

gona Jedinstvo. Nomadski pristup ovoj vrsti izvedbe, možemo slobodno reći i životnog stila, za nas nikada nije bio upitan jer nakon Zagreba šator ide u Beograd, a između toga sve je još uvijek otvoreno, tko zna gdje ćemo se još smjestiti. Ono što je sigurno je da će to biti neka prekrasna zelena livada ili neki stari napušteni industrijski kompleks s asfaltiranim dvorištem.

Cirkuski šator CirkoBalkana dosad je bio postavljen u Puli, Zagrebu, Beogradu, Novom Sadu, Ljubljani i Samoboru, u njemu su odigrane brojne predstave suvremenog cirkuskog izričaja, gostovali su umjetnici iz čitavog svijeta, održano je nebrojeno treninga, radionica i drugih edukativnih programa, a o koncertima i da ne govorimo...

U konačnici valja naglasiti i to kako cirkuski šator na ovim prostorima nije pao s neba ili se slučajno stvorio na nekoj livadi pokraj puta. Cirkuski šator bio je naš san, rezultat dugogodišnjega planiranja, prikupljanja novčanih sredstava, neizmjerne podrške prijatelja i kolega u svakom smislu – od one moralne do one materijalne, na čemu smo im više nego zahvalni. Cirkuski šator na ovim prostorima isto tako posljedica je ljudske ludosti i zanesenosti, posvećenosti onome što voliš i onome u što vjeruješ. Petero umjetnika i jedna producentica sa svojim prijateljima i kolegama prošli su glavom kroz zid i stvorio se crveni cirkuski šator. Ako vam tako bolje zvuči, onda neka tako i bude. Cirkuski šator zapravo je kotač koji na globalnoj razini pokreće razvoj cirkusa kao umjetnosti jer pod šatorom cirkus prolazi kroz sve svoje razvojne faze – od 18. stoljeća kada je utemeljen moderni cirkus, kroz sljedećih 150 godina i vladavine tradicionalnog/klasičnog cirkusa, do pojave novog cirkusa pred kraj 1960-ih godina, preko cirkuske umjetnosti koja se tek polovicom 1990-ih godina razdvajanjem od zabave i *event* industrije definira kao takva, pa sve do suvremenog cirkusa koji donosi interdisciplinarnost i druge hibridne forme u izvedbi. Baš zbog svega toga cirkuski je šator kuća cirkusa, on će i dalje u budućnosti mijenjati svoje oblike, materijale, konstrukcije i transportna sredstva, ali će uvijek biti u pokretu i spreman za promjenu.

Što još reći osim da čekamo neka bolja vremena za neke nove pokrete!



◀
Cirkuski šator
CirkoBalkana



▲
Mistero buffo, na slici:
Dražen Šivak,
foto: Adrijana Vidić

Dražen Šivak

Glumac – klaun?

„Nisu svi veliki glumci i veliki klaunovi, no svi veliki klaunovi su i veliki glumci.“

Jacques Lecoq

Kriza je škrinja s blagom za klauna.

Bacivši se na istraživanje svijeta klaunova, jedna od prvih stvari koje sam primijetio radeći s klaunskim učiteljima/icama jest da sam kao klasično školovan glumac prilična manjina u redovima učenika. Još sam veća manjina bio kao klasično školovani glumac srednje generacije. Oni mladi glumci/ce koje sam sretao su se još i spremno bacali u takve izazove, ali ne i glumci/ice moje generacije. No zašto bi se glumci/ice uopće bacali u te vode?

Svaka glumica/ac koji želi dobro raditi svoj posao ili služiti svojem pozivu, neizbježno ima krize. Mogli bismo čak reći da je vrijedan glumački život jedna permanentna kriza! Kako se spoznaja našeg glumačkog svijeta širi, tako je često i korak ispred naše prakse. Prije vidimo ono što bismo htjeli promijeniti nego to što možemo promijeniti. U tom raskoraku otkrivamo kako ne nalazimo lako odgovore na nove izazove, koji su ustvari pokazatelji novih vidika. Jer osvajanje novih teritorija nosi sa sobom i odgovornost prema traženju novih odgovora, što nas neminovno vodi u „krizu“.

Pošteno rečeno, vidio sam da kao glumac mogu i dalje nastaviti istim ili sličnim sredstvima, nitko mi od kolega ne bi zamjerio niti bi režiseri tražili nešto drugo. No svatko na sceni nepogrešivo zna kad se ponavlja ili vrti ukруг, a to je osjećaj koji mi nije bilo lako odagnati. Njuh mi je govorio da ću se odabirom pristupa kroz klaunsku tradiciju naći u situaciji u kojoj ću biti izvan zone udobnosti, a to je uvijek dobar kriterij za razvoj. Što se nedostatka udobnosti tiče, tu sam svakako bio u pravu.

Kad sam odlučio baciti se u klaunsko istraživanje, otkrio sam da Lee Delong, klaunska učiteljica i redateljica iz Pariza, drži klaunske radionice. Budući da uskoro nije imala nikakvu radionicu u planu, odlučio sam sam organizirati njezinu radionicu u Zagrebu.¹ Imao sam određena, doduše, tanka iskustva kao mlad glumac, no ovo je bilo prvo sustavno upoznavanje. Osjećao sam da sam na pravom putu, pa sam nastavio pohađati njezine radionice u Zagrebu, u organizaciji Triko Cirkus Teatra. One su rezultirale i prezentacijama koje su već oblikovale određene ideje za moguće produkcije, pa smo tako 2013. - 2014. godine

Klaun mora propasti da bi uspio.

i razvili predstavu *The Night of the Living Clowns* u produkciji Triko Cirkus Teatra i u suradnji s irskim partnerima, s kojom smo gostovali u Irskoj. Predstava u kojoj je bilo i izvođača iz Irske, inspirirana je Halloweenom i u njoj se događa zanimljiva igra klaunskog svijeta sa žanrom horora, kao dokaz da nema tog žanra s kojim se klaunska poetika ne može suočiti (tragedija, drama, itd.).

Nastavio sam raditi s klaunskim učiteljima Davidom Shinerom i Jangom Edwardsom. Na poziv Janga Edwardsa otišao sam u njegovu školu Nouveau Clown Institute u Barcelonu na mjesec dana. Struktura rada bila je vrlo poticajna: osim samog Janga Edwardsa, karizmatičnog voditelja i nepredvidivog učitelja, u školi su gostovali mnogi klaunovi i klaunese iz različitih sfera klaunskog svijeta. Tako sam imao prilike raditi s mnogim učiteljima: Davidom Laribleom, Gromicom, Ericom du Bontom, Virginijom Imaz, Tortelom Poltronom, Carlom Moom, Claudijom Cantone i drugima. Vrlo intenzivno bavljene raznim stilovima i pristupima, uz konstantnu proizvodnju scenskog materijala, rezultiralo je iznimnom kreativnom atmosferom. S ogromnim sam apetitom

¹ Prije toga su nekoliko njezinih radionica u Zagrebu organizirali Iva Peter-Dragan i Triko Cirkus Teatar.



▲ Noć živih klaunova, foto: A. Saška Mutić

➤ Dražen Šivak, Jango Edwards, Nouveau Clown Institute, Barcelona

➤➤ Mistero buffo, foto: Dario Hacek



konzumirao teme koje smo obrađivali: cirkuski klaun, emocije klauna, vizualna komedija, poveznica s komedijom *dell'arte*, klaun i dijete, klaun i predmeti, klaunese, gesta, ulična publika i mnoge druge. Ubrzo su počele padati sve one profesionalne glumačke ograde koje su me u ovom slučaju sprječavale da iskoristim apsolutno sve što imam za svojeg klauna. Bio sam iznenađen vlastitim otkrićima od kojih su mnoga bila povratak temeljima igre. Svakog tjedna izvodili smo odabrane scene pred publikom u Barceloni, koja inače ima vrlo živu klaunsku scenu, pa smo tako dobivali i dodatnu provjeru materijala. Posljednjeg tjedna boravili smo u obiteljskom cirkusu slavnog katalonskog klauna Tortela Poltrone. To je bio veliki finale našeg rada gdje smo razvijali točke koje smo prezentirali pred učiteljima škole.

U tom radu na nepoznatom terenu² vrlo brzo sam nailazio na vlastite granice. One su me neminovno vodile u krize koje su pak bile vrata za otkrića. Kriza/problem je škrinja s blagom za klauna jer on tako ima priliku pokazati svoje istinsko lice koje uživamo gledati. Bilo je neizbježno primijetiti da ponavljanje koje sam osjetio u svojem glumačkom radu pripada razumljivom glumačkom refleksu (i zamci) da se kreće u prostoru poznatog. No makar nam to poznato davalo i puno uspjeha i vanjskog priznanja, ostaje činjenica da mi sami nepogrešivo znamo stvarnu vrijednost svojeg rada.

IGRA

Ne poznajem ni jednog studenta/icu glume koji u nekom trenutku nije bio razočaran/a svojim glumačkim školovanjem. Izgleda da to nije zbog „loše škole“ koju pohađaju, već zbog razlike između onog što su očekivali i onog što su prošli. Kad smo se odlučivali za taj poziv, svakako je jedan od glavnih faktora koji nas je vodio u odabiru bila Igra. Onaj osjećaj nepredvidivog, zaigranog, posvećenog, ona ozbiljna igra koja je imala više smisla od svega drugog za što su nam rekli da je važno. Kad smo zamišljali svoj glumački život, vidjeli smo ga u smijehu i vjeri koju nam daju otkrića stečena kroz tu istu Igru.

Ulaskom u klasično glumačko obrazovanje vrlo brzo sam otkrio da je te Igre sve manje, no to je bilo lako zaboraviti jer je i dalje bilo mnogo posla oko same vještine ovladavanja govorom, glasom, emocijama i mislima koje sam se trudio utjeloviti. To ovladavanje i dalje traje, dakako. No iskustvo Igre postalo je rijetko i nekako se to prihvati jer biti glumica/ac znači redovno raditi, a često se čini da se može redovno i kvalitetno raditi samo ako se sudjeluje u kazalištu kao sredstvu za društveno podmazivanje. To društveno podmazivanje služi održavanju *statusa quo* u jednom društvu, u čemu mu kazalište služi kao podrška (iznimke samo potvrđuju pravilo), no mediokritet i Igra ne idu zajedno. Igra je opasna i subverzivna te za nju rijetko ima mjesta kao za jedan od temelja stvaranja. Čak i njezini fragmenti budu tek (zlo)upotrijebljeni u funkciji kazališta kao sredstva za održavanje društvenoga *statusa quo*.

Igra je esencijalni dio klaunskog svijeta. Igra ne može biti formalna jer onda gubi svoju vitalnost. Ona se ne traži u nečem metafizičkom, apstraktnom, jer se klaunski svijet nalazi unutar iskustva ljudskog svijeta. Jednako tako, Igra počiva na entuzijazmu, znatiželji i otvorenosti, što su također klaunske odlike.

² Bio sam jedini klasično obrazovan glumac među polaznicima iz cijelog svijeta. Osim klaunova, tu je bilo žonglera, akrobata i ostalih.

Entuzijazam, znatiželja i otvorenost nisu uvijek dio naše glumačke prakse, kao da ih negdje zagubimo po putu. Istina je i da je često bivanje u kontaktu s njima zahtjevno i izazovno u svakodnevnim glumačkim zadacima na koje nailazimo. Tako da nije neobično da kazalište, umjesto da bude svjetiljka koja pokazuje put, bude sredstvo održavanja tog trenutnog stanja. Više od svih ostalih, kazalište i glumačka umjetnost ovisni su o složenim društvenim odnosima i kontekstu: glumački ansambl, uprava kazališne institucije, njihovi poslodavci, način na koji predstave nastaju, publika itd. U tom plesu po žici često nijanse nestaju i puko funkcioniranje postaje samo sebi svrha.

GLUMAČKA PROPAST (pronalazak vlastitog klauna)

Izgleda da glumci/ice većinu vremena tijekom svojeg rada provode „gradeći“. Nadograđujući svoju vještinu na onu koju već imaju lakše im je savladavati izazove u tehnici i raznim žanrovima, no većina njih se prilično brzo počinje vrtjeti unutar naizgled poznatih granica žanrova i stilova: komičnom, melodramatskom, realističnom, itd. Zauzevši svoje pozicije u ansamblima (slučajevi glumačkog kontinuiteta izvan kazališnih institucija postali su vrlo rijetki), u tim zadatim koordinatama često imaju predvidljive rezultate i manjak scenske svježine. No to je i dalje dovoljno da se opsluže potrebe uobičajenih repertoara kazališnih kuća. Tako se glumice/ci nalaze u poziciji u kojoj se od njih i ne traži da propituju svoja rješenja jer ona postaju čvrsta građa jednog profesionalnog odgovora na uobičajene repertoarne zahtjeve. Ruku na srce, većina nas ih vrlo brzo počinje svladavati zatvorenih očiju.

Otkrio sam da u početku ulazak u klauna više sliči „razgrađivanju“. Ako bismo klasično obrazovanom glazbeniku dali da pokuša svirati kao da svira prvi puta, to će mu se činiti nemoguće teškim zadatkom. Tako je i s glumicom/cem. Reći mu da ostavi svoje „znanje“ i u pristupu sceni, ulozi, situaciji, postane početnikom/com, slično je zamišljanju da si odjednom na sceni bez odjeće. A i istinski nije jednostavno. To je ujedno i razlog zašto je onim glumicama/cima koji imaju više iskustva izazovnije istraživati svijet klaunova, jer je ulog veći: teško stečenu koliku-toliku sigurnost u rješavanju scenskih situacija nerado će zamijeniti za početničku ranjivost. Oni koji su na počecima svojih glumačkih istraživanja nemaju toliko toga za izgubiti, pa pucaju na sve strane u potrazi za vlastitom glumačkom istinom (ili pak češće, nažalost, tek dodatnom „vještinom“ za preživljavanje na glumačkom tržištu).

Klaun traži da se odrekne sigurnosti i pustimo da naša glumačka jedra ispuni vjetar Nepoznatog.

Ušavši u iznimno jednostavne vježbe, odmah mi je bilo jasno da ne mogu tako lako isključiti svoj „profesionalni“ mišić. On je već bio ugrađen u moje bivanje na sceni, unaprijed je razmišljao, pripremao rješenja i „izvodio“. Dovoljno za glumca, nedovoljno za klauna. Nedostajalo je onog nečeg što bih i sam prepoznao kao razliku od izvođača do izvođača. Možemo to nazvati autentičnost, spontanost, nepredvidljivost, svježina, uvjerljivost, neposrednost. Kada sam u ulozi gledaoca i gledam svoje kolege na sceni, ono što prepoznajem kao živi trenutak, nije vještina sama. Bilo je izvođački najnesavršenijih trenutaka koji su nepogrešivo osvajali nas kao gledaoce, a često i samog izvođača! Bilo je očito da sam trebao zgrabiti dublje u svoj intimni bunar, tamo gdje obično nisam za-

lazio kao izvođač. Ubrzo sam stekao vrlo praktično iskustvo one naizgled kriptične pouke: „klaun mora propasti da bi uspio“.³

Među nama glumcima i glumicama ima različitih osobnosti i iako svaka kategorizacija čini nepravdu oduzimajući od istine, možda ih ovog puta možemo sagledati kroz tri centra: tjelesni, emotivni i mentalni. Glumci/ice ‘tjelesnog centra’ utjelovljuju svoje likove i „postaju oni“, koristeći svoje tijelo kao prva i najjača vrata za ulazak (možda kao Robert De Niro, Matthias Schoenaerts, Christian Bale, Sreten Mokrović, Ivo Gregurević, Leon Lučev, Willem Dafoe?)

Glumice/ci „emotivnog centra“ s lakoćom vladaju emotivnim spektrom likova i to su njihova prva vrata (možda kao Olivia Colman, Marion Cotillard, Robin Williams, Joaquin Phoenix, Olga Pakalović?).

Glumice/ci koji naginju pristupanju svojim likovima kroz „mentalni“ centar, preko njega dobivaju onu uvjerljivost kojom ih dalje istražuju (možda Anthony Hopkins, Isabelle Huppert, Tilda Swinton, Jadranka Đokić, Vili Matula?).

Bez obzira na naše preferencije u pristupu, kad je riječ o klaunu, nitko od nas nema izbora nego dopustiti da – propadne (engl. *fail*). Nadgradnja ne pomaže i tek dopuštajući da „profesionalnost“ i iskustvo u nama ostanu po strani (barem u početku) možemo dotaknuti one trenutke u kojima se događa istinsko prepoznavanje između publike i izvođača. To prepoznavanje od strane publike nije uvjetovano stečenim obrazovanjem, kulturom ili sl., već je univerzalno ljudsko (zato se i kaže da klaun ne poznaje granice). „Glumačku propast“ koju spominjem ne možemo odglumiti i svi se nalazimo pred istim izazovom, bez obzira na iskustvo ili vještinu.

Kroz rad na klaunu često sam čuo, u ovom ili onom obliku, „klaun nije lik, klaun si ti.“ Uistinu, i meni je gledajući druge bilo jasno da klaun nije tek karakter. Nemoguće je zaobići sebe u tom procesu, a to nije nužno tako i u glumačkom svijetu, iako danas te granice nisu toliko oštre kao nekada.⁴ Odmah se nađemo u svijetu paradoksa na koji će neki glumci rado potrošiti koji inspirativan sat razgovora u bifeu, jer ima li uloge izvan glumca/ice i postoje li glumci/ice sami bez uloga? Neka o tome prosude kvantni fizičari i filozofi, mi ćemo to sve prosuditi kroz individualno i praktično iskustvo koje nam najviše i treba.

Morat ćemo se malo vratiti u svoju osobnu prošlost. Klaunov pogled na svijet često uspoređuju s onim djeteta. Dijete ne zna što je pogreška, no zna što je pokušaj. Dijete ne zna čemu nešto služi, već to praktično istražuje. Dijete ima povjerenje u svijet. Dijete ne skriva svoje emocije. Dijete ne traži najpraktičniji način da nešto napravi, već onaj koji baš njemu odgovara ili ga zadovoljava. Dijete je znatiželjno. Dijete se hrani pažnjom. Dijete nije ozbiljno. Dijete ima drukčiji pojam vremena. Dijete se voli igrati.

Sve ovo, i mnogo toga drugog, odlike su klauna. Klaunski svijet pripada dječjem pogledu na svijet.⁵ Svježina, spontanost, jednostavnost, nevinost, neposrednost – bez njih klaun ne postoji.

Dakako, lakše je to reći nego pronaći. Kroz naše odrastanje sve te kva-

³ Kao što mi je o radu na klaunu rekla jedna od najuspješnijih glumica regije, Mirjana Karanović: „Nikada veću krizu i osjećaj propasti na sceni nisam doživjela kao kad sam radila na klaunu. Sve ono što mi je inače išlo lako, s obzirom na bogato iskustvo koje imam, nije funkcioniralo, publika nije reagirala. Tek kad sam na sceni ‘propala’, tj. odustala od svojih glumačkih oružja, publika je oživjela, a kolege koje su me gledale počele reagirati na moju igru.“

⁴ Danas pod terminom ‘glumac/ica’ često podrazumijevamo nekoga tko igra određenu ulogu, dok je kod ‘izvođača/ice’ granica između osobnog i scenskog puno poroznija.

⁵ Razlikovati od djetinjastog pogleda na svijet.

litete sustavno su potiskivane jer ometaju vještinu preživljavanja, kako misle naši odgajatelji. Djelomično je točno da to nisu uvijek praktične kvalitete za društveno funkcioniranje, no imaju i ozbiljnu nuspojavu: gubimo individualnost i postajemo predvidljivi, mehanički. Djelomično, klaunski proces ide unatrag, mi tražimo zaboravljenu čistoću dječjeg svijeta. Kod svakog od nas to je vrlo individualan proces. U našem glumačkom obrazovanju možda smo sreli riječ „zaumno“, tj. s one strane uma. Mnogi su se u 20. stoljeću time bavili⁶, tražeći što ostaje kad zaobiđemo svoju građansku uvjetovanost, što je to originalno naše? U tom našem istraživanju, iskustva djetinjstva nam daju nepresušno vrelo inspiracije. Čak i mnoge klaunove možemo gledati kroz razne razvojne faze dječjeg odrastanja. Neki jedva govore i rade, kao vrlo mala djeca, dok neki uživaju istraživati granice dopuštenog, da bi se onda jako uplašili autoriteta koji ih vraća unutar granica. No čim se autoritet okrene, vrlo rado će ponovo kušati nešto zabranjeno, kao što bi to učinila nešto starija djeca. Ima i velikih buntovnika, koji uživaju u stvaranju nereda. Bez obzira na to u kojem dječjem dobu se pronašli, otvaramo se tome da smo viđeni od drugih i svjesni te pažnje. U tom kontaktu neizbježno susrećemo ranjivost.

Ranjivost je jedna od kvaliteta o kojoj sam često slušao od klaunskih učitelja/ica. Važno je reći da govorimo o ranjivosti kao kvaliteti emotivne otvorenosti prema unutra i prema van, koja je naša mogućnost istančanije i otvorenije percepcije ljudskosti.⁷ Mnogi to ističu kao ključnu klaunsku kvalitetu koja pomaže klaunu nadići geg i doseći univerzalnost. Naime, ono čemu se smijemo kod klauna je ono što je u našem vlastitom životu teško vidljivo i prihvatljivo, a opće prisutno. Klaun jedino kroz ranjivost, tj. određenu hrabrost i otvorenost, može pričati o onome što je svima nama zajedničko. On za nas prolazi onu vječnu ljudsku nesavršenost koja nas svakodnevno prati, a koju nam je tako teško prihvatiti. Zato, da bismo se kao izvođači/ce istinski povezali sa svojom publikom, kao klaunovi/klaunese trebamo na sceni istinski „propasti“. Kada u tom trenutku prihvatimo da smo u tome viđeni, događa se alkemija: naša običnost postaje naša individualnost, a naše mane postaju naše prednosti.

Kao što sam rekao, to je vrlo individualan proces i pronaći vlastitog klauna („Klaun, to si ti“) znači biti otvoren za to da se ono što pronalazimo razlikuje od onoga što očekujemo. Za mene je to značilo napustiti kontrolu, kao glumac koji često traži jasna pravila igre, i pronađem smetenog, na trenutke umišljenog, sramežljivog, nesigurnog i svakako nespretnog klauna. Svakako je odustajanje od moje ideje o glumcu i sebi bilo nužno da bi ono što sam pronašao imalo autentičnost i svježiu uvjerljivost.

Nijansi je mnogo jer i klaun se razvija kako se mi razvijamo.⁸ U tom ljuštenju slojeva, kao kad ljuštimo luk, stalno nalazimo nove mogućnosti.

VJEŠTINA (kratka povijest i što je danas klaun?)

Nakon mojih kratkih, ali intenzivnih klaunskih putešestvija, snašla me je neobična situacija, koja se mogla i očekivati. Odnosi se na moju poziciju među kolegama i pred kazališnim/filmskim režiserima. Otkrio sam da mi kao glumcu

⁶ Sjetimo se nadrealista, teatra apsurda ili pak oberiuta Harmsa i Vvedenskog

⁷ David Shiner o tome puno govori u svojem radu, pogledati njegov intervju na tu temu na artofnow.com.hr/blog

⁸ Lee Delong, klaunska učiteljica i režiserka, rekla mi je da je kroz kontinuitet svoje izvođačke prakse susrela nekoliko „svojih“ klaunova.



◀
Dražen Šivak,
foto: Denis Butorac

ne pomaže kad drugi znaju da sam se u jednom periodu bavio istraživanjem klaunskog svijeta. Naime, iz razumljivog neznanja, očekivali su da napravim trik ili šalu, zaključivali su da je moje istraživanje klauna samo za potrebe glumačke pedagogije, da sam „kazališni“ glumac (u odnosu na „filmski“) ili da nisam za rad na „klasičnim“ tekstovima, i sl. Neki su me kolege pitali „čemu se bacam u taj svijet?“. Istina, nije mi to nužno trebalo. Iz glumačke perspektive najčešće nema potrebe za takvim traženjem „kruha pored pogače“. No ta reakcija dolazi i iz nerazumijevanja povijesti klaunskog svijeta i nepoznavanja njegove današnje renesanse, a najviše, što se našeg kulturološkog miljea tiče, iz nedostatka (ili zaborava) tradicije.

Bez ulaženja u zanimljivu povijest nastanka klauna, možemo nabaciti kratki okvir. Iako klaun postoji u tradicijama raznih kultura i prije komedije *dell'arte*, počnimo od nje. Jedan od najranijih likova komedije *dell'arte* bio je Zanni. Iz njega su proizašli mnogi drugi likovi, a pokazivali su one strane karaktera klauna i njegovih zapleta koji su danas dio klaunske „hijerarhije“, tj. nomenklature (bijeli klaun, august, contra-august, itd.). Ako samo uzmemo za primjer Laurela & Hardyja, braću Marx i njihove savršeno izbalansirane gegove i situacije, vidimo koliko mogućnosti zapleta i akcija proizlazi iz njihovih odnosa.

Međutim, klaun ne počiva samo na vještini. Klaun nisu gegovi. U potrazi za istinitošću scenskog bivanja, glumac/ica s vremenom razvija oko, uho i trbuh kako bi mogao prepoznati ono organsko u scenskom bivanju, a vanjske manifestacije poput gegova i vještina ne igraju veliku ulogu u tom prirodnom scenskom bivanju.

U školi i na radionicama bio sam jedan od rijetkih koji ne zna svirati ni jedan instrument ili žonglirati, izvoditi nikakve akrobatske figure ni ostale trikove. Nisam znao odakle da počnem stvarati svoj materijal. Ubrzo sam otkrio da nije u pitanju „što“, nego „kako“. Vidjeli smo mnoge glumice/ce kojima se divimo i kad „ne rade ništa“, za razliku od onih koje zaboravljamo i dok rade „svašta“. U tome leži ključ koji tražimo kad rješavamo bilo koju scenu: kako biti uvjerljiv, iskren, autentičan, spontan. Taj rad neminovno nas vodi u otkrivanje i onog suprotnog u našem radu: laganje, pretvaranje, sitni trikovi, navike, skrivanje, nedostatak rizika (paradoksalno, upravo te naše osobine čine onaj most preko kojeg se gledalac povezuje s klaunom).

Sposobnost da budemo uvjerljivi i živi na sceni ili pred kamerom ne ovisi o žanru, tehnici ili okolnostima i zato klaunski rad nije nužno vezan za klaunski „žanr“.

Sve to su itekakvi razlozi da kvalitetan rad na klaunu postane neizostavan dio glumačkog obrazovanja i klaunski rad danas jest traženi dio glumačkog obrazovanja. Koje ne završava diplomom glumačke škole, dobro je napomenuti.

Mnogi poznati iz svijeta naše profesije svjedočili su koliko je njihovo izvođačko istraživanje obogaćeno formalnim radom na klaunu, bez obzira na to bavili se komičnim žanrom ili ne (Emma Thompson, Steve Martin, Sascha Baron Cohen, Roberto Benigni, Helena Bonham Carter, Simon McBurney, Geoffrey Rush i mnogi drugi). Nije naširoko poznata činjenica da su glumci/ice uključeni u rad na ozbiljnim i zahtjevnim temama u filmovima Jasmine Žbanić (Leon Lučev, Branka Petrić, Mirjana Karanović, Nina Viočić, Zrinka Cvitešić i dr.) bili pripremani za rad na filmu kroz intenzivan rad na klaunovima s klaunskom

Pronaći vlastitog klauna znači biti otvoren za to da se ono što pronalazimo razlikuje od onoga što očekujemo. Za mene je to značilo napustiti kontrolu i pronaći smetenog, umišljenog, sramežljivog, nesigurnog i svakako nespretnog klauna.

TE
M
AT

učiteljicom i režiserkom Lee DeLong. Iako radi po cijeloj Europi, ona je priskr- bila mnogo dragocjenog iskustva u klaunskom radu u čitavoj našoj regiji, i to mnogim etabliranim glumcima/icama, kao i onima koji su tek završavali glu- mačke škole. Između ostalih vrijednosti, poput npr. istančanog oka za glumca/ icu, vrijednost njenog pristupa jest u shvaćanju klaunskog rada kao glumačke baze i otvaranju perspektive primjene klaunskog rada u bilo kojim glumačkim okolnostima.

Vraćajući se na dobnu razliku među klaunskim istraživačima koje sam sre- no, naišao sam ipak na trenutke u kojima mi moje iskustvo nije bila prepreka, već prednost. Polako sam shvaćao da mi moje iskustvo pruža mogućnost da se ne oslanjam na to koliko „radim“, nego da si dopuštam „ne raditi“ i jednostavno biti u određenoj situaciji, ma koliko jednostavnoj. Tu mogućnost mi je pružalo moje glumačko iskustvo. Imajući već iskustvo i razumijevanje da kao gledalac uživam u vrhunskim izvođačima i kad ne rade ništa „posebno“, počeo sam sebi kao glumcu sve više dopuštati takve trenutke koji mijenjaju kvalitetu izvedbe. Otkrio sam i da imam, kako mi je Lee DeLong rekla, „gift of the gab“ („dar br- bljanja“), koji je u jednom dijelu postao i dio mog klauna. Iako sam i kao glumac bio sposoban ili slovio kao sposoban za brbljave/rječite komade i tijekom ško- lovanja i u profesionalnoj produkciji, postojala su dva razloga zbog kojih tu glu- mačku karakteristiku nisam odmah otkrio. Jedan od očitih razloga je taj što su kazališne institucije postale zatvorene za glumce/ice sa statusom samostalnog umjetnika/ce, pa su svi oni dramski komadi koji traže kompleksnija i vještija verbalna umijeća, a kojima njihov repertoar uglavnom obiluje, postali nedostu- pni za slobodnjake. Na nezavisnoj sceni djela su se klasičnog repertoara naj- češće prilagođavala iz čisto produkcijskih, a ne i umjetničkih razloga. Drugi je razlog taj što sam pronalazeći „svojeg“ klauna zaobilazio mogućnost da kla- unovi i govore. U nekom mojem neznanju negdje sam u glavi očekivao da oni pripadaju svijetu tišine.

Ovdje ćemo ubrzano prošetati kroz uzbuđujuću noviju glumačku povijest. Nakon pojave Freuda i Stanislavskog, tj. Čehova, otvorila se vrlo snažna linija realizma, toliko potrebna u kazalištu. S otkrićem novih medija dodatno je učvr- stila svoju poziciju. Paralelno s tim, tradicija komedije *dell'arte*, barem onako kako je ja vidim, vezala se uglavnom uz cirkus, varijete, cabaret, tj. i dalje je ži- vjela na 'margini' građanskog društva. Ta riječ „margina“ je namjerno stavljena pod navodnike. Naime, aktivnost i pokušaji istraživanja u tom prostoru često su inspirirali razvoj *mainstream* produkcije i međusobno utjecali jedno na drugo. Ne znamo kako bi povijest kazališta 20. stoljeća izgledala da komunističke vla- sti u Rusiji nisu kroz svoje staljinističke metode pokušale zatrti Mejerholjda (koji je također inkorporirao klaunski rad u svoju viziju teatra) i njegovu biome- haniku, kao jedan od pandana realizmu Stanislavskog. No znamo koliko je Ber- told Brecht, kazališni klasik 20. stoljeća, bio pod utjecajem njemačkog kabareta predratnih godina, Karla Valentina i klaunova. U svoje ideje o kazalištu kao po- pularnom društvenom projektu šireg utjecaja uvrštavao je i prerađivao čitave scene, ideje i klaunske gegove preuzete s te iste „margine“. Utjecaj klaunova na pisanje Samuela Becketta očigledan je, a čak je i nećak A. P. Čehova i učenik Stanislavskog, Mikhail Chekhov, razvio metodu glumačkog pristupa koja daje mogućnosti da glumac ide izvan uobičajenih logičkih parametara realističnog teatra.⁹ Popis imena je podulji, ali već je jasno da danas, u vrijeme tzv. novog

⁹ Svojedobno sam pohađao radionicu klaunova iz vizure rada M. Chekhova, s Lenardom Petitom.

cirkusa, *mainstream* produkcije naveliko koriste njihova otkrića i pomoću njih se uspješno nose s interpretacijom klasične literature.

No u klaunskom svijetu se još moralo pričekati do neke vrste klaunskog preporoda, koji su neki nazvali „nouveau clown“.

Charlie Chaplin ponikao je sa scene varijetea, kabareta i cijeli njegov umjetnički svijet ponikao je na temeljima klaunskih rutina, gegova, scena i od- nosa te scene i tradicije. U sceni njegovog filma *Cirkus* (1928.) klaun Skitnica dolazi na audiciju u cirkus. U toj sceni audicije za klauna upravitelj cirkusa kaže Skitnici: „Ajde, budi smiješan.“ Dok ga promatraju on i ostali iskusni klaunovi i izvođači cirkusa, on pokušava shvatiti što se od njega traži i proizvodi: ništa. Tj. to „ništa“ je ništa u očima upravitelja i ostalih klaunova, no to je „sve“ u očima nas gledalaca. Dok ga ostali klaunovi pokušavaju poučiti klasičnim rutinama koje provjereno funkcioniraju, mi se smijemo i uživamo u njegovoj nemoguć- nosti da nauči ono što je „smiješno“, pružajući nam svima neke nove vidike na tu temu. U filmu *I clowns* (1970.) Federica Fellinija direktor cirkusa gleda točku para novih klaunova. Oni izvode nešto novo, poetično, nesmiješno. Kao i Cha- plinov upravitelj cirkusa, smatra da je njihova točka potpuni promašaj i glupost. Taj par klaunova glumili su kćerka Chaplina, Victoria Chaplin, i njezin suprug Jean-Baptiste Thierrée.¹⁰

Upravo ta eklektika stilova, gdje klauna nužno ne povezujemo s crve- nim nosom, pantomimom ili tradicionalnim cirkusom, danas je prostranstvo u kojem obitavaju klaunovi i njihov duh. Od Slave Polunina i Janga Edwardsa, i mnogih drugih koji sebe nazivaju klaunovima, pa do brojnih drugih koji su bili ili jesu s njima neizostavno povezani u svojem radu, makar se i ne nazivali direk- tno klaunovima: Robin Williams, Geoffrey Rush, Jim Carrey, Lucille Ball i mnogi drugi (kod nas npr. Ozren Grabarić). Nemoguće je zaobići trenutke u kojima su i naši kazališni predjeli bili direktno okrnuti tom linijom (ima li u našoj kazališ- noj povijesti priče uspješnije u inozemstvu od „Pozdrava“, I. Boban, M. Vasaryja, Ž. Vukmirice i D. Sriće?), a imamo i one koji su taj duh svakako nosili u svojem radu (Ivica Vidović, Pero Kvirgić). Sam rad Ivica Boban zaslužuje posebna i opšir- nija istraživanja. Ona je u svojem radu sa studentima na Akademiji i u kazalištu, između ostalog, tradiciju klaunova i komedije *dell'arte* primjenjivala u svojem individualnom pristupu strastveno i entuzijastično, ima sjajne rezultate i osta- vila je trajni pečat na zagrebačkoj Akademiji, a generacije studenata ta iskustva nose dalje u svojem radu. Vraćajući se na moju glumačku predodžbu svijeta kla- unova kao svijeta tišine, kroz otkriće širine tog svijeta dobio sam mogućnost uživati u blagodatima klaunskog iskustva prizivajući ga u svim onim zadacima koje jedan glumac može susresti, a koji mogu biti vrlo raznoliki.

O utjecaju jedne teatarske tradicije na drugu bolje će govoriti teatrolozi, no svjesni smo da je danas biti glumica/ac vrlo izazovno. Izvođački su stan- dardi sve viši, pred glumice/ce se postavljaju sve veća očekivanja i uopće im nije jednostavno pratiti otkrića i zadovoljiti potrebe suvremenog kazališta. Kao što sam spomenuo, psihologija, raznovrsne tjelesne tehnike, suvremene teo- rije, meditacija, terapija, sve to praktički postaje nužno da bi se stvarao i odr- žavao kvalitetan glumački/izvođački život. Kvalitetan klaunski rad ne bi samo trebao biti neizostavan dio glumačkog školovanja, nego i odličan test za isku- sne glumice/ce, kao i za ansamble kazališnih institucija. Ako smatrate da ste se

¹⁰ Oboje su roditelji sjajnih kazalištaraca, Aurelie i Jamesa Thierréa, koji danas uspješno stvaraju kazališna djela koja su eklektičan spoj različitih tradicija, djela tzv. novog cirkusa.

kao glumci/ice uljuljali u sigurnost i predvidljivost vlastitih rješenja, ako vam je potrebna inspiracija, neko generalno čišćenje u vašem radu, onda je klaun za svaku preporuku, bez obzira na vaše iskustvo.

Klaun i glumac (*Mistero buffo*)

Bio sam u potrazi za predstavom. Budući da nemam nekog producerskog dara, smatrao sam da je organizacijski moguće smanjiti mogućnost štete i stresa, ako uzmem monodramu (ako zeznem, nisam zeznuo i druge, nego samo sebe). Naravno, bio sam u krivu jer monodrama ima svoje izazove koji nisu samo izvođački, već i producerski.

Kad sam više godina nakon toga bio u potrazi za materijalom za monodramu, Lee Delong podsjetila me je kako mi je već na početku našeg poznanstva i prijateljstva rekla da je *Mistero buffo* Darija Foa komad za mene. Nisam bio dobar poznavatelj njegova opusa, no bio sam oduševljen onime što sam otkrio i bacio se na posao.

Dario Fo jedan je od onih koji je zaslužan za renesansu komedije *dell'arte* u novom dobu. S njim je intenzivno surađivao Jacques Lecoq, francuski kazališni istraživač i pedagog, koji je također sudjelovao u obnovi komedije *dell'arte* kod Strehlera u Piccolo teatru u Milanu.¹¹ Ne spominjem slučajno Jacquesa Lecoqa. Poveznica njega i hrvatskog kazališta zanimljiva je. Sandra Mladenović

¹¹ S njim je surađivao i kipar Amleto Sartori kao kreator maski (tako je nastala neutralna maska) čije se originalne maske koriste već skoro 50 godina na ADU u Zagrebu zaslugom prof. Ivica Boban.

Mistero buffo,
foto: Dario Hacek



iz Zagreba postala je jedna od bliskih suradnica Lecoqa u njegovoj školi i kroz desetljeća odgajala i imala utjecaj na mnoge sjajne umjetnike (Geoffrey Rush, Yasmína Reza, Luc Bondy, Simon McBurney, Steven Berkoff, Ariane Mnouchkine i Théâtre du Soleil, itd.). Sa Zagrebom nije imala mnogo izravne suradnje, nažalost.¹² Doduše, s njom su kontaktirali i surađivali, između ostalih, i drugi ponikli sa zagrebačke akademije: Darko Rundek, Pavlica Bajsić i Mladen Vasary (također završio školu Lecoqa), kasnije docent na Katedri scenskog kretanja na ADU. Lee Delong je također bila studentica S. Mladenović tako da su se sve te silnice itekako osjećale u našem radu.

Mistero buffo vrlo je brbljav komad i u tome nije isprva sličio mojoj ideji o klaunu, no ubrzo sam otkrio da bih se bez klaunske baze teško s njime uhvatio ukoštac. On je svakako zahtijevao i određene vještine. Npr. Dario Fo imao je izniman dar govora. On sam je govorio i izmišljao desetine talijanskih dijalekata, a kad je još koristio i *gibberish* (izmišljen jezik), s lakoćom je prelazio sve jezične barijere. Osim te poplave riječi i glasova, sam koncept koji ima svoje korijene u komediji *dell'arte* (radi se o srednjovjekovnim monolozima putujućih glumaca) zahtijevao je brojne transformacije i oslonac na голу glumačku vještinu. No kao što sam već spomenuo, vještina nije dovoljna da bi izvedba bila zadovoljavajuća. Ona služi tek kao sredstvo, kao vozilo koje prenosi sadržaj, pa tako i u ovom slučaju. Lee Delong, sa svojim iskustvom rada na klaunu koji se u našoj suradnji protegao na nekoliko godina prije rada na samoj predstavi, inzistirala je da u podlozi te vještine bude otvorenost za trenutak, radost igre, ranjivost. Sve one osnovne klaunske odlike. S tim pristupom, umjesto teksta, glumac postaje sadržaj. U kombinaciji s tekstom koji govori o životu i položaju glumca u odnosu na vlast, taj je spoj udahnuo život predstavi. Dakle, klaun udiše život izvođaču, koji onda svoje snage i sposobnosti upreže u službu ideje pisca i režisera, istovremeno pokazujući kroz igru vlastitu intimu. Klaun glumcu daje onu nogu na zemlji koja ga drži u kontaktu s publikom, koja ga čini živim i stvarnim, spremnim odgovoriti na nepredvidljivo (jer predstava nastaje u trenutku, u sinergiji, više ili manje određena dogovorenim parametrima). Rad na predstavi doživio sam kao *hommage* mnogim našim znanim i neznanim glumačkim i klaunskim precima koji su vatru glumačkog stvaranja održavali živom i prenosili dalje.

Klaunska tradicija preživjela je stoljeća društvenih promjena koje su se reflektirale na izvedbene umjetnosti, itekako je živa i to nije nimalo slučajno. Ako ne unesemo njezinu iskru u svoju igru, sve što činimo na sceni neće biti dovoljno. Učinimo li pak suprotno i autentična ranjivost, spremnost na igru i istina na sceni postanu integralnim dijelom naše igre, to će biti svjetleći putokaz za pustolovine otkrića novih teritorija. Klaun nije tek stil igre, no može nam pomoći pronaći svoj stil igre, tj. onaj prepoznatljivi individualni pečat našeg bivanja na sceni. Taj je pečat živ i pruža ogromnu satisfakciju i nama na sceni i onima u publici. To je razlog zašto je kazalište neuništivo, jer uključuje žive ljude na sceni, potičući život u onima u publici.

¹² Opet, Ivica Boban ju je zvala svojedobno na ADU u Zagrebu, gdje je održala seminar. Dvadeset i više godina nakon toga organizirao sam njenu radionicu na temu *bouffona* u Zagrebu.