

Klaunada – sztuczki czy sztuka?

Sztukę cyrku zawsze traktowano u nas jako rozrywkę najpośledniejszego gatunku, przeznaczoną dla przedstawicieli *minorum gentium*¹. W poprzednich latach cyrk, choć nie szczyił się mianem ambitnej sztuki, otoczony był swoistym „szemranym urokiem” – tak rzecz ma się również w odniesieniu do obrazu współczesnego polskiego cyrku.

„Szemrany urok” ma prawo przywołać na myśl wyrastający raz na rok na wsiach i małomiasteczkowych jarmarkach sklecony naprędce namiot, wypełniony tandetnymi dekoracjami, zarządzany przez dyrektora wdzięcznego za każdy sprzedany bilet i liczącego każdy grosz, żeby opłacić dość przypadkową trupę ludzi, którzy marne warunki pracy rekompensują ulotnymi nadziejami na sukces. Taki z grubsza obraz pokazuje film *Cyrk ze złamanym sercem* (2009) Marka Tomasz Pawłowskiego, dokumentujący realia pracy współczesnych cyrkowców, które nie licują w żaden sposób z fabularnymi wyobrażeniami o romantycznej wędrówce z cyrkowym taborem. Podobnie ich status nie dorównuje temu sprzed lat, kiedy przyjazd cyrku stanowił prawdziwie wyczekiwaną rozrywkę i święto beztroskiej radości. Tymczasem nad cyrkiem „ze złamanym sercem” unosi się ciężka atmosfera beznadziei i smutku, bo – jak mówi jeden z bohaterów filmu – „cyrkowiec najbardziej boi się Boga i pustych ławek”.

Głównym cyrkowym bohaterem jest klaun. Przywołanie etymologii tego słowa nie pomoże nam w uszlachetnieniu postaci klauna. I tak: autorzy *Świata cyrku* wywodzą słowo klaun od staronorweskiego *klunni*, czyli „prostak”, spokrewnionego z duńskim *klunnet* (niezdarny) albo z angielskim odpowiednikiem „kompletnego głupka”². Podobnie jak oni, powołując się na słownik Erica Partridge’a, Monika Sznajderman tłumaczy, że angielski termin oznaczał chłopca, gburę i prostaka, a w pokrewnych językach wywodził się z pojęć określających kłoc czy pniak³. Inny autor tłumaczy, że clown jest niezbyt fortunną przeróbką angielskiego „clod”, oznaczającego właśnie gburę lub po prostu chłopca, czyli kogoś nieokrzesanego⁴, co Edward Manc uzupełnia o takie synonimy jak „gamoń” i „bałwan”⁵ (na marginesie: korzystam z pisowni „klaun”, za wyjątkiem cytatów, gdzie zostawiam wersję oryginalną).

Owo krytyczne podejście nie powinno zresztą zaskakiwać, jeśli przywołały literackie opisy klaunów, jak ten autorstwa Johna Irvinga:

¹ B. Danowicz, *Był cyrk olimpijski*, Iskry, Warszawa 1984, s. 6.

² P. Cotes, R. Croft-Cooke, *Świat cyrku*, PIW, Warszawa 1986, s. 110.

³ M. Sznajderman, *Blazen. Maski i metafory*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 17.

⁴ B. Danowicz, *Był cyrk...*, *op. cit.*, s. 152.

⁵ E. Manc, *Wspomnienia klauna*, Czytelnik, Warszawa 1961, s. 23.

Na przeciwnym krańcu areny zebrana naprędce gromadka małych kłownów dzielnie próbowała przyciągnąć uwagę widowni; wykonywali znany numer z Pierdzącym Kłownem – jeden z karłów „wymuchiwał” przez dziurę w kolorowych pantalonach kłęby talku, obsypując nim pozostałych. (...) bezczelny karzeł pierdział teraz talkiem w twarze widzów z pierwszych rzędów. Ponieważ w pierwszym rzędzie siedziała przede wszystkim dzieciarnia, pierdnieć kłowna nie traktowano jako czegoś szczególnie obraźliwego⁶.

Przytoczony cytat (oprócz tego, że wskazuje na kontrowersyjny aspekt niezdrowej fascynacji wynaturzeniem, typowej dla pierwszych faz sztuki cyrkowej, a obecnie funkcjonującej w związku z postacią klauna-karła), ukazuje rozrywkę ewidentnie niskich lotów. „Rzemiosło komika cyrkowego wydaje się nam trochę poniżającym dla godności ludzkiej. Jest w tym zawsze coś małpiego” – taką opinię pewnego recenzenta klaunady przytacza Witold Filler, dodając przy tym, że cyrk jest sztuką o niejasnej konducie, pośrednikiem pomiędzy sztuczką a szmirą⁷. Jeśli wierzyć tym słowom, należałoby zapewne uznać, że tym, kto jest odpowiedzialny za kicz w cyrku, kto odbiera sztuczkę cyrkowej, jest właśnie klaun. To dlatego w recenzji prasowej występu jednej z grup cyrkowców akrobatów Cirque Eloize nazywa się ją „cyrkiem bez kiczu”, bo tu – jak czytamy – na szczęście nie pośmiejemy się z wygłupów pokracznych klaunów⁸, a w innym artykule opisującym Circus Baobab mówi się jeszcze dosadniej – w duchu tego, o czym była już mowa – „u nas słowo »cyrk« kojarzy się z durnym kłownem i prostacką zabawą dla rodzin z dziećmi. A to, co oglądamy na co dzień w Polsce, to parodia prawdziwego cyrku”⁹. Nawet jeden z autorów, Edward Manc, który sam był cyrkowcem, przyznawał z ubolewaniem, że zarzuty o szmirowatość niektórych występów i produkcji cyrkowych należałoby odnieść do popisów klaunów. Na koniec można jeszcze przypomnieć *Balladę o cyrku* Wojciecha Młynarskiego, czyli „cyrk na opak”, w którym pogromca zwierząt ujarzmił „tyciutkiego” kotka, iluzjonista prezentuje numer ze zjadaniem kanapki z polędwicą, a akrobaci brawurowo chodzą po podłodze. A klauni? W nienaganych garniturach gawędzą przy kawce, prezentując istny wzór *savoir-vivre* i kultury. Wywracając ten opis „na lewą stronę”, widzimy, że i w tym utworze klauni utożsamiani są – najkrócej rzecz ujmując – z prostackimi obdartusami.

Wyłaniający się z tych charakterystyk obraz jest oczywiście przerysowany i karykaturalny, tak jak przerysowane i karykaturalne są gesty i rodzaj humoru będące domeną klauna. Nie jest to jednak z pewnością obraz wyczerpujący. Bo faktem jest, że klaunada cyrkowa – zakładając, że mówimy o cyrkowcach z prawdziwego zdarzenia – to kombinacja różnych elementów, która wymaga od twórcy wielorakich umiejętności. Bohater książki Heinricha Bölla *Zwierzzenia kłowna* deklaruje, że jego „numery” są mieszaniną pantomimy, sztuczki i błazeństw, a były wśród nich takie scenki jak „Katolickie i ewangeliczne kazania”, „Posiedzenie rady nadzorczej” czy „Ruch uliczny”¹⁰. Bo to pantomima, w jej mniej lub bardziej wyszukanej formie, jest podporą występu klauna.

⁶ J. Irving, *Syn cyrku*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 53.

⁷ W. Filler, *Cyrk czyli emocje pradziadków*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wrocław 1963, s. 125 i 143.

⁸ *Slajd*, „Magazyn Młodej Kultury” 2009, nr 47, listopad.

⁹ Zob. <http://www.newsweek.pl/artykuly/cyrk-zszedl-z-drzewa,23224,2> (data dostępu: 8.11.2011).

¹⁰ H. Böll, *Zwierzzenia kłowna*, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 149.

W jednym z anglojęzycznych poradników dla klaunów mówi się o pantomimie, że stanowi jednocześnie sztukę i rzemiosło. Jest sposobem na wyrażanie siebie jedynie poprzez ruch, a całe ciało ma stwarzać iluzję, którą widownia odczyta. Rada dla adeptów tej profesji brzmi: jeśli trzymasz w dłoni wyimaginowaną szklanę, rób to tak, aby stała się widoczna i dla ciebie, i dla widowni. Musisz przekonać umysł o tym, że naprawdę trzymasz naczynie, aż faktycznie „poczujesz” je w dłoni. Inne sugestie prowadzą się od kilku wytycznych. Po pierwsze: wyolbrzymiaj. Twoje słowa i gesty muszą oddawać charakter postaci. Jeśli – na przykład – pokazujesz, jak zrobić sałatkę, używaj ogromnych sztuców albo włącz w to inne gagi, tak aby pokaz odpowiadał charakterem klaunadzie. Po drugie: zmniejsz rolę słów na korzyść działania. Zrezygnuj z mówienia i postaraj się ilustrować idee poprzez ruch. Innymi słowy – odgrywaj sceny, zamiast je opowiadać. Dzięki temu publiczność będzie bardziej skupiona na pokazie. I w końcu: upraszczaj. Większość ludzi lubi oglądać klaunów, ale jeśli twój przekaz jest zbyt szczegółowy lub skomplikowany, mogą stracić to, co najważniejsze, koncentrując się na nieistotnych detalach¹¹.

Inną przywoływaną w literaturze typową scenką, angażującą dwóch klaunów, może być gag, w którym jeden z nich, przeglądając się w lustrze, szykuje się do jakiegoś występu. Gdy odwraca się na moment, drugi, niezdarzy klaun tłucze lustro, a ponieważ boi się do tego przyznać, postanawia udawać jego odbicie. Stara się jak najwierniej naśladować jego gesty i mimikę aż do czasu, kiedy popełnia błąd i cała farsa wychodzi na jaw, a błazen zostaje ukarany. Z kolei o pantomimicznych popisach najwyższej próby opowiada autor książki *Był cyrk olimpijski*, przywołując postać jednego z najsłynniejszych brytyjskich klaunów żyjącego w XVIII i XIX wieku – wtedy rola artysty cyrkowego miała zdecydowanie wyższy status niż dziś. Joseph Grimaldi, bo o nim mowa, umiał świetnie sportretować to wszystko, co było zabawne w działaniu człowieka, ale także jego codzienny, najbardziej banalny sposób bycia. Kiedy wcielał się w postać małego dziecka, skupiał na sobie uwagę, dziwiąc się niepomiarnie każdemu przedmiotowi, a gdy się cieszył, umiał bardzo nisko opuszczać podbródek – jak przekonuje autor – aż trudno określić, do którego guzika kamizelki. W ramach swoich kreacji scenicznych potrafił też przeistoczyć się w orangutana, wiedźmę, wilkołaka, ducha, herosa, pijaka, żarłoka czy dzikusa.

Celem tak uprawianej satyry była fizyczna, wierna anatomicznie karykatura postaci, przeprowadzona w sposób tak olśniewający, jak przez natchnionego malarza lub rzeźbiarza i literata jednocześnie. Był przy tym bardzo zachłanny, nie chcąc uronić niczego, co warte sportretowania, dzięki czemu dawał wgląd w psychikę i motywy postępowania kreowanych bohaterów. „Wówczas niezwykła naturalność i spontaniczność jego kreacji poruszała widownię do żywego autentyzmem sztuki przez wielkie »S«” – podsumowuje autor¹². Widać więc, że oprócz charyzmy niezbędnej każdemu, kto występuje na scenie, konieczny jest także dar improwizacji i swoiste wyczucie humoru publiki. W *Świecie cyrku* określa się to jako „trafienie we właściwą nutę”. By osiągnąć w tym zakresie doskonałość, ogromnie

¹¹ *The Art of Clowning (Leader Guide) 1997*, dostępny online: <http://4h.wsu.edu/em2778cd/pdf/em4882.pdf> (data dostępu: 6.11.2011).

¹² B. Danowicz, *Był cyrk...*, *op. cit.*, s. 172–176.

ważna jest ciężka praca, ale – zdaniem różnych autorów – nawet najcięższa praca nie zrobi kogoś śmiesznego i śmieszącego innych z człowieka, któremu brak komicznego nerwu, wyuczucia humoru sytuacyjnego – innymi słowy, właśnie „trafienia we właściwą nutę” – a nade wszystko umiejętności stworzenia podczas przedstawienia postaci charakterystycznej.

Pomijając momenty koniecznej improwizacji (a warto wiedzieć, że klauni cyrkowi, oprócz tego, że występują w przerwach pomiędzy innymi popisami jako tak zwane zapchajdziury, pojawiają się na arenie także wtedy, kiedy coś nie idzie zgodnie z planem, żeby odwrócić uwagę publiczności), każda scenka pantomimiczna jest oczywiście przygotowanym i przećwiczonym punktem programu. Narrator *Zwierzeń klauna* – dla przykładu – przyznaje się do czterech, a nawet sześciu godzin treningu dziennie. Reżyserem – bo tak można chyba powiedzieć – jest tu zwykle sam odtwórca, który obserwując z jednej strony zwykłych ludzi, z drugiej oglądając występy innych klaunów, obmyśla swoje gagi. Jest on też najczęściej odpowiedzialny za swój strój i makijaż sceniczny. Co ciekawe, wygląd klaunów, począwszy od stroju, poprzez makijaż, po perukę, jest najczęściej ich własnego pomysłu, bo obowiązuje wśród nich zasada niepowielania stylizacji. Oznacza to, że każdy artysta cyrkowy, poruszając się w ramach pewnej ogólnie przyjętej konwencji stroju klauna, jest jednocześnie ucharakteryzowany w sposób wyjątkowy i jemu tylko przypisany. I choć dla niewprawnego oka stylizacje te mogą wydawać się bardzo podobne, to nigdy nie będą jednakowe, bo wizerunek klauna jest niczym jego znak zastrzeżony. Jest tu więc podobnie jak w przypadku pseudonimu artystycznego – choć możliwości zawężają się do określonego spektrum (bo o ile klauni bardzo często przybierają takie imiona jak – powiedzmy – Bobo czy Tiko, o tyle raczej nie spotkamy wśród nich Kazimierza), to powielenie czyjegoś pseudo byłoby ewidentnym naruszeniem zasad.

Sami klauni są także autorami charakterystycznych rekwizytów, które wykorzystują do uplastycznienia występu. Często bazują one na efekcie zaskoczenia poprzez zaburzenie proporcji czy ich pomyłone przeznaczenie. Bardzo charakterystyczne będą tu lekkie sztangi udające prawdziwe żelastwo czy równie niegroźne gigantyczne młotki albo – przeciwnie – niezniszczalne bańki mydlane. Ale są to też często bardziej skomplikowane konstrukcje ukryte pod strojem, a służące – na przykład – do poruszania peruką lub do wykonywania numerów z opryskiwaniem się wodą, lub też zmyślne urządzenia służące do magicznych sztuczek, jak słynne kapelusze z ich zagadkową zawartością, znacznie przewyższającą objętość normalnego nakrycia głowy. Także w książce *Circus and Culture* mówi się o rekwizytach, które mają za zadanie rozbawić publiczność poprzez swoistą niestosowność ich używania i zaskakiwać z powodu przełamywania rutyny i konwencji. Podaje się tu przykład gagów, w których klaun-dentysta wrywa drugiemu zęb wielkości jego głowy, a klaun-fryzjer używa grzebienia dłuższego niż ręka. Zdecydowanie bardziej wymyślne urządzenia pojawia się w opisie numeru, gdzie otwarcie parasolki nad głową uruchamia mechanizm wypuszczający spod niej wodę, tak że w rezultacie to właśnie stojąc pod parasolem, moknie się od deszczu¹³. Wymaga to więc – jak widać – niemałych zdolności technicznych, których nie powstydziliby się zapewne profesjonalny rekwizytor teatralny czy technik planu.

¹³ P. Bouissac, *Circus and Culture. A Semiotic Approach*, Indiana University Press, Bloomington–London 1976, s. 166.

Rzadziej w repertuarze klauna znajdują się skecze – współcześnie prędyj je usłyszymy od komików, bo wraz z rozwojem cyrku, a co za tym idzie wraz z powiększaniem się areny, klaunada ewoluowała od numerów mówionych i śpiewanych w stronę numerów opierających się na mimice i na ruchu ciała. Jednak w poprzednich wiekach skecze były bardzo popularne. Więcej, wykształcony klaun, lub przynajmniej za takiego pragnący uchodzić, robił bardzo często aluzje polityczne oraz roztrząsał aktualne problemy społeczne. Nic tak nie chwyciło publiczności, jak aktualia miejscowe, a ich odpowiednie naświetlenie na arenie miało szansę spowodować realne zmiany, jak to stało się w przypadku „wierszowanej interwencji” duetu Din-Don w sprawie braku mostu w pewnej miejscowości, co poskutkowało jego budową i nazwaniem go imieniem Wiktora Manca¹⁴. Warto przy tym dodać, że taka satyra na pewne cechy czy zawody była wówczas dość ryzykownym zajęciem, bo nierzadko kończyła się bardzo poważnymi konsekwencjami. Duet klaunów zwany Bim-Bom (czyli Iwan Raduński i Mieczysław Staniewski), który zdobył popularność przed pierwszą wojną światową, został ponoć nawet skazany na trzy miesiące twierdzy za publiczne parodiowanie rosyjskiej Dumy w „Kurzej pantomimie”. Ich późniejszym występom jedynie się to przysłużyło, bo widownia, która wiedziała o tym „kryminalnym” epizodzie, patrzyła na ich występy – pisze Filler – ze specjalnym napięciem¹⁵.

Próbkę takiej klaunowskiej publicystyki odnajdziemy we *Wspomnieniach klauna*. To opowiastka o bardzo popularnych w swoim czasie – na przełomie XVIII i XIX wieku – rosyjskich cyrkowcach, braciach Włodzimierzu i Anatolu Durowach, którzy podobnie jak Din i Don także nie uniknęli kary więzienia za publiczne szyderstwa. Włodzimierz, który zaczynał swoją karierę cyrkową od tresury zwierząt, wykorzystywał je również do występów komicznych. Podczas jednego z takich występów tresowana świnia legła na arenie i nie chciała się ruszyć, a klaun, nie mogąc jej do tego namówić, w końcu uklonił się jej i uchylając kapelusza, poprosił pokornie: „Wstań, moja najmilsza, jaśnie świnio”. Kiedy okazało się, że zwierzę zareagowało na tak wydane polecenie, Durow głośno wyraził żal na czasy, w których człowiek świniom musi kłaniać się w pas, a faktyczną puentę miał dopiero wypowiedzieć. Bo gdy publiczność ryknęła śmiechem, podszedł do policmajstra i kłaniając się, powiedział: „Ekscelencjo, ja naprawdę nie mam żadnej władzy nad świniami. To one mną rządzą...”.

Widać więc, że niejednemu klaunowi nieobca była też – a często jest i obecnie, choć na skutek wielu protestów coraz rzadsza – tresura zwierząt. Ponadto klaunada zawierać może też elementy żonglerki i akrobatyki, na przykład chodzenie na szrudłach, nie mówiąc o innych kojarzonych powszechnie z klaunami trikach, takich jak robienie sylwetek zwierząt z balonów, czy też o sztuczkach magicznych. Do tego dochodzi jeszcze muzykowanie, śpiewanie i przygrywanie na instrumentach, bardzo często własnego projektu i konstrukcji. Mogą to być takie instrumentalne kurioza jak puste butelki, piła czy grzebień. Duet klaunów Manc, w skład którego wchodził ojciec autora przywołanej tu książki, także korzystał na scenie z różnych instrumentów, a ich spis jest nie mniej egzotyczny: mamy tu także piłę do

¹⁴ E. Manc, *Wspomnienia...*, *op. cit.*, s. 85–86.

¹⁵ W. Filler, *Cyrk...*, *op. cit.*, s. 127–129.

cięcia drzewa, a poza tym grube bale brzozy czy autentyczne baranie kiszki naciągnięte na bambusowe kije. To komiczne muzykowanie – wspomina Edward Manc – było charakterystyczną umiejętnością ojca, pomyslowego konstruktora najprzeróżniejszych „instrumentów”, na których grał z wirtuozerią mistrza¹⁶.

Szerszą charakterystykę różnych części składowych sztuki klaunady znajdziemy w kilku pracach, które nie dość, że wyczerpująco reasumują dotychczas wymienione elementy, to uzupełniają listę umiejętności klauna o kilka kolejnych pozycji. Fragment, który niniejszym przytoczę, dotyczy pierwszego francuskiego klauna, Jeana-Baptiste’a Auriola, urodzonego w 1806 roku, o którym pisze się też, że reprezentował typ artysty akrobaty o wszechstronnych umiejętnościach, a klaunem był niejako mimochodem.

A był, jak wszyscy bodaj cyrkowcy jego generacji, kuglarzem, żonglerem, skoczkiem, ekwilibrystą, akrobatą, tancerzem na linie, jeźdźcem, mimem, a zwłaszcza wybornym komikiem¹⁷.

Nic dziwnego, że autor stwierdza, iż żaden inny *genre* sztuki cyrkowej nie dostarcza artyście tylu możliwości, co właśnie czysta klaunada. A o ich właściwym wykorzystaniu decydują nie tyle sztywne reguły, ile osobiste predyspozycje oraz oczywiście talent. Dlatego też cyrkowa klaunada może poszczycić się niezwykle wszechstronnymi przedstawicielami tej sztuki, którzy realizują na scenie nie tylko aktorstwo komediowe, ale również pantomimę, akrobatykę oraz inne dyscypliny cyrkowe. Danowicz dodaje przy tym śmiało, że klaun uosabiał ideał uniwersalnego w swych umiejętnościach aktora teatru starogreckiego, który łączył ekspresję cielesną ze sztuką przekazywania treści psychicznych. Także rodzimy reprezentant tego gatunku uważał, że w jego profesji trzeba być jednocześnie satyrykiem, politykiem, improwizatorem, publicystą, felietonistą i dyplomata:

Bo dobry kłown – to rzadkość. Dobry kłown, Panie i Panowie, powinien mieć tyle umiejętności i talentów, że przerasta to nieraz możliwości jednego, nawet wybitnie utalentowanego człowieka; kłown musi być wspaniale wygimnastykowany, musi mieć doskonale warunki zewnętrzne i nieodzowną „vis comica”, musi być znakomitym aktorem, mieć wspaniałą dykcję, donośny i melodyjny głos, musi tańczyć, śpiewać i grać na wielu instrumentach. To wszystko jeszcze mało, bo cóż to za kłown, który nie ma wyrobionego smaku literackiego, daru improwizacji, talentu satyrycznego, pomyslowości i inteligencji?¹⁸

Po wysłuchaniu takich peanów na cześć klaunów – nawet pamiętając, że chodzi tu o wybitnych artystów i ich ambitnych naśladowców oraz że tyczy się to głównie dawno minionych czasów świetności cyrku – aż trudno uwierzyć, że mowa o tej samej postaci scenicznej, co opisywane we wstępie oczami Irvinga pierdzące karły. A będzie to pewnie jeszcze trudniejsze, gdy poznamy analizy badaczy, którzy przypisują klaunowi więcej atrybutów i – co ważniejsze – znaczeń jako symbolicznemu fenomenowi kultury. Wspomnę tu pokrótce o trzech głównych koncepcjach, z których pierwszą można wywieść od łatwo zauważalnej roli klauna jako kozła ofiarnego.

¹⁶ E. Manc, *Wspomnienia...*, *op. cit.*, s. 20–25.

¹⁷ B. Danowicz, *Był cyrk...*, *op. cit.*, s. 163.

¹⁸ E. Manc, *Wspomnienia...*, *op. cit.*, s. 77–78.

Jego głównym zadaniem jest bowiem – zgodnie z tą koncepcją – przyjmowanie na siebie ciosów. Staje się on kozłem ofiarnym dla publiki, która poddaje się nastrojowi pozbawionej logiki mściwej histerii i niejako rozszarpuje swoją ofiarę, śmiejąc się z jej nieszczęścia. Spada więc na niego zbiorowa wściekłość tłumu i przejawy nieprawdopodobnego czasem okrucieństwa. „Miłość i nienawiść, tolerancja i prześladowanie, piękno i zezwierzęcenie – oto clown, *alter ego* człowieka” – czytamy w *Świecie cyrku*. Bez względu na to, jak bardzo klaun jest sponiewierany, jakos to znosi, a im więcej musi znieść, tym większą wzbudza wesołość¹⁹. Stąd już bardzo blisko do idei klauna jako Chrystusa, a o tym przekonuje nas Jean Starobinski, mówiąc, że tragiczny i niewinny klaun zostaje złożony w ofierze, co stanowi odpowiednik Pasji. Klaun jest „tym, którego policzkują”, i w ten sposób staje się symbolicznym wcieleniem znieważanego Chrystusa²⁰. Motyw ten szwajcarski badacz odnajduje pośrednio w książce *Uśmiech u stóp drabiny* Henry’ego Millera, który pisał o swoim bohaterze: klaun to poeta w akcji. Jest opowieścią, którą odtwarza, a jest to wciąż ta sama historia – adoracja, poświęcenie, ukrzyżowanie. Różowe ukrzyżowanie, rzecz jasna²¹. A spojrzenie wstecz na tradycję literacką pokazuje, że nie pierwszy to raz, kiedy pisarz czyni klauna lub błazna sprawcą jakiegoś ocalenia, przyjaznym lub pomocnym duchem, który mimo drwin popycha naprzód koło przeznaczenia i przyczynia się do przywrócenia harmonii świata. Także w tym kontekście mówi Starobinski o klaunie w roli Zbawiciela.

Jednocześnie klaun spełnia inną wyodrębnioną przez autora funkcję – jest mąciwodą, sprawcą zamętu, elementem nieładu, stworzonym po to, aby odzyskać prawdziwy ład. Tu autor przywołuje najslynniejszego dotąd chyba klauna świata – Charliego Chaplina, który w swoich filmach pojawia się we właściwym momencie, na przykład by uratować młodą dziewczynę lub dziecko, podczas gdy sam przeżywa przy tym najgorsze upokorzenia²². Również Monika Sznajderman mówi o utrwalonym w kulturze związku pomiędzy klaunem a motywem chaosu. Istotny jest tu pojawiający się w jej tekście cytat pisarza Toma Robbinsa, według którego klaun został stworzony z chaosu. Jego pojawienie się jest obrazą dla naszego poczucia godności, tak jak jego czyny są kpina z naszego poczucia ładu. A jest on zabawny właśnie dlatego, że działania te prowadzą – jak czytamy – do krótkich przeblysków wesołego bałaganu, po którym następuje druzgocący odwet ze strony *status quo*. Bo choć bawi nas, gdy beztroski klaun łamie tabu, to jednocześnie przeraża to, jaki jest dziki i wolny; odzyskujemy pewność siebie dopiero w chwili, kiedy widzimy go pokonanego, czyli wtedy, gdy ład zostaje przywrócony. Klaun jest w tej interpretacji zarówno twórcą, jak i ofiarą chaosu swojej własnej kreacji. Jego kontakty z chaosem, przyjmujące tak często formę zabawy, odbierają temu wrogiemu żywiołowi jego złowieszczy ciężar nawet wtedy, gdy pada on jego ofiarą²³.

Paul Bouissac „rozpisuje” tę koncepcję na dwie role – duet występujących razem klaunów, z których do klasyki należy para białego i ryżego. Biały klaun występuje zwykle w dopasowanym atłasowym stroju, z nierzucającą się w oczy fryzurą, często schowaną

¹⁹ P. Cotes, R. Croft-Cooke, *Świat...*, *op. cit.*, s. 111–112.

²⁰ J. Starobinski, *Portret artysty jako linoskoczka*, „Literatura na Świecie” 1976, nr 9, s. 312.

²¹ H. Miller, *Uśmiech u stóp drabiny*, PIW, Warszawa 1964, s. 52.

²² J. Starobinski, *Portret artysty...*, *op. cit.*, s. 313.

²³ M. Sznajderman, *Blazen...*, *op. cit.*, s. 18.

pod nakryciem głowy, a jego znakiem rozpoznawczym jest twarz umalowana na białło. Jest elegancki i wzbudza autorytet, jako wszechwiedzący, ten, który umie grać na wyszukanych instrumentach, pięknie się wysławia i znajduje rozwiązanie wszelkich kłopotów. Jest przy tym poważny, apodyktyczny i pewny siebie. Ryż kłaun stanowi jego odwrotność, począwszy od charakterystycznej rudej peruki ze zmierzwionych i bujnych włosów, poprzez przesadzony makijaż podkreślający naturalne wypukłości i kolory, zwłaszcza ogromne, czerwone usta, aż po typowy strój. Wygląda w nim pokracznie, bo jest albo za mały, albo za duży i niemal zawsze obszarpany i niechlujny, a do tego porusza się niezgrabnie z powodu gigantycznych, dziurawych butów. Postać ta posiada dużo niższy status niż poprzednia, dlatego jej zadaniem jest wykonywanie poleceń białego kłauna, co – biorąc pod uwagę, że jest fajtłapą – zwykle kończy się zabawną katastrofą, a to z kolei powoduje ataki ze strony rozwścieczonego mądrali. A zatem to ryż kłaun przyjmuje rolę kozła ofiarnego.

Z jednej strony mamy więc kłauna porządnego i uładzonego, będącego wcieleniem norm kultury, z drugiej – łamagę i cwaniaka, który jest chodzącym pogwałceniem tych norm. Można rozpatrywać jego postać w kontekście przeciwstawianej zwyczajowo kulturze natury (traktowanej jako antykultura). Analogicznie rozumiana biegunowość może być reprezentowana przez jednego kłauna i – na drugim biegunie – ringmastera, czyli cyrkowego mistrza ceremonii, w której to roli często występował właściciel cyrku. Kłaun, ubrany jak włóczęga, niechlujny, nieogolony, potargany, a do tego nieokrzesany i nieumiejący się wysłowić, bywa zwykle przeciwieństwem swego partnera w dobrze skrojonym garniturze, z nienaganną fryzurą i dodającymi powagi wąsami, który z przekonaniem odgrywa swoją oficjalną rolę²⁴.

Wiele wskazuje więc na to, że kłaun jest postacią ambiwalentną, a cecha ta widoczna jest wyraźniej, gdy uzupełni się dotychczasowy obraz o złowrogięgo kłauna, który niejednokrotnie w literaturze i filmie obdarzany był morderczymi skłonnościami. Główna atrakcja kinderballi albo dobroczyńca z czerwonym nosem ze szpitalnych sal dziecięcych bywa przecież także wynaturzonym krwiożerczym bohaterem horrorów. Zarówno Starobinski, jak i Sznajderman podkreślają, że choć kłaun jest postacią komiczną, może być też śmiertelnie poważny, a nawet mroczny. Niesie ludziom pomoc, ale bywa, że i zgubę. Jego żarty mogą mieć lekkość psoty dziecka, ale mogą też nieść z sobą ciężar złowieszczonego uczynku. Kłaun jest więc figurą wewnątrznie sprzeczną, dobrą lub złą, albo i taką, i taką. Boską lub diabelską, albo i jedną, i drugą²⁵.

Autor *Portretu artysty jako linokoczek* idzie dalej tym tropem, pokazując kłauna także jako substytut szatana. Będąc ofiarą, kłaun zostaje wypędzony ze świata i niosąc na sobie nasze grzechy i hańbę, umożliwi nam zbawienie. Jako szatan, gwałciciel prawa, pojawia się natomiast niczym intruz przybyły z ciemności, jest zagrożeniem, o którym nie można i nie wolno na długo zapominać. W tej mierze, w jakiej udaje nam się zamknąć w granicach zabawy ów impuls odradzającej się w nas mrocznej potęgi, blednie moc „odwiecznego przekleństwa”, które przeradzając się w pęd życiowy, wyzwala się w czystym śmiechu.

²⁴ P. Bouissac, *Circus and Culture...*, *op. cit.*, s. 164–166.

²⁵ M. Sznajderman, *Blazen...*, *op. cit.*, s. 24.

Przychodząc z innego świata, klaun staje się dla nas nauczycielem tajemnych przejść²⁶. Monika Sznajderman nazywa go *outsiderem* dokonującym transgresji pomiędzy światami, pomiędzy kosmosem i chaosem, pomiędzy mądrością i głupotą.

Wszystkie te ujęcia znajdują odbicie w gorzkich, acz celnych słowach Millerowskiego klauna Augusta:

Ulubiony kłown! Jego specjalnym przywilejem jest odtwarzać błędy, szaleństwa, głupoty, wszystkie nieporozumienia gnębiące rodzaj ludzki. Być uosobieniem niedorzeczności to coś, co może pojąć najtępszy głupek. Nic nie rozumieć, kiedy wszystko jest jasne jak słońce; nie umieć się połapać na żadnym tricku, choćby ci go pokazywano setki razy; szukać drogi po omacku, gdy wszystkie znaki wskazują właściwy kierunek; upierać się, aby otworzyć drzwi, mimo że oznaczone są napisem „Niebezpieczneństwo!”, wpadać głową w lustro zamiast je obejść dookoła; zaglądać w wylot lufy strzelby, nabitej strzelby! – ludziom nigdy się nie sprzykrzą te nonsensy, ponieważ przez wieki istoty ludzkie przemierzały wszystkie złe drogi, ponieważ przez wieki wszelkie ich poszukiwania i dopytywania prowadziły je zawsze w ślepą uliczkę. Mistrz niedorzeczności ma cały czas za swoją domenę...²⁷

Tę skróconą z konieczności wędrówkę przez historię wybitnych przedstawicieli jednej z najważniejszych form sztuki cyrkowej i przez wybrane badawcze analizy roli klaunady w kulturze wypadałoby chyba zakończyć drobną przynajmniej „rekompensatą” za przytoczenie poglądu, od którego rozpocząłem ten szkic. Oddam więc głos autorowi pozbawionemu wątpliwości co do kulturowego znaczenia klaunady i jej wkładu w magię cyrku. Aby ją dostrzec:

Otoczający nas świat dziwów trzeba przyjmować za taki, jakim chce się nam pokazać. Z dobrodziejstwem inwentarza – bałamutnych afiszów, bombastycznych sloganów i szalbierczych obietnic. Cóż, że młody gimnastyk, który na wytartym dywaniku piekielne wyczynia „fyflaki”, już przez piątą Wielkanoc ma „nieprzemienne” lat osiem (według zapewnień swego patrona)? Cóż, że rzekome kamyki, które polyka nieogolony „dziki człowiek”, do złudzenia przypominają kostki przybrudzonej brukwi? Jeśli nie chcesz wierzyć – nie przychodź. Jeśli zgadzasz się być okłamanym – baw się! Do rozpuku, do upojenia, do ostatniej kopiejki!²⁸

A co z „burzliwym poszukiwaniem duszy artysty” cyrkowca, jak wyraził się Hans ze *Zwierzeń kłowna*? Czy imponujące tradycje sztuki klaunady i jej nie mniej bogata wielość form pozwalają powiedzieć, że klaun jest Chrystusem i szatanem, a przede wszystkim artystą? Być może najwłaściwsze będzie pozostanie przy enigmatycznej odpowiedzi, której autor *Zwierzeń* udziela na pytanie: co z ciebie właściwie za człowiek? „Jestem kłownem – odpowiada – i kolekcjonuję chwile”²⁹.

²⁶ J. Starobinski, *Portet artysty...*, *op. cit.*, s. 321.

²⁷ H. Miller, *Uśmiech...*, *op. cit.*, s. 35–36.

²⁸ W. Filler, *Cyrk...*, *op. cit.*, s. 62.

²⁹ H. Boll, *Zwierzenia kłowna...*, *op. cit.*, s. 364.

Agata Bisko

Clowning – the trick of art or the art of tricks?

The article based on scientific studies and literature is an attempt to describe and analyze this type of circus arts as a response to the title question whether while talking about clowning we are dealing with the actual expression of artistry or with simple tricks intended primarily for middlebrow audience and children. For this purpose various literary sources ranging from textbook for students of clowning, by recognized works of world literature like *The Clown* of Nobel Prize for Literature winner, Heinrich Böll and *The Smile at the Foot of the Ladder* of Henry Miller or studies on the circus of Polish authors, to the anthropological essays on the figure of clown are analyzed. The article is conventionally divided into two parts. The first one – so to say – disassembles the clown's performance to show the workshop of this circus artist. It focuses also on the matter of appearance and props, lists the types of clowns and his shows and describes disciplines involved in his work. The second part introduces briefly the scientific reflection on the scenic character in its three scenes, which are the concept of scapegoat, Savior and troublemaker, at the same time highlighting its ambivalence.

