

i pedagoginje Ive Peter-Dragan te glumca Dražena Šivaka koji redom uviru u osobnu umjetničku povijest. Delong predočavanjem svojega bogatog i poticajnog tridesetgodišnjeg djelovanja u čitavoj regiji uobličuje osobnu viziju klauna u novome cirkusu kao i važnost lika/žanra u kontekstu suvremenih kulturoloških i žanrovskih međuutjecaja. Odjeci njezina pedagoškog i umjetničkog rada gotovo se očekivano manifestiraju i u drugim dvama priložima odnosno predstavama koje ostvaruje s njihovim autorima: dok Peter-Dragan opisuje preplitanje cirkuske akrobatike, klaunerije i kazališta koje će je dovesti do suosnivanja zagrebačkog Triko Cirkus Teatra, a potom i obilježiti desetogodišnji rad skupine, Šivak se upušta u problemski razvedeno preispitivanje odnosa između glume i klauniranja mapirajući izražajne aspekte/područja u kojima se preklapaju, kao i one kojima se međusobno isključuju. Tematski diptih izvođača i redatelja Marija Kovača te suosnivača zagrebačke Cirkorame i supokretača festivala CirkoBalkana Nikole Mijatovića fokusira se pak na šator kao motiv koji priziva niz asocijacija, od obiteljskih cirkusa do slobode kretanja te donosi priču o posebnosti crvenoga cirkuskog šatora CirkoBalkane na koji se tek povremeno može naići na obali Save, jer, kako napominje Mijatović, „predstava počinje, a već sutra smo tko zna gdje“.

Noć živih klaunova, na slici: Nikolina Majdak, Dražen Šivak, foto: A. Saška Mutić



Iva Milley

Klaun

TE
M
AT

„Klaun je definiran kao komičan izvođač koji nosi neobičan kostim i šminku te zabavlja publiku (...) prikazujući uobičajene situacije i radnje, ali na pretjeran i smiješan način (...)“¹. Lowell Swortzell, profesor odgojnog kazališta na sveučilištu u New Yorku, smatra da je za klauna „ (...) važno njegovo gledalište te da može gledati na svijet drukčije, neočekivano pa čak i uznemiravajuće“². Suvremena brazilska kazališna klaunica, Angela de Castro, osnivačica *The Why Not Institutea* u Londonu, kaže „da je sposobnost klauniranja stanje, a ne lik“, a da bi se postiglo to stanje, nužno je osloniti se na „istinu, radoznalost, zadovoljstvo,

Povjesničari cirkusa govore o preko pedeset varijanti klaunova u modernom cirkusu. No svi su tipovi klaunova proizašli iz dvaju osnovnih tradicionalnih tipova, iz klauna koji govori i klauna koji ne govori.

obvezu, maštu, potpunu predaju, spontanost, suosjećanje, naivnost, slobodu i spokoj jer su to glavne karakteristike svakog dobrog klauna“³. Biti klaun znači stvoriti i izraziti potpunu osobnost, odnosno identitet. Drugim riječima, klauniranje je izuzetno osobne prirode, igra proizlazi iz samog izvođača. Kenneth Little, profesor antropologije na sveučilištu York, a čije područje interesa jest i cirkus kao mjesto javnog okupljanja, tvrdi „da su suvremeni klaunovi često poetični i zamišljeni te da njihove izvedbe ne moraju nužno biti smiješne, ali su kreirane da bi potaknule na značajno razmišljanje“⁴. Klaun publici ukazuje na drugu dimenziju, na druge mogućnosti te je potiče na znatiželju, na potragu za pravom srećom. Svaki je klaun, u neku ruku, arhetip, nevino biće, glumac koji ne glumi, glumac

¹ Lust, Annette (2000.), *From the Greek Mimesis to Marcel Marceau and Beyond*, The Scarecrow Press, Inc., Maryland, str. 5 Ako drukčije nije navedeno, svi prijevodi s engleskog jezika su moji.

² Swortzell, Lowell (1978.), *Here Come the Clowns*, The Viking Press, New York, str. 2

³ Peacock, Louise (2009.), *Serious Play: Modern Clown Performance*, Intellect Ltd., Bristol, str. 39

⁴ Tobias, Ashley (2001.), *The Postmodern Theatre Clown*, tekst iz *Clowns, Fools and Picasos: Popular Forms in Theatre, Fiction and Film*, ur. Robb, David (2007.), Rodopi, Amsterdam – New York, str. 37

koji ne izvodi zadanu ulogu nego otkriva nešto od svoje osobnosti nadajući se pritom da će i običan čovjek otkriti nešto od svoje vlastite osobnosti. Jacques Lecoq⁵, francuski učitelj glume, kaže: „Klaun je zauzeo mjesto heroja koji više ne postoji u teatru. Mi tražimo svojeg klauna, onoga koji je rastao u nama i onoga kojeg nam društvo više ne dopušta izražavati. I premda pruža velik osjećaj slobode te kad ga pojedinac napokon nađe može biti posve svoj, klaun istovremeno predstavlja iskustvo osamljenosti i samoće. Klaun je onaj koji ukazuje na apsurdnost i otuđenje među ljudima.”⁶

Klauniranje se u Lecoqovoj školi uči na kraju obrazovnog putovanja i započinje vježbom gdje studenti sjednu u krug, koji predstavlja cirkuski ring, te im je zadatak nasmejati ostale studente koristeći sva svoja prethodno stečena

Za kazališnog klauna smijeh nije uvijek znak scenskoga uspjeha.

kazališna i životna iskustva. No često se događa da situacija postaje tragičnija što se studenti više trude. Ne uspijevajući nasmejati kolege, studenti vrlo često posramljeno, zbunjeno i frustrirano sjedaju na svoje mjesto i upravo u tom trenutku, kada na vidjelo izađe njihova slabost i ljudskost, njihova ranjivost, svi se počnu smijati. Ne smiju se likovima koje su pokušali prikazati, već osobi ispod tog karaktera, osobi ogoljenoj svačijem pogledu. Otkriće kako osobna slabost može biti pretvorena u dramatsku snagu ključ je Lecoqovog pristupa klauniranju. Potraga za „vlastitim“ klaunom počinje otkrivanjem smiješne strane pojedinca i, za razliku od komedije dell'arte, kod kazališnog klauna nema zadanih likova, nema prethodno određenih karakteristika lika koje bi pomogle glumcu, već on mora otkriti klauna unutar sebe samoga. Što se manje trudi igrati lik i što si više dopusti biti iznenađen vlastitom slabošću, to će njegov klaun biti jači i jasniji. Izvođač mora biti iskren – što je više svoj, što više slabosti pokaže, to će biti zanimljiviji.⁷

Cirkus kakav danas poznajemo razvio se iz izložbi i akrobacija s konjima koje je 1768. godine u Londonu popularizirao Philip Astley⁸. Prvi program u cirkusu sastojao se od akrobatskog jahanja, izvedbe magičnih trikova, izgradnje piramide ljudskim tijelima, demonstriranja snage gorostasnih ljudi te točke klauna Fortunellyja koji je hodao po užetu.⁹ Cirkus se razvija kao dio šire cjelovečernje zabave koja može trajati do šest sati, a sami cirkuski dio sastoji se od fizičkih vještina i akrobacija koje izvode talentirani i hrabri izvođači i životinje, a koje ometaju i prekidaju klaunovi svojom međuigrom. Philip Astley navodno je kreirao i prvu klaunovsku točku pod nazivom *Billy Buttons*, koja se sastojala od pokušaja krojača, inače nesposobnog jahača, da dođe do Brentforda kako bi glasovao na političkim izborima. Kao što mnoge cirkuske točke imaju porijeklo u izvedbi uličnih akrobata i izvođača, tako je i s klauniranjem. Već u 18. stoljeću mnogi su ulični akrobati našli svoje mjesto u cirkusu gdje se ubrzo razvila ideja klauniranja kao parodiranja akrobatskih točaka, a do ranih 1770-ih godina već su postojala dva modela cirkuskog klauniranja. Prema prvom modelu klaunov je humor vidljiv u njegovom parodirajućem odnosu prema drugim točkama u

⁵ Jacques Lecoq (1921.-1999.) francuski je glumac i učitelj glume. Poznat je po metodi fizičkog kazališta koja se uči u Parizu u *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*.

⁶ Lust, Annette (2000.), *From the Greek Mimesis to Marcel Marceau and Beyond*, tekst iz *Theatre de la Ville* (1972.), The Scarecrow Press, Inc., Maryland, str. 101

⁷ Lecoq, Jacques (2002.), *The Moving Body*, Routledge, London i New York, str. 143-146

⁸ Tada je utvrđeno da je krug od trinaest metara u promjeru idealan kao kompromis između centripetalne i centrifugalne sile koje djeluju na akrobata i konja tako da je cirkus dobio svoju najprepoznatljiviju osobinu – ring kao mjesto izvedbe.

⁹ Towsen, John H. (1976.), *Clowns*, Hawthorn Books, Inc. New York, str. 85

cirkusu tako da su „klaun na konju“ i „klaun na užetu“ dio cirkuske predstave¹⁰. Drugi model klauniranja razvio se iz verbalnih okršaja klauna i majstora ceremonije, pa tako razlikujemo fizičkog i verbalnog klauna, odnosno klauna koji govori i klauna koji ne govori, a obojica su važna za daljnji razvoj klauniranja kroz 19. i 20. stoljeće. U drugoj polovici 20. stoljeća tradicionalni je obiteljski cirkus, koji je u vlasništvu i pod upravom jedne obitelji, prisiljen promijeniti temeljne postavke funkcioniranja zbog povećanog interesa i umiješanosti novih komercijalnih interesa, a zbog rastuće komercijalizacije europskih cirkusa mnogi cirkuski umjetnici moraju razmisliti o svojem mjestu u cirkuskoj tradiciji koja je pojavom komercijalnih cirkusa ozbiljno ugrožena. Obiteljski se cirkusi natječu s komercijalnim cirkusima koji ne funkcioniraju po istim financijskim pravilima, a tradicionalni cirkuski umjetnici moraju se natjecati sa sve većim brojem visoko motiviranih umjetnika koji nisu podložni pravilima tradicionalnog cirkusa. Tradicionalni cirkuski umjetnici svoja umijeća stječu u cirkuskom ringu, a „privatni“, odnosno „školovani“ umjetnici, kako ih pogrdno nazivaju neki stariji cirkuski umjetnici¹¹, svoja su umijeća razvijali sami ili su ih stekli u privatnim ili državnim klaunovskim i akrobatskim školama. Kvaliteta i opis cirkuske točke redefiniiraju se pod utjecajem novih formi koje se pojavljuju i razvijaju neovisno od tradicionalnih cirkusa, a to je najvidljivije u klaunovskim točkama. „Od kraja pedesetih godina 20. stoljeća nova forma klauniranja i klaunova ulazi u cirkuski ring s ulica, mimoskih festivala te iz kazališta i škola za klaunove diljem Europe. Taj novi klaun nije u potpunosti zamijenio tradicionalnog klauna, ali ima jednaku važnost i vrijeme u ringu u nekima od najboljih europskih cirkusa. Popularnost novog klauna raste, a nazivi koji se počinju upotrebljavati za novog klauna i njegovu umjetnost su: umjetnost klauniranja, klaunova mima te kazališni klaun, a u Sjedinjenim Američkim Državama ga još nazivaju i postmoderni klaun“¹². Novi, kazališni klaun smatra da se publika zasitila tradicionalnih cirkuskih klaunovskih skečeva koji se temelje na komičnoj vezi autoritativnog Bijelog klauna i podređenih Augusta¹³ te svjesno ostaje podalje od fizičke komedije, stilova kostima, razvoja karaktera i šminke koju nose tradicionalni cirkuski klaunovi. „Teorija i metoda novih kazališnih klaunova ne temelji se na cirkuskoj tradiciji i iskustvu života provedenog u cirkuskom ringu, već na radu i učenju mimičara Marcela Marceaua¹⁴, Jean-Louisa Barraulta¹⁵, Étiennea Decrouxa¹⁶, Dimitrija¹⁷ i Jacquesa

Klaun je uvijek izdvojen, uvijek drugi i to je zajedničko svim klaunovima, kazališnim i cirkuskim.

¹⁰ Towsen, John H. (1976.), *Clowns*, Hawthorn Books, Inc. New York, str. 89

¹¹ Little, Kenneth (1986.), *Pitu's Doubt: Entrée Clown Self-fashioning in the Circus Tradition*, tekst iz *Popular Theatre*, ur. Schechter, Joel (2003.), Routledge, London i New York, str. 140

¹² Little, Kenneth (1986.), *Pitu's Doubt: Entrée Clown Self-fashioning in the Circus Tradition*, tekst iz *Popular Theatre*, ur. Schechter, Joel (2003.), Routledge, London i New York, str. 140

¹³ Little, Kenneth (1986.), *Pitu's Doubt: Entrée Clown Self-fashioning in the Circus Tradition*, tekst iz *Popular Theatre*, ur. Schechter, Joel (2003.), Routledge, London i New York, str. 140

¹⁴ Marcel Marceau (1923. - 2007.) svjetski je poznat francuski glumac i mimičar najpoznatiji po svom klaunu imena Bip.

¹⁵ Jean-Louis Barrault (1910. - 1994.) francuski je glumac, redatelj i mimičar.

¹⁶ Étienne Decroux (1898. - 1991.) francuski je filmski i kazališni glumac. Studirao je kod Jacquesa Copeaua u École du Vieux-Colombier. Koristi ljudsko tijelo kao primarni način izražavanja.

¹⁷ Dimitri (1935.- 2016.) poznati je švicarski mimičar i klaun. Studirao je u Parizu kod Étiennea Decrouxa, a potom i kod Marcela Marceaua.

Lecoqa, a ima i onih koji svoju inspiraciju i originalnost traže u klasičnom kazalištu, gimnastici, glazbenim vještinama te općenitim cirkuskim vještinama poput ekvilibristike, akrobatike i žongliranja.¹⁸ Kazališni klaun koristi svoje vještine kako bi kreirao jedinstveni lik te mahom djeluje samostalno, a ako i ulazi u partnerstvo, čini to slobodan od konvencija koje bi unaprijed odredile njegovo djelovanje. Za novog, kazališnog klauna smijeh nije uvijek znak scenskoga uspjeha, njegovi su zadatci određeni „individualnom estetikom“. „Neki od novih klaunova kažu da je njihov posao potaknuti ljude na razmišljanje, tako da publika kroz klauna ima priliku postati bolji promatrač svijeta oko sebe. Novi, kazališni klaunovi smireniji su, manje nasilni i neskloniji sukobu od tradicionalnih cirkuskih klaunova“ koji ih smatraju preintelektualnima i proračunatima, a „jedan je cirkuski klaun pejorativno rekao da novi klaunovi nasmijavaju iz glave, a ne srca ili trbuha“. Tradicionalni cirkuski klaunovi smatraju da se „klaunovske vještine neophodne za uspjeh ne mogu naučiti kroz godinu-dvije školovanja ili u kazališnom okruženju, već smatraju da se takve vještine uče i razvijaju u ringu, pred publikom“¹⁹, a nove klaunove doživljavaju kao prijetnju te se sve više oslanjaju na tradiciju što dovodi do još veće zatvorenosti i sterilnosti. U pokušaju da zaštite svoju tradiciju, tradicionalni cirkuski klaunovi su je, „u potrazi za čistoćom i identitetom“ te oslanjajući se sve više na ograničavajući set rutina i stilova komedije, zapravo iscrpili.²⁰ Naravno, uvijek ima onih klaunova koji su uspjeli istovremeno sačuvati tradiciju i prigrliti nove poglede na klaunovsku vještinu, a jedan od njih je Adrien Wettach, poznatiji kao Grock²¹, koji je pedeset godina pod istim imenom izvodio iste točke, a kako je vrijeme prolazilo, te je točke mijenjao i produljivao da bi na kraju od cirkuskog klauna, koji petnaest minuta zabavlja publiku dok se iza njega namješta scena, postao kazališni klaun koji izvodi cjelovečernje predstave u kazalištima širom svijeta. Njegova virtuoznost sviranja na minijaturnoj violini koju na početku točke vadi iz ogromnog etuija te virtuoznost izvođenja *neuspjeha* nešto je što se i danas, sedamdeset godina kasnije, još uvijek prepričava do zadnjeg detalja. Danas u cirkusu postoje klaunovi koje znamo po njihovim osobnim imenima, kao što je John Gilkey koji je osmislio, razvio i igrao klaunovske točke u predstavama *Quidam*, *Dralion* i *Varekai* Cirque du Soleil. Likovi koje igra uvijek su različiti, karakter se prilagođava liku, ali John Gilkey i njegova igra ostaju isti i prepoznatljivi te ga je teško zamijeniti s bilo kojim drugim klaunom.

Povjesničari cirkusa govore o preko pedeset varijanti klaunova u modernom cirkusu, a i podjele su mnogobrojne i različite. No svi su tipovi klaunova proizašli iz dvaju osnovnih tradicionalnih tipova, iz klauna koji govori i klauna koji ne govori.²² Krajem 19. stoljeća počinju se razvijati Bijeli klaun i August,

¹⁸ Little, Kenneth (1986.), *Pitu's Doubt: Entrée Clown Self-fashioning in the Circus Tradition*, tekst iz *Popular Theatre*, ur. Schechter, Joel (2003.), Routledge, London i New York, str. 141

¹⁹ Little, Kenneth (1986.), *Pitu's Doubt: Entrée Clown Self-fashioning in the Circus Tradition*, tekst iz *Popular Theatre*, ur. Schechter, Joel (2003.), Routledge, London i New York, str. 141

²⁰ Little, Kenneth (1986.), *Pitu's Doubt: Entrée Clown Self-fashioning in the Circus Tradition*, tekst iz *Popular Theatre*, ur. Schechter, Joel (2003.), Routledge, London i New York, str. 142

²¹ Grock, punim imenom Charles Adrien Wettach (1880.-1959.) švicarski je klaun, kompozitor i glazbenik. Nazivaju ga još i *kraljem svih klaunova*.

²² Swortzell, Lowell (1978.), *Here Come the Clowns*, The Viking Press, New York, str. 212

1920-ih godina Albert Fratellini²³ stvara Kontra-Augusta, dok istovremeno, zahvaljujući klaunovima kao što su Otto Griebling²⁴, Emmett Kelly²⁵ te Charlie Chaplin²⁶, klaun Skitnica postaje popularan u Americi. Klaunovi koji se također spominju su groteskni i Karakterni klaunovi. Svi se oni međusobno razlikuju, kako po izgledu (šminki i kostimu), tako i po ponašanju te funkciji unutar klaunovske točke i važnosti unutar samog cirkusa.

Bijeli klaun

Bijeli se klaun izvorno razvija iz lika Pierrota komedije dell'arte i umjetnosti komičara Gros-Guillaumea koji je u ranom 17. stoljeću nastupao u Hôtel de Bourgogne u Parizu²⁷. Gros-Guillaume bio je dio komičnog trija čiji su svi članovi izvorno bili pekari, a on sam bio je poznat po licu prekrivenom brašnom²⁸. Po uzoru na njega, suvremeni Bijeli klaun danas koristi bijelu šminku na bazi cinkovog oksida koju nanosi na cijelo lice i vrat, a potom crvenom i/ili crnom bojom iscrtava elegantna usta i delikatne obrve po kojima se Bijeli klaunovi međusobno razlikuju te koje su simbol klaunove posebnosti i jedinstvenosti, a koje se prilagođavaju, kako fizičkim osobinama glumca tako i karakteru samog klauna. Stožasti šešir sastavni je element bogato ukrašenog i ekstravagantnog kostima, a sama pojava Bijelog klauna, pogotovo u kombinaciji s drugim tipovima klaunova, odaje da je na vrhu hijerarhijske ljestvice. Glavna svrha Bijelog klauna jest naglasiti komiku Augustâ što postiže dobrim postavljanjem teme skeča koju Augusti razigravaju i razvijaju.

August

Bijeli je klaun najstariji, ali August je danas najpopularniji tip cirkuskog klauna i velika većina klaunova u cirkusu pripada upravo nekoj varijanti tog tipa. Nastao je potpuno slučajno oko 1869. godine kada je američki akrobat Tom Belling, nastupajući s cirkusom u Berlinu, pogriješio u svojoj točki te bio kažnjen pritvorom u garderobi gdje je obukao neodgovarajuću odjeću i imitirajući svojeg nadređenog zabavljao prijatelje. U trenutku kada je isti taj nadređeni ušao u prostoriju, Belling je u panici počeo bježati te slučajno završio na sceni gdje se izbezumljeno spoticao preko prevelike odjeće i vlastitih stopala. Publika se počela smijati njegovoj nespretnosti i izvikivati „August!“ što u njemačkom

²³ Albert Fratellini (1886. - 1961.) poznati je klaun koji je sa svojom braćom tvorio klaunovski trio *Obitelj Fratellini*.

²⁴ Otto Griebling (1896. - 1972.) njemački je cirkuski klaun koji je karijeru izgradio u poznatim američkim cirkusima, kao što su *Cole Brothers* te *Ringling Bros. & Barnum & Bailey Circus*. Griebling je kao klaun Skitnica radije „igrao na emocije“ publike nego na fizičku komediju.

²⁵ Emmett Kelly (1898. - 1979.) američki je klaun Skitnica koji je karijeru započeo kao Bijeli klaun. Stvorio je lik poznatog klauna imena *Weary Willie* kojeg je bazirao na stvarnim skitnicama iz razdoblja Velike ekonomske depresije (1928. - 1939.).

²⁶ Charlie Chaplin (1889. - 1977.) engleski je glumac, zvijezda nijemog filma, redatelj, scenarist i glazbenik. Njegov je glavni lik bio *Skitnica*.

²⁷ Hôtel de Bourgogne je kazalište u Parizu koje je 1548. godine sagradilo društvo *Confrères de la Passion et de la Résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ*. Godine 1628. Valleran De Conte, pod protektoratom Luja XIII. osniva *Troupe Royal* koja postaje konkurentna ostalim pariškim kazalištima. U tom trenutku na repertoaru su se nalazile i farse koje je izvodio trio Turlupin, Gros-Guillaume i Gautier-Garguille.

²⁸ Towsen, John H. (1976.), *Clowns*, Hawthorn Books, Inc., New York, str. 93

slengu znači „Budala!“²⁹. Koliko je istine u toj priči ostaje nepoznanica jer je u isto vrijeme engleski klaun Chadwick nastupao u Francuskoj i također mu se pripisuje „otkrice“ klauna Augusta³⁰. Osnovna je razlika između Bijelog klauna i Augusta što potonji ima crveni nos, i premda je u početku njegova šminka bila prilično jednostavna i gotovo neprimjetna, danas August naglašava oči, obrve i usta uglavnom crvenom i crnom bojom koje nanosi na bijelu bazu koja ne prekriva cijelo lice. Kostim se sastoji od odjeće koja izvođaču ne odgovara – hlača, sakoa, kaputa i cipela, pa čak i šešira neodgovarajuće veličine. Na prvi pogled, moglo bi se činiti kao da je obukao svečano odijelo, ali pogrešne veličine. August je klaun jednostavnog, dobrohotnog karaktera, svačiji je prijatelj, ali sam sebi najgori neprijatelj i dok kao partner Bijelog klauna redovito griješi u svakom zadatku, jednako tako može biti sentimentaln, satiričan, a opet podmucao i domišljat.

Podvrsta Augusta koja se često spominje u literaturi takozvani je Kontra-August³¹, klaun kojega karakteriziraju smireniji kostim i šminka te, često, izostanak crvenog nosa. On zapravo preuzima ulogu ranog Augusta koji nije imao naglašenu šminku, a s Bijelim klaunom koristi Augusta kao krajnje određite svih svojih šala. Drugim riječima, na hijerarhijskoj ljestvici nalazi se između Bijelog klauna i Augusta.

Skitnica

Skitnica je varijanta Augusta i smatra se jedinim izvornim američkim klaunom koji porijeklo vuče iz prikazivanja stvarnih skitnica koje su, u potrazi za poslom, ilegalno putovali vlakovima u doba Velike ekonomske krize 30-ih godina 20. stoljeća. Glavna karakteristika Skitnice jest zapušten izgled – u šminki se ističu nacrtana neobrijana brada i tužna usta dodatno često naglašena bijelom bojom, a kostim nalikuje Augustovu, ali je njegova odjeća dodatno pohabana i stara. „Skitnica izgleda kao netko nad kim se lako sažaliti i upravo se tako povezuje s publikom.“³² Američka literatura, ovisno o karakteru, razlikuje dvije podvrste klauna Skitnice: *Tramp* i *Hobo*³³. *Tramp* je tip klauna kojeg karakterizira osamljenost, očaj i manjak sreće u životu, dok *Hoba* karakterizira ležeran odnos prema životu te zadovoljstvo onime što posjeduje, osjeća i doživljava. Kostimi im se međusobno ne razlikuju, ali ih razlikuje šminka – iscrtane spuštene obrve karakteristične su za Skitnicu tipa *Tramp*, a uzdignute za Skitnicu tipa *Hobo*.

Karakterni klaun

Ova vrsta klauna ima vrlo prepoznatljivo zanimanje, na primjer mesar, pekar, policajac i slično. I tip Skitnice može pripadati ovoj skupini klauna premda na klaunovskim natjecanjima Skitnica ima zasebnu kategoriju. Kada u tradicionalnoj klaunovskoj točki s trima klaunovima sudjeluje i tip karakternog klauna, on

²⁹ Towsen, John H. (1976.), *Clowns*, Hawthorn Books, Inc., New York, str. 208

³⁰ Swortzell, Lowell (1978.), *Here Come the Clowns*, The Viking Press, New York, str. 213

³¹ Peacock, Louise (2009.), *Serious Play: Modern Clown Performance*, Intellect Ltd., Bristol, str. 21-22

³² Peacock, Louise (2009.), *Serious Play: Modern Clown Performance*, Intellect Ltd., Bristol, str. 22

³³ Engleski jezik ima nekoliko termina za skitnicu. *Hobo* je beskućnik, litalica, koji u potrazi za poslom ide od mjesta do mjesta. *Tramp* je skitnica koji radi kad mora, a također postoji i *Bum* koji nikada ne radi, već prosi i na taj način preživljava.

preuzima ulogu Kontra-Augusta. Karakterni klaun šminkom naglašava komičnost ljudskog lica, a često koristi naočale, brkove i brade, pjegice, velike uši ili neobične frizure.

Tradicionalni cirkuski klaunovi uglavnom uče svoje točke i vještine u cirkuskom ringu. Na primjer, francuski izvođač poznat pod umjetničkim imenom Pitu, Bijeli je klaun rođen u cirkuskoj obitelji, čiji je otac bio poznati Bijeli klaun, a Pitu mu se u cirkuskom ringu pridružio kada je imao svega četrnaest godina. Započeo je kao i velika većina tradicionalnih Bijelih klaunova, kao August, a tijekom svoje karijere napredovao je do klauna koji nastupa u središnjoj klaunovskoj točki tradicionalnog cirkusa, takozvanom *entréu*. *Entrée*³⁴ je dvadesetpetominutna točka koja se uglavnom temelji na iz supostavljanju i suprotstavljanju karakteristika Bijelog klauna i Augusta, autoritetu prvoga čije izvedbene planove (a time i spomenuti autoritet) uporno potkopava/ruši nespretnost drugoga. U „tradicionalnom cirkusu Bijeli klaun i njegovi partneri Augusti ne mogu se promatrati odvojeno, a njihovi komični karakteri imaju smisla samo kroz njihovu suradnju“ koja „uvijek rezultira komedijom nelogičnih nužnosti i poremećene društvene hijerarhije“³⁵ tako da klaunovo izrugivanje u *entréu* dovodi u pitanje sva privilegirana i prije postavljena značenja. U europskim cirkusima također postoje takozvani *klaunovi na tepihu* koji izvršavaju klaunovsku funkciju klauniranja svega nekoliko minuta između cirkuskih točaka dok se scena priprema za sljedeću točku. Većina tih klaunova dobiva priliku za izvođenje kratkih rutina, a također se među njima biraju klaunovi koji će jednog dana nastupati u *entréu*³⁶.

Klaun je jedini koji smije ostati u ringu za vrijeme drugih točaka, smije doći i odlaziti po želji pritom slobodno ometajući ostale izvođače. Jedna od osnovnih funkcija cirkuskog klauna jest opustiti publiku, „spustiti joj adrenalin“ nakon opasnih akrobatskih točaka tako da često nakon neke točke ulazi klaun koji parodira upravo izvedeno. Na primjer, u predstavi *Alegria* Cirque du Soleila, nakon napetog žongliranja s vatrenim štapovima ulazi klaun sa svijetlom koji pokušava učiniti isto. Učinak na publiku je, naravno, potpuno drukčiji od onoga prije izvedene točke kada je većina vjerojatno zaboravila disati. No sada je klaun u samo četrdeset i šest sekundi svojeg nastupa uspio izvršiti svoj zadatak: opustiti i nasmijati publiku te je pripremiti za sljedeću adrenalinom nabijenu akrobatsku točku.

Kao što je ponekad teško odrediti za nekog cirkuskog klauna kojem tipu pripada, za kazališnog je klauna to posve nemoguće s obzirom na to da kod njega ne postoji nikakva podjela na tipove već on razne elemente preuzima od cirkuskog klauna te ih prilagođava svojem liku. Za kazališnog klauna ne postoje zadatosti koje mora poštovati, ne postoje pravila kako se mora ponašati, kako mora izgledati te koja je njegova funkcija u cjelokupnoj izvedbi tako da kazališni klaun ima mnogo veću slobodu pri stvaranju svoje točke. Kazališni klaun često uopće ne izgleda kao klaun, kao što je to slučaj u predstavi *Dralion* Cirque du Soleila gdje klaun bez ikakve šminke, bez crvenog nosa i u običnom kišnom ogrtaču bježeći od čudovišta traži pomoć od publike pa na scenu izvuče

³⁴ Riječ *entrée* dovodi se u vezu s paradama koje su se izvodile ispred cirkusa na sajmištima, a koje su trebale namamiti publiku da plate *entrer* (ulaznicu) kako bi vidjele cijelu predstavu.

³⁵ Little, Kenneth (1986.), *Pitu's Doubt: Entrée Clown Self-fashioning in the Circus Tradition*, tekst iz *Popular Theatre*, ur. Schechter, Joel (2003.), Routledge, London i New York, str. 139

³⁶ Towsen, John H. (1976.), *Clowns*, Hawthorn Books, Inc., New York, str. 225

čovjeka od kojeg traži da ga potjera. Očito je da je čovjeku neugodno, ali pokušava pomoći, no bez uspjeha. Kao krajnje sredstvo, klaun skida čovjeku cipelu i njome gađa čudovište, no cipela se raspadne, a situacija postaje još zanimljivija kad klaun shvati da cipela zaudara, pa gurne uložak iz cipele pred čudovište koje potom pobjegne. Klaun zahvaljuje čovjeku i vraća ga u publiku. Nekoliko točaka kasnije, isti se klaun ponovno vraća na scenu te i ovoga puta traži pomoćnika za svoju točku. Ponovno dovodi istog čovjeka kojemu je i dalje neugodno, tim više što mu klaun u jednom trenutku skine pulover. Točka se razvija dalje, publika se smije, ali istovremeno je sretna što nitko od njih nije taj nesretnik na sceni i suosjeća s njime. No u trenutku kada klaun i čovjek iznenada izvedu šest salta, postaje jasno da je i čovjek iz publike klaun, što se i potvrđuje nekoliko točaka kasnije kada se vraća odjeven kao klaun i sudjeluje u točki parodiranja svih dotadašnjih cirkuskih točaka, što je jedna od izvornih funkcija cirkuskog klauna.

Nekada su u tradicionalnim cirkusima klaunovima postajali stariji akrobati koji više nisu mogli aktivno nastupati u opasnim akrobacijama, a danas postoje škole za klaunove, kako za one koje zanima klaun kao cirkuska vještina tako i za one koji se žele baviti „unutarnjim, vlastitim“ klaunom i koji na klauniranje gledaju kao na još jednu u nizu brojnih glumačkih metoda. Prije su postojali jasno definirani tipovi klaunova, točno se znalo koji kako izgleda i koja je čija funkcija, a danas ih literatura više niti ne pokušava definirati, već je jedino sigurno da su klaunovi. Kada vidimo klauna, vjerojatno se javljaju određena očekivanja koja su povezana s našim poznavanjem klauniranja i mogućim prijašnjim iskustvima s klaunovima. Klaun ne oklijeva smijati se, veseliti, plakati, bojati se, a njegovo iskazivanje emocija izaziva zajedničko dijeljenje istih te prepoznavanje s publikom, čak i s onom koja se dosad nije upoznala s klaunovima i klauniranjem. Klaun svojom vještinom, komunikacijom i ranjivošću uspostavlja izravnu i trenutnu vezu s gledateljima koji prepoznaju klauna i njegovu igru. Upravo nam klaunova igra pomaže stvoriti vezu između stvarnosti i mašte te nam donosi više kreativnosti i radosti u svakodnevnom životu. Popularnost klauna proizlazi iz činjenice da, gdje god se pojavi, ima potencijal pružiti nešto bitno i vitalno za naše društvo premda zapadno društvo često odvrća odrasle od igre, osim u jasno definiranim područjima kao što su kompjutorske igre ili sport. Klaun uživa u igri kao takvoj, igri bez ikakvog razloga, a u njegovoj je izvedbi vidljivo da je namijenjena kako djeci, tako i odraslama.

Cirkuski klaunovi obično razvijaju jedan lik koji onda igraju kroz cijeli život. Njihovi klaunovi imaju uvijek ista imena, tako je, na primjer, spomenuti Adrien Wettach poznatiji pod imenom Grock. S druge strane, John Gilkey nema umjetničko ime i uvijek igra različite likove, ali ga je teško zamijeniti s bilo kojim drugim klaunom jer je njegova igra uvijek prepoznatljiva. To se događa upravo u trenutku kada počinje raditi na novoj predstavi, a netko drugi preuzima njegovu ulogu. I tada vidimo da je suvremena klaunovska točka u cirkusu uloga koja se može naučiti i ponoviti onako kako ju je netko drugi zamislio. Zabavna i duhovita uloga koja klaunu dopušta da bude „blesav“, lud i opušten, ali opet samo uloga. S druge strane, kada kazališni klaun izvodi, publika vidi ideje i stavove te individue koja je razvila klauna, vidi lik koji se razvio iz samog pojedinca, to jest izvođača, vidi njegovu osobnost. Kazališni klaun nije prevoditelj ni tumač tuđih ideja, njegovo viđenje i reakcije prema svijetu identične su onima samog izvođača, ali ujedno strukturirane posebno za izvedbu. Klaun ne postoji bez osobe koja ga izvodi, štoviše, klaun se razvija iz te osobe i neodvo-

jivo je povezan s njom.³⁷ „Potraga za ‘vlastitim’ klaunom proizlazi iz slobode da čovjek bude samo svoj, da prihvati tu istinu i da je potom iskoristi kako bi nasmejao druge.“ I dok cirkuski klaun „mora znati kako učiniti to što mu nikako ne ide“³⁸, odnosno kako prikazati svoj talent kroz neuspjeh, za kazališnog klauna to nije nužno. Kazališni klaun ne klaunira samo kako bi zabavio publiku, već ima mogućnost promatranja svijeta i života drukčijim očima te ga komentira na sebi svojstven način tako da sama klaunovska igra postaje sredstvo kojim klaun komunicira s publikom. No koliko god publika sudjelovala u klaunovskoj igri, klaun je uvijek izdvojen, uvijek *drugi* i to je zajedničko svim klaunovima, kazališnim i cirkuskim. Ruski teoretičar Mihail Bakhtin kaže da „klaun predstavlja drugo u ovom svijetu i da sa svoje rubno-društvene pozicije vidi donju stranu i lažnost, dvoličnost svake situacije“³⁹. „On je ‘autsajder’ koji opaža, razumije i djeluje na način vrlo različit od uobičajenog reda zbivanja“⁴⁰. Klaun danas, kao i dvorska luda nekad, ima tu sposobnost vidjeti svijet kakav on istinski jest, ali ga isto tako ima sposobnost, pravo i moć ogoliti i kritizirati, uglavnom bez trajnih posljedica po sebe. „Klaun uvijek naseljava svijet između dvije opozicije: strukture i ne-strukture, stvarnosti i sna, tragedije i komedije, razuma i ludila“⁴¹. On je figura anarhije, spontanosti i smijeha, a za njega su važni individualizam, sloboda, metafora i subjektivnost. Klaun prelazi zadane granice te ruši uspostavljen red da bi potom iz nastalog kaosa stvorio novi red.

Danas je teško odrediti razliku između cirkuskog i kazališnog klauna, no usudila bih se reći da se cirkuski klaun vidi, a kazališni osjeća. Kazališni je klaun ukorijenjen u vještini glumca, a cirkuski u vještini akrobata, dok oba „kroz izvedbu, pomoću koje se klaun povezuje s publikom, ukazuju da uloga koju igraju u društvu jest da nama omogući da sami sebe vidimo jasnije.“⁴²

LITERATURA:

- Lecoq, Jacques (2006.), *Theatre of Movement and Gesture*, Routledge, London i New York
- Lecoq, Jacques (2002.), *The Moving Body*, Routledge, London i New York
- Lust, Annette (2000.), *From the Greek Mimesis to Marcel Marceau and Beyond; The Scarecrow Press, Inc., Maryland*
- Peacock, Louise (2009.), *Serious Play: Modern Clown Performance*, Intellect Ltd., Bristol
- Robb, David (ur.) (2007.), *Clowns, Fools and Picasos: Popular Forms in Theatre, Fiction and Film*; Rodopi, Amsterdam - New York
- Schechter, Joel (ur.) (2003.), *Popular Theatre*; Routledge, London i New York
- Swortzell, Lowell (1978.), *Here Come the Clowns*; The Viking Press, New York
- Towsen, John H (1976.), *Clowns*; Hawthorn Books, Inc., New York

³⁷ U suvremenim komercijalnim izvedbama postoje iznimke npr. u slučaju napuštanja predstave, izvođači-klaunovi Cirque du Soleila, prepuštaju svoje točke drugim izvođačima.

³⁸ Lecoq, Jacques (2006.), *Theatre of Movement and Gesture*, Routledge, London i New York, str. 116

³⁹ Bakhtin, Mihail (1981.), *The Dialogic Imagination*, u *Clown, Fools and Picasos*, ur. Robb, David; Rodopi, Amsterdam – New York, str. 38

⁴⁰ Tobias, Ashley (2007.) *The Postmodern Theatre Clown*, u *Clown, Fools and Picasos*, ur. Robb, David; Rodopi, Amsterdam – New York, str. 38

⁴¹ Robb, David (2007.) *Clowns, Fools and Picasos*, Rodopi, Amsterdam – New York, str. 1

⁴² Peacock, Louise (2009.), *Serious Play: Modern Clown Performance*, Intellect Ltd., Bristol, str. 156