

Марина Марковић

ГЛУМАЦ И ГЛАС

ПРИЛОЗИ

1. УВОД – „У почетку беше глас”

Интересовање људи за феномен гласа и истраживања у погледу анатомске грађе гласовног органа и проблема фонације, датирају још из давних времена: од Хипократа (први пут се појављује реч – ларинкс), преко Аристотела, до Галена (дао је назив гласницама); од старе Грчке (античка трагедија и феномен глумчевог гласа), римског беседништва и говорништва, до Леонарда да Винчија („нема гласа без дисања”), који покушава да објасни како се уопште формира глас. Вокални педагози у XVI и XVII веку, основно занимање усмеравају на технику дисања при певању и проблем емисије гласа у простору. Развојем опере и захваљујући медицинским истраживањима, проучавање механизма фонације, заузима све запаженије место. Вокални педагози, пре свега, италијанске, потом француске и немачке школе, у XVIII и XIX веку, не само педагошко-практичним, већ и теоријским радом, говоре о проблемима гласа, фонацији уопште, техници певања, те бележе своја запажања, посебно у погледу технике дисања и вокалне обуке (вокализе). Формирају се значајне школе, чија се традиција и данас негује; посебно је значајна италијанска белканто школа. Ипак, највећу славу стиче певач, педагог и проналазач ларингоскопа Мануел Гарсија Син. По први пут, ларинкс је виђен у његовој фонаторној функцији, применом дуплих огледала. У XX веку, формира се посебна медицинска дисциплина – *фонијатаирија*, која се бави проучавањем и проблемима физиологије и патологије гласа.

Још од Аристотела, до данашњих дана, у историји позоришта, теорији књижевности и филозофској мисли, говори се о глумачким вештинама и специфичним занатима, посебно о значају дикције, вештине говорења, гласу глумца и оратора. То је нарочито заступљено у периоду старе грчке књижевности, са настанком античке

трагедије. У свом делу, *Реторика* (II књ.), Аристотел каже: „У одлике језичког изражавања иду: исправност, нешто велико, достојанствено, еуфонија, прегледност периода, углађеност, јачина”.

Из времена римске књижевности познати су Цицеронови списи о беседништву и реторској уметности, као и Квинтилијаново дело под називом *Образовање беседника*. Један од пет делова ове књиге, посвећен је начину казивања беседа (*pronuntiatio*).

Глумац је, свакако, још у античким временима морао бити и вешт говорник и старати се, нарочито о гласовној припреми, будући да је играо на отвореном простору, а цело лице, осим отвора за уста, било је прекривено маском. Др Милош Ђурић, у књизи *Историја хеленске књижевности*, говори о феномену глумчевог гласа у античкој трагедији: „Образине су чиниле да глумцу глас буде јачи, а то је код оних големих позоришта и код приказивања под ведрим небом, доиста било потребно...”. Вероватно, из овог периода потиче и термин, познат у вокалној педагогији као „тон у маски”, „тон напред”. И тада је, сазнање о резонанци, заправо, условљавало висок степен гласовне технике. Артикулација, вештина говорења, те интензитет и гласност, као говорне константе биле су цењене глумачке и ораторске вештине. М. Ђурић, даље, каже: „Глумац се морао старати нарочито око тога да му глас буде не само гибак, јер му је за сваку улогу, којих је често играо више у комаду, требало погодити прави тон, него и јак, јер су позоришта била голема и отворена”.

Зар није слична конвенција владала и сценама ренесансне Енглеске, када је позориште било арена, а глумци наступали под ведрим небом, уз активно учешће публике. А чини се да је и XX век, време глумачког артизма, па је глумац, професионални позоришни стваралац, завладао сценом у покрету, игри, плесу, гласовно образован, добар говорник. Развој глумачких вештина посматрали смо, укратко, кроз ова три значајна периода у позоришном смислу, не само због утицаја прва два на савремено позориште, већ и због многих сличности ових временски удаљених епоха. Вероватно, оне, у историји позоришта имају заједнички именоватељ у тежњи ка новим позоришним конвенцијама, у специфичности глумачког израза, у стремљењу ка спонтаном, пучком позоришту.

2. ДИСАЊЕ

Анаџомска ѓрађа ѓласовноѓ орђана

Говор и певање зависе, међусобно од: механизма респирације, фонације, резонанце и артикулације. Циљ је свесно, **вољно** управљање овим сложеним процесом од стране нервног и ендокриног система. Правилна фонација зависи од анатомски и функционално здравог

целокупног вокалног апарата. Многе погрешне употребе органа за фонацију, доводе до поремећаја гласа.

Укратко, активност органа за фонацију састоји се из рада кош-тано-скелетног система (грудни кош, кичмени стуб, карлица) и најважнијег мишића респирације – дијафрагме. У активатор гласа убрајају се и плућа, душник и душнице, који снабдевају генератор гласа – ларинкс, довољном количином ваздуха. Ларинкс је дом гласницама, које трепере као вибратор, под дејством ваздушне струје и производе звук. Плућа су, као пасиван орган, станиште мишића који покрећу и контролишу правилан удисај (мишићи удисачи) и правилан издисај (мишићи издисачи). Најважнији анатомски део ларинкса за формирање гласа је предео глотиса. У сваком удбенику из *оџориноларингологије*, можемо наћи подробна обавештења о грађи гласовног органа, с тога, прилажемо схему, графикон који нам сликовито предочава анатомију фонацијских органа.

Поменимо само да постоје многе теорије о стварању гласа, као: механичка теорија, миоеластична, те аеродинамичка теорија, неурохронаксична и биофизичка теорија.

Основни активатор гласа је процес респирације, који је моторна снага за покретање и вибрирање гласница. Говор, односно реченица, стих, певана фраза, зависе од контроле процеса респирације, тј. од брзине удисаја, капацитета даха и економисања дахом. Удисај треба да буде дубок, али се време удисаја, постепено, скраћује; вежбама се исти покрети само убрзавају, док експиријум зависи од дужине говорене или певане фразе. Потпуно је погрешно ове вежбе схватити као атлетску дисциплину. Техника правилног дисања помаже нам да, пре свега, распоредимо дах, контролишемо издисај, говоримо на даху, економисемо дахом. Експиријум је нешто дужи у певаној фрази, јер су музичка правила често таква да не дозвољавају паузу ни за полу-дах. За добру фонацију је много важнија контролисана експирација, него повећање капацитета даха. Апођо, ослонац даха на дијафрагми, представља осећај потпоре у пределу кост-абдоминалног и трбушног појаса. Цео процес састоји се у покретању одређених група мишића. Тако и спољашњи мишићи ларинкса својом акцијом, покрећу унутрашње мишиће, те примичу гласнице и почиње њихова вибрација.

Током дугогодишњег истраживачког рада на техници дисања (теоријског и практичног) коначно је усвојен тип кост-абдоминалног дисања, као најцеловитији и најсврхисходнији. О предностима овог типа дисања, довољно је речено, те ћемо дати само неколико напомена.

Удисај почиње од абдоминалних мишића, при чему учествује дијафрагма, као главни дисајни мишић, потом костални и делимично трбушни мишићи. Важно је да се оствари осећај ширења, с тога што процес респирације тече у хоризонталном, а не у вертикалном смеру. Унутрашњи осећај даха треба да се схвати као ваздушна струја која

тече кроз вокалне органе без напора. Нагли удар ваздушне струје на гласнице ствара тврду атаку тона, која делује напетом. Удишемо на нос, па се формира равна плоха, чије подножје чине дијафрагма и стомачни мишићи, средњи део – плућа и бронхије, а врх – ослонац даха у глави. Предњи део грудног коша треба да је у стању мировања, док су леђни мишићи задужени да „прихвате” удисај. Меко непце подигнуто је као код зевања, а гркљан се спушта. Многе грешке при фонацији долазе услед подизања гркљана, нарочито при певању високих тонова, а гутаралност настаје због спуштања меког непца. За све ово време, дијафрагма је чврст ослонац даха, који штити гласнице од претераног напрезања. Грло је једина станица, коју у току овог сложеног процеса, обилазимо и готово је искључено из процеса фонације, осим ако грлени тон није особеност лика који интерпретирамо; много тога треба научити, пре но што, слободно можемо да користимо и грлени резонатор. Дијафрагма, ослонац даха и гласа, својим правилним радом може да отклони појаву „викања” у гласном говору. При изразитијем гласовном ангажовању, подижемо главу, истежемо врат и напрежемо се, а последица тога је грлени, често непријатан звук. Ако кажемо: „подигните руку,” ви ћете то, без размишљања учинити. Али, ако затражимо да покренете дијафрагму, бићете, вероватно, збуњени. Како да свесно покренемо унутрашње мишиће? Постоји неколико корисних вежби за ослонац даха на дијафрагми, а то су:

1. гимнастичке вежбе за кост – абдоминалне мишиће,
2. специфичне вежбе за апођо,
3. вежбе на дугом и кратком удисају,
4. синхронизација ослонца даха на дијафрагми и у глави.

Треба напоменути да приликом успостављања ослонца даха на дијафрагми, по удисају, настаје пауза, коју многи педагози називају „припремна напетост”. То је тренутак припреме за фонацију, тајни часак, пре атакe тона. Добра сарадња два апођа, активира у потпуности резонантне просторе, те даје волумен гласу и омогућава неометану емисију тона.

Сви описани покрети никако не треба да замарају, они јесу енергични и интензивни, али никако грчевити. Читав овај сложени процес треба да постане готово аутоматизована радња, да пређе под пуну контролу свести и воље. Тада можемо да кажемо да је процес респирације у потпуности усвојен.

3. ПОКРЕТИ ПРИ ДИСАЊУ И ФОНАЦИЈИ

Глас и њокреј̄

И глас је покрет. Под дејством сигнала из коре великог мозга, кретањем одређених група мишића – удишемо и издишемо. Ваздушна

струја покреће гласнице које вибрирају. Гркљан, а потом мишићи у усној дупљи, учествују у фонацији – и то је покрет. Покрети при говору и певању, треба да буду вољни, иако многи психолошки и емоционални фактори утичу на формирање гласа. Најважније је, свакако, *посвојање идеје о соисивеном гласу*, која ће управљати тако сложеним процесима као што су говор и певање. Вокални инструмент сакривен је од наших очију и током гласовне обуке важно је спојити сазнање о физиолошком процесу који се одвија, тј. свест о мишићном кретању, са активирањем вокалне мускулатуре и памћењем сензација које се догађају за време фонације. Регистровање ових покрета од пресудног је значаја за процесе респирације и фонације.

Бирајући термине, усвојили смо неколико, који су нам се, у практичном раду учинили најкориснији. Тако кажемо да мишићи (посебно костални, трбушни и дијафрагма), ваља да буду: еластични, покретљиви, „држани”. То се посебно односи на рад дијафрагме, као ослонца даха и гласа. Здрава, активна и покретна мускулатура може да активира резонантне просторе. Погрешни покрети у току процеса респирације, могу штетно да делују и на процес фонације. Драгоцено је сазнање да се сви покрети које чинимо, на изванредан начин могу „чути” у звуку који производимо. Млитав став вокалног апарата као и напрегнут, такође је штетан.

С тога, на почетку рада на техници гласа, важно је комбиновање вокалних вежби са гимнастичким вежбама, посебно за мишиће косталног, трбушног и абдоминалног појаса, а процеси респирације и фонације ваља да буду сливени у унутрашњем ослушкивању.

Делује, можда, парадоксално, али практично вежбање показује нам да понакад изузетно напоран, ритмизиран, чак акробатски покрет, ослобађа глас. Дубљење на глави, разне позе и положаји, те сценски и акробатски покрет, игре, као да скрећу пажњу са претеране концентрације на гласовну емисију. То је посебно уочљиво код неких гласовних проблема, као што су забачен, гутуралан глас, или пак, грлен, стегнут. Изузетно је значајно ослобађање глумца кроз покрет и глас, при чему гласовна продукција не сме да зависи од компликованог и сложеног покрета.

Наш циљ је стицање гласовне кондиције, која омогућује реаговање у најсложенијим ситуацијама, са што мање мишићног напрезања. А публика никад не треба да има утисак да смо дошли до крајњих граница својих гласовних могућности.

4. ГЛАСОВНЕ МОГУЋНОСТИ

Техника гласа

- Глас је једно од најзначајнијих изражајних средстава. Чак и кад је-

зик није формиран, са извесним проблемима у говору, поремећајима слуха или психичким поремећајима, глас је једино средство којим можемо да изразимо своје мисли и осећања. Присетимо се идеје Антоне-на Артоа „да се речима да отприлике онај значај који оне имају у сновима”.

Могућности људског гласа готово су неограничене. И не слутимо шта све можемо да изразимо само гласом, јер смо као основно средство комуникације установили говор и језик. Источњачко позориште, пак, негује утврђене позоришне конвенције, али, условно, ритуално, прихвата симболично значење покрета и звука. Сваки тон је ознака нечег другог: радости, бола патње, ишчекивања. Реализам и натурализам готово су нас сасвим одвикли да реагујемо само на звук, иако прихватамо сазвучје инструмената у склопу музичке целине. Арто предлаже „коришћење интонација... које доводе до извитоперавања речи која ће моћи да се тумачи по вољи”. Кад говоримо о интонацији, не мислимо на шаблонска решења као што је „дочаравање” гласом одређених стања. Говоримо о интонацији унутрашњег звука и ритма.

У III чину, Чеховљевог комада *Три сестре*, у салону, налазе се Маша и Вершињин. Дијалог тече овако:

МАША: – Трам – там – там...

ВЕРШИЊИН: – Там – там...

МАША: – Тра – ра – ра?

ВЕРШИЊИН: – Тра – та – та. (*Смеје се*)

Након уласка осталих лица, понавља се ова игра:

ВЕРШИЊИН: – Трам – там – там.

МАША: – Трам – там.

У чему је значење ове сцене? Да ли се Маша и Вершињин само шале, или без речи, гласом и интонацијом, исказују љубав једно другом, пошто речима не могу или не смеју! У овом смислу говоримо о интонацији и звучању.

• Проф. Љ. Мркић-Поповић у својој докторској дисертацији указује да су „тонске диференцијације непосредни носиоци смисла, дакле, садржаја поруке. Специфични тонски успони у говору не могу се обележити никаквом нотном скалом, али се веома јасно чују скокови интонације помоћу којих разлучујемо нијансе значења”.

∧ Посебни феномени везани су за глас у медијима: у наступању на радију или на филму, посебно анимираном, цртаном филму. Комуникација са публиком успоставља се путем гласовних трансформација, специфичних интонација, артикулације, дикције. Само гласом

треба да дочарамо атмосферу, навестимо сукоб и разрешење. С тога, корисне су вежбе гласовних импровизација. Задатак је да се само гласом, без речи, опишу догађаји, ситуације, користе различити звуци као: фијук ветра, хучање реке, звук таласа, звиждук метка, итд. Присетимо се Шекспирових глумаца. На сцени ренесансне Енглеске, сигурно је постојала извесна позоришна машинерија да означи буру и олују у *Краљу Лиру*, али много тога глумац је морао да дочара својим гласом. Источњачко позориште, такође, комуницира путем звука, често без речи. Важно је пристати на тај симболичан језик тонова, тада је лако дешифровати знаке, комуницирати само путем звука људског гласа. Лагано постајемо свесни огромних, неограничених моћи, снаге, богатства и особености сваког гласа.

А техника? Свакако, она се састоји из теоријског и практичног дела. Међутим, сама за себе, она не значи много. С тога, сви захтеви у погледу гласовног тренинга и обуке, односе се на осмишљавање чак и најједноставнијих вежби. Никако не смемо да радимо механички, чак и када се вежбе више пута понављају, без разлога у себи зашто то чинимо. У свему треба да нас води тежња ка целини. Она подразумева, наравно и техничка питања, као што су: правилно дисање, ослонац даха и гласа, мека атака тона, резонанца, али сврсисходна су само уткана у анализу улоге и текста. Редослед питања, која постављамо никако не сме да буде: КАКО?, па ЗАШТО? већ обрнутим редом. Уколико себи на почетку рада на поставци гласа, поставимо питање: како?, само ћемо непрекидно, напрегнуто, ослушкивати како звучимо. Одговор на питање: како? треба да произађе из унутрашњег слуха, ритма и личне креативности.

5. АРТИКУЛАЦИЈА

Будући да су врсни познаваоци српског језика (С. Васић, П. Губерина, Б. Ђорђевић, Љ. Мркић-Поповић), изузетну пажњу посветили артикулацији и дикцији, односно феномену формирања гласова, овом приликом говорићемо само о појави узајамног спајања вокала и консонаната у односу на емисију гласа. Формирање вокала и правилно изговарање консонаната у односу на место њиховог настанка у усној дупљи, од пресудног је значаја за импостацију гласа и резонанцу. Свест о положају органа у усној дупљи, покретних и непокретних (усне, језик, зуби, тврдо и меко непце, ресица), као и памћење покрета мишића у усној дупљи имају примаран значај за процес артикулације. Није свеједно, да ли језик, на пример, заузима средишњи положај у усној дупљи, или је пак, врх језика, или његов корен, превасходно задужен за обликовање неког гласа. Наравно, појам артикулације не треба везивати само са појмом правилног

изговора вокала и консонаната појединачно. Важно је уочити утицај тих промена на гласовну продукцију и резонанцу.

Умекшавања у изговору појединих гласова као С,З,Ц,Ч,Ђ, честа су негативна појава, као и неправилно обликовање вокала, те говоримо о отвореним („белим“) вокалима, или пак, затвореним, забаченим. У првом случају, услед неправилног изговора појединих консонаната, ваздушна струја се разбија, те добијамо праскав, шуштав тон. У другом случају, вокал као да бива увучен у себе, безвучан. Ваља поменути да утицај околине, поднебља, такође има одређен значај за формирање вокала и консонаната, но то је предмет истраживања дијалектологије. Питање отворених и затворених вокала, неизбежно намеће и проблем „бојења речи“, потом доводи до „отпевавања“ речи и реченица у негативном звучању. Наравно, постоје и други примери, када су „отворени“, „распукли“ вокали особеност интерпретације, као певање руских или наших народних песама.

Спој вокала и консонаната јавља се у облику неке мелодије. Приликом изговарања сваког гласа појединачно треба да будемо свесни артикулационих промена, покрета мишића и положаја коштаных делова у усној дупљи, као и примарне позиције гркљана. Можда је тежња ка чистом вокалу само апстракција, посебно ако имамо у виду вокално образовање соло певача, где постоји тежња ка удвајању вокала, па тако А прелази у О или Е. У оперском певању постоји низ таквих комбинација. Па ипак, у вежбама за артикулацију и импостацију гласа, ваља одредити тачно место формирања вокала и консонаната понаособ. Сваки вокал има своју мелодију и интонацију, те вежбе за артикулацију никад не смемо посматрати издвојено, већ у процесу активације резонатора гласа. Зато кажемо да је *артикулационо-резонантни апарати* најодговорнији за феномен емисије гласа у простору.

6. ИМПОСТАЦИЈА

Поставити или импостирати глас није друго до проналажење најбољег положаја фонаторног апарата за правилну атаку тона. А најповољнији положај управо је онај који омогућава слободан проток ваздуха, без препреке и напрезања. Импостација свесно обједињује: добар удисај, правилну атаку тона и активност резонатора. Оптималан тон може се остварити са минимумом утрошене енергије, добрим положајем фонаторног апарата.

• Глас је не само средство комуникације, већ и обележје личности. А како су глас и говор производи три функције: респирације, фонације и артикулације и разни поремећаји могу бити везани за све, или за једну од ових функција. Глас и говор су под утицајем свих жлезда са

унутрашњим лучењем, те хормони имају вишеструко и сложено дејство на формирање гласа и говора, а утичу и на тонус целокупне фонацијске мускулатуре. С тога, у периоду мутирања, поставка гласа и учење соло-певања нису пожељни. Док се хормонска слика не стабилизује, свест о централном регистру гласа (а то је једно од најзначајнијих питања у импостацији), не може се успоставити, те долази и до трајних оштећења гласница.

Поменули смо централни регистар гласа, тзв. „центар”. Не само у сценском, већ у свакодневном говору, реченица има своју мелодију, успон и пад. У централном регистру никада нису заступљена само два, три тона, или су то веома ретко. Но, тада кажемо да је глас раван, сиромашан, невеликог опсега. Централни регистар сасвим сигурно обухвата низ од пет тонова, па можемо сматрати да богат глас, великог обима садржи октаву и по, или дванаест, тринаест тонова у опсегу. Свест о централним тоновима, пружа нам могућност да без напора остваримо интензитет и гласност, као и разноврсне тонске варијетете у смислу активирања дубоког и високог регистра гласа.

У импостацији, важно је развити унутрашње ухо, унутарње ослушкивање. Непрекидна контрола спољашњим ухом није корисна, иако је памћење путем слуха позитивних фонацијских сензација, од изузетног значаја. Након удисаја, када су гласнице спремне за покрет, у неком делићу секунде, ваља се припремити за правилну атаку тона. Треба да чујемо тон пре но што ће он настати вибрирањем гласница. Чувени оперски певач Енрико Карузо, говорио је: „Тон испред тона!”. Ако развијемо способност да „чујемо” тон, пре но што је он атакиран, заиста можемо успоставити контролу над процесом импостације.

Визуелна и аудитивна метода у педагогији, свакако су веома корисне у раду на поставци гласа. Наравно, то никако не значи да се ваља ослонити на пуку имитацију, која даје само тренутно добре, али површне резултате. У процесу гласовне обуке, најбитније је довести под контролу свести процес импостације и активације резонатора. Зато су корисне и вежбе за импостацију уз клавирску пратњу, а оне су разноврсне; вежбе интервала, узлазне и силазне скале, хроматске скале, те стакато, мартелато и легато вежбе, изједначавање гласа у свим регистрима, итд.

Ваља поменути једну од учесталих грешака у импостирању, посебно у вежбама вокализа и певању. Ларинкс, нагонски има тежњу да се подиже, при узлазној скали, на пример, или градацији у гласност. Напротив, ларинкс мора остати у ниском положају, позицији коју је дубоким дахом остварио. Помицања, у смислу подизања, морају се свести на најнужнију меру. Свесно управљање „прелазним” тоновима може бити значајно за отклањање ових грешака. Када се овлада централним регистром, следи и повећање обима гласа, те правилно прелажење из једног регистра у други. Зато је важно открити у свом

регистру „тонове за покривање”, или „прелазне тонове”. Они нам омогућавају изједначавање регистра гласа у целом опсегу.

Размотримо и једно питање везано за високе тонове, тзв. фалсетне тонове, копфтон или фистелтон, када се гласнице додирују само у једном тренутку. Често чујемо, чак у пежоративном смислу да је „тон у фалсету”. За нас овај тон не представља неку омашку или мањкавост. Напротив, сваки тон, висок или дубок, који је у резонанци, а у склопу је интонације реченице и особеност је лика који тумачимо, оправдан је и прихватљив. Посебно је значајан тзв. „укорењени фалсет”, подржан ослонцем на дијафрагми. Фалсет који нема ослонац, слабашан је, неупотребљив, „танак”. Фистелтон или копфтон (тон главе), сасвим сигурно је користан у односу на палету различитих жанрова у којима се глумца и гласовно трансформише. О томе ћемо више говорити у делу 11. ГЛАС И ЖАНР.

7. ДИНАМИКА ГЛАСА

• Када је реч о гласности, као говорној константи, она се често поистовећује са интензитетом, или је пак, саставни део интензитета. Међутим, гласност је чујност и можемо разликовати безброј различитих варијетета. „Гласност има три основна слоја: шапат, полушапат и гласни говор” – Б. Ђорђевић. Шапат је само издисај без фонације, ваздушна струја не прелази преко гласница, оне су непокретне. Ваздух пролази само кроз задњи део глотиса, предњи део је затворен. Отворен је међухрсквичави део и кроз њега струји ваздух. Код шапутања је потребна већа количина ваздуха, него код гласног говора, изражајна артикулација, као и интензитет преношења порука. Наравно, погрешно је мишљење да се шапутањем глас штеди, нарочито ако се ради о обољењу гласница. Код звиждука, на пример, глас се ствара у гркљану, ждрелу и усној дупљи. Прелаз од шапата на фонацију, први чујни тон, захтева меку и прецизну атаку, без удара ваздушне струје на гласнице. Тихи тон (пиано), многи доживљавају као пад интензитета у гласу, говору и певању. Мускулатура одједном постаје млигава, губи се осећај ослонца и тон делује као увучен у себе. Звук је разуђен, а изговорена или певана реч, нејасна и нечујна. Апођо за тихи говор и певање мора бити у пуној приправности, дах укорењен, атака мека и прецизна. Тихи говор такође се повезује са дубљим тоновима. Централни регистар се губи, тон клизи и постаје забачен. У измени различитих јачина, код градације у гласност, највећу улогу опет има ослонац даха на дијафрагми, чији еластичитет, остварен уз помоћ трбушних мишића, представља ону снагу да код пиано тона не дође до свеопште млигавости, а код форте тона до напрезања. Проблем, који се, такође јавља у гласности јесте прелаз у виши реги-

стар, или пак грлени тон, који често доводи до промуклости или подвајања гласа у две струје. С тога је овладавање централним регистром гласа од пресудног значаја за градацију у гласност. Гласан говор, такође, захтева већи проток ваздушне струје. Низ варијетета остварује се од шапата, преко полу-шапата, тихог говора, градације у гласност, до форте тона. Форсирање најгласнијих варијетета, на почетку гласовне обуке, може да штети гласницама. Вежбе за динамику гласа одвијају се напореда са вежбама за респирацију, апођо и импостацију.

8. РЕЗОНАНЦА

Резонанџори

Гласнице су слабашне тетиве, везане целом својом дужином мишићима и везивним ткивом за ларинкс. Вибрације гласница и чист звук који оне производе, у основи је слаб и пригушен, без садејства резонатора. Ваздушни стуб коме је потпора или подлога, апођо на дијафрагми, највишу тачку има у супраглотичном делу ларинкса, при чему су усна и носна шупљина важни резонатори. Међутим, и трахеја и бронхији, односно грудни резонатор, имају одређену улогу у резонанци гласа. Чини се да је кључно питање у гласовном образовању глумаца и певача, управо питање дејства резонатора. Број посредних и непосредних резонатора готово да је неограничен. У овој области истраживања многа питања остала су без коначног одговора.

Теорије о „месту удара ваздушне струје“ и истицање тврдог непца као централне тачке у формирању резонанце, старе су и чини се, превазиђене. Резонатори главе, дакако, имају важну улогу у резонанци, али расправе о значају грудног или прсног резонатора, сасвим су поделиле истраживаче и педагоге, те с једне стране, сматра се да грудни резонатор има само посредну функцију, а с друге, да је прсни резонатор пресудан за формирање тонова дубоког регистра. Чини се да у позоришном истраживању, најреволуционарније идеје и даље припадају Жежију Гротовском. Иако један од покретача „физичког театра“, а не превасходно вокални педагог, Гротовски излаже и своје идеје о техници гласа: „Гледалац треба да буде окружен глумчевим гласом као да он долази из сваког правца, а не само са места где глумац стоји... Свака реч мора бити омотана ваздухом као да је засићена њим, нарочито вокали...” И даље: (а то је и полазна идеја у гласовном образовању студената глуме на Факултету драмских уметности у Београду последњих двадесетак година) „цело њело се користи као резонанџор. Ово се постиже – каже Гротовски – истовременим коришћењем резонатора главе и резонатора груди... Глумац који жели да избегне стагнацију мора с времена на време

поново почети да учи дисање, изговор и употребу резонатора. Он мора да поново открије свој глас”.

По једној од теорија, грудни кош и кости лобање никако не могу бити прави, адекватни резонатори. Међутим, ако то заиста прихватимо, онда је простор скучен, омеђен у нашој идеји о гласу, пре свега. Глумац се, играјући, даје публици целим својим бићем, тако се креће, говори, а звук се простире у простору. Много је значајније питање да ли се тај звук разбија, или као концентрисан, компактан тон допире до наших гледалаца и слушалаца. Сасвим је могућа претпоставка да се звук механички преноси и на кости лобање (теме, потиљак, јагодичне и чеону кост), као и на груди. Ево једног од доказа у прилог овој тези. Вишак резонанце главе, познат као „бео, отворен тон”, додуше јесте соноран и има изванредан метал у звучању, али је и плитак, претерано резак и оштар. Пракса показује да дубљи регистар, грудни тонови, дају гласу неопходну чврстину, пуноћу, топлину. Стриктна подела на резонанцу главе и резонанцу груди, делује превазиђено. Без сарадње оба ова резонатора истовремено нема звучног, сонорног, снажног тона. „Избељен глас”, односно вишак резонанце главе наилази на препреке у постизању изразите гласности. Глас тада нема снагу, несигуран је у централном регистру, тежи ка висинама. Регистар груди, пак, сам за себе, без апођа у глави (резонанца главе), пригушен је, забачен, недовољно звучан. Тек у заједничком садејству свих мишића који учествују у процесу респирације, у атакирању тона и активирању свих резонатора и резонантних простора – могуће је остварити ослобођен, звучан, квалитетан тон. У том смислу можемо усвојити и термин француске певачке школе „voix mixte” („мешани глас”), јер пружа могућност изједначавања гласа у свим регистрима.

Никола Цвејић, вокални педагог у књизи *Савремени белкантио* каже: „Сами тонови главе, без сазвучја грудне дупље као базе, резонатора, нису пуни. У певању треба тежити општој резонанци, мешаној резонанци, односно истовременом озвучавању гласа у резонантним просторима главе и груди”.

★ 9. ПСИХОЛОШКЕ ПРЕПРЕКЕ

Поремећаји фонације могу се испољити као органски и функционални. Најчешћи и најупадљивији знак поремећаја фонације је промуклост. Она може бити последица органских промена на гласницима (чворићи, полипи), али и последица психолошких проблема. Постоје и многа алергијска обољења, или поремећаји мутације. Честа је појава неспајања гласница целом дужином током фонације. Ова мала неправилност може се сасвим отклонити применом вежби за импостацију гласа. У случају тежих обољења гласница, као што су

чворићи и полипи, понекад је неопходна хирушка интервенција, мада у пракси срећемо и друге примере: стрпљивом и истрајном гласовном обуком, ова обољења могу се превазићи, у техничком и психолошком смислу. Чак и у случајевима када је ларингоскопским прегледом утврђено постојање изралина на гласницама, могуће је остварити повољан положај фонаторног апарата, те да чак и приликом изразитих гласовних оптерећења, не долази до промуклости. Но, вероватно су најсложенији проблеми психолошке природе, који утичу на глас. У првом реду ваља их препознати као такве. У ову групу долазе артикулациони поремећаји, који су најупадљивији (појава шушкања, назалитета, шпрахфелера, умекшавања у изговору појединих гласова). Честе су и појаве гутуралног, забаченог гласа, те назалног или грленог, стегнутог. И ови проблеми дају се сасвим отклонити, пре свега вежбама за импостацију гласа и активирањем свих резонатора.

Наш примарни задатак је отварање разних могућности гласа. То се не може постићи ослушкивањем, већ размишљањем шта желимо да искажемо својим гласом. Свакако желимо да га отворимо и ослободимо. Један од одличних начина за то је певање; у потпуности можемо да активирамо резонаторе главе и груди. Међутим, и тада уочавамо појаву вишка резонанце главе, која се не може назвати грешком у фонацији, па ипак у пракси, представља извештан недостатак. До ње долази због напетости у задњем делу непца и језика, што не дозвољава да грудни резонатор појача звук, јер ствара одређену препреку. Концентрација енергије у резонаторима главе даје гласу позитиван квалитет, али за ухо слушалаца, овај тон је ограничен. Читав процес рада на гласу, састоји се, по речима чувеног педагога енглеске школе, Сисили Бери „у трагању за енергијом сопствених мишића и за ослобађањем те енергије”.

- Свака напрегнутост се негативно одражава на дах и глас, па су технике опуштања свакако значајне за ослобађање од напетости, пре свега у раменима и врату. Но, сасвим је погрешно мишљење да су технике опуштања само у лежећем положају и дубоком дисању. Једна од техника, заиста то и јесте, али понекад изразито напоран покрет (о томе смо већ говорили), помаже да се глас ослободи.

- Трема која се манифестује у дрхтању, сушењу уста, замуцкивању, гутању пљувачке, стезању гркљана и општем тремору, свакако су појаве, које се, такође, негативно одражавају на гласовну продукцију. Тремоло у гласу, подрхтавање, немогућност да се дубоко удахне, недостатак гласности, све су то пропратне појаве које се управо техникама опуштања и стицањем добре гласовне кондиције, дају контролисати.

Ваља поменути још једну нелагодност, која се понекад јавља у раду на импостацији гласа, уз клавирску пратњу, дакако због сусрета са инструментом. Но она врло брзо бива отклоњена, поготово код

особа са израженим слухом. Иако глумци не морају и обавезно да певају, слух је одлика, која, у главном прати глумачки таленат. Општа музикалност и не мора увек бити праћена беспрекорним слухом.

10. ГОВОР – ПЕВАЊЕ

Истраживање односа говорене и певане речи у драмском стваралаштву, свакако је једно од најинтересантнијих и најзначајнијих у историји позоришта. Посебно место заузима испитивање односа певаних делова у тзв. „озбиљним жанровима”. Певање глумаца у трагедији је чудан изузетак, такође и у драми. Певање у комедији је честа и уобичајена појава, готово се подразумева. Још код Аристотела наилазимо на појам *μελοποια*; „Говор (дикција) јесте само повезивање речи; шта је музичка композиција, то је свима јасно”. Мелопоиа, или мелопеја у грчкој музичкој теорији, дефинише се као „наука о уметничком обликовању мелодије (мелоса)”. У римској књижевности говори се у том смислу о *канџици*, те се дефинише као „инструментална пратња певачких уметника”, док у византијској и старој српској књижевности, налазимо појам – *исалџикија*, што је „музички рукопис са текстовима песама чије су мелодије означене неумском нотацијом”.

Однос говорене и певане речи посебно је изучаван на примеру античке трагедије, пре свега кроз дијалог протагонисте и хора. Сматра се да су у почетку хорске партије у целини певане (улазна, стајаћа и излазна песма) а касније рецитоване. Аристотел каже о хору следеће: „И хор треба схватити као једног од глумаца и да буде део целине и да учествује у радњи, не онако као у Еурипида, него као у Софокла”, а др Милош Ђурић да је „хоровођа у дијалогу с глумцима, дијалогски триметре декламовао, а оне триметре који су у вези с лирским партијама, па тетраметре и анапесте, рецовоа уз пратњу фруле...” У прилог овоме сведоче и сачувани остаци хеленске музике, уклесани на камену, исписани на папирусу и неким манускриптима, као, на пример, одломак из Еврипидовог *Орестиа*, химне посвећене Аполону, итд. Што се пак, задатка хора тиче, он је у различита времена, имао и другачију улогу, па према неким истраживањима, можемо закључити да је хор приказивао своје партије уз ДЕКЛАМАЦИЈУ, ПЕВАЊЕ и ДЕКЛАМАЦИЈУ УЗ ПРАТЊУ ФРУЛЕ.

Филозофска мисао, такође, бивала је током векова усмерена ка тумачењу феномена античке трагедије. И Фридрих Ниче у књизи *Рођење трагедије из духа музике*, говори о улози хора у старој Грчкој књижевности: „Трагедија је настала из трагичног хора, и првобитно била само хор и ништа друго до хор... Кад је геније музике побегао из трагедије, трагедија је скоро узевши мртва”. Шлегел пак улогу хора посматра као „идеалног гледаоца”.

Шекспир, у свом драматуршком опусу нема хора, али Елиот на пример, у Шекспировим „мудрим будалама“ (улога луде), види „објективног посматрача“ и даје им ону улогу коју је имао хор у античкој драми. Супротно, чак традицији свога времена, Шекспир је певање песама уврстио и у неке своје драме, а музички фрагменти или називи песама, сачувани су. Улоге луда, Шекспир је посебно наменио глумцима попут Роберта Армина и Вилијама Кемпа, за које савременици тврде да су били једнако вични и песми, игри, плесу и ораторским вештинама.

Бертолт Брехт, у драматуршки склоп својих комада, уводи музичке сонгове, као део радње или коментаре на збивања (задатак солисте или хора), којима се исказује одређен став. Сонгови су једно од основних средстава потуђења у епском позоришту. Путем сонгова писац се, не прекидајући ток радње комада, директно обраћа гледаоцима, путем сонгова се објашњавају извесна места у комаду, дају се коментари, резиме неке сцене или целог комада, у циљу ефекта зачудности (V - efekat). Брехт разликује три нивоа говорног израза, а то су „трезни говор, повишени говор и певање“, а од глумца захтева „да приказује певача, а не само да пева“.

Мелодија се јавља у говору уопште, а мелодија стиха у ширем смислу је сваки облик узлазно – силазног, односно силазно – узлазног варирања интонације у стиху. Кад је реч о сценском говору, Ејхенбаум разликује три типа стиха: декламативни (ораторски), напевни (мелодијски) и говорни, а по Бернштајну „мелодија је област говорне реализације (декламација, рецитација, дикција)“. Каже се и да је „певање идеализовани говор“, али и „певај као што говориш“. Арнолд Шенберг, велики композитор бечке школе, од извођача својих дела захтевао је „говорни глас“ а „извођачев задатак је да оствари говорну мелодију“. Уз вокалне деонице, Шенберг ставља ознаку – рецитација. По узору на свог учитеља, Албан Берг, такође користи израз „говорно певање“.

Дакле, од античких времена до савременог америчког мјузикла, говор и певање као глумачки изрази, непрекидно се прожимају. Потпуно изненадна појава у позоришту, (након продора опере у XVI и XVII веку, када су оперски певачи суверено владали певачким изразом), грађанско позориште, пре свега кроз оперету и мелодраму, уводи глумца у сценско певање. Потом, захтеви шансоне, мјузик-хола, „спектакли подрума“, креирају специфичан профил глумца-певача, чија улога бива посебно изражена у кабареу, непоновљивом, специфичном жанру, насталом у Немачкој између два светска рата. Посебност овог жанра јесте у обједињавању извесних елемената глумачког израза као што су: пантомима и гег, покрет и плес, говор и певање, речитатив и скандирање, праћени инструменталном музиком, само уз акордску пратњу једног инструмента (recitativo parlante), или уз

пратњу целог оркестра (можда као ДЕКЛАМАЦИЈА УЗ ПРАТЊУ ФРУЛЕ, много векова пре?)

Амерички мјузикл, коначно, успоставља се као идеалан спој музике, говора и плеса. Специфичне драмске целине, у које је уткана музика, захтевају комплетне извођаче. У целокупном драмском опусу Бертолта Брехта, све улоге играли су глумци, а специјално за њих компоновали су Пол Десау, Ханс Ајзлер и Курт Вајл. Брехт од својих композитора често захтева - отворен такт, односно ритам и темпо прилагођен глумачкој интерпретацији, као пресудном фактору за тумачење драмских сонгова. Пример за то је *Сонг о великој кайишулацији*, из Брехтовог комада *Мајка Храброси*. Нотни материјал пружа нам увид у отворен такт, а речитатив се смењује са певаним деловима.

Сценско певање, дакле, има много дубље и традиционалније, сложеније значење, но оно које му се данас, често придаје. Глумац је увек морао бити добар говорник, али и певач, а однос између говорне и певане речи, простор глумчевог израза и креације. Само „лепо и интонативно тачно” певање није довољно, много је значајнија интерпретација од тежње ка музичком савршенству. Нотни материјал је текст, који захтева подробну анализу, са додатним музичким правилима.

11. ГЛАС У ОДНОСУ НА ЖАНР

• Свакако да различити жанрови попут трагедије, комедије, гротеске, фарсе, водвиља, комада с певањем, условљавају, поред осталог и промену конвенције у игри глумаца, као и различитост глумачког израза. Глас се, као једно од глумачких средстава трансформише у односу на одлике жанра. Крута правила у овом смислу, не треба постављати, поготово у погледу говорних константи (гласност, темпо, ритам, интонација, интензитет). Но свакако је незамисливо понављање истог изражајног средства једнако у трагедији, гротески, фарси. У гротески, на пример, неопходна је читава палета интонација, изненадних промена ритма и темпа, неочекиваних пауза и сл. Управо позоришна поетика Всеволода Мејерхољда почива на испитивању гротеске као жанра и избору глумачких средстава у односу на карактеристике жанра. Водвиљ, фарса, комедија нарави, захтевају од глумаца „више слојеве” у гласу и говору (говорили смо о предности укорењеног фалсета). Док, античка трагедија, саткана од монолога, стихомитија, сва од крика, незамислива је без изразитог интензитета и гласности у говору, грудног регистра, дубљих тонова. Узвик, крик, уздах, у сценама рањавања и умирања у трагедијама и хроникама, свакако су део гласовних прилагођења, као и смех у комедији.

Говорили смо о односу гласа и покрета, те како добра гласовна кондиција пружа могућност да се глас не мења у односу на покрет.

Наравно, ова тврдња односи се само на техничка питања гласовног тренинга. Међутим, у игри, глас често зависи од покрета и мизансцена. На пример: трчања, утрчавања, истрчавања, јурења, упадања, свакако условљавају промену даха, која *шреба* у игри да се одрази на промене у гласовној продукцији и говору. У Шекспировој комедији *Бођојављенска ноћ*, витез Тоби је пијан, тетур се, заплиће језиком, „сав је раскупусан”. Свакако ће и гласовне трансформације зависити од низа покрета и прилагођења у склопу датих околности.

Значајно је размотрити упутства у погледу мизансцена (дидаскалије) и индикације у тексту за игру глумаца, коју често сами писци имплиците одређују. У тексту можемо пронаћи низ упутстава за покрет глумаца, али и у погледу промена у дисању, емисији гласа и говору. То можемо посматрати посебно у распореду различитих група на сцени. Гласност је често константа од које зависи акција и реакција појединих група. Гласом се дочаравају раздаљине, уласци и изласци, промене места, прерушавања. Понекад се од једне групе на сцени жели нешто сакрити. Апарте, за публику, или друго лице, реплике су чујне, измењене шапатам, полушапатам, тихо, за другу групу – нечујне су. Скривања и коментари за публику, захтевају слична гласовна прилагођења, у смислу интонације и гласности. У дидаскалијама налазимо и ознаке за дешавања изван сцене: бука, граја. Гласови допиру иза, али и испод сцене. Дух Хамлетовог оца у Шекспировом *Хамлејџу*, налази се, по дидаскалији, *У њодземљу*, а само звук његовог гласа води Хамлета, Хорација и Марцела, те мењају места на позорници, вођени само гласом Духа. Посебно у Шекспировом опусу можемо пратити ове индикације кроз текст. Тако за Виолу (*Бођојављенска ноћ*), пошто је очекује неизбежан двобој са витезом Ендрјуом, кажу да је „бледа и дрхти”, а такође и Хорације (*Хамлејџ*), пред појавом Духа, „дрхти”. Едгар (*Краљ Лир*), прерушен у сиротог Тома, дрхти, цвокоће, уз узвике: „Сиротом Тому је зима, о, до, де, до, де, до, де...” Понекад, опет, само по звуку, можемо да препознамо дешавања, која на сцени не видимо. У *Хамлејџу*, Полоније, смртно рањен, пада, иза завесе. *Чује се крик* и вероватно, удар тела у паду.

Значајно је, такође, пратити гласовне трансформације и прилагођења у односу на честа прерушавања код Шекспира, чак двострука и трострука. Готово да нема комада без дуплирања улога. Едгар (*Краљ Лир*), прерушава се прво у сиротог Тома, потом у сељака, а витез и племић Кент у слугу, те, како сам каже мења „акценат”. Луда (*Бођојављенска ноћ*), за Малволија игра свештеника Топаса. Луда само гласом може да дочара ову промену, пошто га заточени Малволио не види, у мраку је. Глумац је, дакле, неоспорно поседовао изврсну гласовну и говорну технику, те способност честих гласовних трансформација. Али, Шекспир је и сам контролисао глумчев глас дајући сопствена правила. И не само Шекспир.

Погледајмо, за тренутак, дидаскалије у драми Јуџина О' Нила, *Дуго њушовање у ноћ*. У I чину каже се – *гласови младића се њоново чују. један од њих добија најад кашља... усне му се истисо иако ирзају и грче као њене (мајчине). чује се како Едмунд, њењући се с њејеницама, кашље. У II чину – Едмунд нервозно ирочишћава грло, а њо изазива иррави најад кашља*. Глумац који игра Едмунда, свакако мора да следи ове индикације. Оне су путоказ за одређивање гласовних карактеристика лика и за избор глумачких средстава. I чин Чеховљеве *Три сесире*, одвија се на два плана: у салону са стубовима иза којих се види велика сала. *Неирекидно се чују разни звуци и жамор. У сали се поставља сто за доручак. Једна од сестара, Маша, у I чину, комуницира са околином само звуком – звиждања, звиждукања, певуши. По дидаскалији: иррихо звиждуће иресму и ирвушећи сиравља шешир на главу*.

Пратећи индикације у тексту и дидаскалије, добијамо одговоре на питања о одликама жанра, као и одговор на питање КАКО у избору глумачких средстава. Задати покрет, упутства у погледу даха, гласовне трансформације, промене ритма и темпа, неочекиване паузе, саставни су елементи анализе текста у скицирању карактеристика лика.

12. ЗАКЉУЧАК

• Методи учења технике гласа (теоријски и практични), обједињени су као:

1. научно-истраживачки метод, који укључује познавање функционисања органа за припрему, органа за продукцију и артикулационо-резонантних органа;

2. визуелни метод – укључује процес уочавања правилних феномена фонације;

3. аудитивни (слушни) метод – бележење слухом позитивних вибрација и сензација у фонацији;

4. емпиријски метод – ослањање на сопствена искуства, прихватање покрета у процесима респирације и фонације, као и памћење путем слуха позитивних квалитета у емисији гласа.

Сисили Бери каже да „постоји много погрешних путева” у раду на поставци гласа. Међутим, никако нећемо погрешити ако гласовном образовању приђемо у односу на индивидуалне могућности појединца. Стереотипи и обрасци у гласовној обуци, штетни су. Стрпљење, поступност и лежерност у раду, претпоставке су за откривање гласовних квалитета, који често, дуго остају скривени. Понекад, делује да је циљ веома далеко. Заиста, тренутак ослобађања гласа, непредвидљив је. Пресудно је, не само усвојити одређену технику, већ подстицати

машту и инспирацију у трагању за сопственим гласом. И да наведемо, на самом крају прилога о гласу глумца и речи Питера Брука:

„ВРЛО ЈЕ ВАЖНО УОЧИТИ РАЗЛИКУ ИЗМЕЂУ ГЛУМЧЕВОГ ГЛАСА КАКАВ ЈЕСТЕ И КАКАВ БИ МОГАО БИТИ!”

Литература

а) драмски текстови

Јуџин О' Нил: *Дуго њување у ноћ* (превод Воја Чолановић), Београд 1964.

А. П. Чехов: *Сабрана дела*, књ. X (*Три сесире*, превод Кирил Тарановски), Београд 1974.

Виљем Шекспир: ЦЕЛОКУПНА ДЕЛА, књ. 2 (*Бољојављенска ноћ*, превод и напомене В. Живојиновић), Београд 1978.

Виљем Шекспир: ЦЕЛОКУПНА ДЕЛА, књ. 4 (*Хамлеј*, превод В. Живојиновић), Београд 1978.

Виљем Шекспир: ЦЕЛОКУПНА ДЕЛА, књ. 4 (*Краљ Лир*, превод и напомене Ж. Симић и С. Пандуровић), Београд 1978.

б) књиџе

Арто Антонен: *Позоришће и његов двојник*, Београд 1971.

Аристотел: *О њесничкој уметности*, Београд 1955.

Аристотел: *Реторика*

Бајчетић Предраг: *Драмска њрича*, Дrame Борисава Станковића, Београд 1979

Berry Cicely: *Voice and the actor*, London 1973.

Berry Cicely: *The actor and his text*, London 1987.

Brecht Bertolt: *Dijalektika u teatru*, Београд 1966.

Bradbrook, C. M.: *Shakespeare the Craftsman*, London 1969.

Bradley, C. A.: *Shakespearean tragedy*, London 1983.

Васић Смиљка: *Вештина џворења*, Београд 1980.

Вилијамс Рејмонд: *Од Ибзена до Брехија*, Београд 1979.

Vickers, V.: *Shakespeare's Use of Retic (A NEW COMPANION TO SHAKESPEARE STUDIES)*, Cambridge 1984.

Gavella Branko: *Glumac i kazalište*, Novi Sad 1967.

Гротовски Јежи: *Ка сиромашном њозоришћу*, Београд 1976.

Грујић-Еренрајх Љ.: *Гласовно образовање џлумца*, Београд 1985.

- Dessen, C. A. : *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*, Cambridge 1984.
- Ђорђевић Бранивој: *Грамаџика српскохрватске дикције*, Београд 1984.
- Ђурић Милош: *Историја хеленске књижевности*, Београд 1971.
- Evans, I. V.: *The language of Shakespeare's Plays*, London 1966.
- Живановић Д., Ђорђевић Б., Васић С. *Дикцијске теме*, Београд 1979.
- Joseph, V.: *Acting Shakespeare*, London 1960.
- Кохан, П. С.: *Историја сцене Грчке књижевности*, Сарајево 1971.
- Lhotka Kalinski Ivo: *Umjetnost pjevanja*, Zagreb 1975.
- Мејерхолд, Е. В.: *О позоришту*, Београд 1976.
- Молинари Чезаре: *Историја позоришта*, Београд MCMLXXXII.
- Мркић-Поповић ЈБ. *Сферности сигнала говорног израза*, докторска дисертација, Београд 1987.
- Музичка енциклопедија* I, II, III том, Загреб MCMLXXIV.
- Ниче Фридрих: *Рођење трагедије*, Београд 1983.
- Речник књижевних термина*, Београд 1985.
- Савић Д. Цвејић Д. Косановић М: *Оториноларингологија*, Београд 1975.
- Styan, L. J.: *Shakespeare's Stagecraft*, Cambridge 1971.
- Sternfeld, W. F.: *Shakespeare and Music (A NEW COMPANION TO SHAKESPEARE STUDIES)*, Cambridge 1984.
- Хегел, Ф. В. Г.: *Естетика III*, Београд 1961.
- Hotson, L.: *Shakespeare's Motley*, London 1952.
- Џвејић Никола: *Савремени белканио*, Београд 1980.
- Špiler Bruna: *Umjetnost solo pjevanja*, Zagreb 1975.

Marina Marković

THE ACTOR AND HIS VOICE

Summary

The study, *The Actor and His Voice* 1. explores the phenomenon of the human voice in general, as the basic means of expression and communication and 2. tries to determine the effect of specific voice training approaches on professions (the art of acting being one) where communication with people is continuous. In the education of the actor, all over the world, as well as at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade, special attention is paid to the voice training and speaking skills, as the basic means for conveying emotional and cognitive messages.

Without breath, which activates the voice (but also the entire process) there is no life; without phonation (the vibration of the vocal cords) there is no communication; without resonance (the resonator) the voice cannot be emitted into space. By moving certain muscle groups we breathe, by moving another set of muscles we exhale, and by moving the muscles of the vocal apparatus we

can scream, cry, laugh, speak, sing. The moment when a healthy human being is born into the world and cries, communication begins. In the first year of life, before we begin to imitate adults and to learn and experience the impact of the community, which reaches us only through words and language, sound is the only means by which we express thoughts and feelings. Speech is an acquired habit, while the first instinctive sign of life is – voice. Since voice is the expression of personality, with time it begins to acquire psycho-physical qualities, specific physical and musical characteristics.

It appears that the human vocal potential is almost unlimited (thus frequent comparisons of the human voice with instruments). Sometimes, certain disabling physical and psychological barriers may exist of which we have no awareness: if they are recognized on time, with proper vocal training they can be successfully overcome. Of crucial importance is conscious control of all willed muscular movements, from inhaling, vibrating the vocal cords, finding the right tone and forming the sounds (vowels and consonants), to the activation of the natural amplifiers of sound ‡ the resonating cavities within the head, chest and the whole body. The correct voice is, in fact, the result of the willed control of ones vocal apparatus.

For that reason, in the *Contributions* to this study, special attention has been paid to the voice activators – the processes of respiration and phonation, due account having also been taken of the anatomical constitution of the vocal apparatus and the movements of the specific muscle groups responsible for the processes of respiration, articulation and imposing. The changes in the mouth cavity responsible for the change of articulation need to be observed, as well as their influence on the articulation-resonance apparatus, which activates the resonators responsible for the dynamic quality of the voice and its emission.

It goes without saying that voice technique achieves its full meaning only in respect to stage acting and singing as special acting skills. The higher levels of voice training is the ability to liberate the voice through sound transformations required by the qualities of the genre and the specific modes of expression required for singing on the stage.

The *Contributions*, thus, present the basic propositions of voice training of actors, and the specific plan and program for the subject VOICE TRAINING & SINGING FOR THE STAGE. It needs to be noted that in our country important theoretical and practical research has been done in respect to vocal forms, especially breathing techniques and imposing in the area of operatic singing, and that a large bibliography of published works is available to students of solo singing. Only in the last twenty years special attention has been paid to the specific needs of voice and vocal training for students of acting. The first and the most significant publication in this area has been the book *Voice Training for Actors*, by Ljiljana Grujic-Erenrajh, who has for many years taught as a professor at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. The study *The Actor and His Voice*, subtitled *Contributions*, is a sign of continued interest in the research related to the phenomenon of the actors voice.