

Marina Marković

GOVOR – PEVANJE

Poigravajući se govorom, ponekad svesno, nekad nesvesno, kao u igri sa decom, u šali ili izražavajući stanja i osećanja, koja rečima ne možemo da iskažemo, često prelazimo sa govornog na deklamatorski ili napevni, melodijski nivo, kombinujući određene govorne figure. U raznovrsnim oblicima komunikacije, govorna struktura transformiše se u pevani oblik izražavanja. Tako, često i nesvesno, pokušavamo da ubedimo sagovornika ili slušaoca, u ispravnost svojih ideja.

Upravo u ovom prostoru, u kome se govorna transformiše u pevanu reč, javlja se spoj nečeg pučkog i uzvišenog (o čemu govori i Ivo Andrić u *Znakovima pored puta*), vrhunski profesionalnog i artističkog, dečije naivnog i ubojito angažovanog. Ovi trenuci se u pozorištu ponekad javljaju, a tako i objašnjavaju, kao deo magije, čarolije koja nastaje u momentu kada sama reč više nije dovoljna da iskaže neku poruku, već je potrebno da bude pojačana u zvučanju. Za glumce je od posebnog značaja pronalaženje razlika i veza, kao i poređenje, govorenih i pevanih delova u različitim komadima, a posebno u odnosu na zahteve i karakteristike žanra.

Spone koje povezuju, naučno i književno istražuju i objašnjavaju dva nivoa – govorni i pevani, jesu: versifikacija – učenje o metrici i građi stiha i retorika, kao i razvijanje složenog sistema intoniranja i ritmičkog raščlanjavanja. U solo pevanju, kao i u glumi, ove se veštine posebno izučavaju, kao osnovna sredstva izražavanja. U solo pevanju, artikulaciji i dikciji, pridaje se posebna pažnja, u glumi specifičnim oblicima pevanja, u podvrstama određenog žanra, koji ćemo za sada nazvati: komad sa pevanjem.

Melodija je, u širem smislu svaki oblik uzlazno-silaznog, odnosno silazno-uzlaznog variranja intonacije i javlja se u govoru uopšte. Govorna melodija jeste sveukupna strana govora ili većih govornih celina, dizanje i spuštanje glasa u toku govornog čina. Karakteristična je za svaki izraz, za svaki jezik, pa i za svakog govornika. Kada je reč o melodiji stiha, razlikuju se (po Ejhen-

baumu) tri osnovna tipa stiha: deklamativni – oratorski, napevni – melodijski i govorni, pa se, shodno tome, javlja i podela na: deklamaciju, recitaciju i dikciju.

Odnos dramske literature i muzike, posmatran kroz istoriju pozorišta i muzike, gotovo je neraskidiv; on je kompleksan i višeznačan. Ovom prilikom ćemo posmatrati odnos pevane i govorene reči u okviru dramskog stvaralaštva, bez osvrta na operu, kao posebnog muzičko-scenskog oblika i Riharda Wagnera, koji uvodi posebne dramske elemente u operu.

Kada je reč o pevanju, upućujemo što se definicija tiče, na veoma obimnu literaturu o umetnosti solo pevanja. Navešćemo samo nekoliko iskaza, upravo muzičara, kompozitora, koji su u svojim delima razlikovali pevane, govorene i rečitativne deonice. Tako se kaže, između ostalog, i da je “pevanje idealizovani govor”, ali i “pevaj kao što govoriš”. Arnold Šenberg, poznati kompozitor bečke škole, koji je među prvima napustio područje tonalne i okrenuo se ka atonalnoj muzici, od izvođača svojih dela zahtevao je “govorni glas”. Isticao je, takođe, da izvođač ima složen zadatak, jer treba da ostvari “govornu melodiju”. Uz vokalne deonice, Šenberg stavlja oznaku: recitacija.

Posebno mesto zauzima ispitivanje odnosa pevane i govorene reči u određenim žanrovima, a sasvim specifično mesto – odnos pevanih delova u tzv. “ozbiljnim žanrovima”. Po definiciji, žanr (vrsta, rod) je najčešće vezan za prirodu zbivanja i ličnosti u drami, ponekad i za neke druge elemente – dužinu drame, njenu namenu, idejne poglede iznete u njoj, broj ličnosti, broj činova, upotrebu proze i stiha, odnos teksta i muzike, itd. Najpoznatija i najuprošćenija je podela na tragediju, komediju i dramu u užem smislu. Pevanje glumaca u tragediji je čudan izuzetak, takođe u drami. Pevanje u komediji je česta i uobičajena pojava, gotovo da se podrazumeva.

Još kod Aristotela nailazimo na pojam *melopoia*: “Govor (dikcija) jeste samo povezivanje reči: šta je muzička kompozicija, to je svima jasno.”¹ Melopoia, ili melopeja u grčkoj muzičkoj teoriji definiše se kao “nauka o umetničkom oblikovanju melodije (melosa)”.

Mnoga istraživanja ukazuju na tezu da je i pre antičke tragedije postojala pevana reč, pevanje kao poseban izraz. U antičkoj Grčkoj smatralo se da je muzika božanskog porekla, stoga su se pevali peani i himne, upućeni u slavu bogova i heroja. Kasnije, muzički elemenat gubi na značaju i pojavljuju se *rapsodi*, koji recituju epove, a sa uvođenjem glumca u tragediju počeo je da prevladava pripovedački karakter.

1 Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Rad, Beograd, 1982, str. 42.

Odnos govorene i pevane reči posebno je izučavan na primeru antičke tragedije, pre svega, kroz dijalog protagoniste i hora. Smatra se da su, u početku horske partije u celini pevane: ulazna pesma, stajaća i izlazna pesma, a kasnije recitovane. Aristotel kaže o horu sledeće: “I hor treba shvatiti kao jednog od glumaca i da bude deo celine i da učestvuje u radnji, ne onako kao u Euripida, nego kao u Sofokla”², a dr Miloš Đurić ističe da je “horovođa u dijalogu s glumcima, dijaloški trimetre deklamovao, a one trimetre koji su u vezi s lirskim partijama, pa tetrametre i anapeste, recitovao uz pratnju frule...”³

U *Rečniku književnih termina*, nalazimo još jedno objašnjenje odnosa govorne i pevane reči u antičkoj tragediji: “Glumcima su, pored govornih odeljaka, ponekad dodeljivani i pevani odseci (naročito kod Euripida). Takve odeljke obeležava zajednički naziv *amoibaion* ako se u njima pesma glumca smenjuje sa odgovorima glumaca ili hora (u ovom drugom slučaju to je često žalopojka – *komos*)”⁴.

No, stari Grci imaju, pored tragedije, i komediju – satirsku igru sa obavezanim satirskim horom, i mim, kao mali farsični oblik.

U rimskoj književnosti, govori se o *kantici*, u sličnom smislu u kome je definisan pojam melopeje. Kantika se, po rečničkoj definiciji, smatra “instrumentalnom pratnjom pevačkih umetnika”.

U vizantijskoj i staroj srpskoj književnosti, nailazimo na pojam *psaltikije*, što je muzički rukopis sa tekstovima pesama, čije su melodije označene neumskom notacijom. U srednjem veku, pored liturgijske drame, mirakula i moraliteta, javljaju se i svetovni oblici, kao farsa, sotija, mim. Javlja se po prvi put i specifičan profil: glumac-pevač, minezenger, zabavljač. Potom se, kao dramske podvrste izdvajaju: tragikomedija, komedija del arte, pastorala i seoska farsa u XV i XVI veku, inače značajne zbog pojave opere i baleta, kao posebnih muzičko-scenskih oblika.

Uloga muzike u elizabetanskom pozorištu bila je veoma istaknuta, posebno u Šekspirovom bogatom opusu, u kome nema gotovo nijedne tragedije, hronike ili komedije, u kojoj se muzika ne sreće u instrumentalnom obliku: kao pratnja-pojedine scene u komedijama tiho je pratila muzika, u intermedijama, u specifičnim kraćim umecima – komad u komadu (*dumb show*), pri ceremonijama, kao npr. dolazak kralja i sl. Pevanje je utkano u radnju komada i njen je neodvojiv deo. Pretpostavlja se da je većinu pesama pratila

2 Aristotel, *Ibid*, str. 67.

3 Miloš N. Đurić, *Istorija helenske književnosti*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1972, str. 258.

4 *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985, str. 822.

muzika, pa se u Šekspirovim tekstovima često nalaze indikacije muzičarima da sviraju ili prate pesmu. Profesionalni muzičari učestvovali su u predstavama, imali svoje određeno mesto na galeriji, u centralnom delu. Takođe se zna koji su instrumenti korišćeni. No i glumci su, ponekad, svirali. Poznato je da Šekspir piše uloge, posebno “pevačke”, za određene glumce iz svoje družine. Posebno stvarajući jedan od najneobičnijih likova, možda u čitavom dramskom stvaralaštvu – lik Lude (*Bogojavljenjska noć, Kralj Lir*, itd.), Šekspir namenjuje ulogu Lude svojim glumcima Viljemu Kempu i Robertu Arminu koji su odlično pevali, pored toga što su bili sjajni glumci. Savremenici tvrde da su ovi glumci bili jednako vični pesmi, igri, plesu i oratorskim veštinama.⁵ Interesantna su tumačenja ovog lika u literaturi. Lik Lude zadužen je za komentarisanje pojedinih scena, događaja, u govorenom ili pevanom obliku, u kazivanju tzv. proročanstava (*profecy*). Luda kazuje ili peva izvesne deonice u tekstu koje je u antičkoj tragediji pevao hor. Šekspir u svom dramaturškom opusu nema hora, ali mnogi poznati šekspirolozi, Ludi čak pripisuju “horsku funkciju”. V. H. Klemen, na primer, navodi: “U skoro svakoj Šekspirovoj tragediji postoji figura objektivnog posmatrača (objective observer) koji interpretira radnju sa spoljašnjeg stanovišta dramske radnje...”⁶ Suprotno, dakle, tradiciji svoga vremena, Šekspir je pevanje pesama uvrstio i u neke svoje drame, a muzički fragmenti, nazivi pesama, ili samo pojedini stihovi, sačuvani su.

I filozofska misao, takođe je, tokom vekova, bivala usmerena na istraživanje odnosa govora i pevanja, posebno u tumačenju fenomena antičke tragedije. Fridrih Niče, u knjizi *Rođenje tragedije iz duha muzike*, govori o odnosu muzike i drame, pri čemu je za njega, “muzika prava ideja sveta, drama samo odsjaj te ideje, njena upojedinačena senka”. Niče, takođe govori i o ulozi hora u staroj grčkoj književnosti: “Melodija je dakle prvo i opšte... Melodija rađa pesništvo iz sebe... Tragedija je nastala iz antičkog hora, i prvobitno bila samo hor i ništa drugo do hor... Kad je genije muzike pobegao iz tragedije, tragedija je strogo uzevši mrtva.”⁷ Valja napomenuti da se hor, nakon grčke tragedije, veoma retko ili nikako, ne javlja u dramskoj književnosti. Upravo je Šekspir pokušao da hor zameni komentatorom, koji postaje glas hora (lik Lude, glumac koji govori Prolog i Epilog, itd). Rasin, takođe, u liku poverioca – “konfident”, ima objektivnog posmatrača, ali nema pevanja, samo govorenja u stihu, ili recitovanja. Bertolt Breht, konačno, tek u XX veku, ponovo uvodi hor u epsko pozorište, koji: komentariše i nagoveštava

5 Videti opširnije u knjizi Marine Marković, *Šekspir i pokret – istraživanje elizabetanske konvencije glume*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 1998.

6 Wolfgang H. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*, London, 1967, str. 142.

7 Fridrih Niče, *Rođenje tragedije iz duha muzike*, BIGZ, Beograd, 1983, str. 58-61.

dogadaje; u dijalogu je sa glumcima; zadužen je za kazivanje određenih istina, itd.

Od antičkih vremena, dakle, do savremenog američkog mjuzikla, govor i pevanje kao glumački izrazi, neprekidno se prožimaju i prepliću. Potpuno iznenađan momenat u pozorištu (nakon prodora opere u XVI i XVII veku, kada su operski pevači suvereno vladali pevačkim izrazom), krajem XVII, potom u XVIII i XIX veku, bila je pojava građanskog pozorišta, kroz melodramu, potom operetu i vodvilj. Tražila se, zapravo, scensko-muzička forma, u kojoj će dramsko delo biti u celini melodizirano. Ovi žanrovi definitivno uvode glumca u scensko pevanje. Jedan od najpoznatijih kompozitora toga vremena, bio je Monteverdi.

Melodrama je žanr, koji teži ka objedinjavanju dramskog teksta, vokalne i instrumentalne muzike, baleta, koreografskih tačaka i bogate scenografije. Melodrama je, po rečničkoj definiciji “nešto između govorene reči i otpevane reči, uzdizanje govornog jezika do pevane emfaze”. Početkom XX veka, melodrama, sa pojavom zvučnog filma, doživljava puni procvat.

Vodvilj je laka, zabavna komedija, prošarana kupletima. Najpoznatiji pisci vodvilja, su Žorž Fejdo (*Dama iz Maksima, Ma ne šetaj se sasvim gola, Pozabavi se Amelijom*), Ežen Labiš (*Slamni šešir, Put gospodina Perišona*) i Ežen Skrib (*Medved i paša, Jevrejka, Crni domino*), itd. U opereti koja je, takođe, tipično građansko pozorište zabavnog karaktera, naklonjeno sjaju i glamuru, prevladavaju muzički elementi (pevani rečitativi), tako da je u odnosu govor – pevanje, mnogo više zastupljena muzika i pevački izraz, no govoreni delovi teksta. Pa ipak, i u opereti se teži “govornom pevanju”. Zvezde operete, po završetku Prvog svetskog rata, bili su Moris Ševalje i Al Džonson.

Sredinu XX veka, obeležili su u scensko-muzičkom izrazu, pre svih, šansonjeri i glavni akteri “teatra podruma” u Parizu – Iv Montan, Edit Pjaf, potom Žak Brel, Žilijet Greko, Žozefina Beker i drugi. Oni su specifičnom muzičkom izrazu dodali i scenski nastup, koji je ovim spektaklima dao mnogo više scensko-teatarsko obeležje, no koncertantno. Posebno je šansona vezana za bulevarski život Pariza; šansona sa satiričnom i političkom tematikom, ostvaruje živu komunikaciju sa publikom. Pod američkim uticajem, mjuzik-hol postaje vodeći žanr i u Evropi. Mjuzik-hol uvodi ples i koreografske tačke, elemente, koji povremeno, prevladavaju u odnosu na tekst i pevačke numere. Zahtevi šansone, mjuzik-hola, “spektakli podruma”, kreiraju specifičan profil glumac – pevač, čija je uloga bila posebno izražena u kabareu. Kabare je žanr koji podrazumeva jedinstvo različitih elemenata; posebno je bio popularan u Nemačkoj između dva svetska rata. (Njegov uticaj na tadašnje društvo, ogleda se u filmu *Plavi anđeo* sa velikom zvezdom Marlenom Ditrih. O ovoj temi govori i čuveni filmski mjuzikl Boba Fosija – *Kabare*). Specifičnost ovog žanra

jeste u objedinjavanju izvesnih elemenata glumačkog izraza, kao što su: pantomima i geg, pokret i ples, govor i pevanje balada, šansona, doskočica, kupleta, potom rečitativ i skandiranje, recitovanje, parodiranje, imitacija... Muzika se pojavljuje u obliku instrumentalne pratnje, akordske pratnje jednog instrumenta (*recitativo parlante*) i pratnje celog orkestra. Kabare, tako ekspresivan u mnogim dramsko-muzičkim elementima, značio je predložak za pozorište Bertolta Brehta, koje je u svakom pogledu bilo jedno od najzanimljivijih u proteklom veku, pored američkog mjuzikla, koji doživljava procvat u prvoj polovini prošlog veka, u pozorištu, a kasnije i kroz filmske spektakle, do najnovijih glamuroznih ostvarenja krajem XX veka.

Bertolt Breht, u dramaturški sklop svojih komada, uvodi muzičke songove kao: deo radnje komada; specifične intermedije; komentare na zbivanja (zadatak soliste ili hora) kojima se iskazuje određen stav. Breht ponovo uvodi hor, daje mu funkciju komentatora, savetnika i saučesnika i uspostavlja scenske i muzičke odnose između soliste i hora. Putem songova pisac se, ne prekidajući tok radnje komada, direktno obraća gledaocima. Songovima se objašnjavaju mnoga mesta u komadu, daju se komentari, rezime neke scene ili celog komada. Songovi su za Brehta jedno od sredstava efekta potuđenja. O pevanju glumca Breht kaže: “Kad glumac pjeva, onda on mijenja funkciju. Ništa nije odvratnije nego kad glumac želi izazvati dojam kako ne primjećuje da je upravo napustio tlo trijeznog govora i da već pjeva... Glumac mora da prikazuje pjevača, a ne samo da pjeva... Ako glumac zapadne u melodiju, to mora biti poseban događaj; da ga naglasi, on može jasno pokazati svoj užitek u toj melodiji”.⁸ Interesantno je da Breht razlikuje tri nivoa govornog izraza: trezni govor, povišeni govor i pevanje, ali ističe: “Glumac mora umjeti da razgovjetno govori, ali to nije samo stvar konsonanata i vokala nego i prvenstveno – stvar smisla... Dakle, glumac koji uči govoriti mora uvijek paziti na to da svoj govor održi fleksibilnim, gipkim. On neprestano treba da misli na stvarni ljudski govor.”⁹ Verovatno zato, u songovima, Breht u saradnji sa svojim kompozitorima, uvek insistira na preplitanju tri sloja govornog izraza: prvi – govorni, komentatorski, drugi – povišeni, rečitativ i treći – pevanje. Glumac iz jednog, prelazi u drugi i treći nivo, koji se razlikuju i te razlike su oštro ocrtane i naglašene, a nikako slivene.

U celokupnom dramskom opusu Bertolta Brehta, sve uloge (muzički veoma složene) igrali su glumci, a specijalno za njih komponovali su Pol Desau, Hans Ajzler i Kurt Vajl. Breht od svojih kompozitora često zahteva – otvoren takt, odnosno ritam i tempo koji se prilagođava glumačkoj inter-

8 Bertolt Breht, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966, str. 48, 9.

9 *Ibid.*, str. 262.

pretaciji, kao presudnom faktoru za tumačenje dramskog songa. Jedan od najboljih primera za ovu vrstu muzičko-dramskog teksta jeste *Song o velikoj kapitulaciji*, iz Brehtovog komada *Majka hrabrost i njena deca*. Notni materijal pruža nam uvid u otvoren takt, a rečitativ se smenjuje sa pevanim delovima.

Zbog čega se toliko insistira na pevanju songova iz dramskog opusa Bertolta Brehta, koji i nije toliko omiljen na našim prostorima? Mnogi njegovu muziku definišu kao disharmoničnu, tešku, neprijatnu i sl., a takođe je komplikovano sačiniti prepev songova, sa nemačkog na srpski jezik. Prepev je, zapravo, drugi prevod, veoma složen, pošto se moraju striktno poštovati note, trajanje, ritam i pauze, koji su kao muzički elementi zadati od strane kompozitora. Rad na Brehtovim songovima jeste posebno značajan, jer zahteva, pre svega, kompletnu glumačku analizu i interpretaciju, kreiranje likova, koji su bogato, i za glumce živopisno i oštrim crtama, oslikani. Sa druge strane, muzički tekst nije nimalo jednostavan za savladavanje, ali nosi u sebi elemente dramskog, izvestan naboj i energiju, koje samo glumac može da oseti i dočara. Možda su najpevljiviji songovi iz *Opere za tri groša* ili *Prosjacke opere*, koja je najviše izvedeno Brehtovo delo, pored komada *Majka hrabrost i njena deca*. Šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, proistekao je (iz vremena u kome je nastao, a o kome je i govorio) ekspresivan, neobičan, sugestivan, tzv. teatar jednog glumca. Ovaj žanr se nikako ne bi mogao nazvati monodramom; imao je i izvesna obeležja kabarea. To je svojevrsan resital, muzičko-poetsko-scenski izraz. Izuzetnu popularnost, prvo širom Evrope, potom u svojoj domovini, stekao je, u ovoj vrsti nastupa, Vladimir Visocki – “pesnik sa gitarom”, čuveni poeta, glumac Teatra na Taganki, takođe i muzičar, svestrano obdarena ličnost.

Američki mjuzikl, konačno, uspostavlja se kao idealan spoj muzike, govora i plesa. Specifične dramske celine, u koje je utkana muzika, zahtevaju kompletne izvođače. Početak mjuzikla, tzv. rani mjuzikl, nastaje, verovatno, iz mjuzik-hola, a značajnu podlogu daju mu džez-pevanje, stepovanje (specifičan korak u plesu) i koreografske numere, poput poznatih numera Džina Kelija i Freda Astera, u filmskim verzijama mjuzikla. Mjuzikl ne zahteva obavezno samo nastupe glumaca, učestvuju i školovani pevači, a prevashodno za ovaj žanr, edukuje se poseban glumačko-pevački kadar. Glumci (ili pevači) su u mjuziklu i izvrsni artisti i plesači, u vokalnom smislu u potpunosti spremni, voluminoznih i bogatih glasova u opsegu. Iz pozorišta, mjuzikl veoma brzo prelazi na film i doživljava veliku popularnost. Među najznačajnijim mjuziklima su: *Moje pesme moji snovi*, *Moja ljupka dama*, *Priča sa zapadne strane*, *Kabare*, *Kosa*, itd., do najmodernijih: *Fantom u operi*, *Mačke*, *Evita*, *Jadnici*, itd. Među najpoznatijim kompozitorima su Džordž Geršvin, potom Džerom Robins, pa Lojd Džordž Veber i drugi.

Mjuzikl je odraz jednog novog vremena, totalno, avangardno, moderno pozorište, gde su podjednako zastupljeni reč, pokret i muzika. To je pozorište sjajnih, bleštavih kulisa, bajkovitih kostima, pozorište svetlosti i sjaja (pre svega Brodvej), a prevashodno, pozorište vrhunskih glumaca-pevača.

Na našim pozorišnim scenama, u XVIII i XIX veku, javlja se specifičan žanr – komad sa pevanjem. To su scenska dela u prozi, praćena muzičkim tačkama, solističkim, horskim, plesnim i orkestriranim. U početku su to romantičarske drame sa muzičkim solo tačkama, uvertirama, intermedijima, intermecima. Stil glumačke igre, pa i pevanja, pod izrazitim je uticajem u početku nemačkog zingšpil (*Singspiel*), potom i francuskog pozorišnog stila, a kasnije se vraća srpskoj tradiciji i folkloru. Komad sa pevanjem, kao muzičko-dramska forma, postao je veoma popularan, tako da se gotovo nije mogao zamisliti pozorišni repertoar bez muzičkog pozorišta. Postoje čak svedočenja savremenika da je publika bivala veoma nezadovoljna i čak napuštala predstave koje nisu imale muzička intermeca i pevanje.

Jedan od najpopularnijih i najviše izvođenih komada sa pevanjem, svakako je *Koštana*, Borisava Stankovića. Analizirajući ovo delo, profesor Predrag Bajčetić ističe da je *Koštana*, zapravo, komad o veselju, “po didaskalijama, najmanje, pucnjava se čuje dva puta, svirka u daljini devet i na sceni pet puta, pesma se upliće u dešavanja trideset šest puta”. P. Bajčetić govori o pevanju i pesmi kao izrazu u narodnim komadima i sledeće: “Pesma je ispovest ličnosti, ona zamenjuje monolog, kazuje ono što ne sme da se zna, i ne ume da se iskaže. Pesma je nagoveštaj sudbine, ona zamenjuje drevni hor, kazuje da su iste grehe i drugi počinili, iste patnje i drugi podnosili.”¹⁰

U radnje srpskih komada sa pevanjem, pre svega, melodrame, potom komedije i tragedije, utkane su pesme koje su pevane u intermedijama, ali su i deo radnje komada, kao, npr. u komediji *Didi*, Janka Veselinovića. Za komedije srpskih pisaca poput Joakima Vujića, Milovana Glišića, Janka Veselinovića i drugih, prerađivali su folklorne elemente, već postojeće narodne i gradske pesme, ili komponovali potpuno novu muziku, kompozitori: Josip Šlezinger, Stevan Stojanović Mokranjac, Stanislav Binički, Davorin Jenko i drugi. Jedna od najstarijih pesama, pevanih na srpskim pozornicama, datira iz 1734. ili 1736. godine. Ova pesma je pevana u *Traedokomediji* koju je sastavio Manuil Kozačinskij. Sačuvana je zahvaljujući melografskom zapisu Kornelija Stankovića.¹¹

10 Predrag Bajčetić, *Dramska priča, Drame* Borisava Stankovića, Nolit, Beograd, 1987.

11 Muzikološki institut SANU, posebno se bavio istraživanjima u oblasti ovog specifičnog žanra – komad sa pevanjem. Interesantni članci objavljeni su u Zborniku radova: *Srpska muzička scena*, Muzikološki institut, Beograd, 1995.

Komad sa pevanjem ostaje veoma popularan do Drugog svetskog rata. Kasnije, stari srpski komadi sa pevanjem, osim povremeno *Koštane*, gotovo da nisu ni izvođeni na našim scenama.¹²

SCENSKO PEVANJE

Sisili Beri, poznati pedagog tehnike glasa, ističe: “Pevanje je, naravno, izvanredan način da proširite glas, ono pojačava disanje i prisiljava vas da otkrijete i koristite rezonance u grudima i glavi”.¹³

Scensko pevanje ima mnogo dublje, tradicionalnije i složenije značenje, no ono koje mu se, danas, nažalost, često pridaje. Glumac je u svim vremenima morao biti dobar govornik, ali i pevač, takođe. Odnos između govorene i pevane reči takođe se, kao uostalom i svi teatarski elementi, može i mora pratiti od pozorišne kolevke – antičke tragedije.

Razvoj pozorišne umetnosti nikako se ne može sagledati odvojeno od muzičke umetnosti, već u čudesnoj harmoniji u kojoj se ove dve umetnosti prate, prožimaju, nadmeću, dopunjavaju. Muzika u filmskoj umetnosti, takođe, ima veoma značajnu ulogu kao neophodan efekat; instrumentalna podloga; elemenat koji podcrtava radnju ili poente u radnji filma; efekat koji nagoveštava buduće događaje; lajt-motiv lika, glavnog junaka.

Glumci treba da poznaju glavne pravce u istoriji muzike. Drugi elemenat, koji je se, u osnovnim crtama, mora savladati, jeste poznavanje nota i osnovnih

12 Nakon više decenija zaborava, srpski komadi sa pevanjem: *Kreštalica* i *Šnajderski kalfa* Joakima Vujića, *Adam i berberin prvi ljudi* Jakova Ignjatovića, *Podvala* Milovana Glišića i *Đido* Janka Veselinovića i Dragomira Brzaka, izvedeni su kao predstava pod nazivom *Komendijaši – medaljoni iz starih srpskih komedija*, na velikoj sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, 25. 11. 2001. godine. Ova predstava igra se u stalnom repertoaru Narodnog pozorišta. Dramski tekst je za izvođenje priredio prof. Predrag Bajčetić, koji je predstavu i režirao, u saradnji sa Slobodanom Beštićem. U predstavi igraju studenti III godine Glume Fakulteta dramskih umetnosti, u klasi docenta Anite Mančić, a saradnici na scenskom pevanju i kompletnoj muzičkoj obradi pesama su: mr Marina Marković i mr Aleksandar Miletić. Savetnik za izbor pesama je Katarina Tomašević, muzikolog. Pesme su izvedene u originalnim verzijama, izdvojene iz stare srpske muzičke i teatarske baštine. Ovom prilikom, Narodno pozorište je izdalo i knjigu sa kompletnim tekstovima, kao i *Pesmaricu* u kojoj se nalaze tekstovi pesama i note – klavirski izvod. Melografski zapisi sačuvani su zahvaljujući kompozitorima kao što su: Josip Šlezinger, Stevan Stojanović Mokranjac, Stanislav Binički, Kornelije Stanković, Isidor Bajić i drugi, koji su poznate narodne pesme obrađivali, ali i komponovali potpuno originalnu muziku za određene komade. Sve pesme izvedene su po originalnim partiturama, uglavnom na osnovu klavirskog izvoda, a capella, tj. bez muzičke pratnje, osim horskih pesama koje prati instrumentalna muzika sa matrice, u obradi mr Aleksandra Miletića, koji je komponovao i muziku za *Kreštalicu*, budući da nema sačuvanog notnog materijala za pesme koje su u tekstu navedene. Za neke pesme kao, na primer: *Raslo mi je badem drvo*, *Oj goro ti visoka rasteš* i druge, pretpostavlja se da su spevane pre dve stotine godina.

13 Cicely Berry, *Glumac i glas*, Glumitna knjižnica Prolog, Zagreb, 1997, str. 24.

ritmičkih vrednosti: takta, trajanja, pauze, muzičke artikulacije, itd. Mnogo je lakše raditi na notnom materijalu, kada se poznaju osnovna muzička pravila i oznake. U početnom radu na glasu, koriste se jednostavne vežbe iz solfeda, vežbe intervala i insistira na prepoznavanju harmonije (akordi, kadence), a kasnije se uvežbava višeglasje – dvoglasje, troglasje itd., ka složenijim oblicima horskog pevanja.

Sa jedne strane, samo lepo i intonativno tačno pevanje nije dovoljno. Sa druge strane, falš, pogrešno pevanje, samo improvizovanje, kao što, nažalost, često možemo čuti na našim scenama, takođe ne zadovoljava ni neophodan minimum muzičkog kvaliteta. Solidna vokalna tehnika, muzikalnost i osećaj za ritam, kao i uvežbavanje songa ili pesme, tek su predložak za interesantnu, složenu interpretaciju. Težnja ka muzičkom savršenstvu, očigledna je i sasvim jasno iskazana u mjuziklu; zaista, ovaj žanr zadivljuje tokom proteklih pedeset godina svojom lakoćom, igrivošću, uzbudljivim pevanjem i igranjem, iza čega stoji veoma naporan i složen posao. Međutim, i mjuzikl, komad sa pevanjem, dramski ili epski komad sa pevanjem i sl., zahtevaju složenu i specifičnu interpretaciju. Shodno tome, možemo uočiti i izvesne razlike u samom pristupu i načinu pevanja. Ruska angažovana pesma, srpska narodna pesma, francuska šansona, španska romansa, mjuzikl, itd., nose sobom odlike određenih kultura i tradicije i zahtevaju posebnu interpretaciju i angažman u pevanju. Razlike nisu tako drastične, ali su uočljive. One zavise od podneblja, vrste pesme, od interpretatora, pa čak i od trenutnih okolnosti u društvu i ne retko, od političkih prilika. Zatvoreni i otvoreni vokali, tremolo, široko – legato pevanje ili ritmizirano, džez pevanje, zahtevaju, donekle, drugačiji pristup i primenu određenih elemenata vokalne tehnike. Stoga, u nastavi scenskog pevanja treba da budu zastupljene sve, ili većina navedenih podvrsta.

U osnovi školovanja glasa glumca za scensko pevanje nalaze se respiratorno-fonatorni elementi, koji se i inače teorijski izučavaju i praktično uvežbavaju na predmetu *Tehnika glasa*: duboki udisaj, oslonac daha na dijafragmi, artikulacija, impostacija, rezonanca, ali i specifična vokalna tehnika, koja podrazumeva rad na impostaciji glasa, uz pratnju instrumenta. Vokalna obuka za glumce teče od jednostavnih vežbi ka složenijim, poput onih za solo pevače: vokalizacije, kadence, partiture.

Pevanje za glumca znači potpuno oslobađanje glasa, kao i proveru postignutih rezultata: da je proces disanja u potpunosti usvojen, da postoji čvrst i uvek stabilan oslonac daha na dijafragmi, da su ozvučeni i aktivirani svi rezonatori, kao i da je glas fleksibilan u celom obimu. Sortiranje i podela glasova na alt, bas, bariton, sopran, mecosopran, itd., potpuno je pogrešna za glumce, čak i štetna. Mnogo je značajnije utvrditi da li glumac može ili ne, da otpeva izvesnu muzičku deonicu u originalu. Ponekad je to moguće, posebno u specifičnoj vrsti školovanja (kakvu mi još nemamo) za profil glumac – pevač,

a kakva postoji u Rusiji i Americi. No, uvek se može ponuditi nekoliko mogućnosti: da se u vežbanju obim glasa proširi, a volumen i nosivost glasa poveća, tako da glumac otpeva notni tekst u originalu ili, a ovo rešenje je u praksi najčešće zastupljeno, da se muzički materijal transponuje. Transponovanje je za glumce neophodno i to bi vokalni pedagozi, korepetitori i dirigenti morali da znaju i prihvate. Transpozicija znači – traženje, pronalaženje i fiksiranje tonaliteta koji je glumcu najpovoljniji, za muzički, pevački, ali i glumački izraz. Transponovanjem, tj. određivanjem najpovoljnijeg tonaliteta za glumca, njemu se pruža sloboda, stabilnost, psihološka spremnost da obradi i najteže muzičke deonice. U suprotnom, glumac se forsira, napreže da otpeva melodiju u tonalitetu koja mu, po rasponu glasa, nikako ne odgovara; dolazi do problema psihološke prirode, pa čak i do promuklosti ili trajnog oštećenja glasnica. Ponekad reditelji, dirigenti ili muzički urednici, zahtevaju od glumaca da pevaju u višem ili nižem tonalitetu, što njihove trenutne ili trajne mogućnosti ne dozvoljavaju. To je pogrešno, čak i štetno, jer se glumac napreže, neslobodan je, gubi samopouzdanje, fiksira se samo za misao o tome da greši, da se njegov glas lomi, da je slab i nestabilan u traženom registru i sl. U tom smislu veoma je važan rad sa korepetitorom, što znači da muzičar treba da bude spreman na strpljiv rad i da odlično poznaje muzičke zakone harmonije i sistem transponovanja.¹⁴

Ne zaboravimo nikada da glumac ima više složenih zadataka: da muzičku numeru (tekst) otpeva, da odigra (pleše) na zadatu koreografiju, ali i da interpretira, dočara *lik* (skicu lika) u glumačkom smislu. Upravo stoga su nam veoma zanimljivi nastupi glumaca kao pevača, kada se radi o talentovanim i zaista sluhom i ritmom obdarenim glumcima. Krase ih i izrazita muzikalnost, ponekad čak apsolutan sluh i poznavanje, odnosno sviranje jednog instrumenta. No, bez obzira na veću ili manju obdarenost reproduktivnim sluhom, pevačkim, muzičkim sluhom, glumce većinom prati izrazita opšta muzikalnost, koja ne mora biti i obavezno ostvarena u pevačkom izrazu. Osećanje zvuka, tona, odjeka reči, posebno se može uočiti u čitanju ili govorenju poezije.

Mladi glumci u školovanju glasa prolaze kroz različite zadatke u domenu scenskog pevanja. U većini slučajeva uspevaju da se u potpunosti izraze, ne samo govornim, verbalnim iskazom i dobro otpevanom melodijom, već kompletno promišljenom scenskom postavkom songa ili pesme. Obrada songa ili

14 Iz dugogodišnjeg rada na fakultetima umetnosti, u pozorištu i na televiziji, slobodno mogu da izdvojim saradnju sa pijanistom, korepetitorom, aranžerom i kompozitorom mr Aleksandrom Miletićem, koga krase u tekstu pomenute osobine, značajne u radu sa studentima glume i glumcima. Poseban poznavalac opusa Kurta Vajla i Hansa Ajzlera, Brehtovih kompozitora, gospodin Miletić je dao značajan doprinos razvoju predmeta *Tehnika glasa* na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, a posebno *Scenskom pevanju*, kao i mnogobrojnim radovima u pozorištu i na televiziji.

pesme, često podrazumeva i pokret, koji je ponekad jednostavan scenski pokret ili složena koreografija i ples, po zahtevima radnje ili u odnosu na zahteve žanra.

U pogledu izbora materijala, uglavnom, ne bi trebalo postavljati skoro nikakva ograničenja, budući da su interesovanja studenata i glumaca zaista velika i raznovrsna. Osnovni program sastoji se od: dramskih songova Bertolta Brehta, američkog mjuzikla, srpskih komada sa pevanjem, ruske angažovane pesme, ciganske romanse, francuske šansone, te bluza, džeza, i svih ostalih kompozicija, po predlozima samih studenata i glumaca. Jedino ograničenje, koje se, ponekad, samo nameće, a koje student ili glumac i sam može da uoči, jeste trenutni raspon glasa, kojim odabrani song u muzičkom smislu ne može biti obuhvaćen.

Pratnja, dok se notni materijal savladava, jeste isključivo klavirska, a kada se pesma u potpunosti uvežba u muzičkom smislu, može se koristiti i violina, gitara, harmonika, itd. Rad sa korepetitorom, koji poznaje svoj posao u potpunosti, veoma je značajan. Korepetitor nije samo "svirač", on je takođe u ovom procesu i interpretator. Nije uvek lako pratiti glumce, koji nemaju istančan osećaj za ritam. Instrumentalna pratnja, na izvestan način, uvek je u senci, kao pratilac, neophodan, ali nenametljiv i najznačajniju ulogu ima u onom delu koji predstavlja glumačka kreacija ili interpretacija songa. Kasnije se u nastavu uvodi i tehnički parametar, tj. odnos prema tehnici u radio i TV studijima, odnosno upotreba mikrofona, mikroporta, pecaljki. Veoma je važno da se glumci sasvim oslobode, još u početnoj fazi rada sa korepetitorom, da bi kasniji, složeniji zahtevi rada u pozorištu, na televiziji, ili filmu, kao što je pratnja orkestra, ili pevanje uz matricu – snimljenu muziku, bili sasvim lako prihvatljivi.

LITERATURA

1. Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Rad, Beograd, 1982.
2. Bajčetić, Predrag, *Dramska priča*, predgovor za *Drame* Borisava Stankovića, Nolit, Beograd, 1987.
3. Berry, Cicely, *Glumac i glas*, Glumišna knjižnica Prolog, Zagreb, 1997.
4. Breht, Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.
5. Chambers, K. Edmund, *The Elizabethan Stage*, knj. br. 3, Oxford University Press, Oxford, 1951.
6. Chekhov, Michael, *To the Actor*, Harper and Brothers, New York, 1953.
7. Clemen, H. Wolfgang, *The Development of Shakespeare's Imagery*, Methuen and CO LTD, London, 1967.
8. Cvejić Dušan & Biserka, *Umetnost pevanja – Art of singing*, Privatno izdanje, Beograd, 1994.
9. Cvejić, Nikola, *Savremeni belkanto*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980.
10. Lhotka-Kalinski, Ivo, *Umjenost pjevanja*, Školska knjiga, Zagreb, 1975.
11. Marković, Marina, *Glumac i glas (Prilozi)*, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd, 1997.
12. Marković, Marina, *Dah, disanje – osnov glumačke kretivosti*, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd 2001.
13. Marković, Marina, *Šekspir i pokret – istraživanje elizabetanske konvencije glume*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 1998.
14. Niče, Fridrih, *Rođenje tragedije iz duha muzike*, BIGZ, Beograd, 1983.
15. *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.
16. *Srpska muzička scena*, Zbornik radova, Muzikološki institut SANU, Beograd, 1995.
17. Styan, John Louis, *Shakespeare's Stagecraft*, University Press, Cambridge, 1971.
18. Špiler, Bruna, *Umjetnost solo pjevanja*, Sarajevo, 1972.

Marina Marković

SPEECH & SINGING

Summary

Speech and singing are specific voice transformations. They are the most expressive means the actor has at his disposal. This paper undertakes to study the relationship between sung and spoken words in certain genres, especially the role of sung parts in so called 'serious genres'. The actors' singing in tragedy or drama is exceptional. In comedy, on the other hand, singing is common, expected, virtually implied. The paper investigates the role of singing in theatre, from its appearance in ancient tragedies, to the use of music in the Elizabethan theatre, the invention of operettas, vaudevilles, music-hall acts, Serbian traditional folk-plays with singing, Brecht's epic theatre, the American musical. The study of the relationship between speech and singing is surely one of the most important and interesting topics in the history of the theatre.