

# Elementi klaunerije u radu na ulozi

---

**Strahinić, Katarina**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2016**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:323100>

*Rights / Prava:* [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-04-25**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

KATARINA STRAHINIĆ

ELEMENTI KLAUNERIJE U RADU NA ULOZI

Diplomski rad

Zagreb, 2016.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI  
Studij glume

ELEMENTI KLAUNERIJE U RADU NAULOZI

Diplomski rad

Mentor: doc.art. Tomislav Pavković  
izv.prof.art. Mladen Vasari

Studentica: Katarina Strahinić

Zagreb, prosinac, 2016.

## Sadržaj

|                                        |    |
|----------------------------------------|----|
| 1. Uvod                                | 1  |
| 2. Povijest i vrste klaunova           | 2  |
| 3. Pravila i zakonitosti klaunova      | 4  |
| 4. Kako je nastao moj „klaun“          | 6  |
| 5. Kostim i rekvizita                  | 7  |
| 6. Utjecaj kostima na hod i držanje    | 9  |
| 7. Imitacije i geste                   | 10 |
| 8. Govor                               | 12 |
| 9. Ulasci i izlasci                    | 14 |
| 10. Greška, prisutnost, svježina, cilj | 16 |
| 11. Tučnjave                           | 18 |
| 12. Status „viši-niži“                 | 19 |
| 13. Zaljubljeni klaun                  | 20 |
| 14. Zaključak ili manje je više?       | 21 |
| 15. Bibliografija                      | 23 |

## 1. Uvod

U ovom radu baviti ću se klaunovima, njihovom poviješću, razvitkom, vrstama, karakteristikama i značajkama, no poseban naglasak u ovom radu je na elementima klaunerije koje sam koristila u radu na ulozi Adele u televizijskoj seriji *Nemoj nikome reći* produkcijske kuće *Kombinat* i *Hrvatske radio televizije*. Svoje navode potkrijepljivat ću stručnom literaturom, ali i vlastitim iskustvom koje sam stekla u radu na klaunovima. Definirat ću pojam klaunova, njihovu povijest nastanka i razvitka. Nadalje, govorit ću o vrstama i podvrstama klaunova, povezanosti klaunova s ostalim komičnim inačicama poput *commedie dell' arte*, burleske i tako dalje. Zatim ću razlagati neka pravila i zakonitosti po kojima klaunovi funkcioniraju i kojih se drže i uz pomoć kojih sam gradila svoju ulogu Adele. Nadalje, pisat ću o samoj ulozi Adele, scenariju, razvitku ideje da se koriste elementi klauna, inspiraciji za nju, te samoj vrsti i tipu serije *Nemoj nikome reći*.

Kasnije ću se baviti kostimom i rekvizitima lika Adele te kako sam iz iskustva s klaunovima i odnosom koji klaun ima prema svom kostimu i rekvizitima izgradila karakter Adele. Potom ću analizirati kako su upravo ranije spomenuti kostim i rekviziti utjecali na hod i držanje mog lika Adele. Pisat ću također o tome kako lik Adele imitacijom po uzoru na klauna te gestama izvučenih iz klaunovskog svijeta dobiva još jednu dimenziju lika. U nastavku rada osvrnut ću se i na Adelin govor te razložiti što sam htjela, što sam uspjela i što nisam uspjela u tom pokušaju. Obrazlagat ću također zašto su ulasci i izlasci za lik Adele bili od iznimne važnosti i kako je to gradilo sekvencu. Isto tako, pisat ću o tome na koji su način ulasci i izlasci povezani s klaunovima.

Također, objasnit ću kako su greška, prisutnost, svježina i cilj utjecali na razvoj mog lika te kako mi se važnost tih elementa osvijestila upravo u radu na klaunovima. Pisat ću o fizičkom sukobljavanju Adele s drugim likovima te povezanosti s cirkuskim klaunovima. Kasnije ću nastojati pojasniti kako sam kroz poigravanje statusima „viši– niži“ odredila odnose Adele spram ostalih likova. Pojašnjavat ću također zaljubljenog klauna i koje elemente sam iskoristila za Adelin lik. Na samom kraju propitat ću tezu „manje je više“ te kako se ona opimjeruje na klaunovima, a samim time i kako utječe na moj lik, te kako se sve navedeno prilagođava kameri, odnosno filmskom mediju.

## 2. Povijest i vrste klaunova

„Clown ili klaun, groteskno-tragikomični lik iz eng. komada XVI.st., može ga se naći na pozornici i u XVII. i u XVIII.st. Danas ugl. poznat kao neizostavni dio cirkuskog repertoara.“ (Opća i nacionalna enciklopedija u 20 knjiga: 2005, 128)

Kada bismo ih pitali što su to klaunovi, većina bi ljudi vjerojatno dala ovakav ili sličan odgovor, ali klaunovi su puno više od toga. Kao što Pierre Robert Levy kaže u svojoj knjizi *Les Clowns et la Tradition clownesque*: „De tout l'univers du cirque, c'est assurément le personnage le plus attachant et le plus extraordinaire.“ (Levy ; 1991: 13).

Oko 1782.godine, prije francuske revolucije, počeo se u Parizu razvijati moderni cirkus, znamo da je riječ bila o spektaklu koji je skoro cijeli bio isključivo konjički i uglavnom su ga postavljali vojnici koji su napustili vojsku. Prvi klaun je bio konjanik kukavica čije je pravo zanimanje najčešće bilo ili seljak ili krojač. Povjesničari cirkusa u francuskom nazivu za seljaka (clod)vide porijeklo riječi 'clown' (klaun). Suvremene konjičke trupe još i danas imaju komičke elemente u svojim nastupima. Preteča današnjeg klauna stajao je na konju jedan od prvih trikova bilo je skidanje mnoštva različitih šarenih prsluka sa sebi, istovremeno jašući i izvodeći još neku akrobaciju. Prvi konjički klaun koji je bio poznat u Parizu bio je Billy Saunders. Najveći broj tih zabavljača dolazio je iz Velike Britanije i engleski klaunovi su postali poznati upravo zahvaljujući svom humoru. Također su bili poznati po svojoj vanjštini, imali su za tijelo pričvršćenu torbu koja ih nije ometala dok su izvodili svoje gimnastičke trikove, a u njoj su se nalazili svi potrebni im rekviziti. Na glavi su imali periku i šiljasti stožac koji je ubrzo postao njihov zaštitni znak. Klaun je često parodirao prethodni trik koji je bio izveden. Oko 1867.godine jedna engleska trupa je u Parizu izvodila iznimno nasilne nastupe, imali su mnoštvo svakojakih pomagala poput letećih glava i pokušava koje se izokreće te su gađali ljude povrćem i šeširima. Konjički akrobati, preteče klaunova, počinju se polako razvijati i stidljivo počinju pričati, riječima su se izražavali riječima uglavnom kada su htjeli izazvati reakciju publike ili su se obraćali nekoj lijepoj ženi. Oko 1867.godine, nakon ranije spomenutih nasilnih engleskih trupa, dogodila su se dva događaja koja su radikalno promijenila stil i žanr klaunova. U Francuskoj su objavili zakon da se glumci u komedijama i akrobati dok u cirkusu izvode svoje akrobacije ne moraju strogo držati predviđenog teksta, što je klaunovima dalo još veću slobodu. U godinama koje slijede pojavljuje se Auguste, nova vrsta klauna. U to doba su se umjetnici neposredno prije početka svoje točke nalazili blizu ulaska na scenu kako bi pomagali onima koji su trenutno izvodili trik. Na jednom je nastupu u Berlinu Tom Belling, koji je trebao biti jedan od tih pomagača, htio izbjeći tu zadaću i otišao je u hodnik, na sebi je imao neobičnu periku, bio je u prevelikom odijelu i netko ga je gurnuo na scenu tako prekinuvši točku koja se trenutno odigravala, to je izazvalo smijeh i oduševljenje gledateljstva. On je bio bijesan. Zbog svoje nespretnosti nazvali su ga 'aujust', što je na berlinskom žargonu značilo idiot.

Uz klaunove, ostale komične vrste su još melodrama koja je „(...) a da toga nije ni svjesna, krajnji, parodijski oblik klasične tragedije u kojoj se maksimalno naglašava junaštvo, osjećajnost i tragičnost, umnažanjem naglih obrata, prepoznavanja i tragičnih komentara junaka.“ (Pavis: 2004, 219), *commedia dell'arte* koja je „(...) karakteristična po kolektivnom stvaralaštvu glumaca, koji kreiraju predstavu improvizirajući gestom i riječima na temelju sažetog scenarija (naznake ulazaka i izlazaka glumaca te bitnih sastavnica fabule), čiji autor nije poznat.“ (Pavis: 2004, 42) i bufoni koji se razlikuju od klaunova po tome što „The difference between the clown and the bouffon is that while the clown is alone, the bouffon is part of a gang; while we make fun of the clown, the bouffon makes fun of us.“ (Lecoq; 2006, 118). Tu je još i tragedija kroz koju se obrađuje tema kora i neutralne maske, a kao što kaže Jacques Lecoq: „If someone wants to be a clown, I tell them first to work with neutral mask. If that someone has a clown in itself it will come out eventually.“ (Lecoq; 2006, 140).

Osim neutralne maske, tu su još ekspresivne maske koje su sve u doticaju s klaunom- larvalne maske, karakterne maske i, konačno, vojničke koje se zapravo ne koriste u scenske svrhe. Klaun također ima svoju masku, možda najmanju masku na svijetu. To je mali, crveni nos koji svojom naivnošću ističe oči i čini lice većim i tako klauna razoružava svih štitova. Naravno, u današnje vrijeme klaunovi su se toliko razvili da crveni nos više nije potreban kako bi se pokazalo da je riječ o klaunu. Iz cirkusa i pantomime razvio se klaun Pierrot koji je preteča današnjem 'bijelom klaunu'. Uz 'bijelog klauna' danas je jedan od najpoznatijih klaunova upravo nespretni Auguste. Klaun u svojim 'podvrstama' sadrži burlesku koja se koncentrira na gegove koje je malo teže izvoditi u kazalištu nego na filmu, apsurd koji koristi dvije potpuno kontradiktorne forme logike (to se publici čini nelogično, no klaunu je jasno što i zašto radi), te ekscentrične likove koji rade sve obratno od onoga što je očekivano, naprimjer sviranje klavira stopalima.

### 3.Pravila i zakonitosti klaunova

Kada sam započela istraživanje o klaunovima, pokušavala sam pronaći što je više moguće literaturu i video materijala o klaunovima, no za klaunove vrijedi upravo suprotno. Ako želiš otkriti pravog klauna, njegovu srž, moraš ga naći u sebi. O tome Lecoq piše u svojim knjigama: „Theatre clowns are more rooted in the skill of the actor than of the acrobat; without a red nose they bring to life a tragic and absurd world. In theatre companies they mount short pieces basing their characters on themselves, caricaturing themselves.“(Lecoq; 2006, 116).

Za razliku od *commedie dell'arte* u kojoj vladaju određeni karakteri, „(...) dapače, kad se kaže da je komedija *dell'arte* komedija tipova i da se od Molierove i Goldonijeve komedije karaktera (razlikovanje aproksimativno) razlikuje, misli se upravo na činjenicu da karakter dominira radnjom (...)“ (Apollonio; 1985, 102), kod klaunova nemamo već određene likove poput Harlekina i Pantalonea, u klaunovskom svijetu mi moramo izvući klauna iz sebe. Što si više dopustimo da se iznenađujemo, to će više naš klaun izići van. Klaun je uvijek u stanju pripreme i iznenađenja, uvijek je prisutan. Nema unaprijed pripremljene reakcije. Klaun uvijek reagira na publiku, situaciju i ono što se u tom trenutku događa oko njega. I tome pristupa vrlo naivno, gotovo poput djeteta, za njega je sve novo i svježije. I upravo zato je greška najbolji klaunov prijatelj. Ona mu je poput partnera i suigrača. Jer klaun je osoba kojoj ne ide sve od ruke, osoba koja 'brlja' i samim time daje publici osjećaj superiornosti. Klaun griješi i u onome što mu ide i upravo je tu čar. Klaun ne uspije u onome u čemu očekujemo da će uspjeti, a uspije u onome u čemu ne očekujemo da neće. Klaun nikada ne odustaje od svog cilja, uvijek ima neke nove načine kako ga postići. Isto tako, jako je vezan i za svoj kostim i rekvizitu. Ponekad se upravo cijeli karakter klauna izrodi iz kostima, a rekviziti su ti koji vrlo često postaju njegovi glumački partneri. Sa svojim klaunom možemo se igrati i po pitanju hoda i držanja (naprimjer Groucho Marx, Charlie Chaplin ili Jacques Tati), sve to daje karakter i osobnost našem klaunu, kao i pitanje gesti i mimike koje su kod klaunova vrlo zanimljivo interpretirane. Klaun voli pretjerivati, dati veliki značaj svakoj emociji koju proživi, no to ne znači da on to radi groteskno ili ironično. Klaun to zaista proživi i doživi, samo njegova značajka je upravo naivnost i otkrivanje svijeta na samo njemu svojstven način. „Many young people want to be clowns. It is a profession of faith, a taking up of a position with regard to society, to be the this character that is outside and recognised by everyone, to be the one who is drawn to doing things he doesn't know how to do, to explore those points where he is weakest.“(Lecoq ; 2006, 115)

Govor se kod klauna razvio tek kasnije, i to upravo da bi izazvao još jaču reakciju publike. Osim riječi, klaunovi često koriste različite metode izražavanja. Tu su posebno važne šutnje, pauze, pogledi, mima i gesta. Sukladno tome, i govor tijela klauna je neizmjerljivo važan. Posebno se to odnosi na ulaske i izlaske klaunova kojima oni definiraju u startu svoj status, odnos, karakter i ton prizora koji počinje, isto to vrijedi i za izlazak koji samo potvrđuje završetak prizora, tako pokazujući do kakvog je obrata u samom prizoru došlo. Naravno,

ulasci i izlasci, kao i svi ostali elementi, povezani su sa onim na koga se odnose, a to je klaunov glumački partner i klaunov odnos s njim. Je li u odnosu na njegov klaunov status viši ili niži? I u skladu s tim klaun dobiva određene zadatosti i obrasce ponašanja. Posebno se to odnosi na situacije u kojima klaun gaji romantične osjećaje prema drugoj osobi. Tu klaun dobiva još naivnije karakteristike. Za klauna nije potrebna konfliktna situacija jer ju on već ima u sebi. Klaun je najčešće u konfliktnoj situaciji sam sa sobom, ako se tu nađe još koji lik i još koji potencijalni sukob, situacija postaje još komičnija. Vrlo često su viđene i situacije stvarnog fizičkog i verbalnog sukoba. Klauna je najzanimljivije postavljati upravo u svakodnevne situacije jer on na njih reagira uvijek iznova, drugačije i posebno svojstveno sebi. Nekada to čak dovede i do tragičnih razmjera, ali kod klauna je tanka linija između plača i smijeha.

#### 4. Kako je nastao moj „klaun“

U ovom radu baviti ću se analizom jedne uloge koju sam gotovo u potpunosti izgradila iz elemenata klaunerije. To je uloga Adele u tinejdžerskoj seriji „Nemoj nikome reći“. Koncept serije temeljio se na polusatnim epizodama koje su se htjele približiti današnjoj tinejdžerskoj i adolescentskoj publici na način da se montaža, scenarij, gluma i režija prilagode njihovom današnjem senzibilitetu i stilu života. Prema tome, poetika serije bila je vođena fabularnim rukavcima koji su često u svojoj filmskoj provedbi naginjali prema groteski, apsurdu, ironiji i autoironiji. Serija je puna brzih montažnih sekvenci i rezova koji se prekidaju čestim apartnim govorom i govorenjem direktno u kameru. Osim toga koristi se i mnogo 'pop upova' - riječ je o montažnom efektu u kojem se tijekom sekvence iznenada pojavi, najčešće u iscrtanom oblačiću ili balonu, neka druga osoba, predmet ili natpis koji je crtički karakteriziran i ne pripada realitetu sekvence, nego ima poslužiti kao komentar ili neumiveno mišljenje određenog lika koji se u toj sekvenci pojavljuje. Cilj serije bio je pomaknuti granice dosadašnjih tinejdžerskih televizijskih serija. Uzakav koncept i uz pomoć redatelja i scenarista razvila se moja ideja da svoju ulogu započnem graditi drugačije od šablonski zamišljene, pomalo tipizirane uloge štreberice.

„Dakle, čim dobijete ulogu, počnite čitati komad i pročitajte ga nekoliko puta, sve dotle dok ga ne upoznate kao cjelinu. A onda se koncentrirajte samo na svoju dramsku osobu, imaginirajući je isprva redom po prizorima. A onda se zadržite na pojedinim trenucima (situacijama, zadacima, replikama) koji najviše privlače vašu pozornost. Nastavite tako raditi sve dok ne budete „vidjeli“ unutarnji život vaše dramske osobe, kao i njezinu vanjsku pojavnost.“ (Čehov: 2004, 184) .

I tako je i bilo. Razmišljajući sve više o Adeli, iz sjećanja sam prizivala osobe iz mog života na koje me Adela podsjećala te sam, selektirajući pojedine elemente poput držanja i hoda, imaginirala kretanje tog zamišljenog lika, a potom u procesu proba pronalazila rješenja koja su odgovarala toj imaginaciji, liku i konceptu serije. Inspiraciju sam pronašla i u Mr. Beanu, njegovu načinu ponašanja i odnošenja prema predmetima i rekvizitima koje sam prenijela i u Adelin život. Za Adelu su jedan od ključnih faktora bili upravo kostim i rekvizita iz kojih mi se kasnije lik jednostavno sam gradio. Isto tako inspiraciju sam vukla i iz same sebe, vođena Lecoqovom mišlju: “They have learned not to play *themselves* but to play *using* themselves.” (Lecoq ; 2000, 146).

Jedan dio u formiranju uloge igrao je, naravno, i sam scenarij i tekst. Uradu na ulozi Adele u seriji „Nemoj nikome reći“ najviše su mi pomogli upravo dobra priprema, spremnost, otvorenost isprobavanju, sloboda da slušam vlastiti instinkt , samokontrola i vladanje svojim glumačkim habitusom.

## 5. Kostim i rekvizita

Jedno od poglavlja u Lecoqovoj knjizi je upravo *Costume: different bodyiz* koje izdvajam: „Now clothing covers the body in order to protect it from the weather, but also to make it different from what nature has provided, diminishing or augmenting different parts of the body according to the vagaries of fashion and of given body – image.“(Lecoq; 2006, 24)

I to sam se uvjerila upravo kod Adele. Na kostimskim probama smo isprobavali različite varijante kostima za lik Adele. Od različitih vrsta odjeće do različitih veličina. Isprobavala sam kombinacije koje su mi bile izuzetno uske kao i one koju su mi bile široke. S obzirom na moj tjelesni i glumački habitus, shvatili smo kako bi uska i premala odjeća mogla biti potencijalni komični efekt te da se savršeno nadopunjuje u klaunovsku interpretaciju.

„Disguising themselves liberates the actors from their social masks. They are free to do 'what they want' and this freedom can produce unsuspected personal behaviour.“(Lecoq; 2000, 147).

I tu je Lecoq bio u pravu. Dobivši kostim bilo mi je mnogo lakše prepustiti se glumačkoj igri i slobodi uz čiju pomoć smo napravili bogatu kreaciju lika Adele, prvotno zamišljenu kao nevjerojatno organiziranu i urednu osobu, s mnoštvom dubljih karakternih crta koje će se kroz daljnji tijek serije i raznovrsne situacije otkrivati, čak i u pomalo neočekivanim pravcima.

Budući da su većina glavnih likova u seriji *Nemoj nikome reći* srednjoškolci, svi smo dobili školske torbe. Moja je bila prilično djetinja i roze boje. Kao što sam već spomenula:

„Clown doesn't need conflicts because he is in constant conflict with himself.“(Lecoq; 2000, 149)

Stoga mi se upravo djetinja zaigranost učinila kao zgodna karakterna suprotnost odgovornoj Adeli, a i kao odličan element klaunerije jer otkriva klaunovski naivitet i krhkost. Čim sam pridodala torbu svom kostimu, odmah sam je modificirala i prilagodila liku tako što sam naramenice navukla na najkraću dužinu jer smo odlučili kako Adeli od kostima i rekvizite nikada ništa ne visi i ne pada. Iz temeljnih odrednica klaunova preuzela sam i sljedeće:

„Un mot sur le costumes des comiques de l'époque: une trousse d'acrobate, enfilee sur un collant, leur permet toutes les fantaisies gymniques.“(Levy; 1991, 14).

I tako je nastalo to da Adela ni u jednoj situaciji ne skida torbu. Čak ni u drugoj sezoni serije u kojoj dolazi do mijenjanja Adelinog stila i određenih karakternih osobina lika, i dalje vrijedi isti princip - torba se nikad ne odvaja od Adele. Promijenila se vrsta torbe, ali ne i princip neodvajanja od rekvizite. Još jedan odjevni predmet bio je od velike važnosti za izgradnju lika Adele. To su bile bijele najlonke koje su najdraže i Adelinoj majci Ingi. Naime, pri spomenu tog rekvizita, svaki put bi došlo do svađe i sukoba između Adele i Inge. Tu su najlonke bile stalni okidač za svađu. No, osim u prizorima s majkom, bijele najlonke bile su neizostavni dio kostima kad bi se Adela našla u blizini profesora Maretija za kojeg gaji romantične osjećaje.

Tu sam posegla za elementima tzv. 'zaljubljenog klauna'. Naime, kada se 'zaljubljeni klaun' odluči udvarati, on uvijek kod sebe nešto promijeni, fizički ili psihički, no ta je promjena uvijek iznimno uočljiva, pa taj potencirano istaknuti element koji naznačuje promjenu nerijetko izaziva komični efekt. Budući da je Adelin odabranik bio upravo profesor španjolskog, uz bijele najlonke tu su još bili različiti dodaci španjolskog 'štihla', poput cvijeta zataknutog u kosu, lepeza ili kastanjeta. Tako je iz spojabijelih najlonki i 'španjolskih rekvizita' nastala jedna čudna mješavina koja u Adelinoj glavi izgleda savršeno, no za gledatelje i Adelinu okolinu ona je komična, a komiku je donijelo upravo opisana promjena. No, poput svakog pravog klauna, Adela je u tome ustrajala do kraja i situaciju shvaćala u potpunosti ozbiljno.

Osim kostima, važan element bila je i rekvizita, i to stalna rekvizita koja je Adelu kontinuirano pratila. Takav rekvizit je bio plamenik, element apsurdna uveden u skladu s konceptom i poetikom serije, a koji se također odlično nadopunjavao sa konfliktnošću klaunovskog karaktera Adele. Naime, plamenik se uvijek pojavljivao niotkud, no uvijek u situacijama kad je Adele bila ljuta i bijesna. Dobra, poslušna štreberica koja najednom gubi kontrolu i naglo plane – a plamenik je dodatno naglasio njenu emociju, potcrtao promjenu i podsjetio na klaunovsku konfliktnost. Tu su, naravno, bili i neizostavni rekviziti svake štreberice, poput knjiga, bilježnica, markera i kemijskih olovaka. No, kako ovdje nije riječ o tipičnoj, šabloniziranoj ulozi, već o njejoj nadogradnji elementima klaunerije, poslušala sam još jedan Lecoqov savjet:

„We begin with a session devoted to bad taste in which we are uninhibited as possible (we call it 'going over the top')“ (Lecoq; 2000, 147).

I tu sam u klaunovskoj maniri pretjerala. Svi srednjoškolski likovi u seriji “Nemoj nikome reći” su imali jednu knjigu ili bilježnicu, ali Adela ih je imala trostruko više. Markere i olovke sam iskoristila i kao kostimsku rekvizitu, noseći ih uvijek obješene za džepove traperica, ali u skladu s karakterom lika - olovke su bile raspoređene uvijek po istom rasporedu. Što se obučetice, izmijenjivala sam dva para istih cipela koje su već same po sebi bile jako izvan tinejdžerske mode, a i nekako su podsjećale na klaunovske, tako da su se bez problema pripojile već nastalom liku Adele. Frizure su uvijek bile uredne, to su bile zalizane punde i repovi obogaćeni dječjim kopčicama i gumicama zbog stalne želje za isticanjem kontrasta, u ovom slučaju Adele, ozbiljne, zrele učenice koja želi postati žena, a po svojim vanjskim karakteristikama odaje dojam djevojčice. Budući da smo konceptom kostima, rekvizite i frizure postigli neke željene značenjske učinke temeljene na elementima klaunerije, šminku nije trebala pretjerano isticati jer bi to lik Adele vjerojatno približilo karikaturi.

## 5. Utjecaj kostima na hod i držanje

I na početku ovog poglavlja citirat ću Lecoqa:

„(...) The walk becomes a gait which is gradually defined beneath our gaze and which may perhaps reveal to us who he is, what he does, what he feels. It will summon up a trade, a post or a business (...)“

„But if the correct gait or the neutral gait do not exist, the idea is nevertheless inscribed in us as an image that serves as a reference point allowing us to undertake a coherent set of observations on ways of walking (gait+way of walking=person) which, in themselves, refer us back to the laws of gesture and of movement.“ (Lecoq: 2006, 10-11).

Hod lika Adele odlučila sam graditi iz vlastite neutrale, a zatim, postupno, isprobavanjem različitih načina i stilova koraka i hoda. Na formiranje Adelinog hoda najviše je utjecala upravo kombinacija kostima i dotad izgrađenog karaktera. Adela je jedna odlučna djevojka i bilo je zamišljeno da čvrsto i ambiciozno radi velike korake. Tu sam morala napraviti razliku između sebe i nje jer sam tijekom školovanja osvijestila činjenicu da u svom glumačkom habitusu da radim prevelike korake za svoje tijelo, tako da sam se prvo morala dovesti u neutralu kako bi iz nje mogla početi kreirati Adelin korak. Pronašavši 'veliki korak' svog lika, na kostimskim sam probama pokušala spojiti taj korak sa već opisanim kostimom, kostimom koji je bio toliko uzak da se taj veliki korak nije ostvarivao onako kako je bilo zamišljeno, pa je taj korak modificiran u čvrst, stisnut, mali korak kojemu je cilj biti veći, ali to jednostavno nije moguće. I ta realizacija je također bila izvor komike. Adelin hod je najčešće bio brz i odrješit, osim kada dolazi do promjene motivacije lika zadane scenarijem i situacijama u kojima se, zajedno sa promjenom hoda, mijenja i tip klauna iz kojega se hod gradi. Na primjer, zaljubljena Adela određena je elementima već opisanog 'zaljubljenog klauna', a u tom se konkretnom slučaju ne mijenja ne samo hod, nego i cijelo držanje. Iz uspravne ličnosti koja nikad nije pogrbljena, koja je prilično kruta, no ne i ukočena, Adelino tijelo kao da se topi. Usporila bi sve svoje pokrete koji su postajali neobičajeno omekšani i nježni. Opisat ću to na primjeru jedne sekvence zavođenja u uredu profesora Marettija. Sekvenca počinje polutotalom u kojem je Adela nagnuta preko stola nasuprot profesoru Marettiju, pogrbljena kako bi bila što bliže svom odabraniku, što je u potpunoj suprotnosti njenom uobičajenom horizontalnom ravnom držanju. Tada Adele 'zavodničkim pokretima' odvezuje bolero kostim koji ima uz majicu. Ti 'zavodnički pokreti' se manifestiraju velikom, grandioznom gestom o kojoj ću još detaljnije pisati u sljedećem poglavlju. Nakon Adelinog pomaka fokusa izazvanog kretanjem profesora Marettija po prostoru, u sljedećem kadru Adele više nema oštar i određen fokus, a to prate mekani, fluidni pokreti koji se nastavljaju i kada ustane. Kreće se koračajući unazad, ne želeći maknuti fokus s profesora Marettija, popikavajući se o vlastite noge, laganim, malim koracima koji se očigledno razlikuju od tipičnog Adelinog brzokoračajućeg hoda.

## 6. Imitacije i geste

Jedan od najzanimljivijih aspekata u radu na Adeli je bila je odluka da ona imitira svijet i pojave u svijetu oko sebe na svoj specifičan način, u skladu s već naznačenim karakternim crtama. Većina tih imitacija povezana je s temom odrastanja. A to uključuje imitiranje svega onoga što jedna tinejdžerica želi imitirati u trenutku kada se razvija u ženu. Ona imitira kako se odrasla žena ponaša, njen način kako se drži torba, njen način plesanja, uljepšavanja i, naravno, u tome pretjeruje, u maniri klauna ide do kraja, što rezultira komičnim efektom. Na primjer, u jednoj sekvenci vidimo Adelu koja se sprema na dogovoreni susret s profesorom Marettijem. Poučena već uhodanim elementima klaunerije u liku Adele, kod nje se ponovno javlja 'zaljubljeni klaun' koji želi promijeniti svoj fizički izgled. Element imitacije koji ona koristi pri uljepšavanju jest sam čin šminkanja. U sekvenci ona način kako se našminkati proučava putem videa na internetu i naučeno prvotno vježba na svojim lutkama koje šminka markerima različitih boja. Nakon toga, naravno, u maniri pretjerivanja, jednako neuspješno markerima šminka i sebe. U ovom primjeru imitacije Adela zapravo niti zna što radi, niti kako bi se što bitrebalu koristiti, ali ona u svoju imitaciju provodi suvereno i hrabro, potpuno u skladu s karakternim crtama njenog lika. Isto tako, na primjer, postoji i imitacija u kojoj Adela imitira 'odrasli ples' koji joj mama pokazuje, ali potpuno izvan ritma, no sa neupitnim uvjerenjem da to odlično radi.

Za lik Adele iznimno je važna i mimika lica jer sunjene promjene raspoloženja drastične, a zbog prilično česte upotrebe krupnog plana, i posebno istaknute u konačnom rezultatu. Te nagle klaunovske promjene kretale su se u rasponu od osmijeha nalik onima mentalno oboljelih do potpune neutrale i jezive mirnoće. Njeno izražavanje bijesa i nemoći je najčešće bilo škrigutanjem zubima, ispuštanjem raznoraznih zvukova cvileža, poput zvuka poklopljenog lonca u kojem kipi voda. Zavođenje je također bilo u skladu s karakternim crtama i manirom već uspostavljenom u liku Adele, kako bi bili primijećeni, svi pokreti i kretnje bili su grandiozni i pretjerani, ali u potpunosti potkrepljeni unutrašnjim motivima lika. Kao što piše Čehov o psihološkoj gesti:

„Tako možemo reći da *snaga* pokreta potiče općenito snagu naše volje; takva *vrsta* pokreta budi u nama konačnu odgovarajuću *želju*, a kvaliteta istog pokreta priziva naše *osjećaje*.“ (Čehov ; 2004, 110).

Tako su Adeline imitacija uvijek bile omjeravane o način na koji ona vidi da žene nešto rade. A komična strana je bila upravo u toj kontradiktornosti: ona zavodi imitirajući viđeno kod žene, a izgledom, habitusom i ponašanjempodsjeća na dijete. Dječja torba, gumice i ukosnice za djecu, te majice raznoraznih veselih boja. Sve Adeline geste uvijek su, po uzoru na klaunove, bile pretjerane. Posebnu pozornost posvetila sam onome što Lecoq piše o gestama: „, Gestures of action tend to involve the whole body, gestures of expression involve the emotions and the person's basic states, gestures of demonstration punctuate words, or precede, prolong or replace them.“ (Lecoq: 2006, 9).

I tako sam i radila. Kao primjer ću navesti situacije u kojima je Adela nekom odnosu koji kod nje izaziva obrambeni mehanizam, bio to strah ili nesigurnost ili čak tuga. U tim bi se trenucima Adela uvijek uhvatila objema rukama za naramenice svoje torbe i to bi bila njena gesta koja se učestalo ponavljala u sličnim situacijama.

## 7. Govor

Scenarij i dijalozi bili su temelj već opisane poetike serije, a režija je u potpunosti pratila taj stil. To su bili kratki dijalozi, s brzim izmjenama, bez nekih dugih monologa, s elementima apsurda koji bi se najčešće manifestirao kao inzistiranje na nekoj potpuno nevažnoj temi za radnju ili pak kao uvođenje sumanutih, nebuloznih riječi i pojmova koji su imali poslužiti samo kao distrakcija glavne radnje. Ovom modernijem konceptu i njemu prilagođenim dijalozima i replikama trebala sam se prilagoditi i ja. U svojoj knjizi *The Actor and the Text* Cicily Berry piše:

„It seems to me very important that we look for the formal in modern writing, because in our familiar speech we often fail to see the stylization, and this takes life away.“ (Berry ; 1992, 255).

Rad na govoru započela sam od temeljnog pitanja: hoću li govoriti brže ili sporije u odnosu na sebe? Isprobavanjem različitih varijanti, došla sam do zaključka kako liku Adele, zbog karakternih crta i datosti scenarija, više odgovara brži način govora, govora koji odražava racionalnost lika, bez unošenja nepotrebnih emocija. Izuzetak su, jasno, sekvenceu sentimentalnije prirode, ali i tu sam govor pokušavala držati brzim i dinamiziranim, no iz bitno drukčijih razloga, zbog emotivne uzbuđenosti lika. Riječi sam često govorila odrešito, s trajanjem koje im je bilo skraćeno. Jedan od zanimljivih elemenata klaunova je da oni katkad kada rade neku radnju i sami je znaju komentirati, na taj način stvarajući dojam da pričaju sami sa sobom. Taj element mi se učinio prilično pogodnim i za lik Adele, te sam to koristila u situacijama kada scenarij nije nudio striktnu zadatost u radnji. Tako bi, na primjer, tijekom sekvenci koje se događaju u učionici, na satu, Adeli znalo biti dosadno, pa sam u tim trenucima kao stalan element uvela mrmorenje i pričanje sebi u bradu.

Uz govor, bitan čimbenik je bio i sâm jezik, jer sam osim na hrvatskom neke scene glumila i na španjolskom, i to upravo scene koje su bile drukčije emotivno intonirane, najčešće zavodljive i senzualne, pa sam tome prilagodila i govor. Ipak, brzinu govora ni u tim sekvencama nisam smanjivala, dapače, poneke replike na španjolskom sam i ubrzala sa namjerom postizanja još komičnijeg efekta. Te sam replike izgovarala brzo, no ne više tako *staccato*, govor je bio više fluidniji, čemu je pridonijela i veća količina teksta u pojedinoj replici, u tim dijelovima nije bilo za seriju karakterističnih brzih izmjena replika. Željena strastvenost tih scena također se pokušala dobiti i izgovaranjem rečenica na jednom dahu. Bitan dio Adelinog jezičnog iskaza bile su i pauze, stanke i šutnje između govornih dijelova. U tim dijelovima zapravo sam imala osjećaj da najviše 'govorim'. Naime, imala sam precizno definiranu intenciju u smislu radnje i reakcije na određenu situaciju. I baš kao što klaunovi neverbalno reagiraju na publiku i ljude oko sebe, tako sam postupila i ja, tu se najčešće radilo o nekom pogledu ili gesti koja bi, u klaunovskoj maniri, trajala duže nego što je to uobičajeno. Ovaj glumački postupak je rezultirao time da se mnogo puta scena izmijenila i dobila izvjesnu neplaniranu „nadogradnju“ koja nije išla nauštrb same sekvence, dapače. Budući da je bila temeljena na već formiranom karakteru i da je proizašla iz jasne intencije,

ova vrst improvizacije pokazala se vrlo plodonosnom, a u mom osobnom glumačkom dojmu proizašla je iz sigurnosti i oslobođenosti u kreiranju Adele.

## 8. Ulasci i izlasci

Ulasci i izlasci bilo kojeg lika su jedni od najznačajnijih momenata u percepciji gledatelja jer se ulaskom lik predstavlja i tako dobivamo informacije o njemu, a njegovim izlaskom stvaramo određeni zaključak o viđenome. Kod klaunova je to posebno istaknuto jer su njihovi ulasci i izlasci još definirani. Karakter klauna je taj koji dominantno određuje način ulaska ili izlaska. Pompozno ili sramežljivo. U strahu ili u žurbi. Zanimljivo je upravo to da su svi ti ulasci pretjerani, ali ne i izvanjski i neprirodni. Oni su itekako potkrijepljeni 'iznutra', samo je u reakciji postoji veći prostor koji treba glumački ispuniti. Tako je bilo i kod Adele. Svaki ulazak je bio različit, određen situacijom i emocijom u kojoj se Adela nalazila, ali svaki je ulazak također odražavao neko bitno svojstvo njenog karaktera. Čak i oni ulasci i izlasci koji su trebali biti tajnoviti i skriveni poput nekog šuljanja, čak su i oni bili u maniri Adele koja sve što radi, bez obzira kako to izgledalo, radi to misleći da je odabrani način potpuno uobičajen, da to radi poput svakog drugog, no zapravo ona to doživljava na svoj specifičan način i na koncu napravi nešto potpuno neočekivano ili obratno. Tako da je nešto što je trebalo biti šuljanje i skrivanje, zapravo bilo privlačenje pozornosti. Na primjeru već analizirane sekvence šminkanja, pretjerano našminkana Adela morala je doći do kupaonice kako bi maknula sve te boje sa svog lica, no da bi došla do tamo morala je proći dnevnu sobu u kojoj je sjedila njena majka Inge. Cilj prolaska je bio da bude neprimjetan i brz, a on je bio sve samo to ne. U dnevni boravak je ušla široko otvarajući vrata, potom je slijedio brzi dolazak u sâm centar prostorije i tada skrivanje iza dijela zida premalenog da jusakrije. Zatim se odlučila 'prerušiti' u biljku te je stavila lonac na glavu, no u potpunosti zanemarujući skrivanje ostatka tijela. A na izlasku je to, naravno, bilo glasno lupanje vratima, i to nekoliko puta jer sam u tom trenutku odlučila odigrati da se vrata ne mogu zatvoriti, ostajući tako dosljedna ranije uvedenom elementu klaunovskog pretjerivanja. Također, bilo je ulazaka i izlazaka u bijesu, tada bi korak bio vrlo krut, kratak i brz, sa izrazitim pomicanjem ruku naprijed-nazad (jačim nego što je to uobičajeno) i sa glavom lagano pognutom prema naprijed. Ipak, Adela je najčešće problema imala s vratima, ili ih ne bi mogla otvoriti, ili bi kucala do iznemoglosti, ili bi se ona vrlo naglo otvorila i tako bi prenapadno ušla, ili bi tek provirio dio njenog tijela, pa bi tek potom ušla ili izašla. U svakom slučaju, svaki ulazak i izlazak je bio naglašen i u maniri pretjerivanja. Ulaske i izlaske pratile su najrazličitije emocije, od zaljubljenosti, uzbuđenosti, ljutnje, skrivanja do 'neutralnog' Adelinog ulaska. Svakom tom ulasku zajednička je bila odlučnost kojom sam ulazila i izlazila, a mijenjao bi se samo način hodanja i držanje tijela. Kod zaljubljenosti to je sve bilo puno sporije i snenije, mekanije, doduše, i u tom bi slučaju ulazak bi bio brz, ali izlazak bi uvijek trajao najduže moguće. Uzbuđenost i ljutnja bi uvijek bila praćena brzim, ishitrenim reakcijama i čestim ponavljanjima, tj. sa puno kucanja i lupanja vratima. Prizori skrivanja bi bili najsporiji i kontrastirani sa brzim izmjenama, ali uvijek grandiozno veliki. Tu bi do izražaja došla i još jedna klaunovska suprotnost, naime, u trenucima skrivanja umjesto da bude što manji, klaun zbog svog načina skrivanja postaje sve veći i sve vidljiviji. Adelin tipičan ulazak i izlazak bio bi isto tako brz, veoma odlučan i odrješit, veći korak i glava usmjerena lagano prema nebu. Uvijek uspravna i s torbom u ispruženoj desnoj ruci koju nebi micala bez obzira tko bio na

putu. Tako da bi najčešće pri ulasku nekoga i udarila, osim, naravno, nadređenih, ali o tome u jednom od kasnijih poglavlja.

## 9. Greška, prisutnost, svježina, cilj

Jedno od najčešćih zakonitosti za klauna glasi kako je greška nabolji klaunov prijatelj. I zaista jest. Ona klaunu otvara još jednu dimenziju igre, produbljuje ju i otkriva zapravo koliko je prisutan u trenutku.

„Biti prisutan u kazališnom žargonu znači znati privući pozornost publike i nametnuti se.“ (Pavis; 2004, 296).

U načelu, na snimanjima se ne ostavlja mnogo prostora improvizaciji i mijenjanju zadatosti u posljednji čas. I u skladu s time jako je mala vjerojatnost kako će doći do greške na snimanju. Pod greškom mislim na iskoristivu grešku koja bi odvela scenu u novom smjeru. No, kako sam lik Adele gradila postupno i vrlo temeljito, te sam u svakom trenutku bila svjesna što radim i koji mi je cilj scene, mogla sam i biti spremna na to da, ako se greška ipak dogodi, imam klaunovsku mogućnost okrenuti ju u svoju korist i iz nje izvući najbolje za lik i konkretnu situaciju. Dobar je primjer zajedničke scene razreda snimane upolutotalu u kojem su svi učenici u kadru i svatko nešto radi. Adela je slagala svoje knjige i markere po već standardiziranom i dogovorenoredosljedju i u tom trenu se dogodila nepredviđena i neplanirana greška - Brigita koji sjedi iza Adele ju je hotimice udarila u rame, Adela se okrenula, reagirala u skladu sa svojim karakterom pritom iskazujući ljutnju i bijes, a kada sam se vratila prijašnjoj radnji slaganja knjiga i markera primijetila sam kako mi je jedan od markera nestao. Scena je išla dalje i mogla sam bez tog markera, nitko ne bi ni primjetio, ali novonastala situacija mi se učinila potentnom za klaunovsko rješenje. Prvo je nastala potraga za tim markerom na svim mogućim i nemogućim mjestima, i tu sam iskoristila odliku klauna koji svaku radnju radi na drugačiji način od uobičajenog, tipiziranog: kada sam shvatila gdje je, bilo je potrebno doći do njega. Nije on bio daleko, ali trebalo je ustati sa stolca i malo se udaljiti od školske klupe. U nekim prijašnjim situacijama iz učionice dogovoreno je da Adela za vrijeme sata ne ustaje iz klupe, tako da su prilikom dohvaćanja markera bile korištene razne 'akrobacije' i svi ekstremiteti. Rezultat je bio zabavna scena se razvila u jednom drugom smjeru koji nije smetao glavnoj radnji, dapače, uspješno ju je nadopunio i oživio. No, u ovom primjeru najbitnija je bila prisutnost u zadanoj situaciji, činjenica da sam uspjela ostati u koncentraciji i reagirati na grešku u skladu prethodno određenim karakteristikama lika, te da sam se fokusirala na krajnji rezultat, a ne na to što bi to možda izazvalo komični efekt. Kao što klaun ustraje u svojoj namjeri bez obzira koliko neobična bila, tako je i Adela, dosljedno i postojano obavljala radnje u skladu sa ciljem koji si je zadala. Bilo je još primjera raznoraznih grešaka koje su donijele dodatno značenje sceni, poput donošenja pogrešne rekvizite koja uopće nema veze sa scenom koja se trebala snimati, naprimjer, u jednoj sceni bili su nam potrebni origamiji, no došlo je do zabune i mene je tik pred snimanje na stolu dočekaao začim origano. U tom trenutku Adela je uzela taj origano i dok je radila radnju zadanu scenerijem, paralelno je hranila svog plišanog medvjedića (također stalni rekvizit) origanom. To je rezultiralo apsurdnošću scene koja nije bila mišljena u početku, no odgovarala je konceptu

serije i podigla scenu na novi nivo. Kroz ove primjere sam htjela pokazati kako sam se usudila iskoristiti slobodu koju ima klaun kada radnju dovodi do ispunjenja cilja koji si je sam zadao, što zasigurno ne bi bio slučaj u radu na nekoj drugoj ulozi i upravo po tom elementu lik Adele se razlikovao od ostalih likova ove serije.

Kod klauna je iznimno važno da ustraje i uspije u onome što radi, da ostvari svoj cilj. Stoga klaun ne igra određenu emociju, nego pokušava doći do cilja, a emocija se samo rodi iz toga. I u svemu što radi, klaun ostaje do kraja ozbiljan. Bilo to beznačajno slaganje markera, igranje lutkama ili šminkanje, njemu je to važno kao da radi nešto što je pitanje života ili smrt. I iz toga proizlazi komičnost klauna. I za sve što radi potrebna je svježina, svaki put mora biti kao da se događa prvi put, neposrednost je ovdje od presudne važnosti. Klaun se – a to je konstantno radila i Adela - u potpunosti okupira onime što radi, potpuno se posvećuje radnji do njenog ispunjenja. Kao što je poznato, klaun vrlo često griješi, što je Adela isto tako radila, ali griješiti se ne smije namjerno, to je vrlo očito i vidljivo. No, kako pogriješiti, a da se ne vidi da je namjerno? Moja glumačka strategija je bila da jednostavno pronalazim neobične načine za rješavanje problema, a to bi postupno dovelo do komplikacija i grešaka. Na primjer, ako je Adeli u sceni zadatak i radnja bila nešto pospremiti i posložiti, ona bi uvijek pronalazila duži, zaobilazniji put. Ako je trebalo staviti sve knjige u torbu, prvo bi ih stavila naopako, pa vodoravno, pa ne bi stale, zatim bi ih smotala pa joj se to ne bi svidjelo, da bi ih naposljetku nosila u ruci. Svaka greška je završavala inovativnim i neočekivanim, svježim rješenjima. Sve ove zakonitosti koje vrijede za klauna zapravo nisu ništa drugo doli zakonitosti koje zapravo vrijede za svakog glumca i u glumi. Prisutnost, svježina, usmjerenost cilju a ne direktno emociji, iskorištavanje greške. To su elementi na koje bi svaki glumac u radu na svakoj ulozi trebao obraćati pažnju, ali kroz elemente klaunerije uspjela sam si to mnogo više približiti.

## 10. Tučnjave

Tučnjave kod klaunova su poznatije u cirkusu i zapravo su se iz toga klaunovi i razvili i tek kasnije postupno dobivali tekst. Na primjerima najpoznatijih glumaca koji su se inspirirali klaunovima, Charlieju Chaplinu i Busteru Keatonu, vidimo kako tučnjave mogu biti iskoristive i maštovite. Stoga sam tučnjavu i fizički sukob odlučila iskoristiti kao krajnji izraz Adeline ljutnje i bijesa. Kada bi došlo do situacije gdje se Adela više nije mogla kontrolirati došlo bi do fizičkog obračuna. Dvije su bile takve scene, u oba slučaju s istim likom, djevojkom profesora Marettija. U scenama karakteriziranim ljubomorom, ljutnjom i bijesom, Adelina reakcija je uvijek bila konkretna fizička akcija. To su najčešće bili sumanutu udarci i borilačke kombinacije priroda kojih je takva da može ozbiljno ozlijediti protivnika. No, realizacija nije bila toliko uspješna, posljedice napada za rezultat su imale potpune krajnosti, ili bi udarila preslabo i to na neki dio tijela otporniji na bol, ili je udarala mnogo puta bez ikakvog vidljivog rezultata kod protivnika. U napadu bi, poput svih klaunova, koristila rekvizitu. Rekvizit koji je Adela uvijek imala uz sebe bila je njezina školska torba, koju ni u trenucima potpunog gubitka kontrole nije skidala, već bi se samo vrtila oko svoje osi i udarala protivnika, što je vrlo često izazivalo komični efekt. Ni po kojoj karakternoj osobini Adela nije lik od kojeg bi se očekivalo fizičko obračunavanje, no upravo iz tog razloga uveden je i taj element iznenađenja - klaun se uvijek trudi iznevjeriti očekivanja. A dodatni faktor iznenađenja je bila i činjenica da je uvijek ona bila ta koja bi pobijedila protivnika, što dodatno proširuje dimenziju lika Adele, u početku mišljene kao dosadne, tipizirane, šablonizirane štreberice. A ono što je svim fizičkim sukobima bilo zajedničko jest da, nakon gubitka kontrole i frenetičnog ekscesa, vrlo naglo dolazi do potpunog smirenja i povratka u dominantne osobine lika, u Adelu kojim karakternim crtama i ponašanjem odgovara onome kako se ponaša veći dio serije.

## 11. Status “viši-niži“

Ono zanimljivo kod klaunova, ali i kod većine dramskih likova su upravo statusi. Za svaki karakter možemo reći je li on 'višeg' ili 'nižeg' statusa. Tako i kod lika Adele, ona je pretežito 'nižeg' statusa, no ono što je interesantno je, kao i što Keith Johnstone razlaže u svojoj knjizi *Improvisations and the theatre*, kada osoba koja je 'nižeg' statusa igra 'viši'. I upravo to je slučaj kod Adele. I to izaziva komični efekt, kada osoba 'višeg' padne u 'niži' status. U scenama postoji više vrsta odnosa:

- 1) oboje imaju 'nizak' status
- 2) oboje imaju 'visoki' status
- 3) jedan 'diže' u sceni status dok drugi 'spušta'
- 4) samo jedan promijeni status u sceni.

(Johnstone: 1980, 39-43)

Kriterij prema kojem se određeni status dodjeljuje likovima je u svakoj situaciji drugačiji. To može biti trenutna popularnost i status unutar razredne zajednice, odnos prema majci i obitelji, odnos prema profesorima, poseban odnos prema profesoru Maretiju, te odnos prema bližnjima profesora Maretija. Kod Adele je najčešći slučaj da je 'nižeg' statusa, no igra 'viši' i pretežito uvijek padne u 'niži'. To je slučaj u scenama s njenom majkom, gdje je majka uvijek 'višeg' statusa, a također i sa ostalim učenicima i kolegama. Kod profesora Adela uvijek ima 'niži' status koji onda, u interakciji, budući da je njihova miljenica, najčešće 'naraste'. Kod profesora u kojeg zaljubljena slučaj je isto takav, u scenu ulazi s 'nižim' statusom, ali se kroz razvoj prizora uvijek ohrabri i prijeđe u 'viši' status, no taj status je zapravo još 'viši' od njegovog i to onda izaziva komiku. Ali ono što mijenja scenu i čini ju zanimljivom je upravo ta igra statusa i mijenjanje statusa kroz sekvencu. U radu na ulozi Adele uvijek sam bila svjesna ove mogućnosti te sam trudila to koristiti i poigravati se promjenama statusa, čak i u scenama u kojima nije bilo očite promjene:

„It isn't necessary for an actor to achieve the status he's trying to play in order to interest an audience. To see someone trying to be high, and failing, is just delightful as watching him succeed.“(Johnstone: 1980, 44)

## 12. Zaljubljeni klaun

Jedno od pravila 'zaljubljenog klauna' je da on u svom ponašanju i nastupu nešto promijeni. Ta promjena može biti ili na fizičkom ili psihičkom planu. Jer tada njegov cilj postaje osvojiti, zvesti tu osobu, biti u njenoj blizini. Predmet njegove pažnje postaje ta osoba, više to nije - kao što je kod klaunova često slučaj – predmet, nego ljudsko biće koje postaje njegov partner koji reagira i daje klaunu dodatni materijal za produbljivanje odnosa i promjenu ponašanja. U Adelinom slučaju bio je to profesor Maretti, profesor španjolskog jezika. Kad god bi bila u njegovoj prisutnosti ili se spremala da bude u blizini njega, Adelase mijenjala fizički i psihički. Tijelo je postajalo mekano, fluidno i usporeno, osim u trenucima kad bi htjela izvesti akciju poput dodira, zagrljaja i poljupca. Tada bi sve radnje ubrzala i pojačala. Govor bi postao isprekidan, 'prljao' bi se, na trenutke bi bio neočekivano brz, a zatim neuobičajeno spor. U nekim se situacijama govor tijela razmimoilazio sa karakterom govora. Govor bi se uvijek trudio odavati opuštenost, dok je tijelo govorilo drugačije. Nemirno, u tremi, zbog čega su sve njene reakcije bile preuveličane i provedene do krajnje realizacije. Kurtoazna zahvala ili obično rukovanje kod nje bi se pretvorilo u skok na profesora Marettija i ljubljenje po cijelom licu. U jednoj sceni snimanoj u razredu, profesor Maretti pohvali Adelu za odlično ponašanje i marljivost na satu. Adela tu pohvalu iščita kao poziv na udvaranje i iz dotadašnje snenosti manifestirane usporenim pokretima i zamućenim fokusom te sporim govorom, ona naglo mijenja ponašanje te doslovno baca profesora Marettija na stol i brzim i odrješitim pokretima skače na njega u pokušaju da ga poljubi. Kada shvati da je sve krivo shvatila, javlja se osjećaj srama koji se manifestira zbunjenim i nesigurnim pokretima, no zadržava se dogovoreno Adelino uspravno držanje i rezolutnost određena kratkim i brzim koracima. Za osvajanje profesora Marettija Adela jekoristila je razne metode privlačenja pozornosti, od uljepšavanja, agresije sve do darivanja. Nažalost, sve su bile u maniri klauna - neuspješne, ali -također u maniri klauna -nikada nije odustajala.

### 13. Zaključak ili manje je više?

U radu na ulozi Adele u seriji *Nemoj nikome reći* odlučila sam se, s obzirom na koncept i poetiku serije, koristiti elemente klaunerije kako bih napravila nešto originalno i drugačije u odnosu na unutarnji proces rada kojim sam pristupila kreiranju nekih prijašnjih likova. Najprije sam proučila sve zakonitosti i elemente klaunova i klaunerije, zatim dobro iščitala scenarij i datosti lika Adele u njemu, te sam u dogovoru sa redateljem i scenaristom postupno gradila svoj lik. Krenula sam iz fizičkog stvaranja prema unutarnjem, psihičkom. Kostimi su za izgradnju klauna veoma bitna stavka, a tako je bilo i kod lika Adele, mnogi aspekti njenepsihokarakterizacije postali su mi evidentni samim odabirom preuske odjeće za njen lik. Sukladno promjeni odjeće, morao se promijeniti i moj glumački fizički habitus koji se odnosio na hod, držanje, geste i mimiku. Kako smo se htjeli odmaknuti od realizma lika i šablonizirane uloge štreberice, odlučila sam, po postizanju željene kvalitete i načina Adelinog držanja, hoda i gesti, sva ta glumačka sredstva u realizaciji samo pojačati i pretjerati u tome u maniri klauna. Uz dodatak rekvizite i modnih detalja te razradu njihova korištenja, dobili smo jednu klaunicu koja nije bila karikirana, njeno ju je 'klaunovstvo' razlikovalo od ostalih likova, a pritom nije previše odudarala od njih jer su i oni bili u svojevrsnom 'pomaku', ali ostvarivanom na drugačije načine. Upravo je 'klaunstvo', zbroj korištenih elemenata klaunerije i spoj elemenata različitih tipova klauna, postalo ona *differentia specifica* koja Adelu odvajala od ostalih likova serije, ali i ključni glumački odabir koji je anulirao potencijalnu stereotipizaciju i Adeli dodao nijansu naivnosti, zaigranosti i osebnosti.

Ono o čemu sam posebno vodila računa bila je kamera, odnosno zakonitosti filmskog medija. Stoga sam se uoči svakog snimanja s posebnom pozornošću interesirala za pozicije kamere i odnos planova jer, koliko god je gluma pred kamerom i na pozornici ista vrsta umjetnosti jedna, za kameru je ipak potrebno malo 'smanjiti', a moja je odluka bila upravo suprotno, sve povećati. Tijekom istraživanja u radu na ulozipogledala sam mnogo slapstick komedija i filmova u kojima karakteri svoje izvorište pronalaze pretežito u klaunovima, i upravo sam se time inspirirala. Nisam u potpunosti inzistirala na svim odrednicama u stvaranju klauna jer, zasigurno, to nebi izdržao ni scenarij, niti bi to bilo produktivno, nego sam iskoristila samo neke ključne elemente klaunerije kako bi napravila svoj lik. A jedan od tih elemenata je bilo preuveličavanje svih u datom trenutku raspoloživih sredstava glumačkog aparata, pa ako se na snimljenom materijalu pokaže da je pretjerano, lakše će biti umanjiti određenu ekspresiju, nego pokušavati umjetno nadodavati.

Govor sam također htjela prilagoditi u tom trenutku već poprilično određenoj karakterizaciji lika Adele. Kako sam mijenjala 'vrstu' klauna iz kojeg sam za određenu scenu, tako mi se mijenjao i govor, poigravala sam se brzinama do najvećih krajnosti, od neobičajeno brzih tempa do neuobičajeno sporih. Obraćala sam pozornost i na ulaske i izlaske koje bi, poput uostalom većine njenih radnji izvođenih u maniri klauna, radila grandiozno. Ulasci i izlasci su bili veoma važni za moj lik jer su davali puno informacija o tome kako će scena izgledati te određivali ton završetka scene. Važan element klaunerije koji sam iskoristila bio je element prisutnosti i greške. Trudila sam se, kao što je svakom klaunu prvotni zadatak, biti u trenutku, reagirati na okolnosti u skladu s njegovim karakterom i to mi je donijelo mnogo neočekivane

suigre i rješenja do kojih vjerojatno nebi došla smišljajući ih prethodno. Iskoristila sam i neke zakonitosti koji više vrijede za cirkuske klaunove, ali i ono što sam naučila iz slapstick komedija, a to je element tučnjave koji je poslužio kao kontrast mirnoj i suzdržanoj Adeli. Mijenjanje statusa 'viši-niži' bilo je iskorišteno kao dobar začim scenama. Sve elemente klaunerije sam radila do kraja i ponekad u pretjerivanju, no da sam radila manje bilo bi puno nezanimljivije. A pokazalo se da za kameru nijedna gesta, mimika ili reakcija koju sam radila nije bila previše, jer ako je sve potkrepljeno unutrašnjim motivima, ništa neće i ne može biti loše. Stoga vjerujem da ne postoji ništa manje ili više, već samo ono što jest ili nije.

## 14. Bibliografija

1. Apollonio, Mario. Povijest komedije dell'arte. 1985. Zagreb: Cekade.
2. Berry, Cicely. The actor and the text. 1992. London: Virgin Books.
3. Čehov, Mihail. Glumcu o tehnici glume. 2004. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO
4. Johnstone, Keith. Improvisation and the theatre. 1980. New York: Theatre Arts Books.
5. Lecoq, Jacques. The moving body. 2000. London: Methuen.
6. Lecoq, Jacques. Theatre of movement and gesture. 2006. London; Routledge.
7. Pavis, Patrice. Pojmovnik teatra. 2004. Zagreb: Antibarbarus.
8. Robert Levy, Pierre. Les clowns et la Tradition clownesque. 1991. Sorvilier: Editions De la Gardine
9. Vujić, Antun. Enciklopedija Opća i Nacionalna u 20 knjiga. 2005. Zagreb: Pro Leksis d.o.o.