

Марина Марковић

## ШЕКСПИРОВСКА КОНВЕНЦИЈА ГЛУМЕ

### У В О Д

Приликом истраживања појединих позоришних сегмената протеклих епоха, свакако морамо имати у виду временско раздобље које посматрамо. Када је реч о шекспировској конвенцији глуме, ваља напоменути да временско раздобље у коме живи и пише своја велика дела Вилијам Шекспир, обухвата време тзв. елизабетанско-јакобинске епохе, односно период владавине краљице Елизабете I у XVI веку и Џемса I с почетка XVII века. Као што свако, па и ово време има „свог” драмског писца и позориште које у потпуности одражава све прилике и неприлике тога времена, тако и познати, славни глумци, тумачи главних рола, одређују и намећу свој стил игре не само савременицима, већ и будућим поколењима.

Позоришни живот у ренесансној Енглеској разноврстан је и богат, а драмска традиција изразита, најпознатији „универзитетски умови”, претече Шекспировог стваралачког генија, јесу блистави Томас Кид и необуздани Кристофер Марло. Напоредо с развојем драмске традиције, граде се и позоришта, од којих су позната: *Глоб*, *Свон*, *Керџен*, а изглед и димензије сцена умногоме условљавају начин и стил игре глумаца. Оснивају се глумачке дружине, често под покровитељством двора, владара и племића. Развијају се сјајни таленти, глумачке звезде тога времена, тумачи главних улога у комадима као што су: *Хамлеј*, *Краљ Лир*, *Тамерлан Велики*, *Малџешки Јеврејин*, итд.

Шекспирови савременици упоређивали су игру глумаца различитих глумачких трупа, те су значајна сведочанства сачувана о великим глумцима Едварду Алејну и Ричарду Барбецу. Алејн је водећи глумац дружине *The Admiral's Men*, главни Марлоов глумац и тумач Тамерлана Великог и Јеврејина са Малте. Барбец је велики Шекспи-

ров глумац и пријатељ, градитељ и сувласник славног позоришта ГЛОБ, те водећи глумац дружине лорда Коморника, касније под покровитељством Џемса I, назване *The King's Men*. Алејн ужива велику популарност код пука, али и од племства бива богато награђен, па се као богаташ повлачи са сцене и напушта позориште, да би му се, једном касније, поново вратио. Ричард Барбец, тумач Хамлета и краља Лира, ипак носи ореол бољег, реалистичнијег, природнијег глумца.

Поређење ова два стила глуме у истој епохи, неминовно поставља готово неизбежно питање *реализма*, како у глумачком изразу и моделу глуме, тако и у Шекспировом драмском опусу. Управо тај „реализам” јесте оно најреволуционарније што се у театру елизабетанско-јакобинске епохе збило. У литератури, обимној и богатој, налазимо и тумачење да је Шекспир, кроз лик Првог глумца у *Хамлејџу*, покушао да се обрачуна с реторичким и извештаченим стилем глуме Едварда Алејна, као што је у свом драматуршком опусу, посебно у комедији *Ненаграђени љубавни џруд*, извргао подсмеху извештаченост Лилијевог јуфјуизма.

О много хваљеним и чувеним глумцима, потоњих времена – Бертону, Кину и Гарику, тумачима великих Шекспирових ликова – зна се готово све, од личне до позоришне биографије. Захваљујући критикама и записима савременика, сачувана су сведочанства о томе како су играли и зашто их је публика волела. О Ричарду Барбецу, међутим, највећем Шекспировом глумцу, не зна се ни упола толико. У записима из елизабетанског времена помињу се још глумци Тарлтон, Кемп и Армин, потом Кондел и Хемингз, па и сам Шекспир, као тумач споредних улога. Савременици кажу да је можда играо Адама у *Како вам драго* и у комадима Бена Џонсона. Понекад и сами глумци оставе траг о својој уметности, као „велика Шекспирова Луда” – Роберт Армин у књизи: *Foole Upon Foole* или *Six Sorts of Sottes*, издатај 1600 године.

Ако пажљиво прочитамо Хамлетов говор глумцима, уочићемо изразит и одређен програм за глумце, који задаје сам писац – Шекспир. Сасвим је извесно да Шекспир у својим текстовима *implicite* упућује глумце како да се крећу, говоре, певају; контролише глумчев глас, одређује паузе у говору, ритам и темпо. У погледу распореда група на сцени, Шекспир даје врло прецизна и чврста упутства о мизансцену. Велики писац ништа не препушта случају, задаје готово све, као да се у једној личности нашао идеалан спој драмског писца, редитеља и глумца. Уосталом у записима из елизабетанског времена не уочавамо помињање речи редитељ, већ само глумац и писац, па отуда и претпоставка да је Шекспир био први редитељ својих комада.

Као што пратимо драматуршке конвенције: теме, мотиве, језичке промене, развој „слободног стиха”, тако можемо следити и одређене

конвенције у глуми Шекспирове трупе. О глумачкој конвенцији може се закључивати на основу многих елемената. Овом приликом смо о постојању чврстих правила за глумце, о одређеном стилу и моделу глуме, закључивали на основу задатих покрета, а на одабраном узорку. Посматрали смо две комедије: *Како вам драго* (у тексту даље КВД) и *Бођојављенска ноћ* (БН) и две трагедије: *Хамлеј* (Х) и *Краљ Лир* (КЛ). Уопштавања у овоме смислу несумњиво нису једини доказ о постојању одређене конвенције, али су један од кључних доказа захваљујући чињеници да је сваки покрет или опис проистекао из самог Шекспировог текста. Претпоставка овог истраживања заснована је на идеји о кинетичкој енергији као основном покретачу Шекспировог стиха.

Основни метод у истраживању је статистички – обухваћени су и класификовани сви покрети који су Шекспировим текстовима задати као директна упутства за глумце. Овим путем могло се доћи и до свих појединачних покрета који се јављају у четири анализирана комада. Након разврставања и систематизације материјала (покрета) по групама и подврстама, уочавамо који покрети одступају од конвенције и зашто. Понављање одређених покрета, као што су, на пример: показивање, гледање, кретање, сукобљавање, итд. сведоче о постојању извесних конвенција у глуми, односно одређених конвенционалних гестова који одређују један стил и модел глуме.

У Шекспировим текстовима, налазимо небројено пута овакве и сличне индикације: „sit”, „stand”, „come hither”, „look there”, „this is the place”. Текст **увек** мора бити праћен и одређеним покретом. Ови покрети су илустративни, они објашњавају, тумаче и истичу текст. Данаас, међутим, ови и слични покрети изостају у већини случајева. Савременом гледаоцу богата сценографија, костим, обиље музичких, звучних и светлосних ефеката у потпуности дочаравају атмосферу, место догађања, као и многобројне промене места. На Шекспировој огољеној позорници није насликано ништа осим „неба”, све је препуштено позоришној илузији и условности; постоје само текст и глумац. Ако Едгар (КЛ) каже: „Седимо под ово дрво!”, онда је гледалишту елизабетанског времена довољан само један покрет глумца да означи одређен простор на сцени, одмориште испод дрвета. Све што се тако означи и покаже – то и **бива**, постаје стварно.

Но, вратимо се методу. Свакако да је статистички метод (попут Маркусовог математичког метода), омогућио долажење до одређених, прецизних података о броју понављања сваког покрета. Међутим и компаративна анализа нашла је своје место у истраживању шекспировске конвенције глуме. Компаративни метод омогућио је поређење четири анализирана комада са другим Шекспировим делима (комедије, трагедије, хронике), али и међусобна компарирања изабраних дела.

Статистички метод поставио је и једно ограничење. Посматрани су само покрети који се директно из текста могу прочитати или наслутити, а никако, или врло ретко, разматране су дидаскалије, или претпостављени покрети.

### Одабрани узорак

Предмет анализе су две комедије и две трагедије. Основни разлог за овакав избор јесте сродност по специфичним жанровским карактеристикама. Оне, свакако пружају могућност компарације: двеју комедија и двеју трагедија, потом комедије и трагедије; но, без обзира на утврђене одлике жанра, елизабетански стил и модел глуме јесте јединствен.

Четири анализирана комада припадају најзрелијем Шекспировом стваралачком периоду, од 1599. до 1606. године. По Чемберсовој подели Шекспировог опуса на четири стваралачка периода,<sup>1</sup> можемо рећи да су обе комедије написане крајем другог периода, *Хамлеј* на почетку трећег, а *Краљ Лир* у средини трећег периода. За две одабране комедије каже се да су „најпоетскије” и најсложеније Шекспирове комедије. Младалачке грешке су превазиђене у драматуршком погледу, теме проширене, постоји галерија ликова, психолошки врло сложених. Успело је и преплитање фантазије, хумора и сатире, те лирских и поетских ситуација са комичним. У самом срцу радње комада налазе се два, оштрим цртама осликана женска лика – Виола и Розалинда.

Посебан изазов у позоришним истраживањима увек представљају трагедије *Хамлеј* и *Краљ Лир*, у драматуршком, сценском, глумачком погледу. Јан Кот је о лику Хамлета рекао: „Његово име нешто значи чак и за оне који Шекспира никад нису читали ни гледали. У томе је сличан Леонардовој Мона Лизи. Још пре него што погледамо ту слику, знамо да се она смеши.”<sup>2</sup> *Хамлеј* и *Краљ Лир* свакако су најзрелије и можда најуспелије Шекспирове трагедије, а свако ново читање изнова покреће лавину узбудљивих тумачења. Хамлетово оклевање да освети оца доводи до катастрофе и погибије главних јунака и самог Хамлета. У *Краљу Лиру* посебно ваља истаћи низ сјајно осликаних карактера, као што су, осим Лира, Едмунд, Едгар, Гонерила, Регана и други. За разлику од младалачке трагедије *Ромео и Јулија*, где јунаци гину због трагичног неспоразума и случајности, у Х и КЛ, то није случај. Лица страдају због неке трагичне грешке. За разлику од *Ойшела* и *Макбејта*, у Х и КЛ на изразит је начин приказана вечна борба добра и зла, те дијалектички процес човековог трагања

<sup>1</sup> Е. К. Chambers, *The Elizabethan Stage*, књ. 3, Oxford 1951, 184–196.

<sup>2</sup> Ј. Кот, „Хамлет и Орести”, Сцена, бр. 3, Нови Сад 1967, 318.

од заблуде до истине. Даље, у КЛ можемо пратити паралелне радње на нивоу ликова Лира и Глостера, док је у *Ојелу* и *Макбеју* само једна страст водећа. Сваки лик у КЛ носилац је посебне, изразите и поштовања достојне страсти.

Шекспировски стил и модел глуме, условљен оваквом драматургијом, за своје време свакако јесте реалистичан, или тачније, реалистичнији и природнији од глуме Едварда Алејна и других, али никако не можемо тврдити да је шекспировска конвенција глуме реалистична у данашњем смислу те речи. Сваки покрет изолован од других (показивање, гледање, прилажење), можемо посматрати као „просту физичку радњу”, али је глума ипак била сложена од конвенција. И у потоњим временима јављају се и понекад препознају старе, заборављене конвенције – гестови, покрет и позе. Из представе у представу понавља се, понекад, исти покрет или карактеристична поза (Булверова схематизација гестова свакако је допринела томе). Можемо се с правом упитати: Од ког времена се тај покрет понавља, да ли вековима? Шекспирово књижевно дело неодвојиво је од живог позоришног ткива. Дrame нису писане за штампање, већ за извођење, за одређено позориште и сцену. У зависности од тога ко је играо и како, неретко су мењани текстови, допуњавани и прилагођавани глумцима. Стога и М. Црњански истиче да „на Шекспировој позорници не постоји реализам, уосталом највећи апсурд на позорници, нити велики декор, већ само глумац и театарност, јер је и Шекспир био пре свега глумац”.<sup>3</sup>

## ШЕКСПИР И ПОКРЕТ

О стилу глуме елизабетанске епохе постоји заиста обимна литература. Већина аутора говори о споју или супротстављању реалног и симболичног у Шекспировој драматургији. Аутори попут Клемена, Десена, Стајана и Чемберса анализирају и истичу појединачне покрете *implicite* задате текстом те уопштено разматрају елизабетанске сценске конвенције, но никакве класификације у смислу покрета глумца нису учињене.

Шекспировска конвенција глуме свакако је јединствена и разликује се од конвенција и стилова потоњих епоха. Данашња сазнања, духовни, друштвени и културни живот умногome се разликују од схватања ренесансног човека, те анализу никако не смемо подредити начину на који се Шекспир данас игра. Тежња је у приближавању моделу глуме с краја XVI и почетка XVII века, а то можемо најбоље учинити присетивши се Хамлетовог говора глумцима: „Ускладите

<sup>3</sup> М. Црњански, *Есеји*, Изабрана дела, књ. 12, Нолит, Београд 1983, 307.

покрет са речју, а реч са покретима, старајући се особито при том да не прекорачите природну умереност: јер све што је претерано у несаслагласности је са наменом глуме, чија је сврха и била и јесте, како пре тако и сад, да буде, у неку руку, огледало природи.”<sup>4</sup>

Основни појмови у истраживању су *покрет* и *радња*. Такође и њихове замене, које данас означавају конвенционалне позоришне термине: *гест* и *поза*. Објашњавање појма радње, изведене по Аристотелу, даје Фергасон: „Ако се радња не може апстрактно дефинисати, од какве је користи овај појам у изучавању драмске уметности? Њега треба употребљавати да означи правац у коме треба да се креће анализа једне драме... За постизање тог циља могу се замислити практична правила, нарочито она Московског Художественог театра. Она кажу да се радња карактера или драме могу назначити глаголом у неодређеном облику – као што би, на пример у *ЕДИПУ* било ‘пронаћи кривца’. Техника Московског Художественог театра... свестан је и често врло развијен метод обуке глумца. Његова сврха јесте научити глумца да опажа и подражава радњу... Појам радње и подражавање радње јесте веза између уметности драмског писца и интерпретативне уметности глумца.”<sup>5</sup>

Покрет, како нам речници казују, јесте „стање супротно мировању, мицању, кретање”, а гест је „покрет руке, главе или којег другог дела, којим се прати или потенцира говор или се нешто изражава”, док је поза „држање, положај тела”.<sup>6</sup>

Сваки покрет који се понавља конвенционалан је, а систематизација ових покрета сведочи: а) о постојању глумачких конвенција у игри Шекспирових глумаца и б) о специфичном моделу и стилу глуме који је карактеристичан за елизабетанску епоху. Индуктивном методом могу се утврдити сви покрети садржани *implicite* у тексту, те број понављања тих покрета. Основа разврставања покрета су савремени елементи глуме (лик, односи, сукоб), онако како се данас користе – технички, у глумачким школама и позориштима. Терминологија, која се оснива на *Систему* Станиславског, Брехтовом *Малом орџанону*, као и *основама биомеханике* Мејерхољда, утврђена је у програму глуме на Факултету драмских уметности у Београду.

<sup>4</sup> В. Шекспир, *Хамлејт* (прев. В. Живојиновића), Целокупна дела, књ. 4, Београд 1978, 77–78.

<sup>5</sup> Ф. Фергасон, *Суштина позоришта* (прев. М. Фрајнд), Нолит, Београд 1970, 301, 313–314.

<sup>6</sup> За дефиниције покрета користили смо: Речник српскохрватског књижевног и народног језика, САНУ; Речник српскохрватског књижевног језика, МС, Нови Сад 1967–1976.

## ОПИС ИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА

Маркус у својој књизи *Математичка џеопеџика* каже: „Литература посвећена математичким методама у проучавању књижевности веома је богата али једнострана. Можемо је груписати под два заглавља: а) статистичке методе; б) извођење на електронском рачунару неких рутинских операција које помажу проучавању књижевности.”<sup>7</sup> Други део цитиране књиге посвећен је математичким методама у изучавању позоришта. Међутим, за разлику од Маркусовог модела, који посматра само уласке и изласке у сценском смислу, овим истраживањем обухваћен је велики број појединачних покрета, а изузети су уласци и изласци, као покрети који се подразумевају, а и због извесних нејасности у текстовима око долазака на сцену и одлажења са сцене појединих лица.

Покрети се јављају и понављају у одређеном низу. Покрет клечања, на пример, повезан је с покретом гледања горе, можда склапањем руку у молитви, и са покретом устајања. Покрет седења, у вези је с покретом устајања, да и не говоримо о значају и неопходности покрета гледања који прати сва показивања, давања, поздрављања, итд.

О покрету можемо закључити на основу: 1. директних, имплицитних индикација у тексту („come hither”, „sit”, „give me”, „take it”, „look” и сл); 2. дидаскалија, које су већим делом касније дописиване; 3. анализе распореда група на сцени.

Ослањајући се на терминологију чије смо изворе навели, можемо разликовати пет целина:

1. лик (вољни покрети) – кретање, гледање, показивање. Ово су покрети једног лица које се креће, гледа и показује. Покрети зависе од воље лика, његове одлуке да нешто предузме или да се нечему повинује (наредба надређеног). Може се рећи да су ово „спољашњи” покрети, оно што лик чини „рационално”;

2. лик (невољни покрети) – „представљање” појава, „представљање” стања и „представљање” лудила. Покрете називамо „унутрашњим”, оним што лик трпи, „ирационалним”. Код Шекспира, бројна су описивања и објашњавања изгледа, појаве, понашања, стања, емоција, карактерних особина ликова. Покрети који прате ове описе невољни су покрети „приказивања”, односно „представљања”. Покрете ликови не чине својевољно, али их глумци, по природи своје уметности, глумачким средствима „представљају” на сцени;

---

<sup>7</sup> С. Маркус, *Математичка џеопеџика* (прев. Б. Крстића и Д. Стојановића), Нолит, Београд 1974, 1.

3. односи – ословљавања и обраћања (поздрављање, заклињање, пружање, давање, узимање, позивање, одбијање). Ословљавања (породична, друштвена, хијерархијска и сл.) у зависности од врсте односа и везе не захтевају нужно покрет. Он није неопходан, нити изразит, док обраћања већ захтевају одређен покрет: поглед, окрет главе, тела и сл. Покрети поздрављања, пружања, позивања и други, нарочито истичу односе и неминовно подразумевају: 1. постојање два лица у одређеним ситуацијама, однос акције и реакције; 2. приближавање или удаљавање два лика;

4. сукоби – туча, ударање, везивање, борбе, рањавање и умирање. Однос акције и реакције у коме су два лица супротстављена у спору, свађи, препирци, тучи, витешкој борби или оружаном сукобу. Супротстављеност начела, хтења, жеља, захтева два лика одражава се у честим сукобљавањима, с различитим последицама у комедији и трагедији;

5. различити покрети према вештинама – читање, певање, музика, подражавање. Покрети су сврстани по глумачким вештинама.

Сваки од пет делова садржи и табеле, које овом приликом, због обима рада, не прилажемо. У збирним табелама садржан је укупан број једног покрета који се понавља у сваком од четири анализирана комада.

Размотримо сада, укратко, сваку од пет целина.

### *1. Лик (вољни њокреџи)*

Кретање је, по речничкој дефиницији, чињење покрета неким делом тела, као – полазити, ићи, напуштати неко место, мрдати, мицати, ходати, бити у покрету уопште. Можемо разликовати четири различите групе покрета у вези с ходањем, променом хода и променом положаја: 1. прилажење, повлачење, скривање. То су покрети ходања, корачања, померања, мицања (овамо–онамо), у вези с уласцима и изласцима, променом места на сцени и распоредом лица и група. Лице које долази, или се већ налази на сцени, прилази, повлачи се или скрива, ходајући или чинећи корак напред, назад, у страну; 2. застајање, заустављање, заостајање означавају прекид хода. Лик по сопственој вољи или нечијој наредби престаје да хода, корача, и заузима позу стајања, усправан, непомичан положај; 3. трчање, тетурање, скакање представљају промену начина хода у вези с уласцима и изласцима, а скакање промену хода и нарушавање позе стајања; 4. седење, лежање, клечање означавају промену положаја. Положај је држање, став тела и делова тела; исказује и однос према коме или чему. Седење, лежање и клечање јесу покрети, али и ставови, прописане позе, позоришне и конвенционалне. Покрети: седа, легне и клекне, доводе до промене положаја.



Покрети кретања основни су сценски покрети, понављају се у Шекспировим текстовима и можемо закључити да су конвенционални. Једна од карактеристика елизабетанске глуме јесте да се не чека са заузимањем одређеног положаја па да се изговори текст. Лице у ходу, у долажењу, прилажењу, одлажењу или заузимању одређене позе, изговара прве или последње реплике свог текста.

Следећи вољни покрет јесте покрет гледања. Гледати значи управити поглед, очи, обухватити погледом, посматрати, мотрити. Лице које гледа усмерено је, окренуто некоме или нечему, или је сведок, очевидац нечега. Гледање је покрет који се обично подразумева и о њему се не говори. Лик гледа, посматра неки предмет, место где се налази или призор, а може бити усмерен на друго лице, окренут ка некоме или нечему. Успостављање односа, директна обраћања, показивања лица, предмета, места и сл. неминовно захтевају покрет гледања. Постоје три групе примера: 1. гледање придошлице, гледање саговорника и гледање присутног. Ови покрети су неопходни приликом успостављања односа. Лица се при упознавању пажљиво гледају, посматрају се, или међусобно препознају; 2. гледање предмета, гледање појава, гледање збивања означава да лица обраћају посебну пажњу нечему. Предмет, појава или призор постају узрок занимања и проматрања. Лик је сведок, очевидац нечега; 3. гледање горе, гледање доле и невиђење представљају начин на који се неко или нешто гледа, опажа или не опажа. У литератури, покрет гледања истакнут је као специфична театарска сценска метафора: виђење – невиђење, гледање – погрешно виђење. Десен истиче: „Карактеристике Шекспировог ткива су: гледање, виђење, очи, огледала... Такво посматрање има своје позитивно значење (сопствено стање, трезвено расуђивање)...., али и пежоративну страну – лудило или екстазу, подмитљиво, погрешно виђење.”<sup>8</sup>

Трећу групу покрета, који се у великом броју понављају у четири анализирана дела, чини показивање. Ови покрети најбројнији су и карактеристични за елизабетанско позориште уопште, као део драматуршке и сценске конвенције. Показивање илуструје текст, предочава га и објашњава. Покретом, гестом, обраћа се пажња у правцу кога или чега; испољава се и неко својство, осећање, особина, а објашњење може значити и напомену, коментар или разјашњење. Покрети показивања такође су сврстани у три групе: 1. показивање себе, показивање тела и показивање предмета у функцији су објашњења, предочавања. Обраћа се пажња на некога или нешто, очитује се неко својство. Јасно, сликовито, живо описивање, истиче се и покретом представљања као упутством и коментаром за публику; 2. показивање

---

<sup>8</sup> A. C. Dessen, *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*, University Press, Cambridge 1984, 152.

места, показивање појава, показивање правца упознаје публику са многобројним променама места радње и правца кретања, те изгледом и значајем одређених појава; 3. показивање другог, показивање других, показивање мртвих одвија се кроз успостављање односа. Гледалиште се суочава с новим лицима, или се, пак, приказују неке карактерне особине.

Посебно је значајно размотрити покрет показивања места радње. Елизабетанска публика прихвата чињеницу да се место догађања мења из сцене у сцену. Лица прелазе из екстеријера у ентеријер без већих припрема. Текстом се најављује простор у коме се радња одвија, на пример: „in the hall”, „in the lobby”, „in the orchard”, „in the hovel” и сл. Покретом се објашњава и приказује одређено место. Распоред сцена код Шекспира захтева игру у средини сцене, у дубини, крај врата, скривањем иза стубова, делова декора, у простору иза завесе, употребу галерија и отвора у поду. Стога је неопходно ову драматуршку конвенцију објаснити истицањем места радње и више пута у току једне сцене. Индикације у тексту су: „here”, „this place”, „this town”, „this desert”, „under this tree”, „this world” и сл. Данашњем гледаоцу се дидаскалијама и напоменама на почетку сваке сцене о месту догађања радње, предочавају често компликоване промене, а публика XX века захтева додатна објашњења путем декора, који представља тврђаву, затвор, воћњак или спаваћу собу. Публика елизабетанског доба пристаје на условности. „Да се представи затвор, тврђава, гостионица или брод” – каже Десен – „зашто не изнети на сцену неке лагане подесне ствари: решетку да означи затвор, дрво за шуму, уже спуштено доле за брод.”<sup>9</sup>

Приказивање различитих места особеност је Шекспирове драматургије: описују се прелажења с једног на друго место, путовања, чиме се означава и проток времена, као и растојања која се прелазе. У тексту су честе и индикације за време дешавања појединих сцена. У *ХАМЛЕТУ*, стражари се ноћу, пред поноћ, на страшној хладноћи, када се јављају духови; духови нестају с оглашавањем првих петлова, пред зору. Низ сцена у *КРАЉУ ЛИРУ* збива се у пустињи, на киши и ветру, по бури, која спречава лица да се виде и препознају.

## 2. Лик (невољни њокрејши)

Када говоримо о покрету лика као невољном, подразумевамо низ карактеристичних особина које одређују лик, не само као биће које се креће, показује и гледа (што чини по својој вољи), већ као биће које мисли, осећа и изгледа. Ове покрете називамо и „представљањем”, под знацима навода, пошто није реч о гесту, већ о глумачком **изразу**.

<sup>9</sup> *Истио*, 96.

„Представљањем” се приказује „спољашњи” изглед лика, или пак „стварни” доживљај, „унутрашње” стање једног лица. „Представљајући се” лик се показује, изражава потпуно своје особине или се приказује другачијим, прима, узима други лик.

Невољне покрете посматрамо као конвенционалне по основном критеријуму – по броју поновљених покрета у анализираним делима, али и као **израз** који је установљен, конвенционалан. У том смислу, Шекспирово позориште понекад личи на грубо илустровање: непрекидно се тежи да ликови постану јасни, разумљиви, протумачени. „Представљањем” се истиче и однос према другима или душевно расположење, способност ликова за душевне, психичке доживљаје.

Невољне покрете такође можемо разврстати по групама: 1. „представљање” појава, изгледа, особина значи „приказивање” себе, другог или искривљене слике. Овим покретима представљају се „спољашње” карактеристике лика, или промењен изглед лика; 2. „представљање” стања и емоција подразумева „представљање” себе, другог или промене другог лика. Истичу се: опште прилике, околности, положај у коме се лик налази, однос и став према некоме, или душевно расположење; 3. „представљање” лудила изражава стање душевне болести изражене потпуним губитком разума, или растресеност – одавање нервне, душевне поремећености, као и представљање лудила – узимање другачијег лика са намером.

„Представљање” стања и емоција уобичајена је појава у драматургији елизабетанских писаца. Ликови исказују љубав, мржњу, пријатељска и непријатељска осећања, а конвенционални покрети и изрази увек прате текст, те можемо говорити о низу покрета, ставу и пози који одају одређено стање или осећање. Но, да бисмо сликовитије приказали ову групу покрета, представимо две уобичајене појаве на елизабетанској сцени (код Шекспира посебно значајне, најављене и истакнуте, како текстом тако и покретом). Један од њих је лик Луде, који се у Шекспировом опусу, у драматуршком и сценском погледу појављује и у комедијама и у трагедијама. Публика Луду препознаје по спољашњем, упадљивом изгледу, али и по коментарима других лица. Овај лик одређен је годинама, оделом и функцијом у догађању, задужен за најаве и коментаре, песму и игру. Уобичајена реч на елизабетанској сцени је „motley”. Срећемо још и „fool”, „clown”, „sot”, „wit”, итд. „Motley” значи много боја, тј. означава разнобојну, шарену одећу професионалне Луде. Лудина одећа састојала се од: лудачке капе („cox-comb”), од мантила („motley-coat” или „petticoat”), разних боја. Познат је цртеж који представља глумца Вила Сомерса у дугом мантилу-капуту, са капом на глави. Луда има и торбицу („poke”). То је издужена врећица, торбица за новац. Пошто је Луда професионални забављач, богато бива награђен за своје умеће. Луда се представља и као: „natural”, „innocent”, „boy”, „knavе”, у дечијем капу-

тићу идиота. Лирову Луду ословљавају са „boy” и „lad”. Лик Луде везује се, кад је о Шекспировој трупи реч, за глумца Роберта Армина, наследника великог Вилијема Кемпа. Сматра се да је Шекспир за овог глумца написао улоге Луде у БН, Кремена из КВД и Луде у КЛ. Каже се да је можда играо и Првог гробара у Х. Шекспир је овом лику дао низ функција. Лудина одећа је привилегија само великог комедијаша. Његов дух је жив, брз, довитљив, доскочице и игре речима духовите, размишљања мудра. Луда коментарише извесне сцене, догађаје, ликове. Један од задатака Луде је да „објективну истину” искаже кроз материјал и драматуршку обраду сличну баладама, кроз речитатив и песме („profecy”).

Можда најнеобичнија појава јесте лик Духа у *Хамлејџу*. Да би се ова појава схватила и протумачила данашњем гледаоцу, ваља знати да је у Шекспирово време појава духова, вештица, натприродних појава била у позоришту сасвим обична, због тадашњег веровања у егзистенцију ових бића. Постојале су чак три школе мишљења о духовима, демонима и натприродним појавама, те популарно учење о демонологији. У елизабетанском позоришту, под утицајем Сенеке, постојала је нека врста „Jack-in the box”, који се појављивао из Тартара. У литератури налазимо многа тумачења за појаву Духа у Х. Вилсон, на пример, сматра да је Шекспирово умеће управо у томе што је успео да „конвенционалну лутку хуманизује, учини хришћанском и начини појаву која ће за посматраче бити препозната као реална”.<sup>10</sup> Но, ову појаву не чини реалном веровање у духове, као ни реалистичан начин играња улоге. Појава Духа доиста јесте изузетна, али се тумачи као реална. Духа и ословљавају са „illusion”, „vision”, „figure”. Став, кретање и одећа описани су као за живота старог краља Хамлета, али и како изгледа промењен у смрти. Дух лагано и достојанствено пролази покрај стража, пред задивљеним и ужаснутим Марцелом, Бернардом и Хорацијем. Покрети Духа разликују се од покрета других лица. Они су лагани, спори, достојанствени. Дух је за стражаре и Хорација – нема појава. Хамлету говори о свом загробном животу. Четири пута позива Хамлета да пође за њим. У неким коментарима налазимо индикације (дидаскалије) да Дух главом даје знак Хамлету да крене за њим. Сценски је међутим, изразитији покрет руком, а у тексту *implicit* и стоји: „it waves”, што се може превести као „махање руком”, „махнути руком” у смислу позива. При дневној светлости, без позоришних ефеката, са минимумом техничких средстава, ова чудна фигура морала је, од првог тренутка појављивања на сцени, бити живо описана и протумачена.

---

<sup>10</sup> J. D. Wilson, *What Happens in Hamlet*, University Press, Cambridge 1967, 55 – 66.

„Представљање” стања умора, меланхолије, нерасположења, туге, такође захтева одређене покрете. Ваља посебно истаћи појаву полуделих или растројених ликова у Шекспировим трагедијама. У комедијама их нема. Од Малволија, додуше, покушавају да начине лудака, али само зарад изругивања настраном пуританском моралу. У трагедијама, Офелија и Лир губе разум и полуде – Лир зато што га издају кћери којима је веровао, а Офелија јер губи оца и драгог. Јан Кот сматра да се Офелијино лудило може схватити као пројекција Хамлетовог, који је „на ивици лудила, али је не прелази”.<sup>11</sup> Лудило се на елизабетанској позорници не представља натуралистички, кроз идентификацију глумца и лика, већ одајући, приказујући полуделог карактеристичним средствима и конвенционалним гестовима.

Лир и Офелија окићени су цвећем. Офелија своје поклања, дајући метафорично значење сваком цвету. Лир своје цвеће даје Глостеру, али круну од цвећа баца и газе је. Офелија има и венац од цвећа на глави. Код полуделих, уочљива је и промена кретања, хода. Офелију не могу да спрече да уђе на сцену, а Лир трчи, бежи пред „прогонитељима”. Офелија пева познате песме, напеве или само рефрене неких песама, а Лир такође „гласно пева”. Офелијино лудило је лирскије, али у живим покретима давања цвећа, излажењима, те поновним враћањима. Лирово лудило оцртано је грубљим потезима, у непрекидном покрету: давању нечега, покушају играња дечијих игара, бежању. У „представљању” лудила готово увек постоји извесно претеривање у покрету. Но, лудило је ипак најављено: Лир моли милостиво небо да не полуди већ након првог сукоба са Гонерилом; Офелијино лудило најављују друга лица у комаду. Драматуршка конвенција описује болест и даје карактеристичне знаке; у игри глумаца ти знаци су прихваћени и одражавају се у покретима „представљања” стања лудила.

### 3. Односи

Однос је узајамна веза, међусобни положај два или више лица. То је начин општења, понашања према другима, врста везе између људи. Однос посматрамо као општење на сцени (не у социолошком и психолошком смислу).

Маркус, у већ поменутој књизи, математичким путем испитује типове односа међу лицима на сцени, степен сценске суочености, растојање лица, мере сценске блискости и повезаности лица. Он разликује: „сценски независна лица, ако нису ни сценски конкомитентна, нити у релацији сценске доминације ...сценски алтернативна, ако придружени скупови Ах и Ау немају ниједан заједнички елеменат ... и сценски комплементарна.”<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Ј. Кот, *Нав. дело*, 318.

<sup>12</sup> С. Маркус, *Нав. дело*, 231 – 255.

Брехт, пак, ликове посматра као друштвена бића, те говори о „друштвеном гестусу”. „Држање тијела, интонацију, и изглед лица одређује друштвени гестус; ликови се међусобно грде, хвале, поучавају и тако даље. И наоко најприватнији ставови, као изрази тјелесне боли у болести, или религиозни, спадају у ставове које човјек заузима према човјеку. Ти су гестички изрази већином веома сложени и протурјечни, те се не могу изразити једном једином рјечју.”<sup>13</sup>

У овом истраживању разликујемо две основне врсте веза на сцени: I ословљавања и II обраћања. Ословљавања, по индикацијама у тексту, не захтевају нужно и покрет. Лица се чак не морају ни погледати, а покрет је неизразит. Обраћања су показивање одређеног, махом конвенционалног сценског односа, уз покрет који прати текст. Обраћање је и објашњење, илустративно и конвенционално, а основни правци су КА и ОД. Посматрани су и карактеристични односи по захтевима радње (II –конвенционално обраћање), који подразумевају изванредан захтев, молбу, наређење и сл. Обраћање нужно прати и покрет, а односи су приближавање или удаљавање, у зависности од врсте односа и везе. Лица се приближавају док размењују предмете, држе се за руке, поздрављају у зависности од друштвене хијерархије, или се раздвајају.

## I ОСЛОВЉАВАЊА

Подела је извршена по: блискости (А), по друштвеној хијерархији (Б) и (В), променама до којих долази у односима (Г). Можемо у оквиру табеле А – породични односи, разликовати следећа ословљавања: ословљавање по властитом имену, ословљавање заменицом и ословљавање по сродству. Група Б – друштвени односи подразумева обраћања са „sir”, „lord”, „master”, „lady”, „madam”, „mistress”, „man”, „friend”, „fellow”, „youth”, „lad”, „boy”, „fooll”, „sirrah”, „shepherd”, итд. Ова ословљавања односе се на врсту везе у смислу друштвеног положаја – статуса, тј. да ли су лица у односу истог или различитог ранга и положаја. Посебна ословљавања у смислу хијерархијских односа (В) подразумевају ословљавања титулом и ословљавања по занимању. Промене у односима (Г) означавају ословљавања именима одмиља или погрдним, пежоративним именима. Специфична обраћања (Д) у смислу „сценских односа” укључују: „обраћање” себи – ASIDE, „обраћање” кришом, „обраћање” саговорницима и „обраћање” свима. Станиславски у погледу сценских односа каже следеће: „У новом облику колективног односа, у масовним сценама ми се такође сретамо с гомилом... на самој позорници, и користимо се не посредним, него ди-

<sup>13</sup> Б. Брехт, *Дијалектика у театру* (прев. Д. Сувина), Нолит, Београд 1966, 236 – 237.

ректним, непосредним односом са масовним објектом. У тим случајевима понекад треба да успоставимо однос са појединим објектима из гомиле, а у другим пак моментима да захватимо целу народну масу.”<sup>14</sup>

## II ОБРАЋАЊА

Можемо разматрати покрете приликом успостављања различитих сценских односа по захтевима радње: приближавање или удаљавање два или више лица. Док вољни покрети једног лика: кретање, гледање и показивање, не захтевају нужно и одговор, дотле покрети пружања, давања, узимања, поздрављања, итд. неминовно захтевају реакцију, која може бити: примећивање или непримећивање, прихватање или одбијање, примање или неузимање, итд. У овом смислу може се говорити о покретима **акције и реакције**. Посматраћемо три групе покрета: 1. поздрављање и заклињање представљају врсту односа или везе кад се два лица налазе на извесном растојању у конвенционалним (и по друштвеној конвенцији) односима, као што су: руковање, грљење, клањање са скидањем капе или шешира и заклињање; 2. пружање, давање и узимање захтевају однос два лица у међусобном приближавању, додиривању. Покрети су разноврсни, као: пружање руке, пружање предмета, бацање предмета, давање руке, давање предмета и узимање предмета; 3. позивање и одбијање означавају да се ликови сасвим приближавају или удаљавају.

Станиславски каже и да се „творевина аутора и игра глумаца састоје готово искључиво из дијалога који настају стварањем узајамних односа двојице или многих људи – личности у комаду”.<sup>15</sup>

### 4. Сукоби

Сукоб је спор, препирка, свађа, бој и битка. Сукобити се – значи доћи у сукоб, споречкати се, завадити, сударити се у борби, боју, рату.

Сукобљавање је однос акције и реакције, у коме су два лица супротстављена у тучама, при ударањима, гушањима и сл. Осим у витешким, спортским борбама, увек постоји зачетник сукоба, лице које води акцију и друго лице са противставом, које може да реагује на два начина: прихватањем да одговори на агресију или повлачењем. Хегел каже о сукобу: „Разлог сукоба састоји се у некој повреди која као повреда не може да се одржи, већ мора да се одстрани... Пошто је при

---

<sup>14</sup> К. С. Станиславски, *Систем* (прев. М. Ђоковића), Партизанска књига, Београд 1982, 235.

<sup>15</sup> *Истио*, 235.

сукобу уопште потребно неко решење које следује из борбе међу супротностима, то углавном ова ситуација која садржи могућности многих сукоба представља предмет драмске уметности.”<sup>16</sup>

Сукобљавање можемо посматрати кроз покрете који одају сукоб, а сврстани су у три групе: 1. туча, ударање, везивање и сл. праћени су међусобним ударцима, тучом, ударањем, саплитањем, као и држањем, отимањем и везивањем; 2. борбе подразумевају покрете извлачења мача, нападања мачем и саму борбу; 3. рањавања и умирања су последица борења.

Борбе су свакако најсложеније сценске ситуације. Борбе укључују међусобно сукобљавање лица, нападање и одбрану оружјем, физичком снагом или на неки други начин. Борити се, уопште, значи водити борбу, сукобити се, али и надметати се, такмичити у спортским вештинама.

Посебно ваља истаћи борбе оружјем. У анализираним комадима, као и у другим Шекспировим делима, налазимо конвенционалне покрете при борбама. Лица су у свађи, сукобу, обрачуну, при чему је једно лице изазивач, виновник сукоба. Борење може бити регулисано и правилима спортске борбе, са судијама које прате окршај. Борбама претходе покрети извлачења, припремања оружја, припрема за борбу, став при борењу и нападање оружјем. Кад се од борбе одустаје, лица одлажу оружје, и то су знаци примирја. У комедијама, последице борби су понеки задати ударац и кошкање, у трагедијама исход је увек рањавање, убијање и смрт једног или више лица. Шекспирова драматуршка конвенција особена је и по томе што је крајњи исход трагедија увек у масовним убијањима са покољима и много лешева на сцени. У комедијама умирања нема, а у трагедијама, публика их види или о њима накнадно сазнаје. Публика је често и сведок умирања – агоније лица, која се исповедају, објашњавају, правдају због почињених дела. Лешеве остају неко време на сцени а потом их друга лица износе, како Чемберс каже: „Одношење лешева се третира као део радње и радња се не прекида.”<sup>17</sup> Овде уочавамо и низ покрета као: уношење на сцену и изношење са сцене. Покрет уношења подразумева да два или више лица учествују у допремању, смештању на сцену, било да је у питању уношење лешева или уношење немоћних (нпр. Лира, болесног, уносе у столицу – трону). Изношење са сцене такође подразумева изношење лешева или изношење немоћних.

<sup>16</sup> Г. В. Ф. Хегел, *Естетика* (прев. Н. Поповића), књ. I, Бигз, Београд 1975, 203.

<sup>17</sup> Е. К. Chambers, *Нав. дело*, 107.



## 5. Различити покрети (по већинама)

Шекспир је у текстовима *implicite* задао читав низ правила за глумце. Кроз прописане покрете постављени су и врло сложени захтеви – посебне глумачке вештине, специфична средства, те изразита могућност глумачких и гласовних трансформација. Глумац елизабетанске епохе морао је бити и артиста и акробата, изузетних гласовних, ораторских и вокалних способности, рецитатор и певач. Глумац је био изразито покретљив, а гласовне трансформације веште и брзе за читаву палету ликова, којих је често играо и више у једном комаду. Женске улоге играле су дечасти и младићи. У комедијама налазимо чак двострука и трострука прерушавања, која подразумевају не само промену одеће и спољашњег изгледа, већ и промене у свим гласовним нијансама, говору, дикцији, ставу и пози. Ликови су и споља морали бити оштро оцртани да означе промену улоге, узимање другог лика. Пресвлачење је било само назнака жељеног ефекта, док су артизам, игривост, брзина прелажења из једног у други лик пружали гледаоцу стварни доживљај. (Много касније, Б. Брехт је исто захтевао од својих глумаца.) Едгар, у *КЛ*, игра и сиротог Тома, убогог, болесног и полулудог просјака, огрнутог само једним ћебетом. Потом се, мењајући одећу, али и глас и акценат, прерушава у сељака и верно прати Глостера у пустињи. Напокон, појављује се као витез, изазивач у двобоју, под пуном ратном опремом, да би се, пошто је смртно ранио брата Едмунда, представио као Едгар.

Томас Декер, драматичар последње генерације после Шекспира, рекао је: „гледалиште је било налик дивљој звери, коју су глумци, уз помоћ драматичара, морали да укроте тишином и пажњом”.<sup>18</sup>

О говору Шекспирових глумаца – ораторству и гласовним могућностима, написано је више студија. Свакако да је Шекспир контролисао глумчев глас и говор дајући сопствена правила. Стајан каже да „тоналне варијације омогућују велике контрасте у говору. Репетиција је његов (Шекспиров) тик и манир који помаже говорној интерпретацији. Понављање фразе или речи значи посебан реторички ефекат”,<sup>19</sup> а Браун истиче да су „компликоване реченице у Шекспировим текстовима могуће и достигне публици захваљујући Шекспировим глумцима, који су и добри читачи и оратори”.<sup>20</sup>

Читање, рецитоване, цитирање, представљају део глумачких вештина – уметност доброг говорења, па се оправдано сматра да су Шекспирови глумци били ваљани говорници и оратори.

<sup>18</sup> J. R. Brown, *Discovering Shakespeare – A New Guide to the Plays*, Columbia University Press, London 1981, 32.

<sup>19</sup> J. L. Styan, *Shakespeare's Stagecraft*, University Press, Cambridge 1971, 141 – 142.

<sup>20</sup> J. R. Brown, *Нав. дело*, 112.

У многим Шекспировим комадима налазимо песме краће садржине: бајалице, поскочице, само цитиране наслове неких, тада популарних песама, називе балада, стихове познатих песама, као и загонетке и пророчанства („profesy”). Посебно су казивани и речитативи – полуговорени-полупевани фрагменти које углавном изговарају Луда и Едгар у КЛ.

О улози музике уопште у Шекспировом опусу написане су обимне студије, те ћемо овој теми прићи само кроз неке покрете глумаца: певање, свирање, ослушкивање, оноματοпеју и сл. Претпоставља се да је већину песама пратила инструментална музичка подлога. У тексту постоје индикације музичарима да свирају или прате песму: „Play on”, „Play music”, „Still play”, итд. Професионални музичари учествовали су у представама, имали своје одређено место на галерији. „Централни део (галерије)” – каже Чемберс – „био је употребљаван за музичаре.”<sup>21</sup> Неке сцене у комедијама тихо је пратила музика. Долазак глумаца и почетак представе у представи у X свакако је најављен свирањем, плесом и песмом. Често се, на самом крају комедије, играла „дига”, популарна народна игра тога времена. Постоје индикације да су музичари за понека збивања били помешани са глумцима на сцени, као и да су неки глумци и свирали.

Посебно је интересантно утврдити постојање разноврсних, необичних, или пак сасвим реалистичних звукова који су се користили на елизабетанским позорницама. Звуци најављују долазак краља, племића, уопште достојанственика. Ове најаве прати обиље звучних ефеката. Ослушкивањем појединих звукова публика је унапред препознавала будућа дешавања. Посебан друштвени церемонијал нашао је одраз и у позоришту: сцене двобоја прате звуци различитих инструмената, а маршеви понекад дочаравају сложене сцене битака. Звучима су такође дочараване и природне појаве, непогоде: киша, олуја, бура, грмљавина. У том смислу, користи се и оноματοпеја, подражавају се неки гласови из природе: шуштање, фијук ветра, звиждук, жубор и сл. Неретко глумац је својим гласом опонашао различите звуке.

---

<sup>21</sup> Е. К. Chambers, *Нав. дело*, 119.

## ЗАКЉУЧАК

„А немојте ни превећ тестерисати ваздух рукама, овако:...”  
(Хамлеј, 3.2)

У тексту, Шекспир претпоставља одређен покрет, зна га и Ричард Барбец, а публика га препознаје. **Тајна** је за нас потпуна, не знамо који се то покрет, гест, препоручује. Због тога смо покушали да на основу Шекспирових текстова означимо покрете по самом тексту, мимо дидаскалија.

Основна намера овог рада била је да реконструише, бар делимично, стари, прошли стил и оживи заборављени модел глуме. Шекспировски модел глуме с краја XVI и почетком XVII века, с изразитим представницима, глумцима попут Роберта Армина и Ричарда Барбеца, има своје одлике и особености, начин израза примерен времену, захтевима драматургије и укусу публике. Пре свега, можемо га разликовати од начина глуме Едварда Алејна, потом глумаца Хемингза и Кондела, а разлике су нарочито уочљиве када се пореде штура сведочанства о Барбецу са каснијим о Бетертону или Гарику.

Понављање одређених покрета открива схему, модел, посебан стил играња, конвенцију епохе. Свакако да многи елементи као: особеност енглеске ренесансне драме, те облик и димензије позорнице, па друштвене прилике, намећу глумцима одређене конвенције у игри. Статистичком методом може се утврдити понављање појединих покрета, гестова и поза, што одаје специфичну схему која упућује на постојање целовитог модела елизабетанске глуме.

Не хотећи да овом приликом подробније анализирамо одлике и карактеристике жанра, те разлике између комедије и трагедије, морамо ипак поменути да се анализом покрета, статистичким и компаративним методом може уочити: 1. извесна општа сличност између две трагедије, 2. општа сличност између две комедије, 3. разлике између комедија и трагедија, 4. сличност између једне комедије и једне трагедије из истог раздобља – БН и X, 5. готово парадоксална сличност друге комедије и друге трагедије – КВД и КЛ, иако су настале у различитим периодима Шекспировог стваралаштва. Ако прегледамо само различите покрете при *крейшању*, као вољне покрете лика, можемо уочити да се покрети понављају са релативно једнаком учесталашћу и у трагедијама и у комедијама (ходање, прелажење с једног на друго место, прилажење, повлачење, итд.) Неки су покрети, међутим, карактеристични за комедију, као: тетурање, заостајање, пожуривање да се уђе, пође, крене и сл. а други особени само у траге-

дијама, нпр. покрет *клучања*. Сличност у понављању појединих покрета у БН и Х указује на драматуршка понављања у истом стваралачком периоду, а она друга сличност између КВД и КЛ упућује на чињеницу о понављању сродних мотива и утицају друштвених прилика (дворска средина, одлазак, односно бег, враћање природи).

Показивање места учестао је покрет, а наглашава се промена места радње. Изглед и димензије елизабетанске сцене свакако намећу овај покрет и његову учесталост. Слично је и са покретом – показивање правца. Необичан је покрет показивања и гледања појава. Највише га налазимо у *Хамлејџу* (стражарење у поноћ, хладноћа, зима, ветар, појављује се Дух у складу са тајанственим распоредом и кретањем небеских тела). Објашњења о кретању небеских тела, распореду звезда, излагање ондашњих схватања и тумачења натприродног, свакако потврђују поетску и мисаону снагу ове трагедије, као и узвишеност њеног јунака. Тако и покрети показивања и гледања појава морају да буду саобразно изведени, спори и чудни. Индикације у тексту за ове покрете су јасне: „this air”, „this heaven”, „this star”, итд. В. Костић описује изглед наткриљеног дела елизабетанске позорнице: „На доњој, видљивој страни овог трема били су насликани Сунце, Месеца и звезде, а можда и знаци зодијака, па је отуда трем назван ‘небо’ (the heavens, а понекад shadow или cover).”<sup>22</sup>

Покрет који се много чешће јавља у трагедијама но у комедијама јесте покрет показивања тела. У трагедији, тело се бори и изнакажава, оно пати и умире. Покрети су вероватно брзи, насилни, снажни. Рука у двобоју се увек, држећи оружје, свети: „this hand, this arm”. Занимљива је и појава покрета који се готово симболично, као лајтмотив, понавља у једном делу. У КЛ, на пример, то је покрет *клучања*. Клече поданици пред својим краљем, клечи Лир пред кћери Реганом, клечи Лир у молитви, ослепели Глостер у сусрету са својим краљем у пустињи. Клечи Лир пред прогнаном кћери Корделијом, али и Корделија пред њим. Напокон, трагедија се и завршава Лировим клечањем над мртвим Корделијиним телом: клечи краљ пред којим се увек клечало. У *Хамлејџу*, као лајтмотив јавља се умирање због тровања. Стари краљ Хамлет умире отрован – о томе се додуше у трагедији само говори, али у пантомими коју изводе глумци, овај покрет је посебно истакнут – сипање отрова. Лаерт и Хамлет умиру рањени истим, затрованим мачем, а Гертруда испија пехар у коме је отровано вино. Клаудије умире рањен мачем са затрованим врхом, али га Хамлет приморава да пије из отрованог пехара. Отров трује људе и државу, увлачи се у све поре живота. У комедијама не налазимо покрет са тако изразитим метафоричним значењем.

Шекспировска конвенција глуме с једне стране делује сасвим уп-

<sup>22</sup> В. Костић, *Шекспирове животи и свети*, Научна књига, Београд 1978, 92.

рошћено – низ утврђених и увек истих покрета, који се понављају, а самим тим су препознатљиви публици; с друге стране – реторична, достојанствена, поетична фраза, стих, пасаж, захтевају изузетно сложenu глумачку интерпретацију. Наивност појединих покрета (нпр. приказивања) овом стилу глуме даје нешто сведено и крајње једноставно, готово представљачко. Но, познавање тајни глумачког заната, као што су „спољашњи” и „унутрашњи” приступ лику, сведочи о чврстом и јединственом моделу глуме. Најсложенији су, свакако, покрети „приказивања” и „представљања” али и особени, кад се пореди Шекспир са другим писцима различитих епоха. Шекспир говори о изгледу, појави лика, начину кретања, о стањима и осећањима, о променама, које се током радње комада збивају. Ови драмски покрети „приказивања”, односно „представљања” ликова, јављају се и понављају и код Софокла и Чехова. Код Софокла, лик кроз „монолог” исказује своје патње и страдања, хор објашњава смисао збивања, описује заблуде и невоље „племенитих” лица, али се врло ретко говори о изгледу лика. Покрет се наслућује, али није неопходан. Код Чехова, страсти су дубоко проживљене али скривене, о њима се не говори много. Исповедни тренуци су ретки и сведени. Ликови код Чехова у неколико реченица говоре о својој прошлости, више о себи прећуткују но што кажу. Код Шекспира, ликови потанко говоре о себи, „представљају” своја стања и емоције, али „показују”, „представљају” и друге ликове.

Друштвене и дворске конвенције налазе своје место и на позорници. Строге и формалне, морају се поштовати, оне владају људима, потчињавају их и поражавају. Ово се може посебно уочити по начину ословљавања – титулисање, поздрављање, хијерархијски и друштвени односи. У комедијама, друштвена конвенција је мање изразита. У Арденској шуми (КВД), свет племића – дошљака са двора и пасторални свет пастира брзо се мешају и изједначавају, те привикавају на природни начин опхођења и понашања. Нарушавање друштвених конвенција је чак, на изванредан начин, и порука ове пасторалне утопије. У *Хамлеју*, дворска конвенција се присилно поштује, строже и формалније него у КЛ, у свету у коме су односи поремећени – краљ лута по пустари у друштву просјака и лудака. Па ипак, необично је, али ословљавања титулом много више срећемо у КЛ но у Х. Лир се одрекао круне и престола, земље и славе, али он је природни, миропомазани владар, коме се по праву указују поштовање и част. Клаудије је краљ–узурпатор; неприродан след захтева и лажно поштовање.

Сврха овог рада састоји се, дакле, у уочавању извесних схема покрета, оних покрета који су садржани у Шекспировим текстовима. Схема би могла да сведочи о посебном стилу играња, да предочи један модел глуме, данас преживео и заборављен али неопходан за разумевање богате елизабетанске епохе. Па ипак, присетимо се на

крају Тајрона Гатрија и његовог позоришта у Минесоти, те покушаја да се у потпуности реконструишу: изглед, димензије и архитектура позоришта *Глоб*, али и шекспировског стила, модела глуме.

### *Литература*

#### *Драмски текстови*

- William Shakespeare: *As You Like It*, ed. by H.J. Oliver, Penguin Books, Great Britain 1968.
- William Shakespeare: *Twelfth Night or What You Will*, ed. by C.T. Prouty, Penguin Books, Great Britain 1972.
- William Shakespeare: *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*, ed. by E. Hubler, The Signet Classic Shakespeare, USA 1963.
- William Shakespeare: *King Lear* ed. by G. K. Hunter, Penguin Books, Great Britain 1972.
- Shakespeare Complete Works* ed. with a glossary by W. J. Craig, Oxford University Press, London 1976.
- Како вам драго* (превод Б. Недића и В. Живојиновића), *Виљем Шекспир целокуйна дела*, књ. 2, Бигз. Народна књига. Нолит. Рад, Београд 1978.
- Бођојављенска ноћ* (превод и напомене В. Живојиновића), *Виљем Шекспир целокуйна дела*, књ. 2, Бигз. Народна књига. Нолит. Рад, Београд 1978.
- Хамлеј* (превод В. Живојиновића), *Виљем Шекспир целокуйна дела*, књ. 4, Бигз. Народна књига. Нолит. Рад, Београд 1978.
- Краљ Лир* (превод и напомене Ж. Симића и С. Пандуровића), *Виљем Шекспир целокуйна дела*, књ. 4, Бигз. Народна књига. Нолит. Рад, Београд 1978.

#### *Књиџе*

- Аристотел, *О ђесничкој уметности*, Рад, Београд 1982.
- Auerbach, Erih, *Mimesis*, Nolit, Beograd 1978.
- Barker, Harley, Granville, *Prefaces to Shakespeare 2 (King Lear)*, B.T. Batsford LTD, London 1970.
- Bradbrook, Muriel, Clara, *Shakespeare the Craftsman*, Cambridge University Press, London 1969.
- Брехт, Бертолт, *Дијалектика у ѿајиру* (прев. Д. Сувина), Нолит, Београд 1966.
- Bradley, Andrew, Cecil, *Shakespearean Tragedy*, Fawcett Publications, London 1983.
- Brook, Peter, *Empty Space*, Penguin Books, London 1968.
- Brown, John, Russel, *Discovering Shakespeare - A New Guide to the Plays*, Columbia University Press, London 1981.

- Brown, John, Russel, *Shakespeare and his Comedies*, Methuen and Co Ltd, London 1968.
- Campbell, B. Lily, *Shakespeare's Tragic Heroes*, Methuen and Co Ltd, London 1961.
- Chambers, K. Edmund, *The Elizabethan Stage*, књ. 1, 2, 3, 4, Oxford 1951.
- Clemen, H. Wolfgang, *The Development of Shakespeare's Imagery*, Methuen and Co Ltd, London 1967.
- Coghill, Nevill, *Shakespeare's Professional Skills*, University Press, Cambridge 1964.
- Црњански, Милош, *Есеји, изабрана дела*, књ. 12, Нолит, Београд 1983.
- Dessen, C. Alan, *Elizabethan Stage Conventions And Modern Interpreters*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.
- Eliot, Thomas, Stearns, *Selected Essays*, Faber and Faber, London 1958.
- Evans, B. Ifor, *The Language of Shakespeare's Plays*, Methuen and Co Ltd, London 1966.
- Фергасон, Френсис, *Суштина позоришта*, Нолит, Београд 1970.
- Hazlitt, William, *Characters of Shakespeare's Plays*, Dent and Sons, London 1970.
- Хегел, Георг, Вилхелм Фридрих, *Естетика*, књ. I, Бигз, Београд 1975.
- Hotson, Leslie, *Shakespeare's Motley*, Haskell House Publishing, London 1952.
- Христић, Јован, *Хамлејово питање*, у часопису *Сцена*, бр. 3, Нови Сад 1967, стр. 371–386.
- Joseph, Bertram, *Acting Shakespeare*, Theatre Arts Books, New York 1969.
- Клајн, Хуго, *Шекспир и његово*, Просвета, Београд 1964.
- Knight, G. Wilson, *The Wheel of Fire; (Interpretations of Shakespearean Tragedy)*, Methuen and Co Ltd, London 1968.
- Костић, Веселин, *Шекспирове животи и свети*, Научна књига, Београд 1978.
- Кот, Јан, *Хамлеј и Оресиј*, у часопису *Сцена*, бр. 3, Нови Сад 1967, стр. 309–325.
- Маркус, Соломон, *Математика позоришта*, Нолит, Београд 1974.
- Mehl, Dieter, *The Elizabethan Dumb Show*, Methuen and Co Ltd, London 1965.
- Маклуан, Маршал, *Гујембергова галаксија*, Нолит, Београд 1973.
- Морис, Дезмонд, *Откривање човека кроз његове и његова*, Југославија, Београд 1979.
- Muir, Kenneth, *Shakespeare's Comic Sequence*, Liverpool University Press, Liverpool 1979.
- Muir, Kenneth, *Shakespeare - Hamlet*, Edward Arnold, London 1973.
- Речник српскохрватског књижевног језика*, МС, Нови Сад, 1967–1976.
- Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, САНУ, Београд, 1959–1984.

Styan, John Louis, *Shakespeare's Stagecraft*, University Press, Cambridge 1971.

*Twentieth Century Interpretations of King Lear*, ed. by J. Adelman, Prentice Hall, New Jersey 1978.

Виготски, Лав, *Психологија уметности*, Полит, Београд 1975.

Wilson, John Dover, *What Happens in Hamlet*, University Press, Cambridge 1967.

*Marina Marković*

## RESEARCH INTO THE NATURE OF ELIZABETHAN ACTING CONVENTIONS

### Summary

The theatre life and acting style of the Elizabethan era was rich and varied, and has been the subject of numerous studies. Shakespeare's contemporaries were in a position to compare the acting of actors from various acting companies. Many important records and testimonies about the greatest actors of the Elizabethan age have survived, and provide evidence that the Shakespearean convention of acting was unique and differed from the models and styles employed by others, both in his own, and in the subsequent eras.

This article is an extract from a larger study *Shakespeare and Movement: Research into the Nature of the Elizabethan Acting Conventions*. The conclusions it makes are based on several elements. Where unchanging rules set for actors exist, conclusions are drawn from movements they specify, within the body of works selected as samples. Two comedies have been analyzed (*As You Like It* and *The Twelfth Night*) and two tragedies (*Hamlet* and *King Lear*). Explorations in the area of actors movements, and generalizations based on them, supported by the evidence provided by the texts of the plays themselves, present the key proof, although by no means the only one, that a specific acting convention existed.

The principal method of research is statistical, because it enabled the finding and the classification of all the movements in Shakespeare's texts found as direct instructions to actors. The method made it possible to take into account every movement present in the plays set for analysis. The recurrence of specified movements testifies that a specific acting convention, a set of defined conventional gestures characteristic of a specific style and model of acting, existed.

The study concentrates on *movement* and *action*, today the conventional theatre terms *gesture* and *pose*. The study consists of five chapters which follow the conception of Stanislavky's system, Brecht's *Little Treatise on the Theatre*, Meyerhold's *Foundations of Biomechanics*, since these form the foundation of the actors' training syllabus at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. The classification of movements is presented in the tables which, in fact, constitute the model, and which present the scheme of movements as the founding and first convention in the acting of Shakespearean players.



ПРИЛОГ – ТАБЕЛЕ

1.1. КРЕТАЊЕ				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
1.1.1. ПРИЛАЖЕЊЕ	11	9	13	11
1.1.2. ПОВЛАЧЕЊЕ	2	2	–	2
1.1.3. СКРИВАЊЕ	3	3	4	1
1.1.4. ЗАСТАЈАЊЕ	2	5	3	2
1.1.5. ЗАУСТАВЉАЊЕ	–	2	3	1
1.1.6. ЗАОСТАЈАЊЕ	5	13	9	9
1.1.7. ТРЧАЊЕ	1	–	1	3
1.1.8. ТЕТУРАЊЕ	–	2	–	–
1.1.9. СКАКАЊЕ	–	–	2	–
1.1.10. СЕДЕЊЕ	7	1	5	7
1.1.11. ЛЕЖАЊЕ	2	–	1	1
1.1.12. КЛЕЧАЊЕ	–	–	1	8

1.2. ГЛЕДАЊЕ				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
1.2.1. ГЛЕДАЊЕ ПРИДОШЛИЦЕ	18	17	10	10
1.2.2. ГЛЕДАЊЕ САГОВОРНИКА	6	8	–	3
1.2.3. ГЛЕДАЊЕ ПРИСУТНОГ	–	4	4	1
1.2.4. ГЛЕДАЊЕ ПРЕДМЕТА	2	11	13	1
1.2.5. ГЛЕДАЊЕ ПОЈАВА	–	2	6	–
1.2.6. ГЛЕДАЊЕ ЗБИВАЊА	1	–	1	1
1.2.7. ГЛЕДАЊЕ ГОРЕ	–	–	4	7
1.2.8. ГЛЕДАЊЕ ДОЛЕ	–	–	–	–
1.2.9. ГЛЕДАЊЕ – НЕВИЂЕЊЕ	4	6	7	4

1.3. ПОКАЗИВАЊЕ				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
1.3.1. ПОКАЗИВАЊЕ СЕБЕ	–	1	2	2
1.3.2. ПОКАЗИВАЊЕ ТЕЛА	2	5	11	18
1.3.3. ПОКАЗИВАЊЕ ПРЕДМЕТА	14	27	40	29
1.3.4. ПОКАЗИВАЊЕ МЕСТА	62	44	47	33
1.3.5. ПОКАЗИВАЊЕ ПРАВЦА	7	13	5	11
1.3.6. ПОКАЗИВАЊЕ ПОЈАВА	1	2	9	1
1.3.7. ПОКАЗИВАЊЕ ДРУГОГ	23	31	20	42
1.3.8. ПОКАЗИВАЊЕ ДРУГИХ	3	1	5	4
1.3.9. ПОКАЗИВАЊЕ МРТВИХ	–	–	10	2

2.1. „ПРЕДСТАВЉАЊЕ“ ПОЈАВА, ИЗГЛЕДА, ОСОБИНА				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
2.1.1. „ПРИКАЗИВАЊЕ“ СЕБЕ	18	9	4	14
2.1.2. „ПРИКАЗИВАЊЕ“ ДРУГОГ	59	35	55	34
2.1.3. „ПРИКАЗИВАЊЕ“ ИСКРИВЉЕНЕ СЛИКЕ	3	8	3	5

2.2. „ПРЕДСТАВЉАЊЕ“ СТАЊА, ЕМОЦИЈА				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
2.2.1. „ПРЕДСТАВЉАЊЕ“ СЕБЕ	29	10	16	24
2.2.2. „ПРЕДСТАВЉАЊЕ“ ДРУГОГ	12	12	12	9
2.2.3. „ПРЕДСТАВЉАЊЕ“ ПРОМЕНА	–	3	5	2

2.3. „ПРЕДСТАВЉАЊЕ“ ЛУДИЛА				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
2.3.1. СТВАРНО ЛУДИЛО	–	–	3	15
2.3.2. РАСТРОЈЕНОСТ	–	–	15	–
2.3.3. ИГРАНО ЛУДИЛО	–	–	–	4

I ОСЛОВЈАВАЊА				
А. ПОРОДИЧНИ ОДНОСИ				
ДЕЛО	КЗД	БН	Х	КЛ
1. ПО ВЛАСТИТОМ ИМЕНУ	75	82	107	52
2. ЗАМЕНИЦОМ	42	23	23	46
3. ПО СРОДСТВУ	27	2	16	38
Б. ДРУШТВЕНИ ОДНОСИ				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
1. SIR	55	113	72	107
2. LORD	12	22	189	79
3. MASTER	13	1	–	6
4. LADY	–	18	8	7
5. MADAM	3	38	12	31
6. MISTRESS	4	2	–	–
7. MAN	13	13	3	6
8. FRIEND	3	2	2	13
9. FELLOW	–	3	1	10
10. YOUTH	11	3	–	–
11. LAD	–	2	–	1
12. BOY	–	7	–	11
13. FOOL	9	18	–	7
14. SIRRAH	2	2	–	10
15. SHEPHERD	17	–	–	–
В. ХИЈЕРАРХИЈСКИ ОДНОСИ				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
1. ОСЛОВЈАВАЊЕ ТИТУЛОМ	12	15	7	22
2. ОСЛОВЈАВАЊЕ ПО ЗАНИМАЊУ	–	5	3	4
Г. ПРОМЕНЕ У ОДНОСИМА				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
1. ПОГРДНИМ ИМЕНОМ	3	11	3	40
2. ИМЕНОМ ОД МИЉА	5	9	–	1
Д. СЦЕНСКИ ОДНОСИ				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
1. „ОБРАЂАЊЕ“ СЕБИ – ASIDE	4	3	12	17
2. „ОБРАЂАЊЕ“ КРИШОМ	1	5	9	–
3. „ОБРАЂАЊЕ“ САГОВОРНИ-ЦИМА	19	11	34	18
4. „ОБРАЂАЊЕ“ СВИМА	19	24	33	37

II ОБРАЋАЊА				
3.1. ПОЗДРАВЉАЊЕ, ЗАКЛИЊАЊЕ				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
3.1.1. КЛАЊАЊЕ	4	6	9	5
3.1.2. РУКОВАЊЕ	–	1	7	2
3.1.3. ЗАКЛИЊАЊЕ	1	3	4	1
3.2. ПРУЖАЊЕ, ДАВАЊЕ, УЗИМАЊЕ				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
3.2.1. ПРУЖАЊЕ РУКЕ	–	1	–	–
3.2.2. ПРУЖАЊЕ ПРЕДМЕТА	–	4	5	4
3.2.3. БАЦАЊЕ ПРЕДМЕТА	–	2	4	2
3.2.4. ДАВАЊЕ РУКЕ	7	2	–	4
3.2.5. ДАВАЊЕ ПРЕДМЕТА	3	16	13	21
3.2.6. УЗИМАЊЕ ПРЕДМЕТА	–	1	10	3
3.3. ПОЗИВАЊЕ, ОДБИЈАЊЕ				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
3.3.1. ПОЗИВАЊЕ	15	22	21	22
3.3.2. ОДБИЈАЊЕ	1	7	1	–

4.1. ТУЧА, УДАРАЊЕ, ВЕЗИВАЊЕ				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
4.1.1. ТУЧА	2	–	1	–
4.1.2. УДАРАЊЕ	1	4	–	5
4.1.3. САПЛИТАЊЕ	–	–	–	1
4.1.4. ДРЖАЊЕ	3	5	2	8
4.1.5. ОТИМАЊЕ	1	1	2	–
4.1.6. ВЕЗИВАЊЕ	–	–	–	3

4.2. БОРБЕ				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
4.2.1. ИЗВЛАЧЕЊЕ МАЧА	–	6	6	7
4.2.2. НАПАДАЊЕ МАЧЕМ	2	–	2	2
4.2.3. БОРБА	–	–	1	4

4.3. РАЂАВАЊЕ И УМИРАЊЕ				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
4.3.1. РАЂАВАЊЕ	–	2	4	6
4.3.2. ПАДАЊЕ	2	–	3	3
4.3.3. УМИРАЊЕ	–	–	5	3
уношење	–	–	–	3
изношење	1	–	3	2

5.1. ЧИТАЊЕ, ПЕВАЊЕ				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
5.1.1. ЧИТАЊЕ	7	13	6	4
5.1.2. РЕЦИТОВАЊЕ	2	-	7	17
5.1.3. ПЕВАЊЕ	5	18	13	6

5.2. МУЗИКА				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
5.2.1. СВИРАЊЕ	3	4	-	1
5.2.2. ОСЛУШКИВАЊЕ - ЗВУЦИ	1	1	13	6
5.2.3. ИГРАЊЕ	1	2	1	-

5.3. ПОДРАЖАВАЊЕ				
ДЕЛО	КВД	БН	Х	КЛ
5.3.1. ПОДРАЖАВАЊЕ	2	5	-	-
5.3.2. ПРЕДСТАВЉАЊЕ ПОКРЕТА	2	14	7	1
5.3.3. ОНОМАТОПЕЈА	-	2	-	6