

Весна Крчмар

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад

ТЕХНИКА ВИЗУЕЛНЕ ИГРЕ У ПРВОМ УЏБЕНИКУ ГЛУМЕ ДЕСЕ ДУГАЛИЋ

DOI 10.5937/kultura2483011K

УДК 792.028

792.01

Оригиналан научни рад

Датум пријема: 13. 5. 2024

Датум прихватања: 26. 6. 2024.

Сажетак: Циона између глуме и игре проналази се у чињеници да су наставници сценске игре на позоришним академијама од оснивања били врхунски балетски уметници. Ошуда се нераскидива веза између „глуме и балета“ проналази у првом уџбенику глуме Елементи визуелне глуме (1935) Десе Дуалић Недељковић (1897–1972), краљице сцене Народне позоришта између два рата и прве професорке Сценских игра на Факултету драмских уметности у Београду, једне од највећих балетских уметница – Јованке Бјелојевић. Тај предмет су глумци звали Балет. Према сведочењу глумаца она их је научила да сазнају и схвате своје тело, преносила им је искуство о држању уопште, о стијању, али и о крећанју. Све што се тиче балета, покрета, игре, поставила им је као „шемељ“ позиције тела. Оно што се научи из стироте контроле тела, које захтева класични балет, чини основу на којој тело може да се креће на разне начине и у разним формама. Из покрета, игре, освајају се виши степен сценског изражавања. Учила им је озбиљности у пристицању уметности, техници, креирању улоге. Ово је, можда, иренишак „искуљења“ за неправедни заборав не само првог уџбеника глуме, који је на нашем језику црвенац, већ и њене ауторке. У тексту је представљен први уџбеник глуме настао пре непуних деведесет година, у коме ауторка визуелну глуму сагледава кроз – мимику, позу, гест, који као саставни, нераздвојни, битни део позоришне глуме даје тексту јуну еластичности и све карактеристичне особине истинског живота.

Кључне речи: визуелна игра, покрет, глума, Деса Дуалић, уџбеник глуме

Упознавање са Десом Дуалић Недељковић и њеним уџбеником глуме

Пре две године, поводом студије о педесет година од смрти Десе Дуалић Недељковић (1897–1972), у сусрету са делом и глумачким опусом једне од глумица Народне позоришта у Београду, у периоду између два рата, упознајемо и први уџбеник глуме чији је аутор била. Захваљујући узорно уређеној

Српској сцени, почетком 1942. упознајемо њену исцрпну позоришну биографију. У то време већ је остварена и афирмисана глумица у Народном позоришту у Београду.

„Гђа Десанка Дугалић је један од најбољих представника наше позоришне уметности у времену између два рата. Ученица глумачке школе у Паризу, коју завршава 1920. године, она је већ првих дана исте године у Београду, где дебитује као Мими у *Черташком живоју* (3. марта). И кроз двадесет година рада, она ће сјајно носити цео драмски салонски репертоар. Укратко, за време од двадесет година гђа Дугалић је остварила на нашој сцени преко сто двадесет креација. И тиме њена активност није била исцрпљена. Пријатељи књижевности знају за њен путопис *Кроз Сирију, Палестину и Египат*, позоришни гледаоци сетиће се њеног комада *На другој обали*, приказаног 1935. у Београдском позоришту, а људима који се интересују за теоријску страну позоришног заната није непозната њена књига *Елементи визуелне глуме*. Треба подсетити и на више чланака о позоришту расутих у дневним листовима. Додајмо да је гђа Дугалић извесно време била наставница визуелне глуме у Глумачкој школи при Београдском позоришту. Екипа наших најмлађих чланова (Дивна Радић, Едита Милбахер, Миљивоје Поповић Мавид, Мирко Милисављевић) њени су ђаци. Забележимо да је гђа Дугалић и изврсна рецитаторка наше народне поезије. Слушаоци Београдске радио-станице и посетиоци концертних вечери сетиће се са сетом њених тумачења нашег народног блага. Живот гђе Дугалић за протеклих двадесет година, као што се види, био је пун уметничких остварења. Мало је уметника који имају тако лепу прошлост. Будућност гђе Дугалић биће, треба се томе надати, блистава колико и дани које оставља за собом“¹.

Деса Дугалић Недељковић, глумица Народног позоришта у Београду, била је две деценије краљица сцене (1921–1944), остварила сто двадесет улога у сарадњи са двадесет три редитеља, али највише са Ј. Љ. Ракитином. У интервалу од 12. октобра 1921. до 16. јануара 1937, остварила је тридесет три улоге у представама које је он режирао. Најплоднија и најдуговечнија сарадња са редитељем Ракитином указује на блискост, познавање руске школе, учење Станиславског. Осим књига путописа, драмска је ауторка, позната по драмском тексту *На другој обали* који се изводио у Народном позоришту. Посебну пажњу привлачи као ауторка првог уџбеника глуме *Елементи визуелне глуме*, књиге малог формата, објављене у Београду 1935. године, која се налази у Библиотеци Матице српске у оквиру Поклон библиотеке др Иринеја Ђирића и Стевана Ђирића. Занимљива је њена посвета, исписана руком: „Председнику Скупштине, господину Ст. Ђирићу, с великим поштовањем Деса Дугалић.“ Као што је из наше историјске свести потиснут први уџбеник глуме, и име Десе Дугалић Недељковић је неправедно изbledело. Стицајем тешких животних околности двадесет година провела је изван

¹ Аноним, (1942) Биографије наших уметника. *Српска сцена* бр. 9, год. I, 1. фебруар, Београд: Српско народно позориште у Београду, стр. 285–286.

земље и када се 1964. вратила у Југославију, управница Атељеа 212 Мира Траиловић отвара јој врата. Ту је остварила три позоришне улоге, али и деби на филму. Ово је, можда, тренутак нашег „искупљења“ за неправедни заборав, сада само за први учбеник глуме. Наравно, ако се о ублажавању неправди учињених заборавом може говорити.

Шта чини садржај првог учбеника глуме?

Садржај књиге обухвата три главна поглавља: I *Општи увод*, II *Техника визуелне игре* / А) *Техника индивидуалне визуелне глуме* и Б) *Колективна визуелна глума*. У другом одељку бави се проблемом визуелног изражавања лицем; држањем тела (поза), покретом тела (гестови и ход), ногом и њеним карактерним значајем; гестовима и држањем ногу с визуелно-уметничког гледишта.

У време када пише учбеник глуме, на нашем језику је то првенац, прапочетак. У то време постоји књига² од непуних четиристо страница *Глума* Александра Фрајденрајха (Freudenreich), објављена у Загребу 1934, али није била позната нашој ауторки. Књига у поднаслову има одредницу „стручни приручник“, садржи 384 странице и 28 табела. Писана је као приручник за упознавање историје позоришта и упознавање са позоришним одредницама, попут, редитељ, глумац, режија сцене, изговорена ријеч, покрети, маске, костим, глазба, пјесма и плес, путно казалиште, гледаоци, пропаганда, критика и остало.

У *Предговору* књиге *Елементи визуелне глуме* Деса Дугалић пише врло скромно и обазриво, захваљујући се Управи Народног позоришта у Београду, које јој је указало поверење да држи предавања о визуелној глуми у Глумачкој школи. Свесна је да је тежиште рада са ученицима, будућим глумцима на практичним вежбама, као и да је стално и стрпљиво вежбање залог развоја великих уметника или бар добрих мајстора у визуелној глуми, као и у дикцији. Схватила је да практичним вежбама морају претходити општа теоријска објашњења, анализе и инструкције, јер се тиме ниво практичних вежби унапређује, духовним проширивањем и психолошким продубљивањем. Верује да се тиме спречава да не падну у „емпиризам без икакве опште оријентације“³.

Свесна је да за теоријски увод у „визуелну глуму нема код нас, на нашем језику, никаква учбеника, нити иједне књиге која би макар издалека могла бити неки основ за предавања ове врсте (стога, ваљда, тај предмет није био до сада ни уведен) у нашој Глумачкој школи. Ни на страним језицима, нема много оваквих дела – могу се избројати на прсте“⁴. У завршном делу наглашава колико је визуелна глума неопходна општој глуми.

2 Freudenreich, A. (1934) *Gluma. Stručni priručnik za ideologiju i praktičnu primjenu hrvatske pučke glume*, Zagreb: Tisak zaklade tiskare Narodnih novina u Zagrebu.

3 Дугалић-Недељковић, Д. (1935) *Елементи визуелне глуме*, Београд: Штампарија „Глобус“, стр. 5.

4 Исто, стр. 6.

Израдила је скицу уџбеника на основу својих практичних искустава, својих промишљања и забелешки током плодне глумачке каријере. Да би избегла да ученици Глумачке школе хватају белешке, што је углавном непотпуно и нетачно, одлучила је да им своја предавања припреми у штампаној форми. Ако буде више година радила у Глумачкој школи, верује да ће ову прву скицу развити и попунити до опсежнијег дела.

Нада се да ће и њој и њеним слушаоцима, то *делце*, како га назива, моћи помоћи у будућем раду.

Жива реч као преимућство над осталим уметностима

Основни постулат од кога полази Деса Дугалић јесте да позоришна глума има специфично преимућство над сродним гранама уметности као што су сликарство, вајарство, игра, плес, балет, пантомима, па чак и музика, које је садржано у причању и описивању догађаја из спољњег и духовног света, јер се служи и *живом речју*. Управо она постаје средство које позоришној глуми даје пресудну надмоћ над осталим уметностима, јер реч јасно описује догађаје и изражава осећања, тако да најуспешније делује на разум, душу, интелект и осећајност, што значи – делује на: узбудљивост, емоционалност, емотивност гледалаца. Позоришна глума шири хоризонте, јер људи желе да им се о крупним животним и душевним проблемима говори непосредније, да прате мисао одређено и смислено. Жива реч је битна, али није пресудна и једина за глуму.

„Жива реч и језик нису једино средство глуме. Потребно је да причање садржи не речима буде допуњено *очигледном* (визуелном) *глумом*: мимиком лица, држањем (позом) тела, ходом и покретима (гестовима). Тек кад је праћен одговарајућом визуелном глумом, говорени текст добија своју пуну пластичност и постиже пун ефекат, а глума своју пуну уметничку вредност“⁵.

Говор мора бити пропраћен и очигледном глумом. Од позоришне глуме се тражи потпуна реконструкција живота, или пак, стварање „слике живог живота какав би он истински требало да буде“⁶.

Визуелну глуму чине: *мимика, поза, џест*, који као саставни, нераздвојни, битни део позоришне глуме даје тексту пуну пластику и све карактеристичне особине истинског живота. Визуелна глума се зато мора посебно неговати и студирати. Целокупна визуелна глума мора бити у савршеном складу са текстом, са самим ликом који се глуми, са карактером, годинама живота, друштвеним положајем, васпитањем, историјским временом догађања и локалном средином у којој се све то збива.

То индивидуално подешавање визуелне глуме свима околностима времена и места догађања, као и логици и смислу текста који се глуми, условљено је самом *даровитиошћу* глумца. Без дара за визуелну глуму не може бити доброг глумца. У

⁵ Исто, стр. 9.

⁶ Исто, стр. 9.

свему треба да буде урођено осећање мере. Радња се удешава према речима, а речи према радњи. Никада не треба прекорачити границе природе – закључује.

„*Дайти праву меру*, ето врховне формуле добре глуме, формуле у којој се садрже, да се изразим библијским језиком 'сав закон и сви пороци'. Уосталом, то је врховна формула, може се рећи, и за цео живот: дати праву меру, не претерати ни у чему. Та формула животне мудрости подигнута је била у филозофији старих Грка до тог степена, да је на улазним вратима Делфијског храма била урезана у камен као вечити божански савет људима: 'ничега сувише'. Ничега сувише или како то Шекспир још боље прецизира: ни у чему ни претерати ни подбацити, него дати право огледало живота“⁷.

Прилагођавање визуелне глуме тексту и карактеру лика треба да одражава верну слику живота, постиже се, не само талентом и интуицијом, већ и брижљивом студијом, свесним напорима да се визуелна глума *адекватно* подеси комаду.

У разним историјским епохама различито је тумачена пуна и права мера визуелне глуме у односу на текст. У класичној (античкој) драми, визуелна глума је спутавана, сведена на минимум, остављајући претежно тексту да делује на ум, имажинацију и осећајност гледалаца. Епоха ренесансе појачава удео визуелне глуме, иде чак у карикатуру у жељи да довољно објасни и учини разумљивим до баналности смисао текста и карактере. Епоха романтичког театра ублажава претерано подвлачење текста визуелном глумом. Наша епоха иде на ублажавање степена јачине у примени визуелне глуме (игре) и тежи да је доведе у склад са данашњим укусом и уметничким схватањем „праве мере“.

Техника визуелне глуме

Визуелно, а то значи очигледно, употпуњује глумац интерпретацију текста своје улоге: 1) изразом свога лица (мимиком); 2) држањем тела (позом); 3) покретима тела (гестом и ходом).

Глумац не игра сам на сцени. Ако и игра, то се догађа веома ретко. Игра у контакту с једним или више партнера, па се визуелно интерпретирање једне улоге преноси на визуелно интерпретирање целог комада – целокупног дешавања (радње) у комаду, као и свих његових ситуација. Техника визуелне игре се посматра из два угла:

а) *индивидуалној*, у коме се анализирају средства којима ће поједини глумац своју посебну улогу визуелно изражавати и употпунити – и б) *сценске заједнице* (ансамбла), у коме се студирају начини како се игра појединих учесника на сцени доводи у леп визуелни склад.

Потребно је да целокупна игра ансамбла постигне визуелну координацију покрета, гестова и мимика. Једино тада игра целине пружа „право огледало истинскога живота“. Остваривањем доброг контакта у визуелној игри појединаца, успоставља се сценска заједница која је органска и складна целина.

⁷ Исто, стр. 15–16.

А) Техника индивидуалне визуелне глуме

Познато је да човек и у обичном животу, у разговору, у свађи, предавањима, у здравицама, свечаним говорима и слично, подвлачи и употпуњује своје речи извесним изразима лица, покретима руку и нарочитим држањем тела. Сви ти пратни гестови и мимике појачавају утисак који говорник оставља на саговорнике. То свакодневно запажање уверљиво говори о значају визуелне глуме.

1) Визуелно изражавање лицем (мимика)

Човече лице визуелно изражава његова осећања, разна душевна стања, али и његове мисли. Одсликава, донекле, и сам карактер и темперамент. На томе је заснована уметност портретисања људи. Међутим, сликар или вајар може да фиксира само један израз целокупног лица, без обзира на то колико је израз богат и пун прелива. Уметник – глумац је у предности, јер континуирано, током целе игре даје скалу психолошких портрета лика. У психолошком портретисању глумцу служе као инструменти визуелног изражавања првенствено *очи*, затим *уста* са образима, па *чело* и *нос*. Најзад, и сама *рука*, али не за гест већ за допуну мимике лица.

Мимика лица може да оцртава, визуелно представља, многа и врло различита душевна стања и карактере. Душевна стања могу бити *активна* и *пасивна стања*.

Акцију посматра као најснажнију манифестацију живота, што је његова потврда, његово задовољавање. У активна стања убраја: *радоси*, *тријумф*, *јордоси*, *срџбу*, *настрјање* у најразличитијим видовима, *храброси*, *чврстину одлуке* и *одбране*, *доброћу*, *самосвеси*, *осећање личної достојанства* и слично.

Пасивна стања чине осећања инфериорности или подлегања у животном процесу као што су: *понижење*, *пораз*, *изјубљену наду*, *разочарење*, *бол*, *тужу*, *суморност*, *резитацију*, *страх*, *кукавичлук*, *подлаштво*, *удвориштво* итд.

Код активних стања мора „из очију сијати снага и животна енергија, концентрација воље, осећај животне супериорности; док код пасивних стања мора се тако исто из самих очију читати оскудица снаге и воље, лична инфериорност“⁸. Ефекат очију употпуњује адекватно покретање мишића уста и образа, као и чела.

Изведба је условљена глумчевим даром за мимичко изражавање, његовом општом интелигенцијом и образовањем, али и прилежним студијама и вежбама. Ништа велико се не постиже без велике студије и вежбе, чак и у случајевима кад глумац има и велики дар за мимику.

„Вежбе је најбоље изводити прво сам за себе, пред огледалом (све док визуелно не нађете прави, истински израз душевног стања личности коју, имате да прикажете) и чинити све могуће напоре и покушаје да се постигне 'права мера' и 'истинско огледало природе'. После тога долазе вежбе на пробама, у ансамблу, под упутством редитеља и других позоришних инструктора“⁹.

2) Држање тела (поза)

⁸ Исто, стр. 30.

⁹ Исто, стр. 31.

Мимику лица допуњују у визуелној глуми *држање шела, поза*. Између мимике лица и држања тела мора бити логичног јединства и склада. Код афективних стања тело мора изражавати снагу и елан, јер држање мора емитовати унутрашњи напон, глава, руке и ноге морају бити у ставу који наслућује припреме за акцију. Речју, цело биће одаје утисак животне супериорности.

Пасивна стања огледају се у положају главе, руку и ногу које одају клонулост, утученост, безвољност за акцију, тромост, инфериорност целог бића. „Мимичком изражавању улоге помаже и маска (шминка, перика итд) док се држање тела непосредније види и кроз све костиме и друге телесне драперије. Успех је већи уколико глумац може да да и адекватну мимику. Студијом држања тела компензира се недостатак мимичких способности. И држање тела мора имати 'праву меру'. Примитивни народи воле 'дречаве боје' у својој орнаментици, на своме оделу, у своме сликарству; 'дречаве' и *fortissimo* тонове у музици, и исте такве покрете у игри“¹⁰.

Увеличавајући људе романтизам је увеличавао и њихова осећања са намером да делује емоционално на своју публику, да што више људе узбуди, потресе, гане, одушеви или разљути и да им тиме, као у увеличаном огледалу живота, истакне јаче као идеал у животу оно што је велико, узвишено, херојско, зашто треба гинути и жртвовати се. „Дикција романтичног стила у глуми тражила је стално претоваривање гласа осећајношћу, патосом који је после извргао у манир тремолирања гласом, и свечаног декламавања. Таква дикција праћена је маестетичким држањем главе и тела, и широким гестовима руку. И овде је било потенцирања, преувеличавања онога што у животу срећемо. Романтизам је имао своја претеривања да живот и људе дигне у неке узвишеније, херојске регионе, да их оплемени и очисти на ватри великих и чистих емоција“¹¹.

И природно је да је као реакција у другој половини 19. века дошла нека врста буђења, отржењења у времену општег техничког, научног, уметничког и политичког позитивизма и реализма. То је утицало и на стил глуме који постаје реалистичан, трезвен и природан. Осећајност се контролише и компримира, збија у границе личног живота, а друштво захтева од својих чланова више дисциплине и такта, мање галаме и разбарушености. Болови и патње треба да буду „отмени“, дискретно задржани за себе. Када се приказују комади из разних историјских епоха, глума мора да прати разне стилове глуме. Као у свему, тако и у креирању поза.

3) Покрети тела (гестови, ход)

Душевна стања, била активна или пасивна, као и спољне радње, акције изражавају се визуелно у разним покретима тела: покретима главе, рамена, целог тела, руку, ногу, као и ходом, у глуми исто као и у обичном животу.

Рука

Од свих делова човечјег тела, *рука* игра највећу улогу у гесту. Рука је један од најважнијих човекових органа у процесу еволуције. Захваљујући њој остварен је

¹⁰ Исто, стр. 35.

¹¹ Исто, стр. 36.

материјални и културни напредак, али у одређеној мери и сам интелектуални развитац. Безбројне су њене функције, и може се рећи да рука учествује подједнако и у физичкој и у душевној сфери човекова живота. Руком човек ради, храни се, одева и обува, грли, удара, убија, моли, прети, брани се, показује, доказује, дохвата, подиже, благосиља. Због тих многоструких функција и везе с физичким и духовним животом човековим, рука носи сасвим одређен отисак његовог карактера, занимања, васпитања и културе, доба живота и здравља, као што речито изражава и душевна стања и намере готово исто колико и човеково лице. Има лепих и ружних руку; благородних и сурових; отмених и простачких; снажних и болесно изнурених; рафинираних и огрубелих; грабљивих и дарежљивих; одлучних и дрхтавих; руку које можемо с поштовањем или с насладом пољубити, и руку од којих с гађењем окрећемо главу. Познато је да човек у разним душевним стањима и ситуацијама различито гестикулира рукама. Сусрећемо широки господствени гест поздрава, отпоздрава, отпуштања, праштања као и гест склопљених руку за молитву и преклињање; гест претње, прстом, шаком; песницом, измакнутом целом руком. Постоји гест одбране, посебно главе; затим стављање руке на чело кад се мисли, кад се присећа, кад нас погоди или изненади физички или душевни бол, непријатна вест, неочекивано сазнање. Гест млатарања рукама везује се за свађу, узрујаност, страх. Хватамо се за главу и кршимо руке у очајању. Пружамо руку неком привиђењу, успомени, милој личности којој идемо у сусрет. Руке приносимо уху да се боље чује или иронизира оно што нам сабеседник говори. Приносимо их очима да се нешто боље види. Симболистичке, религиозно-ритуалне или ироничне и вређајуће знакове дајемо руком, шаком, прстима. Руке у узбуђењу, љутини, страху, болести, старости дрхте и грче се. Рука може бити смежурана, препланула, укочена, деформисана.

Пажљив глумац никада неће занемарити адекватно стилизирање своје руке према лику коју игра, његовом карактеру, друштвеном положају и занимању, добу и здрављу, али и самој улози. Визуелно помаже целокупној интерпретацији. Грешке и непажња у поједином детаљу могу покварити општи ефекат визуелне игре.

У покретима руке мора се изнад свега имати укуса и мере. Још је Шекспир на почетку својих савета о доброј глуми нагласио, „да не треба сувише млатарати рукама и тестерисати њима по ваздуху. Одавно се сматрало да је претерано 'гестикулирање' рукама при говору, одаје простог човека и ниже васпитање. Од отменог човека тражи се што мање гестова, а кад их већ мора бити, да буду естетички, складни, у преливу, а не у трзању и изломљени. *Гестџ мора одавајти човека кога играмо*. Исто тако мораћемо гестове руком изводити стилски у складу са комадима из других временских епоха“. /46/

Нога

И нога оцртава човека и његова душевна стања разговетно и изразито, али у мањој мери од руке. Човек стоји на нози, не само као на некој телесној већ и естетској подлози – постаменту и одатле као да почиње скулптурално извијање чове-

кове фигуре. Када посматрамо човека, посебно жену, усмерава се поглед првенствено на ноге, па тек онда на руке, плећа, стас... Има ногу које одају виткост, еластичност и лакоћу у покрету целог тела, његов фини став и крој, његову отменост и грациозност, као што постоје трунтаве и трапаве ноге које остављају утисак физичке и психичке тромости. Сама стопала, величином и формацијом, изазивају одређене утиске допадања и естетског задовољства, или супротно – аверзију или подсмех. Својим обликом и величином, али и покретима и држањем, нога и стопала остављају снажне утиске на гледаоца, наводећи га на закључке и представе о карактеру, васпитању, па чак и душевним стањима.

Глумци морају врло пажљиво да проучавају какве ће ефекте имати на гледаоце држањем и гестовима ногу. То се посебно односи на глумице. Нога жене, нарочито на сцени, може бити више огледало њене душе, васпитања, уметничког укуса и интелигенције него само лице. У студирању поза и гестова ногу глумице морају бити врло пажљиве и обазриве, уз пуну свест да и најмање претеривање, било оно из кокетерије, вулгарности, оскудице такта и увиђавности, страховито деградира *уметницу* глумицу и штети укупном уметничком ефекту њене глуме. Ваља уочити разлику између позоришта и варијетеа, разликујући еротику од уметности. Познато је одавно да истинска уметност не делује никада еротички на гледаоца, нити у глуми, нити у сликрству, нити у вајарству и иде се погрешним путем ако се у визуелној глуми траже еротички уместо естетски и уметнички ефекти. То је доказ колика је важност добро погођених гестова ногама за целовити визуелни успех глуме.

Ход

Када се говори о покретима тела, на крају се мора нагласити значај *хода* и кретања преко позорнице. Ход, као и начин идења, маркантно оцртава човека и његова физичка и душевна стања. Типичан је за сваког човека, па наше познанике препознајемо по ходу – држању тела, дужини и тежини корака, по бату пре но што им сагледамо и разазнамо лице. У својој кући, затворених очију погађамо ко је прошао поред нас, у другој соби или степеницама. Одмах уочавамо кад неко промени ход услед љутине, узрујаности, болести, изнурености, душевне депресије, старости. Позната су посртања у великим душевним патњама или под утицајем физичких болова, наркозе, отрова. Ход одаје господство, поноситост, охолост, енергију, чврстину, или супротно – тромост, инфериорност, безвољност, нервозу, покорност човекову, човека пажљивог према другима, или пак човека безобзирног и нетактичног. Ход може бити ванредно леп и грациозан, или обратно, трунтав и трапав ако посматрамо са естетске стране.

„Леп ход је права наслада оку и у обичном животу, зато се често спомиње у народним изрекама и песмама, као што има скованих и многих говорних фигура за његову карактеристику и похвалу. На пример: 'иде као пауница', 'као газела', 'као кошута'. За човека који не уме лепо да иде или не обраћа пажњу на то како иде, каже се да: 'иде као слон' и томе слично“¹².

¹² Исто, стр. 50.

Увиђајући карактерни и естетски значај хода, на њега се обраћа највећа пажња при изради визуелног дела глуме. Ход се усклађује са осталим покретима и изразима лица и тела – мимиком, позом и гестовима, а све то опет са дикцијом и логичном везом са целовитом улогом и комадом.

Ради што већег успеха у владању ходом, према свим естетским захтевима, мора се вежбати и сам за себе, и уз разне гимнастичке, пластичне, соколске, војне, спортске вежбе, у зависности од тога шта је коме најзгодније. Гибак и живахан ход треба да буде природан, да се на тој основи могу изводити разне комбинације визуелне глуме.

4) Неме радње (визуелна глума без текста)

Да би ситуација визуелне глуме била потпунија, посебно се мора обратити пажња када глумац има да изведе извесне уметничке ефекте само визуелном глумом, без икаквих пропратних речи. Ти случајеви су чести у пракси, готово у свакој улози и сваком комаду. На пример, кад једна личност остане у центру догађања на сцени, глумећи своју душевну борбу делимично говореним монологом, а делимично самом визуелном глумом. Као пример узима улогу Маргарите Готје у трећем чину, у *Госпођи с камелијама*, када после одласка Армановог оца, мора да изврши дато обећање о напуштању човека кога воли целим бићем и у страховитим душевним мукама најзад успева да напише потребна писма. Следећи пример је велика завршна сцена из *Марије Сџуарти*, када несрећну краљицу воде на губилиште, а она, с крстом у руци, покушава да пронађе душевни мир и држи се достојанствено, а истовремено као слаба жена обамира у трзајима страха кадгод добоши залупају посмртни поздрав или сцена из *Злочина и казне*, у којој се Раскољников и државни тужилац, у великом психичком рвању, с времена на време гледају у очи, не говорећи ништа. Такви случајеви наступају, често, готово из часа у час, кад поједини глумац остане у засенку, а главна радња дикцијски прелази на другог глумца на сцени. Тада глумци немо стоје и чекају свој „шлагворт“, само визуелно остају у току глуме, и даље живи, истински учесници у целој радњи – а не да се окамене и стоје као мртве, поспане фигуре које ће се пробудити тек кад дође ред на њих да говоре.

На тој тачки *неме радње*, односно соло-визуелног глумљења, сусреће се позоришна глума са пантомимом с једне и с филмском глумом са друге стране. За глумце је нарочито важан дотицај с филмском глумом, која у свему жели да буде исто што и позоришна глума. То жели и кад нарочитим тон-апаратима додаје говорени текст својим ликовима. На тренутак се занемарује „говорећи филм“, као уметничка накарада, и заустављамо се на неком филму, који је, како она сматра, са уметничког гледишта интересантнији и вреднији. „Ту је изведен покушај да се искључиво визуелном техником одигравају прави позоришни комади. И поред неспорних техничких преимућстава филмског приказа, филмска глума није могла ни достићи, а камоли превазићи позоришну, из простог разлога што код филма нема живог људског гласа, који кроз дикцију даје најважнији елеменат глуми те

без ње нема живог и истинског човека на сцени, него само нека његова сенка, или покушаји фабричко-машинске реконструкције човека¹³.

Филм је, упркос свему, знатно допринео усавршавању визуелне глуме, стекао је значајне заслуге, унапређујући позоришну уметност. Филмски глумац мора се напрегнути као неки глувонечи човек, да оно што хоће, што осећа и што преживљава, само визуелно изрази. У култивирању визуелне глуме отишло се далеко напред. Нема радња захтева велику интелигенцију од глумца и редитеља. Она знатно уопуњује креацију саме улоге, али и целог комада, да се и слабији текстови знатно подижу, те комад бива неупоредиво пунији, сочнији и уметнички израђенији.

Неме радње морају бити у потпуном складу и континуитету са целокупним сценским дешавањем. „Погрешка је и да редитељи сувише оптерете сцену 'немим радњама' из своје имагинације и даду им превише упадљиво место. Није добро ни да се нема лица претварају у мртве, воштане фигуре, јер то квари утисак органске целине и повезаног живота на сцени. Не ваља ни када нема лица цепају јединство сцене, и образују неко друго паралелно позориште на истој бини и у исто време. Неме радње треба дакле да се групишу и крећу око главне радње, да њу допуњују, тумаче, уоквирују и сенче. Свуда треба добре и интелигентне мере, да представимо истински живот што могуће боље“¹⁴.

Неме радње чине елементи којима визуелна глума располаже, а то су: мимика, поза и гестови, ход и кретање уопште (премештања с места на место). „Код *немих радњи визуелна игра може бити израдуелно појачана, пошеницирана, изразијија, но кад је само играјилица ѿворене улоје*“¹⁵.

Кад се схвати узајамна повезаност свих улога у комаду, па чак и апсолутна потреба да и најмање улоге, и најмање неме радње буду одигране у најпотпунијем складу и на истој уметничкој висини, онда се може разумети зашто се често и најбољим глумцима дају узгредне, мале улоге.

Улогу ускладитеља и диригента преузима у глуми редитељ. Његова улога је огромна за добро организовање сурадње и координације игре свих учесника на сцени, и за то је он неизбежан у глуми.

Б) Колективна визуелна глума

Неопходно је да се индивидуална игра појединих глумаца усклади с игром ансамбла, да се све појединачне игре повежу у једну органску, праву животну целину. То је интимна, присна, природна повезаност и међусобна усклађеност, која се постиже великим смислом за целину свих учесника у игри, и спољном уметничком дисциплином редитеља. Та свест о узајамној повезаности појединачних игара мора се стално наглашавати и неговати код свих чланова ансамбла док живе и раде. У глумцу стално треба развијати свест да је човек социјално биће, способно да живи у хармоничним, пријатељским односима са људима око себе.

13 Исто, стр. 54.

14 Исто, стр. 55.

15 Исто, стр. 58.

Маштање и тежње изолованости појединца из заједнице у области глуме долазе до изражаја у покушају писања комада у којима игра само један глумац. Најуспелији покушај те врсте ауторка препознаје у једночинки *Њејов њас – La voix humaine* Жана Коктоа. Одроз тежње за монологом могу се видети и у рецитацијама – песмама и причама које дикцијски и визуелно приказује само један извођач. Истраживања те врсте уметности показују да тих солистичких комада, као и правих пијеса за рецитовање има врло мало и у светској литератури, као што има мало правих Робинзона у животу. Студијом тих комада и посматрањем њиховог извођења постајемо свесни колико је тешко када је глумац препуштен сам себи. У тим ситуацијама извођач из себе самог и искључиво својим средствима личне глуме креира све елементе читавог једног комада. Уочавамо да се у тим солистичким комадима, ради веће пластичности, прибегава дијалозима, помоћу илузије других личности с којима извођач разговара непосредно, или преко телефона, или тобож кроз прозор, из друге собе. И овде човек не може да се изопшти у потпуности из веза с другим људима, него остаје у сталним реминисценцијама с њима. При извођењу тих комада солиста извођач, и у моначину као и у рецитацији песме или приче, мора да уложи знатно више напора и дикцијске и визуелне глуме, да би достигао тек приближан ефекат, сурогат ефекта пуне, колективне сценске глуме исто онако као што Робинзон мора да се више залаже у свом раду да би постигао тек неки сурогат културног живота који остварује истим напорима при животу у заједници.

Колективна глума настаје већ код игре удвоје, само са једним партнером, а може да се прошири на више као и на много учесника у игри. Код игре два или више лица заједно, може се десити да оба, односно сва лица учествују у игри у истом смислу – скупа се налазе у истом душевном стању и учествују у радњама истог смисла или ће се један партнер налазити у *акцији* (агресивности, нападу, доказивању, излагању), а други у *реакцији* (одбрани, слушању, попуштању, пристајању). Значи – један ће бити у активном, а други у пасивном стању.

Та нема игра у паузама важан је саставни део и појединачних улога, као и целог ансамбла. Исто је толико важна у ансамблу, као и у монологима, кад је један глумац сам на сцени. И како се у таквим случајевима паузирања текстом, „*смењују две технике*, техника глуме уз говорење текста, и техника неме, чисто визуелне глуме *које све скупа имају да дају један непрекидан континуитет сцени*, континуитет у уметничком ефекту, континуитет у сликању и огледању живог и истинског живота, – јасно је да се визуелној страни колективне глуме мора поклонити велика пажња и да се сваки њен детаљ, до најмањих ситница мора брижљиво студирати и креирати са истом вољом и озбиљношћу, као и сви детаљи дикцијске стране глуме. Ради тога, улоге треба учити из потпуног дела, а не из извађених рола, у којима су од партнерових текстова означене тек завршне речи (шлагврти). Ништа толико не упропашћује колективни утисак сцене, као та визуелна неповезаност глуме појединих учесника“¹⁶.

¹⁶ Исто, стр. 71–72.

Потребно је у позоришту свом уметничком збиљом култивирати *визуелну глуму*. И у том погледу филм је, како сматра ауторка, за сада претекао позориште. Понајпре због тога што филмска предузећа имају више материјалних средстава на располагању, па могу да ангажују и више и боље припремање особе за статирање маса и ликова за попуњавање сцене; и могу себи да дозволе луксуз да са њима држе довољан број проба, те их приближе игри главних глумаца. Други разлог надмоћи филма у области колективне глуме садржан је у томе што се филм уопште ослања искључиво на визуелну страну глуме. Све остало му је споредно као што је музика уз филм, затим пројектовање писаног текста на платну, покушаји машинског репродуковања човечјег гласа што више смета но што користи основном уметничком дејству живих слика. Знајући да је *основна*, ако не и *једина* уметничка снага у визуелној глуми, режисери филмске глуме иду брижљиво до најситнијих детаља у њеној обради и појединих солиста као и читавих маса. Та скрупулозност у усклађивању визуелне глуме код филма, треба и позоришним глумцима да буде закон.

Из наведених примера намеће се општи, завршни закључак да је *колективна визуелна глума интенивнији елемент позоришне игре*, онај елемент који све појединачне игре спаја у живу органску целину, целину која личи на стварни живот, дајући нам његову потпуну илузију.

Реч на крају...

Позоришна глума има преимућство над сродним уметностима, јер се служи *живом речју*. Описујући догађаје и изражавајући осећања, најуспешније делује на разум и душу, на интелект и на осећајност гледалаца. Визуелна глума подразумева: мимику, став тела, покрете рукама и телом (гестове), ход и заузимање положаја на сцени, што доприноси целовитом уметничком приказу и ефекту текста улоге и дела у целини.

Визуелна глума мора бити прилагођена смислу текста и личности коју приказује – њеном карактеру, темпераменту, годинама, друштвеном положају и васпитању, друштвеној средини и историјској епохи. Прилагођавање визуелне глуме тексту и карактеру личности одражава верну слику живота. За то је потребан таленат, интуиција и брижљива студија. Визуелна глума мора се *адекватно погледати* комаду. У току разних историјских епоха различито је тумачено колика треба да буде пуна и права мера визуелне глуме у односу на текст.

Пажљив глумац никада неће занемарити адекватно стилизирање своје *руке* према лику коју игра, његовом карактеру, друштвеном положају и занимању, добу и здрављу, али и самој улози. Визуелно помаже целокупној интерпретацији. У мањој мери, и *нога* оцртава човека разговетно и изразито, као и његова душевна стања. Човек стоји на нози, не само као на некој телесној већ и естетској подлози – постаменту и као да одатле почиње скулптурално извијање човекове фигуре. Када се говори о покретима тела, мора се нагласити значај *хода* и кретања преко позорнице. Ход, као и начин идења, маркантно оцртава човека и његова физичка и душевна стања.

На тачки у којој *неме радње*, односно соло-визуелног глумљења, сусреће се позоришна глума са пантомимом, с једне, и с филмском глумом са друге стране. За глумце је нарочито важан спој с филмском глумом, која у свему жели да буде исто што и позоришна глума.

Кад се схвати узајамна повезаност свих улога у комаду, па чак и апсолутна потреба да и најмање улоге, и најмање неме радње буду одигране у најпотпунијем складу и на истој уметничкој висини, онда се може разумети зашто се често и најбољим глумцима дају узгредне, мале улоге.

ЛИТЕРАТУРА:

- Аноним, (1942) Биографије наших уметника. *Српска сцена*. бр. 9, год. I, 1. фебруар, Београд: Српско народно позориште у Београду, стр. 285–286.
- Дугалић-Недељковић, Д. (1935) *Елементи визуелне игре*, Београд: Штампарија „Глобус“.
- Freudenreich, A. (1934) *Gluma. Stručni priručnik za ideologiju i praktičnu primjenu hrvatske pučke glume*, Zagreb: Tisak zaklade tiskare Narodnih novina u Zagrebu.

Vesna Krčmar

University of Novi Sad, Academy of Arts, Novi Sad

VISUAL PLAY TECHNIQUE IN THE FIRST DESA DUGALIĆ'S TEXTBOOK ABOUT ACTING

Abstract: Theatre acting has an advantage over related arts, which is reflected in telling and describing events from the soul and the outside world. It uses living words, in addition to the obvious, visual representations of certain events, situations, experiences and mental states of characters whose lives are presented to the audience. The living word gives theatre acting a decisive superiority over many arts, because it clearly and precisely describes events and expresses feelings, so that it most successfully affects both the mind and the soul, the intellect and the sensibility of the audience. Visual acting includes: mimicry, body posture, hand and body movements (gestures), walking and taking a position on the stage (which is an important part of acting as a whole) and it contributes to the complete artistic presentation and effect of the text of the role and the entire work. So, it has to be adapted to the meaning of the text and the character that is portrayed (character, temper, age, social position and upbringing, social environment and historical epoch of a certain character). The adaptation of visual acting into the text and the temper of the character should reflect a faithful image of

life, which is achieved not only by talent and intuition, but also by careful study and conscious effort to adequately adjust the visual acting to the play. In various historical epochs, the full and true measure of visual acting in relation to the text has been interpreted differently. In classical (antique) drama, the visual acting is restrained, reduced to a minimum, leaving mostly the text to act on the mind, imagination and sensibility of the audience. The Renaissance era has increased the share of visual acting, even going into caricature in the desire to sufficiently explain and make the meaning of the text and characters comprehensible to the point of banality. The era of romantic theatre has softened the excessive underlining of the text with visual acting. Our era is going to soften the strength in the application of visual acting (game) tending to bring it into harmony with today's tastes and artistic understanding of "the right measure".

Key words: *acting, visual acting, movement, Desa Dugalić, acting textbook*