samo polako počela trčati u krugovima… O, da! To boli… Jednostavan čin trčanja u krug postao je simboličan, postao je simbolom trčanja za tom stvari koja je skoro pa dostižna, ali na kraju ipak nije, skoro u našem dosegu, ali ništa. Očaj, agonija koju osjećamo pokušavajući nešto postići. To je neuspjeh! I opet i opet! Ali ipak nanovo ustanemo! To je ljepota klauna! On uvijek nanovo ustane! Ali opet će pasti! Past će očajnički! Ali ne odustaje!

Dakle, ono što klaun ustvari radi je da komunicira s našim kolektivnim iskustvom života. Komunicira s našom kolektivnom boli! Komunicira s našom kolektivnom humanošću i svime što ona uključuje, a to je ustvari sve! Ali glavni izazov je postaviti pitanje kako ih (publiku) mogu nasmijati stvarno jako i onda ih dovesti do suza, kako ih mogu nasmijati do suza, a da u isto vrijeme osjete i potrebu za plakanjem. Kako se mogu smijati u toj kratkoj sceni? Smijemo se toj očajničkoj želji za plesom i činjenici da se ples ne dogodi, i sada smo u agoniji jer nismo to postigli. Dakle, smijemo se i odjednom se dogodi saznanje: "Oh! To je bolno!"

Da, to su ta dva suprotna pola! Ovo je ono što želim, a ovo sam dobio! Klaun to dvoje spaja i to onda postane *supernova*! Ispunjam prostor nadom i očajem! Ah! To ne ide! Sranje! Dva pola! Toliko zabave! Ali sve to gotovo istovremeno može biti iskušano kroz dubinu naše vlastite ranjivosti. Prihvatite oluju sranja! Jer da, oluja sranja postoji! I jaka je! I tako Nikolina trči u krug misleći "Ovo će pomoći! Ne…. Ipak

neće pomoći! Sranje" ili je trčanje brže "Ne, ne, ipak mogu pobjeći oluji! Jeee, još se držim! Sve je super!" i onda se spotakne….

Bill Irving, moj partner, on je stvarno briljantan klaun. Jedna od njegovih točaka vrlo je zanimljiva. On trči u krug. I vrlo je sretan, sretan, sretan, sretan i odjednom se spotakne…ohhh…ha ha ha… i dalje je sretan… i opet se spotakne…[132] Ohhho! A sada dobije ideju! "Imam ideju! Neću se spotaknuti, preskočit ću prepreku!" Preskoči hop i onda bum!! Pada na lice! On to radi tako savršeno! On rješava našu kolektivnu dvojbu: "A shvatio sam problem!" i onda bum! Način na koji on padne, *tajming* tog pada komunicira s dubinu naše kolektivne patnje.

Dakle, to je uspjeh fizičkog teatra! Sjetite se, ne radimo s tekstom, radimo s tijelom, ali taj tjelesni pokret je još sposobniji, no ipak ne smijem to reći, točnije je da je on jednako sposoban iskomunicirati nešto kao što je riječ: s osviještenom svjesnosti (*conscious awareness*) prvo o tome što radimo i što želimo postići i uz podršku naše duboke ranjivosti. Svaka odluka koju doneseš mora proizaći iz ranjivosti. Jer što nam radi ranjivost: tjera nas da se suočimo sa strahom koji je prisutan, tjera nas da se suočimo sa strahom ako pokažem svoje ja. Naš je najveći strah u tome da će se u tom slučaju ljudi okrenuti od nas, pa ipak ne pokazujemo stvarnoga sebe, ostajemo unutar općeprihvaćene, vrlo uske i tvrde strukture u kojoj smo sigurni i sretni. Ali da bismo postigli supernovu na pozornici, moramo spojiti dva suprotna pola. Integrirati sjenu s njezinom suprotnošću.

A što se dogodi kad to postignemo? Jer, ne zaboravite, mi želimo nasmijati ljude, to je sve što mi klaunovi želimo. I još ako uspijemo publiku dovesti do faze gdje se smiju i plaču u isto vrijeme, da je tako histerično da pokazujemo očajnički pokušaj da nam bude savršeno, da nam svijet bude prekrasan, publika umire od smijeha jer i zna kakav je to osjećaj, taj očajnički pokušaj za postizanje zadovoljstva, bez obzira jesmo li toga svjesni ili ne! Mi za nečim žudimo, ili patimo zbog nečega… Publika se smije i kada ju dovedemo do tog stadija smijanja, tog spoja dvaju suprotnih polova, očajničkoj tuzi i očajničkoj sreći, dolazi do efekta EVAPORATION OF SEPARATION. Dvije nepoznate osobe u publici koje sjede jedna do druge više nisu stranci, jer sada dijele kolektivno iskustvo naše vlastite humanosti, mi sada dijelimo iskustvo dvaju suprotnih polova.

[132] Shiner dok govori o toj točki i markira pokretom točku na sceni

I tako odjednom nestanak separiranosti postaje vrlo stvaran. ”Oh! Pa ja tebe poznajem! I tebe poznajem! Život je užas, zar ne! Sranje! Ali je isto tako i veličanstven! To nema nikakvog smisla!”

Ali iz nekoga ga razloga želimo živjeti! Svi želimo! I to je ljepota klauna! Liječimo jedni druge! Trudimo se podignuti naše življenje na sljedeći nivo! Nivo koji će nas izvući od tvrdih okova našeg straha! Da nadiđemo strah! Da transcendiramo! Toliko vremena provodimo trčeći za nečim da jednostavno više ne možemo stati!

Klaun je sveti lik! Za mene je klaun jedan od nadmoćnijih likova u kazalištu, upravo zbog svega ovoga što sam vam upravo rekao. I ako se klaun služi samo pokretom, u njemu je dubina. Tako ulazi u našu kolektivnu nesvjesnost i podsjeća nas na istinu, podsjeća nas na naše mogućnosti, podsjeća nas da smo ljudi i da očajnički trebamo jedni druge. I ideja samoće je samo iluzija, mi sami stvaramo svoju vlastitu samoću.

Klaun pretvara našu agoniju u bol, u slatki dječji smijeh, i podsjeća nas da pripadamo jedni drugima i da jedni druge trebamo puno više nego što smo toga svjesni!

I sad odite i recite to političarima!

Peter-Dragan: Kako ste postali baš klaun, a bavili ste se prvo klasičnim kazalištem?

Shiner: Prvo sam studirao glumu, ali sam od glume odustao. Onda sam neko vrijeme radio kao stolar, gradio drvene kuće i odmaknuo sam se od svoje prve ljubavi, od kazališta. Zaboravio sam na to. I onda sam jednog dana u svom rodnom gradu vidio klauna koji je izvodio na cesti i imao je puno novaca u svom šeširu. To me fasciniralo i sljedećeg sam dana obukao kostim u stilu pantomimičara Marcela Marceaua i otišao na cestu. Bio sam katastrofalan, nisam ništa zaradio. Ljudi bi prolazili kraj mene i ja bih ih čuo kako komentiraju: Ovaj je grozan pantomimičar! Onda sam jedne večeri iz čiste frustracije zaustavio policijski auto koji je prolazio i pretvarao sam se da sam ja policajac. Otvorio sam vrata, rekao policajcu da izađe van iz auta, u svom kostimu, i policajac je izašao iz auta i počeo se igrati sa mnom, okrenuo se, ja sam ga prepipao kao da je kriminalac, ušao u njegov auto, zatvorio vrata, počeo voziti…. Onda me on zaustavio. Ja sam izašao iz auta i shvatio da me gleda stotinjak ljudi. I od tada sam

počeo uključivati ljude u svoje ulične točke, zezati se s njima. I onda sam nakon nekog vremena čuo da je u Parizu jaka ulična scena, kupio sam kartu i otišao u Pariz. Tamo sam tri godine radio na cesti, ispred Georg Pompidou Centra i tamo sam naučio improvizirati. Izvodio bih tri, četiri predstave dnevno. I tako sam od uličnog izvođača u Parizu dogurao do Broadwaya!

Peter-Dragan: Koja je, po Vama, osnovna razlika između klauna i dramskog glumca?

Shiner: Po mom mišljenju glavna je razlika u tome što je klaun vrlo simboličan lik. Klaun je ogledalo za naše kolektivno iskustvo života, i dobro i loše. To je lik kojeg nalazimo u svakom prikazu čovjeka i koji je direktno povezan s našim kolektivnim nesvjesnim. Baza na kojoj se razvija klaunski lik je ljudska patnja i on tu patnju pretvara u smijeh. Taj se smijeh ustvari bavi našom patnjom, bez obzira na to je li publika toga svjesna ili nije. Klaun nam pomaže da se smijemo stvarima koje su vrlo bolne. Nekad se to čini izvještačenim, publika nekad nema doživljaj da je to nešto duboko. Ja kao izvođač uvijek nastojim da svaka moja radnja i akcija proistječe iz patnje…

A glumac samo preuzima uloge, igra razne uloge… Ali naravno, mogu igrati uloge koje duboko pate, ili bilo koje druge uloge… Ali klaun je uvijek klaun i on je ogledalo našeg, ljudskog, iskustva. Klaun nam pomaže da shvatimo da jedni druge trebamo i da je individualnost ustvari bolest, bolest ega koja stvara odvojenost. Svi mi imamo to zajedničko iskustvo koje zovemo život, i to iskustvo života protkano je trenucima velike sreće i velike agonije. Klaun spaja te dvije suprotne strane, ta dva suprotna pola, klaun živi u svijetu tih polova, klaun ne niječe sjenu, klaun prihvaća svoju sjenu i pokazuje publici da je jako mala razlika između suza i smijeha. Oni su ustvari ista stvar.

Peter-Dragan: Zašto klaun to radi upravo kroz komično?

Shiner: Zato što je na kraju dana ipak više suza nego smijeha. Ljudska tuga, posebno u današnje doba, prevladava u odnosu na smijeh. Kao umjetnik ne možeš to zanijekati, ne možeš se pretvarati da nema te velike količine ljudske patnje.

Peter-Dragan: A zašto ne izabire onda na primjer tragediju kao stil kojim će pokazati tu patnju?

Shiner: Zato što svi znamo što je tragedija, ali još nemamo to iskustvo da joj se smijemo. A kada se smijemo vlastitoj patnji, vlastitoj gluposti i vlastitim manama, jer klaun uvijek pada na nos, on uvijek gubi, on uvijek griješi, ali uvijek nanovo ustaje, ustvari učimo da je nama urođeno da nakon neuspjeha uvijek ustanemo i ponovno pokušamo. To ne znači nužno da ćemo drugi put uspjeti, ali sama akcija ustajanja daje nam nadu!

Peter-Dragan: U radionici ste spomenuli razne vrste klauna, cirkuskog klaun, klauna karaktera – onaj koji je uvijek isti i ne mijenja se, i kroz povijest pojavljuju se razni oblici klauna, nazovimo to tako, ali što je to što klauna danas, našeg suvremenika razlikuje od ostalih? Koje su razlike između suvremenih klaunskih praksi i onih iz prethodnih razdoblja?

Shiner: To je vrlo dobro pitanje! Razgovarajmo na tren o Charlieu Chaplinu. Charlie Chaplin prošao je eru velike gospodarske krize u SAD-u početkom prošlog stoljeća. Mnogi nisu imali ništa. Nije bilo novaca, nije bilo posla, ljudi bi stajali u redu za nešto besplatne hrane. Lik Charlieja Chaplina bio je lik koji ne samo da je pokušao pripadati društvu već se borio biti prihvaćen i voljen, a bio je skitnica, bio je lik koji nije imao ništa. Dakle, svatko se mogao poistovjetiti s tom borbom. On je nagovještao veliku nadu u vrlo tragičnim vremenima i dozvoljavao je svojoj publici da se smije svojoj vlastitoj egzistenciji, a mogli su se smijati zato što su glavni junak bili ustvari oni sami, svatko od njih bio je Charlie Chaplin, on je bio refleksija svega onoga što su oni bili: čovjek koji nema ništa, koji želi pripadati, biti dio nečega i naći smisao života kroz tu vrlo tešku egzistencijalnu borbu. I zato što je Chaplin bio svatković toga doba teme koje je obrađivao uvijek su bile o siromahu koji se bori kroz život. A poslije kada je kriza završila, bilo je drugačije…

Suvremeni klaun je psihološki lik, jer je svijet postao puno kompleksniji, i mnogo je više ljudske patnje, puno više mentalnih bolesti nego što je prije bilo, ima puno više samoubojstava, tako da je problem sada unutra, interna dilema, problem nije više izvanjski, eksterna dilema. Sada imamo sve, imamo novaca, posao, dobro ne baš svi, ali recimo Zapad je prepun materijalnog uspjeha. Danas imaš lijepu kuću, dobar posao, ugodan život i obitelj, sve je u redu, ali ljudi polako otkrivaju da mogu imati sve te stvari, ali nikada nije dovoljno. To sve ne rješava problem i ne odgovora na pitanje: Gdje je moja sreća? I to nas danas stavlja u vrlo duboki osobni konflikt. To

nije više borba za materijalnim dobrima, jer ih imamo, to je borba za duševno zdravlje. Ako mi sve ove stvari ne čine sretnim, što će me učiniti sretnim? Život je postao kompleksniji. Ljudi su prisiljeni postavljati si pitanja koja si recimo ljudi iz Chaplinova vremena nisu postavljali, jer sve što su htjeli bili su posao i hrana, pojednostavljeno rečeno. Mi to možda sada u zadnjih nekoliko mjeseci također prolazimo zbog pandemije i to je možda još kompliciranije jer je to bolest koja ubija i koja je izvanjska i od koje se moramo štititi. U isto vrijeme nam ta bolest onemogućava raditi, onemogućava nam funkcionirati onako kako smo navikli.

Zato klaun danas ima puno dublje značenje, svaku odluku koju ja kao klaun donesem, a koju publika možda i ne vidi, temeljena je na ranjivosti, odnosno na svijesti da postoji duboka patnja i da postoji velika sreća i da je sve to vrlo zbunjujuće, a mi se ljuljamo između tih suprotnih polova cijelo vrijeme. A to uzrokuje ogromnu količinu patnje, jer sreću tražimo u izvanjskom. Suvremeni klaun postao je na neki način unutarnja poruka, a ne izvanjska poruka. I dalje smo u oblasti komičnog, ali odluke koje donosim kao klaun odluke su koje izlaze i iz sreće i iz tuge. To je unutarnja borba, želimo li mi to priznati ili ne, to je kriza identiteta. Jer smo se borili za materijalna dobra, za moć, za sve ono što nam olakšava život i da bismo našli mir, ali upravo je to učinilo naše živote još jadnijima. I onda još k tome sve to bogatstvo, a s druge strane svijeta ljudi gladuju! Potpuno smo zbunjeni! Imamo oružje za masovno uništenje! To negiranje je ogromno, ignorantnosti je previše. Svijet je postao vrlo kompleksan. Prije su se ratovi vodili mačevima, a danas stisneš gumb i ubiješ 20 milijuna ljudi! Ta činjenica je zastrašujuća. Možda nismo svjesni toga straha cijelo vrijeme, ili možda ponekad jesmo, ali svijet je opasan, više je nasilja nego ikada. Ima više alkoholizma, više droge, jer ljudi pokušavaju naći mir. Kroz opijate, seks, više novca, moć…

Peter-Dragan: Ali otkuda nam dolazi komedija? Od patnje?

Shiner: U mom klaunskom izražaju komedija definitivno dolazi od patnje, od svjesnosti moje vlastite patnje, i empatije i suosjećanja s patnjom drugih! Kako ja mogu pridonijeti smanjenju te patnje kao umjetnik? Smijmo se toj patnji! Ne dopustimo joj da nas uništi! Ne dopustimo joj da prevlada i učini nas nemoćnima i za što drugo. Komedija nam patnju čini prihvatljivijom. Klaun i otkriva stvari kojih nisam bio svjestan, pokazuje mi moju vlastitu sramotu, moju vlastitu patnju, moju

vlastitu glupost, pokazuje mi intimnost i slatkoću koju sam zaboravio (intimacy and sweetness). Pokazuje mi nadu od koje sam odustao. Pokazuje mi da nisam potpuno sam, nisam sam, da pripadam obitelji koja se zove mi, da pripadam zajedničkoj humanosti. Da jedni druge trebamo, i da jedni bez drugih ostajemo sami.

Kroz suze naše patnje mi polako otkrivamo ljubav, pravu ljubav!

Sufi mistik kaže da bismo našli sebe, moramo plivati kroz ocean vlastitih suza, a to je metafora za činjenicu da ukoliko niječemo patnju, žrtvujemo sami sebi dar ljubavi i radosti. Jer on postoji unutar te patnje. Mi želimo to dvoje odvojiti, bježimo od patnje, a želimo samo sreću. Nikada nisam stvarno volio svoju ženu do trenutka dok nisam shvatio da bih ju u svakom trenutku mogao izgubiti. U tom saznanju živi velika bol, ali ako ne prihvatim tu bol, ne mogu sam sebi dopustiti da ju istinski volim. Jer strah od te boli uvijek drži ljubav na distanci… To je moje iskustvo… Ono što sam ja iskusio u životu diktira ono što ću izvesti na pozornici, kako ću klaunirati.

Peter-Dragan: Po ovome što ste upravo rekli bismo li mogli klauna protumačiti kao umjetnika performansa, ali u oblasti komičnog? Sve ono što izvedete na pozornici refleksija je vlastitog iskustva i time se poigravate!

Shiner: Sve je refleksija moje unutarnje borbe, ali sam naučio da je moja unutarnja borba univerzalna. Mi svi želimo isto na kraju dana. Svi želimo ljubav, mir, mogućnost da osjetimo nježnost i dobrotu i suosjećanje s drugima. Želimo sve što je dobro. Ali da bismo to stvarno postigli i osvijestili, moramo biti spremni prihvatiti sve one stvari koje bole. Moram prihvatiti tamu koja se nalazi unutar mene. Postoji moja sjena i ta sjena su dijelovi života koje ne želimo iskusiti zato što bole. Ali kroz suze te boli nalazimo, kroz prihvaćanje te boli, kroz duboku ranjivost, nalazimo ulaz za emocije koje su nam prije toga bile nepoznate. Možda kada smo bili djeca, osjetili smo tu nevinost i čuđenje i radost jer smo imali majku i nismo se bojali. Ali uvijek dolazi trenutak kada se majka i dijete moraju odvojiti, i dijete odlazi samo. Gubi zaštitu. Do tada naša egzistencija bez oca i majke nije postojala, a sada odjednom postoji, živimo sami. I zato su tinejdžeri glupi, jer se muče naći svoj glas. Do netom prije identificirali su se s majkom i ocem i onda jednog dana shvate 'oh, imam svoje ja' i onda se događa ta borba kako bi prekinuli s onim ja koje je izranjalo iz oca i majke, i često postaju baš grozni, jer se bore naći identitet. I od tog se trenutka moramo suočiti s ljudskim borbama (human struggling) sami. Naravno, možemo

tražiti pomoć od obitelji, i od njih dobiti podršku. Ali na veliko pitanje moramo sami odgovoriti. I tu smo opet u unutarnjoj borbi.

Peter-Dragan: Što je potrebno da bi klaunska komedija uspjela i kako mjerimo uspjeh klauna na sceni?

Shiner: Smijehom! Vrlo jednostavno! Koji je spektar smijeha? Hihoće li se publika, ili se smije, ili se stvarno glasno smije, ili se smiju do suza? Vrhunac dobrog klauniranja za mene je kada ih dovedeš do faze kada se smiju kroz suze. Da se toliko jako smiju da se otvaraju unutarnji centri, jer je taj smijeh spontan i čini nas sretnima, to je prepoznavanje naše humanosti kroz smijeh. Oni misle. ”Ovaj čovjek je van sebe, on je tako slobodan, ona je tako slobodna! I ne boji se reći istinu, sirovu istinu koje se ja grozim izreći jer će me izbaciti iz društva, jer kršim pravila… Reći će, on je lud, ona je luda, vrlo teška osoba.” Ali publika se raduje gledajući slobodu!

Mi se bojimo vlastite slobode. Što će se dogoditi ako ja stvarno počnem tražiti nešto za čime žudim? Ono nešto iznad uspjeha i svega što s uspjehom dolazi. To mijenja cijelu strukturu, cijelu tvoju unutarnju strukturu, od koje postaješ bolestan jer znaš da je ograničena, i da ćeš uvijek udariti o zid. Toliko klaunova, umjetnika, pisaca, slikara kažu ne mogu dalje, naišao sam na zid. Da, naišao si na zid, na svoj zid, ali to je zid koji si ti sam sebi izgradio. Ali što je iza tog zida? Da bi došao iza tog zida, moraš dekonstruirati cijelu tu stvar koju zoveš ja!

Peter-Dragan: Dolazimo li onda do vlastite autentičnosti?

Shiner: Da, tako dolazimo do autentičnosti, ali ta autentičnost je zastrašujuća.

Peter-Dragan: Zašto?

Shiner: Zato što imamo vrlu čvrstu strukturu u životu. Ovako dolazim do ljubavi, ovako me ljudi vide, pa sam spremna žrtvovati svoju autentičnost za tu ljubav i pažnju. Ja i ne znam da postoji autentičan ja, ja samo mislim, pa to sam ja. Istina, ali zašto to ne možeš pokazati na pozornici? Tko je taj ja, što je taj istinski glas, što radiš tamo na pozornici? Što želiš? Zašto se baviš tim poslom? Jesi li se ikad to zapitao? Što je to što stvarno iskreno želiš reći publici? Što je to što želiš više nego išta drugo u svom životu? Znaš li što to je? Zapitamo li se to ikada? Što želimo pokraj divnog muža, žene, divne obitelji, uspjeha? Koja je naša suštinska žudnja? A ta me suštinska

žudnja najviše fascinira, jer je ta suštinska žudnja ustvari glavni pokretač svega što radim. Svaku odluku koju donesem kao redatelj, svaku odluku koju donesem kao klaun, ta žudnja je prvi korak, jer je u njoj toliko mnogo energije, to je ta autentičnost kojoj žudimo.

Peter-Dragan: Dakle, povlačite paralelu između suštinske žudnje i autentičnosti?

Shiner: Da! Jer mi svi žudimo reći istinu i suočiti se s činjenicom da će se ljudi možda okrenuti od nas. Jer tada ostaješ sam. I što ćeš onda? Jer u životu odabiremo ono što će učvrstiti onog lažnog mene, donosimo odluke koje će učvrstiti naš ego, odluke koje nas štite i daju nam osjećaj sigurnosti. Autentični ja želi se toga osloboditi, želi svoj glas, jer onaj lažni ja stvoren je da bi ugodio drugima kako bi dobio ljubav i pažnju. I sve ćemo žrtvovati da bismo to dobili. A ustvari ne shvaćamo da žrtvujemo najveći dar koji smo dobili…

Jesmo li spremni riskirati i prihvatiti činjenicu da će se ljudi možda okrenuti od nas kada im pokažemo svoje pravo ja? Jer to je jedan viši ja! Nitko ti nikada ne može dati ono za čim istinski žudiš, to je već u nama, mi smo samoodrživi, autentični ja je ja koji stoji samo za sebe, bez obzira na to dolaze li ljudi ili odlaze, bez obzira na to vide li te ljudi ili ne, jer to autentično obuhvaća ustvari ono za čime žudimo. A što je to za čime žudimo? Žudimo za ljudskošću, a tu na scenu stupa ranjivost. Jesmo li spremni prihvatiti nesigurnost? Prihvatiti činjenicu da ne znamo ništa! Mi ustvari ništa ne znamo! Hodamo kroz život s tim programom u kojem su nas odgojili, donosimo odluke s tim u vezi, živimo život. Ali koje je dublje pitanje? Koja je šira slika? Za mene ta šira slika postoji, a autentično *ja* je mogućnost prihvaćanja svoje najveće sreće i svoje najveće patnje i s time živjeti i to prihvatiti! Ne možemo uvijek biti sretni, postoji i tuga, i možemo od nje bježati i bježati, ali će nas jednog dana sustići. Živimo oba ta ekstrema i ako to prihvatimo, to je put k autentičnosti. Ako se želimo odvojiti od naše sjene, koja predstavlja našu osobnu patnju i strah od nepoznatog, nećemo ju nikada pronaći.

Peter-Dragan: Dakle, je li način da dostignemo svoju autentičnost kroz emocije?

Shiner: Ja samo mogu reći za sebe. Za mene je autentičnost suočiti se s onim što stvarno želim više od svega. Mi svi živimo s ogromnom količinom straha, bili svjesni

toga ili ne. Mi živimo u strahu. Kad se predamo i kažemo tako je kako je, nećemo više gubiti dane života zbog straha, dani u strahu su izgubljeni dani…

Peter-Dragan: Kako se to može naučiti, odnosno kako Vi poučavate takav pristup životu kroz klauna i klaunsku tehniku?

Shiner: To je uvijek velika borba.

Peter-Dragan: Da, istina. Evo govorim iz vlastitog iskustva… jedva čekam neku klaunsku radionicu, želim naučiti tehniku, emocionalno se otvoriti, plaćam da bih joj prisustvovala, znam da moram propasti i da to nije nikakva velika stvar jer sam na radionici, ali i dalje oklijevam izaći na scenu…

Shiner: Da, to je normalno, to je ljudsko. A mene kao učitelja to omekšava, čini me nježnijim jer vidim da ste ranjivi, da osjećate tu unutarnju borbu, osjećam više ljubavi! Jer osjećam da ste isti kao ja… Na radionici dajem polaznicima dopuštenje da nam pokažu svoju bol, makar to bila samo bol koju osjećamo jer ne možemo izvesti dobro točku i strah da će nas svi ostali suditi jer nisam dovoljno dobar, posebno onda kada prije nas izađe netko jako smiješan, a ti izađeš i izvedeš nešto osrednje. Imaš li dovoljno suosjećanja i nježnosti za samog sebe da to prihvatiš? To nije natjecanje! Kako postajemo veliki umjetnici? Ne kroz natjecanje, već kroz prihvaćanje pogreške, prihvaćanje neuspjeha. Imam li razumijevanja za vlastiti neuspjeh i snage da sutra ustanem i ponovno probam? Moram stalno iznova probavati. U tom se krije velika ljepota. To ja kao učitelj želim vidjeti, bez obzira je li dobro ili loše. Ja želim vidjeti nekoga tko se trudi i tko je iskren sam sa sobom i svojom publikom. Tako će taj netko postići ranjivost. A bez ranjivosti nema dubine. Ti samo tamo nešto radiš, to nešto može biti stvarno smiješno, i to je super jer si razvio odličnu tehniku, ali moja je metoda, ono što sam otkrio u desetljećima bavljenjem klaunom, da je ranjivost ono najmoćnije. Puno je više kreativnosti prisutno kada rad dolazi od našeg iskonskog glasa, kad se rađa iz našeg iskustva obaju polova…

Peter-Dragan: Je li taj iskonski glas ustvari nečija autentičnost?

Shiner: Da, iskonski glas je autentičnost. I možda je taj glas na početku našeg bavljenja klaunom glas koji kaže: ”Ja se tresem od straha!” Možda kaže: ”Sve vas mrzim! Tako sam ljut! Jako sam ljut!” To je u redu. Povezano je s boli, ali barem smo je dodirnuli… Ali moja metoda funkcionira tako da želim vidjeti što se događa

kada poteku suze. Je li iza tih suza sram, ili samo slomljeno srce, ili strah? Što je tamo? I tako postaješ prisutan i svjestan sjene. Sjena je ustvari strah!

Pitam polaznika je li spreman pokazati svoju unutarnju borbu, podijeliti svoju unutarnju borbu sa svima nama, ne doslovno, ali kroz umjetnost. Može li ta unutarnja borba biti motor da te pokrene? Jer mislim da se tu nalaze velike ideje. Velike ideje nalaze se u našoj sjeni, prihvatimo sjenu i spojimo je s ljubavlju i srećom. U životu uvijek ima tame, ali kada je spojimo sa svjetlom, postajemo potpuni. I strahovi nestaju.

Peter-Dragan: Kako bi Leonard Cohen rekao: „U svemu postoji pukotina, ali kroz nju prodire svjetlo!“

Shiner: Tako je! Postoji krasan roman Ursule Le Guin, *Wizard of Earthsea*. Čarobnjak ima šegrta, mladog čovjeka kojemu prenosi sve svoje znanje, ali kaže mu da postoji jedna stvar koju nikada ne smije učiniti… Taj mladi čovjek uči o svojim moćima, od čarobnjaka, uči kako doći u kontakt sa svojim moćima i kako ih koristiti, ali tu jednu stvar mu čarobnjak ne dopušta. Mladić je neiskusan, ignorant, pomalo i arogantan i unatoč upozorenju odlučuje napraviti upravo ono što mu je zabranjeno. Odjednom se otvori nebo i izađe sjena i ta ga sjena slijedi cijeli njegov život. On svoj život živi u konstantnom strahu od sjene, a ta sjena je slobodna, putuje svijetom i uvijek ga traži… I tako život prolazi, on je sve umorniji i umorniji, i jedan dan ne može više bježati i sjena se pojavljuje. On napokon skupi snage i suoči se s tom sjenom. I što nalazi? Sam sebe!

Peter-Dragan: Dakle, bježao je od samoga sebe?

Shiner: Bježao je od svog straha! Ali kad si mlad, strah je velika stvar, može imati veliku moć nad tobom. I zato nikada ne želimo otvoriti sjenu odjednom, jer je unutra mnogo toga, mnogo energije. Ali kao izvođač, upravo to želim jer to koristim. Ja nikada učenicima ne bih rekao da mi sve pokažu sad, jer bi doživjeli živčani slom. Unutra je velika količina energije i straha. Tako da možemo samo malo po malo te sjene prihvatiti. To je put koji nam pomaže u nalaženju istinske kreativnosti. I mi uzimamo pomalo komadiće te sjene s onoliko snage koliko imamo.

Peter-Dragan: Osjećate li Vi da ste postigli taj cilj?

Shiner: Da sam prihvatio svoju sjenu? Da! Ali naravno, i dalje imam svoje unutarnje probleme, imam strahove. Ali nemam strah od smrti, zato što je sada taj strah integriran s drugom stranom. Zato ja iz trenutka u trenutak mogu pokazati svoju ranjivost. Mogu pokazati suze u trenutku jer sam prihvatio svoju drugu stranu, prošao sam ocean vlastitih suza. Ahhh, taj izraz je tako dramatičan… Ali da se probam izraziti drugačije, ja sebi dopuštam osjetiti svoju bol.

Peter-Dragan: Je li Vaš alat u tome komedija?

Shiner: Fizička komedija, a ona zahtijeva tehniku. Ja kombiniram tehniku mime, plesa, pokreta s ranjivosti i određenim stilom pokreta. Jer pronaći tog mog klauna koji je sada svjetski poznat, trebale su godine i godine. Nakon godina i godina shvatio sam: „Aha, to je to! Za mene.“ Napokon sam otkrio tko je taj karakter, odakle dolazi, koja je njegova sudbina, njegov poziv, što on ustvari radi na pozornici. Napokon sam saznao tko je uistinu taj karakter…. To je vrlo moćan karakter jer uzima našu kolektivnu patnju i pretvara ju u nešto čemu se možemo istinski smijati. A ako umiremo od smijeha, to je fantastično, jer pomaže svima nama kolektivno da doživimo iskustvo spajanja najveće sreće i najveće tuge.

Peter-Dragan: Supernova!

Shiner: Supernova smijeha! Ali najbolja stvar je da u tom smijehu zidovi koji nas odvajaju zapravo nestaju!

Peter-Dragan: Mislite četvrti zid?

Shiner: Ma klaun konstantno razbija četvrti zid! Ovo je nešto drugo, ovo je rušenje zidova između neznanaca u publici! Nestanak pregrada koje i fizički i figurativno gradimo između sebe i drugih.[133] A ja, kao klaun, uvijek želim to postići, tu *evaporaciju separacije*. A ona se događa kada smijeh u publici dosegne klimaks, na vrhu piramide, gdje se susreću sreća i očaj! Toliko se jako smijem da plačem. Mi se kolektivno toliko jako smijemo da plačemo. Tako da osoba koja sjedi do mene više nije stranac.

[133] Evaporation of separation

Peter-Dragan: Da, istina. Moje je osobno iskustvo da kada se tako jako smijemo, kao da tražimo nekoga s kime bismo to podijelili. Ponekad do nas sjedi prijatelj, pa nam je zabavnije kad se nečemu smijemo, a i povremeno se pogledamo kako bismo podijelili taj smijeh. A jednom prilikom mi se desilo da se osoba u gledalištu, koja je sjedila do mene, koju nisam poznavala, tako jako smijala da me počela dobrodušno gurkati rukom, kao da joj je trebala neka podrška u tom smijehu, kao da više nije bilo dovoljno da se smije sama. Tražila je partnera u smijanju.

Shiner: Da, smijemo se kolektivno. A divna je stvar i to što se klaunska umjetnost događa u tišini. Ima stvarno odličnih umjetnika, stand up komičara, ali klaun je na sceni tih, bez teksta tako da je njegov utjecaj na publiku jači, dublje pogađa. Ne znam kako se to događa, ali to je nešto što ne zaboravljaš. Vic možeš drugi dan zaboraviti, ali nikada nećeš zaboraviti fizičku stvar koja te natjerala na smijeh. Fizički teatar je direktan. Ja sam otišao korak dalje i doveo svoju publiku na pozornicu, dao im priliku da sudjeluju u onome što radim. Ono što me učinilo dobrim u tome je moja sposobnost da suosjećam s tuđom patnjom, nježnost, taj osjećaj da ih zaista vidim. Tako sam pridobio njihovo povjerenje.

Peter-Dragan: Istina, kad sam gledala video snimke i Vaše scene uživo u kojima sudjeluju ljudi iz publike, uvijek mi se činilo to toliko uigrano da bih pomislila da su ti ljudi vaši stalni partneri i da ste ih namjerno smjestili u publiku. Drugim riječima, da je to namješteno.

Shiner: Nije! U sceni Film četvero je ljudi koje izaberem iz publike, a ja igram zlobnog redatelja koji mrzi sve svoje *glumce*. Možda ponekad neke glumce i voli, ali većinom ih mrzi jer su stvarno jako loši. I što se sada događa? Ne samo da publika gleda mene koji sam luda, budala, sada su figurativno rečeno stvarno i oni sami na sceni, zbog ovih nekoliko koje sam izvukao iz publike, oni su s njima direktno povezani. Ne zaboravimo da su se netom prije svi zajednički smijali, dakle u istom smo brodu, dakle tko god ode na pozornicu, ustvari je ja. "Oh, što bih ja učinio na njegovu mjestu, o, moj bože! Pogledaj što im radi! Tako je bezobrazan i grozan. Ali ja se svejedno smijem, a ne bih se trebao smijati!"

To je ta brutalna iskrenost, brutalna istina!

Ali kako si ja kao umjetnik mogu dopustiti da budem tako grub sa svojom publikom, a većina me svejedno voli? Naravno, ima ih i koji me ne vole i to su oni koji se ne žele suočiti sa svojom vlastitom ljutnjom, svojom sjenom. Lakše je uzeti mene na metu i kriviti mene: "Taj klaun je stvarno užasna osoba!"

Ma zar stvarno? A kako ti to znaš? A zašto se onda svi smiju? Misliš da se smiju zato što ih ja samo iskorištavam? Jer da ih ja samo iskorištavam, to nikako ne bi bilo smiješno. To bi bilo mučenje.

Peter-Dragan: To je stvarno tako. Toliko puta se dogodi da ulični izvođač uzme nekoga iz publike, a sam nije toliko vješt u ophođenju s njima, i onda je meni kao gledatelju neugodno gledati kako izvođač ustvari mrcvari tog muškarca ili ženu iz publike….

Shiner: Da, upravo tako. Dakle, zašto mi se smiju, a grub sam prema njima, kako mi to uspijeva? Ja sam sebi dopustio da moja sjena postane svima vidljiva, i da divlja uokolo, ali ipak na jedan kontrolirani način, jer radim paralelno na više razina. Ali iza tog podivljalog i arogantnog redatelja stoji velika ljubav i suosjećanje. U predstavi Fool Moon na početku predstave ulazim među publiku kao gledatelj koji kasni i traži svoje mjesto. Cijelo vrijeme dižem tenziju jer me biljeter šalje na neko drugo mjesto. Na kraju završavam na balkonu. Jedne večeri je na tom *mojem* mjestu sjedila jedna stara žena. I ja sam bijesan, opet netko sjedi na *mojem* sjedalu! Malo prije toga sam *udario* čovjeka koji je sjedio na mojem mjestu, prosuo sam mu kokice na glavu, dakle stvarno sam bijesan. I onda kad sam vidio tu ženu u svojem sjedalu, izvadio sam je iz sjedalice, pritisnuo na zid i počeo udarati. Naravno, nisam je stvarno udarao. A ljudi su se histerično smijali, nisu mogli stati zato što nisu mogli vjerovati da sam si dopustio da staru ženu izvučem iz sjedala i da ju mlatim. A ta žena se toliko zabavljala da je prihvatila igru i pretvarala se da boli. A ja sam osjetio njezinu energiju i znao sam da si to s njom mogu dopustiti, jer sam razvio tu senzibilnost koja mi govori kako se osoba osjeća, je li dobro… Recimo kad biram nekoga iz publike, već po rukovanju, po njegovoj temperaturi, po tome kako mu rade kosti, koliko mi jasno stisne ruke, odmah imam osjećaj kako će se postaviti na sceni. I obično me osjećaj ne prevari. Toliko sam puno to radio da se taj osjećaj za drugoga razvio u vještinu. Ta mi vještina omogućava da budem otvoren i da osjetim kako se oni osjećaju i što misle. "Oh, ovaj će čovjek htjeti preuzeti točku, on će htjeti dokazati da

je smješniji od mene, ili ovaj čovjek neće napraviti ništa, on će biti kao voda na pozornici, bez centra, bez baze." Opet se vraćamo na ranjivost, na sposobnost da osjetimo tuđu bol i imamo suosjećanja za nju. Moj je cilj da nas sve dovedem na vrh piramide gdje postajemo ekstatični i nema više separacije. U istom smo brodu i prelazimo isti ocean.

Peter-Dragan: Prelazimo kroz istu oluju govana!

Shiner: Prelazimo kroz istu oluju govana! U istom brodu prelazimo istu oluju govana! I ekstatični smo! Pa tako u tom trenutku više ne osjećamo bol i patnju, već je to pretvoreno u ekstazu.

Peter-Dragan: I to je naš klaunski cilj?

Shiner: Moj sigurno je!

Peter-Dragan: Vratimo se na tren alatima koje na sceni koristimo, odnosno klaunskoj izvedbenoj tehnici. *Tajming*?

Shiner: Tajming je nešto što ne možeš naučiti na radionici, nažalost. Možeš neke aspekte *tajminga* naučiti, ali da bi stvarno savladao *tajming*, moraš što više igrati pred publikom i doživjeti neuspjeh, da bi spoznao što *tajming* znači. Da bi nasmijao publiku, *tajming* neke akcije mora biti savršen. To dolazi s puno, puno izvedbe. Neki su rođeni s dobrim instinktom za *tajming*, odnosno kada nešto novo započeti, koliko to nešto treba trajati, kad prijeći na drugu stvar, ali s više izvedbe, to postaje finije, postaje suptilno.

Peter-Dragan: Da, možeš postati sjajan baletan vježbajući godinama u dvorani sam, ali da bi postao sjajan klaun, možeš stvarno vježbati samo pred publikom.

Shiner: Da, jedino pred publikom, i propasti i tako naučiti! Učiš na teži način!

Peter-Dragan: Koje je značenje pogreške, neuspjeha?

Shiner: Vrlo jednostavno! Neuspjeh je važan zbog činjenice da ako nismo spremni suočiti se s vlastitim neuspjehom, kako ćemo moći rasti kao izvođači? Ako uvijek želimo izbjeći taj osjećaj osobnog neuspjeha, ako uvijek želimo izbjeći taj osjećaj kad nas drugi ne priznaju, ako se nismo spremni suočiti s time pred samom publikom, jer drugačije je kada doživiš neuspjeh na poslu sam, ili neuspjeh pred polaznicima na

radionici, ali kalunovi su pred publikom, oni doživljavaju neuspjeh pred mnogo ljudi. Kako ćemo spoznati kako je doživjeti taj osjećaj kako bismo se mogli time poigravati i ići još dalje...

Peter-Dragan: Učimo li se doživljavanjem tog neuspjeha pred publikom empatiji, odnosno postajemo osjetljiviji za patnje drugoga?

Shiner: Na neki način da, ali ipak je taj izvedbeni neuspjeh manji oblik neuspjeha jer ti sam odlučuješ da ga želiš proživjeti, jer želiš iz toga nešto naučiti. Dakle, to je alat. Ipak, puno više od samog alata potrebno je da bi empatiju stvarno osjetio jer se suočavaš s nečijom osobnom patnjom. Ne uspjeti pred publikom samo je jedan aspekt osobne patnje, to nije cijela naša patnja, i zato je dugi proces da izvođač, klaun, postane istinski empatičan. Kao izvođač moraš uvijek iznova učiti, iznova rasti. Ja i dalje učim. Ja nikada neću reći, evo, došao sam do kraja. Nastavit ću učiti, rasti, razvijati svoju kreativnost sve dok ne umrem. Nikad neću otići u mirovinu.

Peter-Dragan: Da, ovo definitivno nije vrsta posla od kojega možeš otići u mirovinu.

Shiner: Definitivno ne.

Peter-Dragan: Da, to ustvari nije posao, nego način života!

Shiner: To je stvarno način života! I zato i prema svojim učenicima osjećam nježnost i razumijevanje i želim im prenijeti poruku da je neuspjeh isto ok.

Peter-Dragan: To je vrlo zanimljivo, taj način na koji svojim učenicima želite približiti osjećaj neuspjeha. Neki drugi pedagozi to rade na brutalniji način. Uzmimo na primjer Gauliera. Njega prati reputacija vrlo oštrog klauskog pedagoga koji vrijeđanjem dovodi svoje učenike do osjećaja neuspjeha i do patnje izazvane tom činjenicom.

Shiner: To nikada nisam mogao razumjeti. A nikada ne bih mogao pristati na to da sam učenik. Takvi pedagozi stavljaju sebe na pijedestal i misle si: Sad ću te slomiti! Ne! To je krivo! Ljudi će se otvoriti dubini osjećaja. Ja sam se odlučio, kao učitelj, podijeliti svoje znanje i probati nekome pomoći, i to uvijek uz ljubav i razumijevanje. Tako mogu dati svojim učenicima snage koja im je potrebna da bi postali ranjivi, da

bi dopustili sebi, pred nama, pokazati bar dio svoje patnje koju inače ne bi pokazali, zato što je to privatno. Ali kolektivna patnja nije privatna. Jer smo svi u istom brodu!

Peter-Dragan: Zato se valjda na kraju više i ne sramimo pokazati patnju jer znamo da smo svi u istoj situaciji.

Shiner: Svi smo u istoj situaciji. I onda polako počinjemo mariti jedni za druge, mi želimo da i druga osoba uspije. I ja kao učitelj želim biti dobar *otac*, dati *djeci* svu moguću podršku kako bi naučili vjerovati mi i kako bi napravili taj dodatni korak, da bi ušli u rizik u koji sami od sebe nikada ne bi ušli. U školi u kojoj ih vrijeđaju nikada to neće učiniti u toj mjeri jer se ne osjećaju sigurnima.

Peter-Dragan: Baš je tako i s djecom. Kad su u okruženju stranaca, kontroliraju se, pristojni su, a kad im dođe majka, počnu se osjećati sigurno i onda njihova prava narav izlazi na vidjelo. Ponekad postaju stvarno grozni, drski, zli ili dobri, ali to sve mogu iskazati jedino u uvjetima i sredini u kojima se osjećaju sigurno. U sredini za koju su sigurni da će ih razumjeti i voljeti bez obzira na sve.

Shiner: Koja će ih voljeti bez obzira na sve! To je ključ! Kako bi ih podsjetilo da bez obzira na to što naprave, uvijek će u njima biti ljepote i začudnosti, bez obzira vjeruju li to ili ne. Strah od tvog crnog ja je nešto što nas zatvara, blokira akciju.

Peter-Dragan: A kako ste kreirali vježbu Samuraija, klaunsku vježbu po kojoj ste prepoznatljivi?

Shiner: René Basinet i ja imali smo točku Dva samuraja koji su bili ludi. I tako sam jedan dan na radionici došao na ideju da tu vježbu zadam učenicima. Dakle, dva samuraja hodaju ulicom, slučajno jedan drugoga gurnu ramenom i to im toliko povrijedi ponos da kreće borba dok jedan, ili obojica ne umru dugom i bolnom smrću. Shvatio sam da je to jedna dobra kombinacija zvuka i pokreta, dobar način otvaranja čakri (centers), dobar način da pristupimo svojoj energije, da ju pokažemo, dobar način da naučimo raditi s energijom. U toj je vježbi sve sadržano: *tajming*, koncentracija, fokus, davanje pažnje partneru, tzv. dobacivanje loptice, mogućnost prepuštanja tome što se na sceni događa, dobivanje ideja od svoga partnera, ritam, prisutnost, napetost, zadržavanje napetosti.

Peter-Dragan: O ultimativnom odnosu klauna i publike i klauna prema samom sebi, često spominjete priču o jednoj praznoj stolici…

Shiner: Kada sam igrao s Billom Irvinom predstavu *Fool Moon* na Broadwayu, koja je osvojila Tonyja, bila rasprodana svaku večer, bila apsolutni hit među publikom i kritikom, ja bih sam svaku večer nakon pauze u predstavi izašao na pozornicu i tražio praznu stolicu. Jer sam bio uvjeren da ta osoba zna istinu o meni i da je zato otišla. Jer ja nisam imao pravo biti tamo. I nisam imao talenta. Ja sam obični prevarant. I nakon što sam to neko vrijeme radio, shvatio sam da imam veliki problem. Ja sam izvodio iz krivih razloga. Gledajte me! Vidite me! Volite me! Pomozite mi! O, moj bože! Htio sam biti savršen svaku večer. Koliku nevjerojatnu količinu stresa je to uzrokovalo! Dok nisam jedne večeri došao do zaključka da je ok. Možda je ta osoba doktor i imala je hitan slučaj, ili je morala hitno na WC. A možda je to bio i netko komu je predstava bila grozna, posebno ja. Ta je osoba mislila da sam očajan! Ok! Što pokušavam reći? Nikada neće biti dovoljno dobro ako radimo iz razloga: mama i tata, gledajte me! Moramo biti sposobni predati se, prepustiti se onome što je tu, prepustiti se strahu i prihvatiti oluju sranja! (*Shiner plješče*) I dalje si živ! I bit ćeš živ i sutra! I dalje dišeš! I ustaneš i ponoviš sve! Padneš na lice, ustaneš i opet pokušaš. To ne znači da nemamo talenta, to ne znači da naše mjesto nije na pozornici! To je naše mjesto. Tu se radi o pronalasku svog autentičnog glasa, primarnog glasa, pronalaska ljubavi, nježnosti i suosjećanja prema samom sebi. Nekako to lakše pronalazimo za druge: "O, kako mi je žao tog čovjeka...". A kad se radi o meni onda (*Shiner pokazuje gestu lupanja čekićem o svoju glavu*). Što ustvari govorim - u redu je izgledati grozno! To je način da počnemo ići naprijed!

6.4. Intervju – autoetnografska metoda i umjetnička izvedba

Intervju kao jedan od alata antropološkog istraživanja u prošlom stoljeću doživljava određene promjene koje se najviše odnose na način na koji kao istraživači postavljamo pitanja, odnosno na koji način dijalogiziramo s osobom koju intervjuiramo.

Zbog utjecaja kulture i društva kojem pripadamo, sasvim objektivan pristup je iznimno upitan. Već kod izbora osobe s kojom vodimo razgovor možemo nabrojiti niz razloga zašto biramo baš tu osobu i time već u startu postajemo subjektivni. Osobu dakle biramo s razlogom, a ne nasumce.

Antroploška istraživanja prije su pretpostavljala upravo to da je istraživač neutralan promatrač, dakle da je neutralna pozicija moguća, a ta naizgled neutralnost stavljala je istraživača na položaj moći u odnosu na subjekte istraživanja. Kritika takovog pristupa koji pretpostvalja da je promatrač neutralna persona i time gotovo autoritativno pristupa opisivanju života neke zajednice ili pokreta, dovodeći antropologiju u vezu s kolonijalnim i neokolinijalnim vladama, pojavljuje se u drugoj polovici 20. stoljeća. Tada se događa pomak i pripadnici "opisivanih" počinju inzistiratiu na tome da se i njihov glas čuje, odnosno da pišu iz svoje osobne pozicije.

> Suvremeni pristupi intervjuiranju prekidaju konvencije na istom principu. Odmičući se od ispitivačkog modela gdje istraživač unaprijed postavlja fokus istraživanja i priprema pitanja, a uloga sudionika je da podastre suhe činjenice kao odgovor, autori pristupaju metodi intervjua kao specijaliziranom razgovoru koji se vodi između kreativnih sudionika u kojem kontekst, ulog u istraživačkom projektu i veza između sudionika istraživanja u mnogočemu određuju sadržaj razgovora."[134] (Culahane 2017:12)

[134]Citat u originalu: "Contemporary approaches to interviewing disrupt conventions along these same lines. Moving away from an interrogative model, where a researcher predetermines the focus of an interview and prepares questions, and a research participant's role is to provide raw data in response, the authors here approach interviews as specialized conversations between co-creators in which context, investment in the research project, and relationships between researchers and research participants significantly shape the content." Prevela Iva Peter-Dragan

Za sebe mogu reći da sam ove razgovore vodila kroz dvije svoje uloge, kao doktorandica koja istražuje materijal za svoj doktorski rad i kao aktivna klaunica. Vodila sam ih uživo, u razgovoru, a ne pisanim putem. Takav pristup dozvolio mi je reakciju i spontanost i osluškivanje sugovornika i njezinog/njegovog trenutačnog toka misli ukoliko je smjer razgovora odmaknuo od unaprijed napisanih pitanja. Moje dobro poznavanje oba sugovornika i dugogodišnje klaunsko iskustvo utjecalo je naravno na kreiranje pitanja unaprijed, ali i u trenutku razgovora.

Voditi razgvor o ovakvoj jednoj širokoj i često neuhvatljivoj temi bez ikakvog osobnog iskustva na sceni uspredila bih sa simultanim prevođenjem. Kada prevodimo simultano polaznicima neke radionice, a moje iskustvo su većinom radinoce izvedbenih umjetnosti, prednost je dijeliti isto izvedbeno iskustvo s osobama kojima prevodimo. Prvoditelju koji je isključivo na zadatku lakše promaknu finese. To ne iznenađuje, tako je na svim poljima. Zato postoje prevoditelji za specijalizirana područja koji su onda detaljno upućeni u tematiku, poznaju kontekst, poznaju vokabular i slično.

Osoba koja vodi razgovor nalazi se u sličnoj poziciji. Ukoliko nije osobno prošla kroz određene procese, postavljat će neka opća pitanja. Knjiga intervjua LeBanka i Bridela, *Clowns, In Conversation with Modern Masters* hvalevrijedan je djelo dokumentiranja klaunske umjetnosti, ali u pristupu je problematično to što svakome od sugovornika autori postavljaju ista pitanja osmišljena na temelju teme, koja je klaun, a ne na temelju različitosti i osobne note koji svaki od sugovrnika daje tom području. Čini mi se da dobro poznavanje teme, ali nedostatak izvedbenog iskustva u žanru, barem što se tiče izvedbene umjetnosti, stvaraju neke nedostatke, da ne kažem manjkavosti. Mnogi će to protumačiti kao zauzimanje strane. Kritika je na mjestu, samo u obranu svog autoetnografskog istraživanja, opisivanje kroz iskustvo pokušavam iskoristiti kako bih čitatelju iz prve ruke približila glavne principe izvedbene estetike, a ne kako bih obijasnila svoj stav za ili protiv.

Moje uloga klaunice kreira neka druga pitanja od moje uloge doktorandice. I dok uloga klaunice možda bolje razumije što misli Delong kada priča o autentičnom ja u klaunu, o klaunu većem od života ili o Shinerovom primordijalno ja, doktorandica se trudi pohvatati sve konce takvih fraza i utemeljiti ih u suvremenoj teoriji izvedbe.

Granice između socijalne i umjetniče izvedbe ovdje čine mi se porozne jer teoretsko ulazi u umjetničko i obratno. U svakom slučaju radi se o o pokušaju razumijevanja ali ne samo kognitivnog razumijevanja, već empatije pa analiza postaje na neki način i osobna izvedba.

7. ZAKLJUČAK

Po Schechneru, sve aktivnosti koje su vezane za ljudski život možemo istraživati ”kao izvedbu”, kao obnovljeno ponašanje (engl. *restored behaviour*). To obnovljeno ponašanje odnosi se na Schechnerove koncepte *doing* naspram *showing of doing* (2003:114). Činjenje (*doing*) bilo bi neko ponašanje koje izvodimo iz primarne fiziološke potrebe ili s nekom praktičnom svrhom, na primjer hranjenje ili prenošenje informacija govorom, a prikazivanje činjenja (*showing of doing*) bilo bi ponašanje koje se sastoji od reanžiranja i preoblikovanja određenih načina ponašanja kako bi odgovarali specifičnim okolnostima (2002:29). Dakle, aktivnosti iz spektra *showing of doing* ne odnose se isključivo na aktivnosti koji su svojim specifičnim zakonitostima izdvojene od svakodnevnog pa ih zovemo umjetničkim izvedbama, već obuhvaćaju razne svakodnevne aktivnosti čija bi i*zvedba* mogla biti modificirana utjecajem kulture, društva ili zbog bilo kojeg drugog vanjskog razloga.

Unutar spektra umjetničkog performansa te aktivnosti mogu varirati od vrlo konkretnih, prepoznatljivih radnji (koje oponašaju neke općepoznate radnje i ponašanja), ići do vrlo konceptulanih načina reproduciranja svijeta ili pak stvaranja novih utopijskih svjetova. Oni onda stvaraju potrebu za metaforičkim objašnjenjima i nije ih lako prihvatiti postojećim semiotičkim znakovima, već zahtijevaju od gledatelja mogućnost apstraktnog mišljenja. Ako trenutno ne postoji kôd kojim neko društvo može objasniti neku izvedbu, ono ga markira kao avangardno i tek neko nadolazeće vrijeme, kada društvo uspostavi određene kodove koje do tada nije imalo, može prihvatiti tu avangardu u *mainstream* (Schechner, 2003:306).

U svom radu krenula sam od pretpostavke da kazališni klaun može djelovati u oba ova spektra, i *doing* i *showing of doing*. Klaun kao kulturni fenomen, kao način življenja, odnosno klauniranje kao aktivnost naspram klauna kao figure, uključuje oba Schechnerova koncepta, dok klaun kao figura uključuje samo ovaj drugi koncept preoblikovanja određenih obrazaca.

U prvom dijelu ovoga rada izložila sam povijesni pregled lika klauna kao fenomen koji se pojavljuje gotovo u svim kulturama u raznim epohama. Tipični klaunski pristup je izokretanje svakog sustava, bio on isključivo na osobnoj razini, neki intimni ritual, ili na razini neke zajednice sa svojim kulturološkim odrednicama, ili pak na

razini čovjeka kao živog bića koji nosi određene opće karakteristike, navike, potrebe, nagone. Od ritualng klauniranja u sjevernomaeričkim plemenima, preko raznih oblika svečanosti zapadne kulture, nadalje kroz cirkus i sve do danas pojava klauna je pojava koja neprihvaćanjem stvari onakvima kakvima ih većina zajednice prihvaća izaziva kod okoline reakciju koju nazivamo smijeh. Taj smijeh koji klaun generira usmjeren je prema samom sebi, dakle samoironičan, a taj smijeh može i ne mora potaknuti gledatelje da viđeno shvate u kontekstu vlastitog života i da stvari sagledaju iz neke druge perspektive. Taj smijeh može biti odraz zabave i zadovoljstva koju gledatelj osjeća jer se dogodila promjena u njegovoj percepciji, ali ugodna promjena, a isto tako taj smijeh može izazvati olakšanje i opuštanje te tako imati i tearpeutski učinak.

Izvan konteksta komičnog rijetko govorimo o klaunu i zato je neizbježno osvrnuti se na razne teorije i pristupe smijehu i komičnom. Smijeh se događa dok gledamo kako klaun kroz obrtanje principa pokazuje svoje nedostatke i neuspjehe (dakle, njegova izvedba je autorefleksivna) i/ili zbog toga što nas njegova izvedba potiče na razmišljanje o samima sebi pa kroz tu samorefleksiju smijeh usmjeravamo na same sebe jer shvaćamo da postoje poveznice između klauna i mene kao gledatelja. Smijeh je nešto što je svojstveno samo ljudskim bićima i potreba za smijehom mogla bi biti osnovna životna potreba.

Razne teorije smijeha problematiziraju načine na koji se izaziva smijeh, najviše iz perspektive kada je smijeh usmjeren na nekog drugoga. Klaun je specifičan upravo po tome što smijeh usmjerava na sebe sama. Proces klauniranja zahtijeva spremnost da pokažem sebe, dakle ne skrivam se karakterom kao dramski glumac, već izvodim iz *ja* perspektive. I to ne bilo koje svoje karakterne odrednice, već upravo one koje bi inače radije sakrila, koje odstupaju od normalnog neke situacije. Odstupanjem od ”normalnog” krećem se u sferi izlaska iz uhodanog obrasca (Bergson) i iz toga može nastati komična situacija pod uvjetom da zadovoljimo neke formalnosti koje se tiču ugode onoga koji je izbačen iz sustava i onoga koji gleda. Nije svaki prekid principa ugodan niti smiješan.

U drugom dijelu svoga rada, kroz autoetnografsko istraživanje koje sam provela u zadnjih deset godina, pokušala sam osvijestiti i prikazati alate kojim suvremeni klaunovi i klaunski pedagozi pokreću u sebi proces klauniranja. Proces klauniranja

zahtijeva spremnost da pokažem sebe, dakle ne skrivam se karakterom kao dramski glumac, već izvodim iz *ja* perspektive. Za razliku od dramskog kazališta koje je 'konstativno', odnosno prezentira ono što vidi oko sebe, klaunsko kazalište je 'performativno', ono ”rađa” stvari, teme, i ”organizira svijet, a ne reprezentira ga” (Culler, 1997:100).

Klaun svijet, koji svojom izvedbom stvara, stvara iz sebe samoga ne pokušavajući sebe odijeliti od onoga što izvodi. Uzmem li ovu pretpostavku i usporedim li ju s pretpostavkama koje uvjetuju da nešto nazivamo umjetnošću performansa i neku osobu performerom, nalazim mnoge sličnosti između ovih dvaju izraza i zato bih klauna svrstala u sferu umjetnika performansa koji progovara iz samoga sebe, samo što u slučaju klauna, performer progovara na komičan način i specifičan je po tome što ismijava sebe sama.

Moja pretpostavka da je kazališni klaun ustvari suvremeni umjetnik performansa koji svoju zbiljsku vlastitost[135] ne može i ne želi odvojiti od svog izvođačkog *ja* oslanja se na teoriju izvedbe Richarda Schechnera i na razmatranja o komediji i smiješnom koje iznosi Alenka Zupančič. Ne doslovno kroz primjer klauna, ali performera i komičnog junaka. Za oba pristupa značajno je to da se ne može reći gdje prestaje JA, a počinje IZVOĐAČKO JA.

Misli koje su me navele da promišljam na takav način pronalazim u radu mnogih klaunova čije sam riječi u više navrata i citirala te kroz opis radionice Lee Delong. Osobna otvorenost koja je potrebna kako bi se, barem u onoj idealnoj verziji, bilo dobrim klaunom isključuje svaku vrstu skrivanja ili bilo kakve i djelomične, a pogotovo ne potpune hermetičnosti. Ta osobna otvorenost ide ne samo u smjeru da ja vjerujem da sam klaun, već i da klaun vjeruje da je klaun, a ne ja.

Kako, prema Hegelu, a u obrazloženju Alenke Zupančič, možemo objasniti zašto kažemo da glumac igra ulogu, a, u kontekstu ovog rada, klaun je živi? Uzima za primjer upravo Charlieja Chaplina i scenu iz filma *Zlatna groznica* (1925).

[135]Termin koji postavlja Hegel, preuzeto od Alenke Zupančič

> Za snježne mećave Charlie i Veliki Jim gladuju u svojoj stračari. Odjednom Veliki Jim, halucinirajući od gladi, zamisli da je Charlie tusta kokoš pa ga želi pojesti….. Ekipa je nekoliko dana snimala verziju scene u kojoj Veliki Jim jednostavno ima viziju fine tuste kokoši koja leži na stolu. Kada posegne za njom, ona nestane, i zatim se ukazuje u liku Charlieja, pa ga veliki Jim nožem ganja po stračari. A onda je Charlie smislio bolju ideju: naručio je kostim kokoši i odlučio da će osobno odglumiti fatamorganu Velikog Jima. I time je cjelokupni komični potencijal ove scene naglo oživio. Zašto? Jer scena više nije bila jednostavno konstruirana na neskladu između onoga što Charlie zapravo jest i kako ga drugi vidi (kao kokoš), dodano je nešto: na površinu su izbila kokošja svojstva samog čovjeka Charlieja… Taj kratki spoj konstituira vrhunac komedije: ne samo činjenicu da je Veliki Jim u zabludi jer vidi kokoš dok gleda u Charlieja, nego i činjenicu da je, bez obzira na svoju zabludu, on nekako u pravu – Charlie zaista izgleda kao kokoš. Možemo isto tako reći: za rješenje ove krize nije dovoljno da Veliki Jim shvati kako je kokoš koju vidi ispred sebe ustvari njegov prijatelj – sama kokoš mora shvatiti da je ona ustvari Charlie Chaplin (Zupančić 2011:32-33).

Dakle, po Hegelu nije dovoljno da mi kažemo da Apsolutno ne postoji, već je to apsolutno toliko protkano kroz život da moramo, paradoksalno, doći do toga da to apsolutno, iako je konstrukt naše mašte, shvati da ne postoji. Već ova rečenica može izazvati smijeh: ja sam u svojoj glavi konstruirala neki koncept koji ne postoji, on je konstrukt moje mašte. Kada shvatim da to nešto u stvarnosti ne postoji, taj konstrukt tim činom ne nestaje, već može nestati tek kad taj zamišljeni koncept *sam* shvati da ne postoji. Tu se događa kratki spoj u kojem nastaje komedija i u kojem osoba u svojoj zbiljskoj vlastitosti (Charlie Chaplin) postaje neki karakter (kokoš) i ne vjeruje samo Chaplin da utjelovljuje kokoš, već i kokoš mora vjerovati da nije Chaplin. I zato, pojašnjava Župančič, nije funkcionirala scena dok je neki drugi glumac odjenuo kostim i igrao kokoš. Tek, prema dokumentaciji o tijeku snimanju filma, kada je sam Chaplin preuzeo kostim, scena je profunkcionirala i postala komičnom. Nije moglo očito biti drugačije, jer ako je Veliki Jim zamijenio Charlieja s kokoši, onda je ta kokoš morala biti upravo sam Charlie, a ne njegova alternacija u kostimu kokoši.

Nadovezujući se na suvremeni performance art, usudila bih se pretpostaviti da performer (izvođač u žanru performance arta) dakle vjeruje u ono što progovara i igra, dok je glumcu to nametnuto, jer bez obzira bira li sam ulogu ili mu je dodijeljena, stavovi i ponašanje karaktera određuje redatelj, a glumac može naravno sugerirati i promišljati ulogu, ali njegove sugestije i razmišljanja dolaze opet iz pretpostavke kako bi taj karakter nešto učinio ili razmišljao. I dok je kod performera i izvođač i pisac on sam, kod komičnog performera kojeg opisujem, klauna, on je i izvođač, i pisac i apsolutno koje vjeruje da stvarno postoji.

Umjetnik performansa može nešto izvoditi za publiku na određenom mjestu, u određeno vrijeme, ali može svoje umjetničke i životne stavove koje je utkao u svoju izvedbu živjeti i u svakodnevnom životu. Isto je slučaj i kod klauna koji, pokušala sam prikazati u drugom dijelu rada, može klaunirati uvijek, i na pozornici i u svakodnevnom životu i zato postoji pojam klaunska kultura.

Pitanje koje se opetovano ponavlja u ovom radu, posebno u njegovom drugom dijelu, pitanje je autentičnosti i ranjivosti. To su dva najučestalija pojma kojima se služe klaunovi i klaunski pedagozi kada govore o klaunu. Na početku svog autoetnografskog istraživanja, dakle prije gotovo deset godina, te dvije riječi koristila sam, ”zdravo za gotovo” ne promišljajući koje sve konotacije one izazivaju. Bila mi je važna činjenica da, kao klaunica, progovaram iz sebe, da razbijam iluziju reproducirane stvarnosti dirketnim kontaktom s publikom, dakle rušenjem četvrtog zida, što me stavljalo u pozociju ovdje i sada. Ranjivost, odnosno spremnost da se bez straha suočim s raznim izazovima i dovedem se namjerno u nesigurnu poziciju, izvan ravnoteže, pomogli su mi da pokušam razotkriti ne svoju autentičnost, kako sam tada mislila, već svoje brojne autentičnosti u vremenu i prostoru određenim igrom pred publikom.

Izvedba koja se bazira na prikazivanju sama sebe povezana je s činjenicom da je klaun sam sebi izvor komične situacije i to kroz unutarnji konflikt koji pokazuje na van, dakle reproducira ga i time stvara umjetničku ili neumjetničku izvedbu. Ako govorimo o unutarnjem kofliktu, već postoje barem dvije osobe unutar tog klaunskog tijela. Utoliko mislim da se ovdje ne radi o jednoj mogućoj autentičnosti, već o autentičnosti koja se očituje u ultimativnom prihvaćanju činjenice da u meni leži više

različitih pojavnosti koje u svakom trenutku mogu zauzeti glavnu riječ u mojoj izvedbi. Ne trebam ih kontrolirati kao što glumac treba kontrolirati sebe, a da bi ostao dosljedan karakteru. Ako bismo o klaunu govorili kao o karakteru, glavna njegova karakteristika bila bi upravo stalno dopuštanje sebi da izlazi iz okvira karaktera, čime se anulira sam pojam karaktera. Shiner, kada priča o *primarnom glasu,* može navesti na zaključak da postoji to neko skriveno biće, jedna suštinska osobnost koja u svakom od nas postoji, a do kojeg možemo doći skidajući razne velove koje stavljamo kroz proces socijalizacije, razotkrivajući sve uloge koje nam je nametnulo društvo.

Ali kroz rad koji sam s njim prošla, usudila bih se reći da je i taj *primarni glas* u stalnoj mijeni, odnosno da je *primarni glas* moguć samo u određenom trenutku na određenom mjestu, već u sljedećem trenutku moguć je neki drugi primarni glas. Važno je da je taj glas manifestacija moje trenutačne emocije, mene kao Ive, a ne manifestacija karaktera.

Upravo je ta trenutačna manifestacija u stalnoj mijeni i zato Delong ne govori o *primarnom glasu* kao Shiner, već ona govori o *većem ja*. Većem zato što u odnosu na neku osobu koju gledamo u svakodnevnom životu, osobu koja ne slijedi isključivo svoje nagone i želje, već se ponaša u skladu s nekim identitarnim ritualima, pokazuje više toga javno nego neka druga osoba. *Veće ja* o kojem govori Delong dopušta samo sebi više toga, i to upravo zbog dopuštanja samom sebi da bude ranjiv i da gleda sve pojave oko sebe kao da ih vidi prvi put, a to dovodi do povezivanja koncepta klauniranja s konceptom malog djeteta i stvara komičan efekt.

Možda bi se ovo *veće ja*, koje je ustvari kao jezični konstrukt u oprečnosti s *primarnim glasom*, jer *primarni glas* oduzima, a *veće ja* dodaje, moglo ipak u obje svoje varijante uklopiti u Schechnerovu misao da je ona polovica izvođača, koja je svjesna da je izvođač, *knower*, a ona polovica, koja je karakter, je *feeler*:

> Ona polovica glumca koji ne zaboravlja sebe *zna*, a ona polovica koja postaje karakter *osjeća* (Schechner, 2003:316).[136]

[136]Citat u originalu: "The half actor who "does not forget himself" is the knower, and the half who "becomes the character itself" is the feeler."

Klauniranje, kako ga prakticiraju i predstvljaju suvremeni klaunovi, upravo se temelji na pretpostavci da su shechnerovski i *feeler* i *knower* jedno, jedno koje osjeća i zna da je klaunsko kazalište jednako i *truth telling* i *skilled liar* (2003:315).

Baš kao što je i život sam!

8. POPIS KORIŠTENIH IZVORA I LITERATURE

8.1. Bibliografija

Attardo, Salvatore, *Linquistic Theories of Humor,* Berlin – New York, Mouton de Gruyter, 1994.

Auslander, Philip, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, London, Routledge,1997.

Auslander, Philip, *Theory for Performance Studies, A Student's Guide*, London, Routledge, 2008.

Balme, Christopher B., *Pacific Performances, Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas*, Palgrave Macmillan, 2007.

Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World*, Indianapolis, First Midland Book Edition, 1984.

Batušić, Nikola, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, Školska knjiga, 1978.

Bergson, Henry, *Smijeh, Esej o značenju komičnog*, Zagreb, Znanje 1987.

Bial, Henry, *The Performance Studies Reader*. London, Routledge 2004.

Boussiac, Paul, *The Semiotics of Clowns and Clowning,* London- New Delhi – New York – Sydney, Bloomsbury Academic, 2015.

Brene, Brown, *The Power of Vulnerability, Teaching on Authenticity, Connection and Courage*, Sounds True, 2012.

Burlović S., Cvek S., Koroman B., Remenar S., urednici, 2013., *Naša priča: 15 godina ATTACKA!-a*, Autonomni Kulturni Centar, Zagreb

Burrows, Jonathan, *A Choreographer's Handbook*, London i New York, Routledge, 2010.

Butler, J., Gambetti, Z., Sabsay, L., *Vulnerability in Resistance*, Durham and London, Duke University Press, 2016.

Butler, Judith, *Gender Trouble*: *Feminism and the Subversion of Identity*. London, Routledge,1999.

Carlson, Marvin, *Perfomance: a Critical Introduction*. London, Routledge, 2008.

Chaikin, Joseph, *The Presence of Actor*, New York, Theatre Communication Group, 1991.
Chaplin, C., Dixon, K.,*Charlie Chaplin*, North Carloina,
Taj Books International, 2013.
Clay, Alan, *Angels Can Fly, a Modern Clown User Guide*, Newtown, Artmedia Publishing, 2005.
Critcheley, Simon, 2002.,*On Humor*, London, Routledge, 2002.
Coburn, V., Morrison, S., *Clown Through Mask*, Intellect, 2012.
Crnojević Carić, Dubravka, *Melankolija i smijeh na hrvatskoj pozornici*, Zagreb, Alfa,2012.
Crnojević Carić, Dubravka, *Gluma i identitet*, Durieux, Zagreb, 2008.
Culler, Jonathan, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 1997.
Culhane, Dara, Elliot, Danielle, *A Different Kind of Ethnography – imaginative practices and creative metodologies*, Toronto, University of Toronto Press, 2017
Damasio, Antonio, *Osjećaj zbivanja – tijelo, emocije i postanak svijesti*,Zagreb, Algoritam, 2005.
Davison, Jon, *Clown*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013.
Desai, Dipiti,*The Ethnographic Move in Contemporary Art: What Does It Mean for Art Education?*Studies in Art Education, 2002. Vol. 43, No. 4, str. 307-323.
Dickens, Charles, *Memoires of Joseph Grimaldi*, Pushkin Collection. 2008.
Đuretić, Nikola, *Ka totalnom teatru*, Zagreb, Naklada Đuretić, 2015.
Ekman,P., Wallace V. Friesen, *Unmasking the Face: A Guide to Recognizing Emotions From Facial Expressions,*San Jose, Malor Books, 2003.
Etchells, Tim, Certain Fragments: *Contemporary Performance and Forced Entertainment*, Routledge, 1999.
Goldberg, Rose Lee, *Performance Art, From Futurism to the Present*, Thames & Hudson world of art, 2009.
Grock, Wettach Adrian, *Zar ne ..?,*Zagreb, Zora, 1959.
Grotowsky, Jerzy, *O kazalištu i glumi*, Zagreb, Srednja Europa, 2020.
Hodge, Alison, *Twentieth Century Actor Training*, London, Routledge, 2002.
Huges-Freeland, F., Mary M. Crain, *Recasting Ritual: Performance, Media, Identity*, London, Routledge, 1998.,
Hugill, Beryl, *Bring On the Clowns,* new Jersey, Chartwell Books, 1980.

Ingold, Tim, Anthropology: Why it matters, Cambridge, Polity Press, 2018.
Knowells, Ronald, urednik, *Shakespeare and Carnival after Bakhtin*, London, Macmillan Press, 1998.
Kralj, Ivan, urednik, *Žene i cirkus*, zagreb, Mala performerska scena, 2011.
Lazić, Radoslav, *Teatar/cirkus klovnova, pozorište crvenih nosova i tužnih očiju*, Beograd, Foto Futura i Autorska izdanja, 2009.
Lecoq, J., Carasso J.-G., Lallias, J.C., *The Moving Body,* New Delhi, Bloomsbury Publishing Plc, 2000.
Leach, Robert, *Makers of Modern Theatre, an introduction*, London, Routledge, 2004.
LeBank, E., Bridel, D., *Clowns, In Conversation with Modern Masters*, London, Routledge, 2015.
Lehman, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, Zagreb, Beograd, Cdu i Tkh, 2004.
Lukić, Darko, *Uvod u antropologiju izvedbe, Kome treba kazalište?,*Zagreb , UVODI Leykam International, 2013.
Madison D. Soyini, *Critical Ethnography: method, Ethics and Perfromance*, London, Sage Publications, 2005
Marinković, Ranko, *Geste i grimase*, Zagreb, Školska knjiga, 2008.
McConnell Stott, Andrew, *The Pantomime Life of Joseph Grimaldi*, Edinbourgh, London, NewYork, Melbourne Cannongate Books, 2010.
Marjanić, Suzana, *Performativna glazba – od bruitizma do lesionizma: kolažno o žanru glazbenoga performansa na domaćim primjerima*, Život umjetnosti, Vol. 91, No. 2, 2012.

Marjanić, S., Rogošić, V., *Od skandala do strogo kontroliranih izvedbi*, Zarez: dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja, 25. veljače 2005., broj 149, str. 32-33.
Marjanić, S., Rogošić, V., *Zašto Hapening*?, Kazalište, Vol. XVI, No. 55/56, 2013.
McMannus, Donald, *No Kidding, Clown as protagonist in Twentieth-Century Theatre*, Newark, Delaware, 2003.
Morreall, John, *Taking Laughter Seriously*, New York, State University of New York Press, 1983.
Morreall, John, *Comic Relief*, Chichester Wiley Blackwell, 2009.
Moore, J.R., *A Clown in Our Town*, Brooklyn 2019.

Mrduljaš, Igor, *Zagrebački Kabaret, slika jednog rubnog kazališta*, Zagreb, Znanje, 1983.

Murray, Simon, *Jacques Lecoq,* London, Routledge 2003.

Offer, John, *Herbert Spencer and Social Theory*, Hamphshire, Palgrave Macmillan, 2010.

Peter-Dragan, Iva, */meli ni jenu sasa, i tengenezeni tanga!/*, Kazalište, Vol. XVIII, No. 41/42,2010.

Pierron, Agnès, *Dictionnaire de la langue du cirque*, Paris, Éditions Stock, 2003.

Polunin, S., Tabachnikova, N., *Alchemy of Snowness*, Library Academy of Fools, 2017.

Prosperov Novak, Slobodan, *Knjiga o teatru*, Zagreb, AGM, 2014.

Reed-Danahy, R. *Auto/ethnography: Rewriting the Self and the Social (Explorations in Anthropology,* London: Routledge, 1997.

Reed-Danahy, R.*Autoethnography*. *Oxford Bibliographies*. Oxford, 2017.

Remy, Tristan, *Clown Scenes*, Chicago, Library of Congress, 1997.

Rogošić, Višnja*, Nova mlada zagrebačka scena devedesetih,* Kazalište, Vol. XVIII, No. 41/42, 2010.

Rogošić, Višnja*, Nova mlada zagrebačka scena devedesetih 2*, Kazalište, Vol. XIII, No. 43/44, 2010.

Rudlin, John, *Commedia dell' Arte, An Actor's Handbook*, London, Routledge, 1994.

Ružić, Igor, *Schmrtz Teatar – 10 godina kasnije. Angažman kaosa i kaotičnost angažmana*, Kazalište, Vol. XIII, No. 43/44, 2010.

Sajko, Ivana, *Prema ludilu (i revoluciji),*Zagreb, Disput, 2006.

Shakespeare, William, *San ivanjske noći*, Zagreb, Dramska biblioteka Gavella, 2007.

Shapiro, Bruce, *Reinventing Drama: Acting, Iconicity, Performance*, Greenwood Press, 1999.

Schechner, Richard, *Performance Theory*, New York, Routledge Classics, 2003.

Schechter, Joel, *Durov's Pig: Clowns, Politics and Theatre*, New York, Theatre Communication Group, 1985.

Seidenstein, Ira, *Clown Secret*, Melbourne, Ira Seidenstein, 2018.

Sontag, Susan, *At The Same Time*, New York, Picador, 2007.

Stanislavski, K.S., *Moj život u umjetnosti*, Zagreb, CEKADE, 1988.

Stanislavski, K.S., *Rad glumca na sebi I*, Zagreb,CEKADE, 1991.

Stanislavski, K.S., *Rad glumca na sebi II*, Zagreb,CEKADE, 1991.

Tomić, Anica, *Theatre des Femmes*, Kazalište, Vol. XIII, No.43/44, 2010.

Towsen, John, *Clowns*, Howthorn Books Inc, 1976.

Turner, Victor, *From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982.

Turner, Victor, *The Antropology of Perfromance*, New York, PAJ Publications, 1988.

Vattimo, Gianni, *Art's Claim to Truth*, Columbia University Press, 2008.

Wright, Barton, *Clowns of the Hopi*, Northland Publishing, 1994.

Weiche, Richard, *Über den Clown*, *Kunstlerische und theoretische Perspektiven*, Bielefeld Transcript (Edition Kulturwiesenschaft), 2016.

Zupančič, Alenka, *Ubaci uljeza, o komediji*, Zagreb, Meandarmedia, 2011.

8.2. Internetske poveznice:

1. https://www.facebook.com/CloWnStePPinG/videos/10159582813200005/
(pristupila 11.2. 2020.)

2. https://www.youtube.com/watch?v=iCvmsMzlF7o

(pristupila 28.5. 2017)

3. https://historicengland.org.uk/research/inclusive-heritage/disability-history/1485-1660/disability-in-the-tudor-court/
(pristupila 21.8.2019.)

4. http://commedia.klingvall.com/3-reasons-mask-doesnt-use-psychology/
(pristupila 21.8.2019.)

5. https://web.facebook.com/lee.delong

(pristupila 7.1.2021.)

6. https://www.youtube.com/watch?v=aeWQzIWMxQA

(pristupila 23.3.2020.)

7. https://www.youtube.com/watch?v=PMvL8rV1ssI

(pristupila 17.3.2017.)

8. http://www.circopedia.org/Annie_Fratellini

(pristupila 9.6.2017.)

9. https://www.academie-fratellini.com/fr/a-propos-de-lacademie/historique/une-ecole-pour-que-vive-le-cirque.html

(pristupila 9.6.2017.)

10. https://www.youtube.com/watch?v=EN-uDhd2HRo

(pristuila 13.3.2018.)

11. https://www.youtube.com/watch?v=lqKqVrBP-so

(pristupila 20.6.2021.)

12. https://www.youtube.com/watch?v=YEIzkT1eFgc&list=PLiXyeerxYn7hGL6B7n1bAV3Zytuz7vIC2

(pristupila 13.3.2018.)

13. https://physicalcomedy.blogspot.com/2018/03/women-clowns-pre-1975-part-one-in-circus.html?fbclid=IwAR1J3KV54iSGY4erP9pR3D_W8FebkLhtLUdrrL5vyP0d_5HQ7jAhEr1KrvA

(pristupila 11.4.2020.)

14. https://www.youtube.com/watch?v=S6KMzC4piJY

(pristupila 12.4.2020.)

15. https://www.youtube.com/watch?v=ZPdFJYK6fYY

(pristupila 7.3.2020.)

16. https://www.youtube.com/watch?v=1gLrtZnKxT8&list=RDZPdFJYK6fYY&start_radio=1

(pristupila 8.3.2020.)

17. https://howlround.com/happenings/clowning-while-female

(pristupila 10.3.2020.)

18. https://news.artnet.com/market/maurizio-cattelan-banana-art-basel-miami-beach-1722516

(pristupila 2.12.2020.)

19. https://en.wikipedia.org/wiki/Tex_Avery

(pristupila 25.8.2017.)

20. https://www.oed.com

(pristupila u više navrata)

21. https://www.paulekman.com/universal-emotions/

(pristupila u više navrata)

22. https://www.youtube.com/watch?v=jHIH_ABDhyg&list=PLJzYO7LA1ThHcVDyVEKld2XBQZcVgT8Io&index=3

(pristupila u više navrata)

23. https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0162.xml

(pristupila 10.3.2020.)

24. https://radio.hrt.hr/slusaonica/signatura?epizoda=202111300845

(pristupila 5.12.2021.)

25. https://play.acast.com/s/an-interview-with-philippe-gaulier

(pristupila 10.1.2022.)

9. PRILOZI

9.1. Popis korištenih slika u tekstu

Redni broj	Opis slike	Izvor
1.	Slika prikazuje klauna Roba Toressa sa skulpturom klauna Charlieja Chaplina	Moore, J.R., 2019. *A Clown in Our Town*, Brooklyn
2.	Slika prikazuje scenarij jedne klaunske točke kakve su bile znane pod imenom clown entreé	Remy, Tristan, 1997., *Clown Scenes*, Library of Congress, Chicago
3.	Slika prikazuje sudionike majstorske radionice Janga Edwardsa u sklopu Nouveau Clown Academy 2017. u Moulin Jauneu, Crecy La Chapelle	Osobna arhiva
4.	Slika prikazuje scenu iz predstave Noć živih klaunova u režiji Lee Delong i produkciji Triko Cirkus Teatra	Osobna arhiva, fotografirala A. Saška Mutić
5.	Slika prikazuje prizor iz vježbe s klaunske radionice Lee Delong	Osobna arhiva, fotografirao Gunnar Seitz
6.	Slika prikazuje Lee Delong na majstorskoj klaunskoj radionici, travanj 2016., Berlin	Osobna arhiva, fotografirao Gunnar Seitz
7.	Slika prikazuje Davida Shinera na majstorskoj radionici u sklopu Klaunske platfrome 2020. u organizaciji Triko Cirkus Teatra	Osobna arhiva, fotografirao Milan Kovačević

9.2. Sažetak rada i ključne riječi

Kazališni klaun: performativnost komičnog

Ova doktorska disertacija bavi se proučavanjem fenomena klauna u suvremenom društvu iz perspektive teorije izvedbe. Oslanjajući se na Richarda Schecnhera i njegov pristup izvedbi, pojavu klauna i proces klauniranja analizira se iz povijesne perspektive, perspektive raznih teorija smijeha, a zatim se pristupa etnografskom, odnosno autoetnografskom istraživanju koje autorica provodi iz perspektive jedne od osnivačica Triko Cirkus Teatra i Klaunske platforme, projekta koji je pokrenut 2014. godine unutar te organizacije. Autorica sudjeluje kao polaznica i/ili asistentica u brojnim majstorskim radionicama kazališnog klauna pod vodstvom imanentnih suvremenih pedagoga klaunerija, te aktivnih izvođača u domeni klaunske umjetnosti. Iz tih susreta i literature koja nastaje u zadnjih pedesetak godina, autorica iznosi osnovne odrednice stila klaunskog kazališta koji nastaje negdje polovicom 20. stoljeća kada se klauna prestaje gledati isključivo kao cirkusku figuru. Pridjev kazališni nastaje upravo kako bi se odvojio od cirkuskog, ali u radu se prikazuju razlike između klauna i klasičnog dramskog glumca, odnosno klauniranja i glume

Kao fokus autoetnografskog istraživanja detaljno se opisuje majstorska radionica klaunerije pod vodstvom Lee Delong u kojoj je autorica asistirala voditeljici. Kroz detaljan opis svakog dana radionice, autorica pokušava iz praktičnog primjera pokazati na koji se način klauneriji pristupa u suvremenoj klaunskoj praksi, te što je navodi da odvaja pojam klaunirati od pojma glumiti.

Razmišljanja o suvremenoj klaunskoj praksi u svijetu i u nas, te klauniranje *u* i *izvan* konteksta isključivo cirkusa i kazališta, odnosno klauniranje u svakodnevnom životu tema su dvaju razgovora na kraju rada u kojima autorica razgovara s dvoma svjetski priznatih klaunskih pedagoga Lee Delong i Davidom Shinerom.

Zaključno autorica iznosi svoje viđenje suvremene klaunske umjetnosti i zašto ju povezuje sa suvremenim performance artom.

Ključne riječi: klaun, klauniranje, teorija izvedbe, performance art, komedija, komično, etnografija, autoetnografija

SUMMARY

Theatre Clown: Performativity of Comical

This PhD thesis researches the phenomenon of clown in contemporary society taking into consideration contemporary performance theory. Relying on Richard Schechner and his approach to performance, *clown* and *clowning* is analyzed from the historical point of view and also the point of view of different theories of laughter.

Following this theoretical analysis, the author turns to auto ethnographic research of the theatre clown. The word *theatre* is used to differentiate clown from it's most famous habitus – the circus, yet taking into consideration all the differences she notices between the technique of western acting and clowning.

The author describes her contacts with the world's most immanent contemporary clowns and clown pedagogues in trying to describe what *clowning* means, in terms of performance art and everyday life. She describes in detail one clown master class led by famous Lee Delong where she participated as Delong's assistant. The last part offers two interviews, one with Delong and the second one with David Shiner, another famous clown, the winner of Tony award, with whom she collaborates.

Conclusion brings the author's view of contemporary clown scene and what led her to assume it 's closely connected to performance art.

KEYWORDS: clown, clowning, performance theory, comedy, performance art, ethnography,

9.3 Kratak životopis autorice

IVA PETER-DRAGAN

Rođena je 28. lipnja 1980. godine u Zagrebu gdje je 2004. godine diplomirala Engleski jezik i književnost i Komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.
2006. godine maturirala je trombon na Srednjoj glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu.

U zimskom semestru 2012. godine upisuje doktorski studij Sveučilišta u Zadru, smjer Interdisciplinarni humanistički studiji, a radni naslov teme je "Klaun u teoriji performansa".

Završila je brojne kazališne i cirkuske radionice koje su vodili renomirani svjetski pedagozi, redatelji, akrobati i klaunovi: Vlado Krušić, Bruni Krief, Wilfred van den Peppel, David Shiner, Nola Rae, John Towsen, Avner Eisenberg, Lee Delong, Jango Edwards, Tortel Paltrona, Slava Polunin, David Larible, Ira Seidenstein, Jeff Johnson...

U nizu profesionalnih kazališnih produkcija radila je kao akrobatkinja, koreografkinja i asistentica redatelja te u Triko Cirkus Teatru, kojega je i suosnivačica, kao izvođačica i cirkuska pedagoginja na nizu edukativnih projekata: TRIKO CIRKUS TEATAR 2012. godine dobio je Nagradu publike za najbolje neovisno kazalište u Hrvatskoj.

Osnivačica je i umjetnička direktorica Zagreb Clown Festivala.

Od 1.1.2015. ima status samostalne umjetnice kao članica Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika Hrvatske, a članica je i Hrvatskog društva dramskih umjetnika.

2018. sudjeluje na konferenciji State of Play u organizaciji Edghille University, Lancanshire, Velika Britanija s radom ”Memory as Acting Tool, clown vs. Actor”.

U svibnju 2021. izlazi njezin rad pod naslovom ”Desetka Triko Cirkus Teatra” u časopisu Kazalište.

KAZALIŠNI I CIRKUSKI PROJEKTI
2020.
ZBILJA JE PROBA, Triko Cirkus Teatar, r. Lee Delong, suradnica za scenski pokret i izvođačica
MAMUTICA, Domino, r. Iva Peter-Dragan

2019.
PALUNKOVA ŽENA, monodrama, Triko Cirkus Teatar, r. Iva Peter-Dragan, izvođačica
THE LAST FUNNY LAUGH – suradnja s Noveau Clown Institute, polaznica majstorske radionice Nole Rae i izvođačica u klaunskom cabaretu, Barcelona
UZBUNA U PLASTIČNOM CARSTVU, r. Mirel Huskić, Umjetnička organizacija Metar 60, glumica

2018.
SUPERTALENT HRVATSKA , Nova TV, kreativna savjetnica za cabaretske točke
MORANA I ČUPKO, Triko Cirkus Teatar, redateljica scenografkinja
EARTH OF FOOLS - rujan 2018., polaznica Klaunske akademije “Garden of Fools” Tortella Poltrone i Janga Edwardsa (Noveau Clown Institute)

ZAGREB ZANNIES, klaunski cabaret, Triko Cirkus Teatar, r. Jango Edwards, izvođačica i producentica
SAMURAI CABARET, klaunski cabaret, Triko Cirkus Teatar, r. David Shiner, izvođačica i producentica
TRIOLA LA LA, Triko Cirkus Teatar/Majdak/Mihaljević, koredateljica i izvođačica

2017.
GARDEN OF FOOLS – rujan/listopad 2017., polaznica Klaunske akademije “Garden of Fools” Slave Polunina i Janga Edwardsa (Noveau Clown Institute)
“IGRE GLASOM” Festival perforacije, r. Davorka Horvat, glumica
“**SKUPLJAČICE TAME”,** Triko Cirkus Teatar, glumica i redateljica

2016.
“**KLAUNSKA PLATFORMA**”, Triko Cirkus Teatar, r. Lee Delong, glumica,

producentica i asistentica
"**CRNA PETRA",** Triko Cirkus Teatar i Mala scena, r. Lee Delong, glumica i producentica

2015.
"UMIŠLJENI BOLESNIK", DK Gavella, r. Krešimir Dolenčić, suradnica za scenski pokret i trombonistica
"KALEIDOSKOP" Triko Cirkus Teatar, producentica i izvođačica
"MALA VJEŠTICA", Triko Cirkus Teatar i Mala Scena, r. Ivica Šimić, glumica i producentica

2014.
"FEYDEAU…RE…MI…" Triko Cirkus Teatar, r. Lee Delong, glumica i producentica
"TONKICA PALONKICA FRRRR", Gradsko kazalište Žar ptica, r. Robert Raponja, suradnica za scenski pokret
"VIŠNJIK", HNK Varaždin, r. Boris Kobal, suradnica za cirkuske vještine i klauneriju
"LUĐAKINJA IZ CHAILLOTA", HNK Zagreb, r. Krešimir Dolenčić, suradnica za scenski pokret i klauneriju
"SNJEŽNA KRALJICA", Triko Cirkus Teatar, redateljica

2013.
"NOĆ ŽIVIH KLAUNOVA" Triko Cirkus Teatar, r. Lee Delong, glumica i producentica
"KALEIDOSKOP", Triko Cirkus Teatar i Dubrovačke ljetne igre, autorica projekta i artistica
"**CANDIDE**", Dramsko kazalište Gavella, r. Krešimir Dolenčić, suradnica za scenski pokret
"IGLICA", Triko Cirkus Teatar i Mala scena, r. Ivica Šimić, glumica i pomoćnica režisera

2012.
"Dvije i pol sestre", Triko Cirkus Teatar, r. Lee Delong, producentica i glumica
"Slavuj", Triko Cirkus Teatar, r. Lee Delong, producentica i glumica
- predstava je gostovala u Meksiku, na festivalu Siguientescena, Qeretarro, 12.-19.8.2012., te u Gragenvillu u Francuskoj u sklopu festivala hrvatske kulture Croatie La Voici

2011.
"Kikiriki", Triko, Zagreb, r. Lee Delong, asistentica režije i producentica
"Maria de Buenos Aires", Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog, r. Mario Kovač, artistica na štulama
"Intenzivne cirkuske radionice 2011." Triko, Zagreb, organizatorica i voditeljica