

Jelena LABAN

Fakultet dramskih umjetnosti

jelena.laban98@gmail.com

Mentor: prof. Branislav Mićunović

**UMJETNIČKA FUNKCIJA GLASA ILI KREIRANJE ZVUČNOG
IDENTITETA GLUMCA (ISKUSTVO KREIRANJA GLASA U
PREDSTAVAMA *TOBELIJA, MIMIKRIJA I KAPITAL*)**

UDK 792.02(043.2)

Sažetak: Glas glumca je od nastanka glumačke umjetnosti bilo inspirativno polje za istraživanje, pa ovaj rad za polazište ima potrebu da istraži promjene u glumačkom izrazu koje se manifestuju kroz glas. Analizirajući glumački kreativni proces, psihološko-socijalne faktore i fizičke ometače prilikom upotrebe glasa, ovaj rad za cilj ima da istraži i ispita koji su uzroci promjena glasa glumca. Akcentujući unutarnju radnju kao glavni pokretač glumačkog djelanja, umjetničko istraživanje koje je sprovedeno u ovom radu ispituje primjenu teorijskih znanja o upotrebi glasa. Rezultati pokazuju da su proširene vokalne sposobnosti nastale kao posljedica poboljšanih i obogaćenih umjetničko-kreativnih glumačkih dometa. Kao plodonosan i inspirativan način unapređivanja svog glumačkog bića i glasa, ovo istraživanje, kroz umjetničko-stručni doprinos, ističe neophodnost kontinuiranog rada na glasu koje se ogleda u vokalnom treningu, njezi glasa i istraživanju i isprobavanju novih metoda u stvaranju.

Ključne riječi: glas, unutarnja radnja, zvučni identitet, glasovna transformacija, song, kreativni proces.

UVOD

Glavni glumčev instrument je njegovo biće – njegov duh i tijelo. Principe na osnovu kojih funkcioniše glumačko biće nemoguće je tačno utvrditi i zato je polje nastajanja glumačke kreacije zanimljivo i privlačno za istraživanje, pa i samim glumcima. U glumačkom djelanju upotreba glasa zauzima posebno mjesto zbog mnogih mogućnosti i značenja koja se kroz njega mogu sprovesti. Shvatanje glumačkog glasa kao aparata za lijepo govorenje ili pjevanje je samo polazište koje se donekle može podrazumijevati, ali ovaj rad istražuje fenomen formiranja glasa pod uticajem emocija, obrazovanja, karaktera, dara i drugih faktora koji utiču na svjesne i nesvjesne odluke koje glumac donosi dok sprovodi glumačku radnju.

Predstave *Tobelija*, *mimikrija* i *Kapital* pored zahtjevnih glumačkih zadataka odlikuje i snažan zvučni identitet kog dobrim dijelom kreiraju glumci, pa učešće u ovim predstavama nudi mogućnost istraživanja sopstvenog glasa i glumačkog iskustva. Pored rediteljskih odluka, glumačka kreativnost i posvećenost učestvovala su u stvaranju kompleksnih glumačkih uloga. Specifičan način rada na ovim predstavama dozvoljavao je i podržavao glumce da budu inovativni i maštoviti, pa su nastala neobična i upečatljiva glumačka rješenja, u kojima glas ima veoma bitnu ulogu.

Kreativni proces kod glumca, kao bića koje istražuje i stvara, utiče na njegovu psihu tokom trajanja proba i priprema uloga, pa samim tim izaziva i anatomsko-fiziološke promjene pri tjelesnom angažmanu, konkretno pri upotrebi organa za stvaranje glasa. Širok je dijapazon emocija i misaonih procesa kroz koje glumac prolazi tokom proba, a nelagoda i slične emocije su najuočljivije jer direktno i snažno utiču upravo na glas. Kako „ono što je dovoljno za običnu, ljudsku svakodnevicu, nije dovoljno za opšte bavljenje umetnošću, pa, samim tim, i umetnošću glume.“¹, tako su i razlike u glasovnim oscilacijama glumca upadljivije. Ovaj rad istražuje načine kojima kreativni proces tokom proba utiče na glas glumca.

Unutarnja glumačka radnja posmatrana kroz različite pristupe glumi pripada predmetu istraživanja ovog rada, a kroz te pristupe istražuje se i glas glumca. Osvrtom na osnove glasovnog obrazovanja glumca, ovaj rad raščlanjuje osobine glasa koje se mijenjaju i ispituje njihove promjene. Koristeći stručno, teorijsko i eksperimentalno istraživanje, ovaj rad spaja teoriju i praksu; kroz glumačku praksu ispituje i analizira teorijska načela o upotrebi glasa.

Priroda unutarnje glumačke radnje je da nikada nije konačna, pa samim tim nikada nije identična, što i nalažu pozorišni principi. Profesionalno i personalno iskustvo, okruženje, psihičko stanje glumca i mnogi drugi unutarnji i spoljašnji faktori utiču na to kakvo će biti glumačko izvođenje, to jeste, na koji način i kojim intenzitetom će glumac sprovesti unutarnju radnju. Postavljaju se pitanja: kako se glas glumca ponaša tokom repriza predstave, to jest, ponovnih sprovođenja unutrašnje radnje; kako kod glumca optimalnog zdravstvenog stanja i dobre tehničke pripreme dolazi do varijacija u kvalitetu glasa tokom različitih izvođenja?

¹ Grujić-Erenrajh, Lj. (1995). *Glasovno obrazovanje glumca* (2. izd.). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, str. 7.

Stoga, osnovna hipoteza ovog rada je da unutarnja glumačka radnja ima veliki uticaj na formiranje i proizvodnju glumačkog glasa, i pored optimalnog zdravlja i kvalitetne tehničke pripreme vokalnog aparata.

Marković primjećuje da: „Zapadna civilizacija povremeno sasvim zaboravlja praiskonsku potrebu čoveka da se izrazi samo zvukom – krikom, jaukom, sme-hom, plačem, uzvikom, zapevanjem“². Praiskonska potreba čovjeka da proizvede zvuk dovela je i do razvoja pjevanja, razvoja i unapređenja organa za proizvodnju glasa, prema čemu se zaključuje da čovjek svojom voljom i potrebom utiče i mi-jenja svoje tijelo. Ispitivanjem prirode ljudskog organizma i uticaja spoljašnjih i unutarnjih faktora na njega, ovaj rad istražuje šta je to što glumca pokreće i moti-više da zvuči kao neko drugi ili nešto drugo, da govori drugačije ili da proizvodi zvuke koji nastaju primarno iz potreba i stanja.

Ovaj rad za osnovni cilj ima da otkrije i ispita koji su uzroci promjena glasa i na koji način oni utiču na glas glumca u stvaralačkoj sferi, u kojoj glumac kroz unutarnju radnju sprovodi svoje i potrebe lika koje izražava glasom, za čiju je upotrebu obrazovan i pripremljen. Izvedeni ciljevi rada su:

- Kritika glumačke upotrebe glasa na filmu i u pozorištu, s obzirom na če-stu i pretjeranu stilizaciju glasa koja nema uporište u unutarnjoj radnji, to jest, u potrebi glumačkog bića da se takvim glasom izrazi;

- Ukazivanje na bitnu razliku između pjevanja, uopšteno shvaćenog, i pje-vanja glumca, koje je česta pojava, a koja ne smije biti bez smisla i konteksta;

- Ukazivanje na necjelovitost postojećeg akademskog glasovnog obrazo-vanja glumaca na fakultetima i akademijama dramskih umjetnosti u Crnoj Gori i zemljama bivše Jugoslavije, uzevši u obzir akcentovanje tehničke pripreme, a nedovoljan rad na povezivanju suštine glumačke radnje i tehničkih sposobnosti;

- Stimulisanje glumaca da istražuju i rade na glasu kroz različite pristupe, polazeći od sopstvenih tendencija;

- Podsticanje na dalja istraživanja u oblasti upotrebe glumačkog glasa, koja će pratiti, ispitivati i povezivati psihološke i fiziološke promjene tokom glumač-kog kreativnog procesa.

METODE

Ovaj istraživačko-umjetnički rad teži da istraži cjelokupnu pojavu glasa glumca, za šta je neophodno oslanjanje na postojeća znanja iz oblasti glume, istorije pozorišta i umjetnosti. Za upoznavanje mehanizama na kojima glas počiva, korisna su i znanja iz oblasti koje nisu umjetničke. Teorijski dio rada je ispitan kroz praktični dio i, zbog prirode nepredvidivosti i osobenosti glumačkog poziva, nadograđen novim znanjima.

U težnji da se ispituju hipoteze i ostvare ciljevi istraživanja, rad se bavi istraživanjem literature iz primarnih (gluma, pozorište, umjetnost uopšte) i se-kundarnih izvora (anatomija, medicina, psihologija), kako bi se ispitali uticaji procesa u ljudskom tijelu i svakodnevnih navika glumca vezanih za glas. Analitič-ko-interpretativni metod je upotrebljavan u svakom od djelova rada, zbog bitnih

² Marković, M. (2002). *Glas glumca*. Beograd: Clio, str. 16.

postojećih teorijskih i umjetničkih znanja koja služe kao osnove za istraživanje. Saznanja iz različitih oblasti su uvezana sintetičkom metodom radi ostvarivanja ciljeva ovog rada, pa je glumački kreativni proces analiziran i kroz psihološko-socijalne uticaje.

Ljiljana Grujić-Erenrajh u knjizi *Glasovno obrazovanje glumca* objašnjava podjelu organa za proizvodnju glasa. Glasovni aparat čine respiratorni i fonatorni organi, a prema ulozi, dijele se na organe za pripremu, produkciju i oblikovanje glasa.³ Na rođenju, dah je naš prvi kontakt sa spoljašnjim svijetom i dahom sve počinje. Kao bebe po instinktu dišemo pravilno – nesvjesno pravilno unosimo dovoljnu količinu kiseonika i izbacujemo ugljen-dioksid. Respiratorni organi spadaju u organe za pripremu glasa, pa zanemarivanje pravilnog disanja dovodi do nezdravih navika koje mogu trajno oštetiti glas. Kako se fizičko i psihičko odrastanje usložnjava i kako se mijenjamo kao osobe, mijenjamo način govora i upotrebe glasa, pa često mijenjamo i način disanja.

Organima za pripremu glasa pripadaju respiratorni organi, a to su: nos, ždrijelo, grkljan, dušnik, dušnice i pluća, a pokreti disanja omogućeni su radom disajnih mišića: međurebarnih mišića, dijafragme i trbušnih mišića.

Na početku studija glume većina glumaca diše nepravilno: diše plitko ili nepravilno kontroliše izdisaj. Moć glumca podržana je kvalitetnom tehnikom disanja, pa je bitna stavka u školovanju glumaca upoznavanje i *školovanje* daha. Kostabdominalno disanje je potrebno osvijestiti i vježbati njegovu primjenu, čemu u velikoj mjeri pomažu vježbe disanja sa kojima se studenti upoznaju na časovima stručno-umjetničkog predmeta *Glas*. Obrazovanje stečeno na studijama glume, na svim predmetima, neophodno je osvježavati kroz praksu i ne zanemarivati uspostavljene kvalitetne osnove. Tako je potrebno održavati i dah u formi, kako bi svaki glas i svaka fizička aktivnost bili kontrolisani, kako bi predstavljali stav i bili osmišljen i oživljen znak.

U knjizi *Pozorište i njegov dvojni* Arto iznosi ideju o stvaranju *Pozorišta surovosti* koje za glavnu inspiraciju ima balinežansko pozorište koje počiva na ritualima. Arto smatra da je umjetnost postala otuđena i da se treba vratiti svojim korijenima, surovosti. U *Pozorištu surovosti* glume glumci koji su spremni na mnogo više od deklamovanja teksta; fizički su jaki i sposobni i mentalno spremni da se upuste da dostignu i stanje transa. Važan faktor ne samo u upotrebi glasa, već u cjelokupnom glumačkom djelanju, po Artou, jeste dah.

„Jer disanje što hrani život omogućuje da se stupnjevito pređu sva njegova razdoblja. Ako glumac i nema u sebi neko osećanje, on može disanjem da prodre do njega, pod uslovom da mudro kombinuje njegove efekte; i da se ne prevari u polu. Jer disanje je muško ili žensko; a mnogo ređe dvopolno. Ali nekad treba prikazati dragocena uzdržana stanja.

Osećanje je praćeno disanjem, a do osećanja se može dopreti preko disanja pod uslovom da je čovek u stanju da u disanjima otkrije ono koje odgovara tom osećanju“⁴.

³ Grujić-Erenrajh (1995), str. 29.

⁴ Arto, A. (2010). *Pozorište i njegov dvojni*. (Miočinović M., prev.). Beograd: Utopia, str. 125.

Razni su pristupi koje glumci koriste i, ako funkcionišu, transformacije, emocije, odluke i ideje naviru same od sebe. Tada glumac diše slobodno. „Slobodno disati, znači udahnuti dušu svakom liku na drugačiji način. Disati znači govoriti partneru, a ne recitovati, ne skandirati i uzvikivati prazne duše. Disanje znači energiju, znači igrati slobodno, spontano, ne gurati sebe u stanje lažne uzbuđenosti i histerije zbog zahteva uloge. U situaciji kada glumac svesno, voljno, upravlja dahom, uzbuđen je, izbežumljen, histeričan njegov lik, ali ne i on sam“⁵.

Kao mehanizam u kom adekvatno funkcionišu djelovi fonatornog aparata, u kom su odlike glasa pravilno postavljene, impostacija biva osnova za profesionalnu upotrebu glasa. Dakle, impostacija je pravilna upotreba i funkcionisanje organa za proizvodnju glasa, koja rezultira zdravim, ujednačenim tonom koji je stabilan i glasom koji je fleksibilan. Kako su organi za proizvodnju glasa u sprezi, svaka nepravilnost u upotrebi nekih od organa odraziće se na impostaciju, koja će biti narušena.

Priprema i školovanje glasa glumca su daleko od nevažnog, naprotiv, bez stabilnog glasa, dobre pripreme i poznavanja svog tijela glumac teško može uobličiti svoj dar. Snažan i kvalitetan glas je impostiran i ima dobro određen govorni centar. U tom slučaju svi tonovi, u govornom i pjevačkom registru, su iste boje, stabilni i ozvučeni, svi organi za proizvodnju glasa jačaju i tako mogu izdržati napore. Impostacija je od posebnog značaja za glumca, jer ako ne postoji, glumčev glas će biti izložen čestim pucanjima, zamoru i trajnim oštećenjima. Kao i svaki drugi glumački alat, ni impostacija nije nešto što, kada se jednom stekne, traje zauvijek. Vitkai Kučera o impostaciji piše:

„Zahteva dugogodišnji rad koji obuhvata: tehniku disanja, preciznu ataku tona, svesno zauzimanje najpovoljnijeg položaja za proizvodnju glasa, uvežbavanje određenih pokreta, tj. pravilan i sinhron rad mišićnih mehanizama, proširivanje opsega, primenu apoda glave i dijafragme (usporenog izdisaja), izjednačavanje boje glasa u celom opsegu (jačine, boje, sonornosti), pronalaženje mesta ozvučavanja svakog tona u rezonanci radi pojačavanja alikvotnih tonova“⁶.

Izdah je takođe bitan i za formiranje glasa, budući da vazduh pri izdahu prolazi kroz grkljan u kom se nalazi govorni aparat, tj. *fonatorni organi*, a u *organe za oblikovanje glasa* spadaju ždrijelo, usna i nosna duplja.

„Govor, rečenica, stih, pevana fraza, zavise od kontrole procesa respiracije, tj. od pravilnog udisaja, kapaciteta daha, ekonomisanja dahom i kontrole kompletnog procesa respiracije“⁷. Ipak, između pjevanja i govora postoje bitne razlike. Melodijski, pjevanje je složenije i zahtjevnije, što iziskuje drugačiju upotrebu vazduha. Izdisaj je duži i pjevači moraju imati bolju kontrolu nad dahom kako bi mogli da izvedu složene melodijske fraze. Artikulacija je takođe drugačija; glumac treba da ima čvrstu artikulaciju koja treba da podrži razumljivost i prirodnost njegovog govora, dok pjevačka artikulacija mora zadovoljiti zahtjeve komponovane muzike. Upotreba samoglasnika u pjevanju je proširena u odnosu na govor,

⁵ Marković, M. (2002), str. 34.

⁶ Vitkai Kučera, A. (2012). *Karakteristike glasa i metodički pristupi razvoju glasa u funkciji profesionalnih aktivnosti*, doktorska disertacija, Novi sad: Univerzitet u Novom Sadu, str. 59.

⁷ Marković, M. (2002), str. 22.

jer se samoglasnicima može u potpunosti razviti rezonanca i oni omogućavaju da se melodija razvije. Grujić-Erenrajh piše: „Dok je pevač posrednik između kompozitora i slušaoca, glumac je posrednik između pisca i publike: dramski tekst je za glumca neka vrsta nota koju on svojim glasovnim i govornim sredstvima treba na sceni da oživi“⁸. To je veoma bitna razlika između pjevanja i govorenja; pjevač se služi tekstem i već određenim muzičkim svojstvima kompozicije, a glumac se služi tekstem kome sam nalazi način sprovođenja u djelo. Prirodno, glasovni opseg kod glumaca je uglavnom manji nego kod pjevača, ali to glumački zadatak ne čini lakšim. Napisani tekst, bilo da je riječ o drami ili scenariju, glumac treba da pretvori u govor: u nešto što se ne samo čuje i razumije, nego i što pričinjava doživljaj. Pjesma i pjevači su sposobni da učine sve ovo, ali na drugačiji način. Govor glumca, iako vođen napisanim tekstem, je glumačka kreacija sastavljena od misli, stavova, emocija, pa zatim otjelotvorena glasom. O razlici glasa između pjevača i glumaca piše Siseli Beri:

„Za oboje morate otvoriti sve što imate, ali u pevanju vi svoja značenja saopštavate putem naročito uređenih zvukova – poruka je zvuk – tako da je energija u rezonanci. S druge strane, za glumca je glas produžetak njega samog, pa ovo označuje temeljnu razliku u ravnoteži zvuka i reči. Za glumca je, konačno, reč ta koja mora da deluje, pošto reč sadrži rezultat njegovog osećanja i misli; stoga njegova energija mora počivati upravo u reči i u milion puteva da se ona naglasi, produži, modulira“⁹.

Neophodna je vokalna higijena i redovan trening, kao i svijest o prisutnim mislima i osjećanjima. Čak i najboljim, najvještijim glumcima se može desiti da im glas postane nestabilan i da na trenutke bude van njihove kontrole. Uzbudjenje, jaka emotivna stanja različitih uzroka, loše zdravstveno stanje ili loše navike neki su od mogućih uzroka *pada* impostacije, ali treba imati u vidu da su manje oscilacije u upotrebi glasa normalne i da to može značiti da glumac promišlja, iznova stvara i traga. Tražiti znači probati, pri čemu je greška neizostavna pojava. Poznavanje svog govornog centra u takvim momentima može služiti kao sigurno mjesto na koje se glumac uvijek može vratiti, pa time otkloniti brigu da šteti svojim glasnicama.

Centralni govorni registar koji je prirodan, glumac može proširiti i obogatiti u pogledu opsega i u načinu proizvodnje glasova, što je posebno korisno za glasovne transformacije u okviru žanrova. Upravo se razvijanjem pjevačkih kapaciteta šiti centralni govorni registar, što dokazuje da vokalno obrazovanje glumca ima primjenu mnogo širu od pjevanja.

Beri primjećuje da: „Očito je teško o glasu govoriti uopštenim rečima, jer je glas za glumca nešto apsolutno lično. To je sredstvo kojim vi saopštavate svoje unutrašnje biće i mnogi faktori, fizički i psihološki, doprineli su njegovom oblikovanju“¹⁰. Kvalitetna tehnička sprema, intelektualni udio, emocije i misaoni procesi zajedno čine glumačko djelanje. Zato su za glumca svaka nova uloga i zadatak novi izazovi kojima treba uvijek prići sa potrebom da ih istražuje, dograđuje, proživi.

⁸ Grujić-Erenrajh, Lj. (1995), str. 12.

⁹ Beri, S. (2008). *Glas i glumac*. (Ilić D., prev.). Beograd: Studio Lirica, str. 18.

¹⁰ Ibid., str. 14.

Kada govorimo, govorimo jer to želimo. Mozak šalje impulse i naši organi reaguju tako što proizvode glasove koji formiraju riječi, pa govor postaje poruka, znak. Umjetnost glume nastaje onda kada napisan tekst postane upravo to – poruka, misao koja ima uporište u potrebi i smislu. Tuđi tekst mora postati glumčev. Pristupi tekstu različiti su kod svakog glumca, uzevši u obzir to da je svaki glumac posebna ličnost. Postoje metode koje su korisne većini glumaca i među njima je analiza. Čitajući i razmišljajući o tekstu, svaki glumac ima jedinstven doživljaj i svoj put kojim će otkrivati načine za izgovor i osvajanje smisla teksta.

Nažalost, ne tako mali broj glumaca služi se ustaljenim načinom govora. Istina je da glumac može da stvori svoj zvučni identitet koji je prepoznatljiv i specifičan, ali vrlo lako može da sklizne u ubjeđenje da određena visina glasa ili način izgovora pojedinih glasova uvijek funkcionišu, pa glumačke kreacije tog glumca postaju predvidive i nezanimljive.

„Ovo se umnogome tiče nedostatka vere, jer potrebna je vera da bi se, zapravo, svaka uloga počela u očišćenoj situaciji – drugim rečima, bez prethodnih ideja o tome kako treba da zvučite, bez oslonca na glas kakav poznajete. Glas će biti oslobođen jedino ako ste u stanju spremnosti“¹¹.

Jednolična upotreba glasa može ukazivati na to da glumac ne želi da izađe iz zone komfora, pa dopiranje smisla teksta više nije njegova glavna briga.

Komunikacija je osnova u glumi i neophodno je da glumac ne zapostavlja ni sebe ni ljude sa kojima dijeli sadržaj, bili to kolege ili publika. Stanislavski piše o psihičkom životu i stvaranju unutarnjeg scenskog osjećanja, koje glumcu omogućava da raspolaze svojom *psihotehnikom*, da u sali punoj ljudi preživljava osjećanja i biva svjestan svih ljudi koji su oko njega. „... scensko samoosjećanje, zahvaljujući neprirodnosti uslova stvaralaštva pred publikom, skriva u sebi delić, ukus pozorišta i pozornice sa njihovim javnim pokazivanjem, čega nema u normalnom ljudskom samoosjećanju“¹². Sa sviješću o tome, govorenje na pozornici ili pred kamerom postaje složenije i zahtjevnije; glumčevo prisustvo postaje višeznačno.

„Glumac (kao i čitalac i gledalac) uvek izobličava tekst koji tumači: briše prvo i tradicionalno značenje, bira određeno čitanje pre nego neko drugo, nudi interpretaciju koju nismo očekivali, koju nismo zamišljali, ili bar ne još. Menjajući retoričke i scenske figure, on menja i lice sveta“¹³.

Korisno je za glumca da obrati pažnju na svaku promjenu u glasu koja se dogodi nesvjesno. Kako bi izbjegao akutna ili trajna oštećenja, bitno je da vlada vokalnom tehnikom, bude u kondiciji i ima dobru kontrolu nad upotrebom glasa.

Bol u grlu, promuklost, *pucanje*, podrhtavanje glasa, zamor, smanjenje glasovnog opsega neki su od simptoma koji ukazuju na probleme u proizvodnji glasa. Prehlade, alergije ili genetika mogu prouzrokovati sklonost ka promjenama u glasu. Menstruacija i hormonalni status takođe mogu imati uticaj na glas kod žena. Iako suptilne, promjene u glasu kod žena u toku menstrualnog ciklusa još više dolaze do izražaja kod glumica i pjevačica. Pavela Banai je sprovela istraži-

¹¹ Ibid., str. 14.

¹² Stanislavski, K. (1996). *Sistem*. Beograd: Skripta internacional: Akademija umetnosti, str. 324.

¹³ Pavis, P. (2021). *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*. Beograd: Clio, str. 146.

vanje u kom ispituje uticaj različitih faza menstrualnog ciklusa na ženski glas. Ispitanice su činile 62 žene, od 19 do 25 godina, nepušači i nikada nisu bile obučene niti školovane za bilo kakvu vrstu pjevanja. Banai primjećuje promjenu visine i intenziteta glasa, pri čemu su F0min (minimalna fundamentalna frekvencija), koja odgovara visini glasa, i intenzitet glasa je viši u plodnoj fazi nego u fazi menstruacije. Zaključeno je da polni hormoni kod žena mogu indirektno uticati na glas.¹⁴ To ukazuje na manji kvalitet glasa u fazi menstruacije, u toku koje bi glumice posebno trebalo da smanje vokalno opterećenje.

Među tehničkim nepravilnostima u vezi sa upotrebom glasa često se nalazi nepoznavanje i zapostavljanje tehnike pravilnog disanja. Nepravilno disanje može dovesti do prejakog udara vazduha na glasnice, tj. do tvrde atake, pri čemu glas može da *pukne* ili da dođe do drugačijeg oštećenja. Nasuprot tvrdoj, štetna je i mukla ataka, pri kojoj je rad glasnica slab i zbog nepotrebne količine vazduha koji je upotrijebljen, prije glasa čuje se šum. Pravilna ataka je meka ataka, što znači da je dah kontrolisan i usmjeren, te glasnice ne trpe oštećenje.

Glasovno oštećenje može nastati kao posljedica pretjeranog napora usljed vikanja, zamora glasnica zbog pretjerane upotrebe ili nepravilne upotrebe vokalne tehnike, ali to ne moraju biti jedini uzroci. Ispitujući glas i glasovne promjene studenata glume i studenata medicine, Vitkai Kučera zapaža određene bitne rezultate koji mogu biti korisni za glumce kako bi osvijestili u kojoj mjeri njihov glas nosi opterećenje i koliko je bitno brinuti o njemu. Od sto deset ispitanika, polovinu su činili studenti glume, a drugu polovinu studenti medicine. Dvadeset devet ispitanika ženskog i dvadeset šest ispitanika muškog pola, uzrasta od osamnaest do dvadeset sedam godina, bili su studenti glume, a trideset šest ispitanika ženskog i devetnaest ispitanika muškog pola, uzrasta od dvadeset do trideset šest godina, bili su studenti medicine. Značajne razlike autorka zapaža u glasovnom napreznju, promuklosti, šumu u glasu, pri čemu je vrijednost navedenih pojava veća kod studenata glume.¹⁵ Vitkai Kučera takođe primjećuje da: „samo 25,5% studenata glume zagreva glas pre profesionalnih glasovnih aktivnosti, što može da naruši zdravlje vokalnog aparata“¹⁶. Stav glumca da je osvojio i istražio cjelokupno polje glume je veoma poguban. Sama po sebi, umjetnost bi trebalo da stremlji na višem cilju, da neprekidno istražuje i bude motiv, inspiracija i potreba umjetnika i publike. Osim što se sve više odaljava od umjetnosti, glumac koji je ubijeđen da će svakom ulogom i izvedbom biti nepogrešiv i savršen, sam sebi oduzima mogućnost stvaralaštva. Najveći profesionalci nijednu vježbu zagrijavanja ne ismijavaju niti zanemaruju, već pred svaku predstavu i snimanje ostaju disciplinovani i obraćaju pažnju na nivo glasovne zagrijanosti kako bi mogli ponuditi najbolje u svojoj igri.

Nedostatak vokalne higijene i zanemarivanje navedenih simptoma oštećenja glasa mogu dovesti do trajnih ograničenja prilikom govorenja ili pjevanja, što dokazuju i Prebil, Hočevar Boltežar i Šereg Bahar u istraživanju o rizicima pri

¹⁴ Preuzeto iz: Pavela Banai, I. (2017) *Voice in different phases of menstrual cycle among naturally cycling women and users of hormonal contraceptives*, str. 8, 9. PLoS ONE 12(8) <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0183462>

¹⁵ Preuzeto iz: Vitkai Kučera, Ibid., str. 132, 135.

¹⁶ Ibid., str. 216.

upotrebi glasa kod glumaca i pjevača. Ispitano je 65 profesionalnih glumaca, 27 žena i 38 muškaraca, i 63 profesionalna pjevača, 32 žene i 31 muškarac. Ispitani glumci imali su iskustvo od 1 do 47 godina, a pjevači od 1 do 39 godina. Glumci su prijavili od 2 do 16 sati vokalnog opterećenja, a pjevači od 1 do 7 sati. Ovo istraživanje pokazalo je da su glumci, u odnosu na pjevače, pokazali više neprikladnih navika u vezi sa njegom glasa. Više glumaca nego pjevača puši, više i glasno govori. Autorke ističu da su i pjevači i glumci pokazali nedovoljno znanje o brizi o glasu, te da im je na tom polju potrebna dodatna pomoć, kao i dodatno obrazovanje o proizvodnji glasa i vokalnoj higijeni.¹⁷

Osim liječenja prepisanog od strane doktora, izbjegavanje gaziranih, ledenih, vrućih i hladnih napitaka pomaže glasu da se oporavi, a od velike pomoći mogu biti i disajne vježbe, koje pomažu da se mišići koji učestvuju u proizvodnji glasa pripreme i da glasnice ne budu pod još većim naporom. Takođe, treba izbjegavati šaputanje, posebno kada su glasnice u stanju upale.

Štetni uticaj pretjerane upotrebe alkohola i cigareta nije nepoznanica našim glumcima, a ipak većina glumaca zapali cigaretu ili popije alkoholno piće odmah nakon odigrane predstave. Otvoreno grlo i glasnice koje su bile pod naporom dodatno su osjetljivi na svaki štetni uticaj, pogotovo pri upotrebi alkohola i cigareta. „Ako se grlo suši, iz bilo kog uzroka, mnogo je efikasnije pojesti jednu jabuku nego uzimati bilo koju tečnost. Ne bez razloga, Japanci nazivaju jabuku voćem glasa“¹⁸.

Najbolji lijek za umoran i oštećen glas ipak je ćutanje, pa bi korisna praksa za glumce bila da određeni period nakon predstave ili snimajućeg dana odmaraju glas ćutanjem.

Svaki napor iziskuje odmor, a pri velikoj količini stresa i uzbuđenja ili u nedostatku vremena, osoba može iskusiti probleme sa nesanicom. Iako je glas u stanju mirovanja, tijelo je u budnom stanju i napetost ne dozvoljava odmor. Ujutru je osoba umorna, jer su umorni i um i tijelo, pa se to može primijetiti u glasu. Nedostatak motivacije i loše raspoloženje djelovaće kao dodatni napor, pa je glas izložen većem riziku od oštećenja.

Goulart i Vilanova, istraživajući upotrebu glasa glumaca, takođe primjećuju nedostatak brige o glasu. Ispitano je 48 profesionalnih glumaca, 22 žene i 26 muškaraca, uzrasta od 20 do 50 godina. Iako su svi ispitanici potvrdili da je zdravlje organa za proizvodnju glasa od ogromnog značaja za obavljanje glumačkih aktivnosti, neki od njih su ipak priznali da koriste cigarete, opijate i alkohol. Više od polovine ispitanika je za svoje probleme i promjene u glasu saznalo jer su im drugi skrenuli pažnju.¹⁹

Osim svijesti o štetnim uticajima, glumac treba da poznaje svoje tijelo i da zna kako sebi da pomogne i gdje da traži pomoć kada njegov glas nije u dobrom

¹⁷ Prebil, N., Hočevar Boltežar, I. & Šereg Bahar, M. (2020). *Risk Factors for Voice Problems in Professional Actors and Singers*. Ljubljana: Slovenian Journal of Public Health, 59(2) 92-98., str. 94, 97.

¹⁸ Grujić-Erenrajh, Lj. (1995), str. 97.

¹⁹ Goulart, B. N., & Vilanova, J. R. (2011). *Professional theatre actors: environmental and socio-occupational use of voice*. Sao Paulo: Jornal da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia, 23(3), 271-276., str. 272, 274.

stanju. Izbjegavanje medicinske kontrole uz oslanjanje na nedovoljno poznavanje glasa može stvoriti još veće probleme.

Briga o svom biću je dio profesionalizma. Osim što zadovoljava lične stvaralačke potrebe, glumac biva i figura koja je bitna za kulturu i umjetnost, pa tog aspekta svog stvaralaštva mora biti svjestan. Nije riječ samo o zabavljanju publike ili zadovoljavanju njenih kriterijuma, već i o odgovornosti koju glumac ima prema svom daru kojim, u zavisnosti od mnogih okolnih faktora, u manjoj ili većoj mjeri, utiče na društvo u kom živi i stvara.

Kada je riječ o glumačkim transformacijama, emotivni proces je nezaobilazan. Umjetnički proces zasniva se na potrebi umjetnika da stvara, razvije svoj unutarnji svijet i ispolji ga kroz svoje stvaralaštvo. Umjetnost zato nema precizno određena uputstva za upotrebu i tačne formule, a pogotovo ne kada je u pitanju umjetnost glume. Sve ono što čini ljudsko biće biva glumačko sredstvo i glumac se ne može odvojiti od otjelotvorenja svoje umjetničke kreacije. Prema tome, emotivni proces glumca je dio kreativnog procesa i uzrok promjena u glumačkom djelanju.

U istraživanju karakteristika ličnosti 161 ispitanika, među kojima su 51 profesionalan glumac, 58 amatera i 52 učesnika koji nisu glumci, Edelman i Hamon su zaključili da je manje vjerovatno da će profesionalni glumci biti socijalno anksiozni i stidljivi, i biće društveniji od onih koji nisu glumci. Autori zaključuju i da stalna promjena odigranih uloga, predstavljanje drugačijih likova i istraživanje psihe i ponašanja, takođe mogu da objasne zašto su profesionalni glumci više privatno samosvjesni i pokazuju veću osjetljivost na ekspresivno ponašanje drugih nego što to čine oni koji nisu glumci.²⁰

Irena Pavela Banai i Benjamin Banai u istraživanju *Odnos akustičnih karakteristika glasa žena i samoprocjena osobina ličnosti*, ispitivanjem 48 studentkinja različitih fakulteta, zaključuju da više vrijednosti varijabiliteta frekvencije, što znači da je glas manje monoton, impliciraju nižu maskulinitet i višu femininost.²¹ Određene karakteristike u glasu i govoru ukazuju na određene osobine karaktera kojih je osoba svjesna. Dakle, svaki glas otkriva ponešto o čovjeku koji ga proizvodi.

„Iako nemamo precizne naučne mere za diferenciranje osobina ličnosti preko glasa, mi sagovornikovu ličnost procenjujemo uz pomoć glasa kao laici. Zaključujemo da li je ona agresivna, inferiorna, osećajna; u stvari, 'po njuhu' prepoznajemo i tražimo ličnost sagovornika; procenjujući je, mi je prihvatamo ili odbacujemo – i to isključivo na osnovu glasovnih osobina“²².

Emotivni i intelektualni glumački angažman su neophodni, ali oni nisu jedini faktori koji utiču na glumačko djelanje. Za razliku od umjetnika koji mogu stvarati sami, glumac najčešće nije sam. U konačnom rezultatu koji postigne udje-

²⁰ Hammond, Jacqueline & Edelmann, Robert. (1991). „The act of being: Personality characteristics of professional actors, amateur actors and non-actors“. In G. D. Wilson (Ed.), *Psychology and performing arts* (pp. 123-131). Swets & Zeitlinger Publishers, str. 129, 130.

²¹ Pavela Banai, I. i Banai, B. (2019). *Odnos akustičkih karakteristika glasa žena i samoprocjena osobina ličnosti*. Zagreb: Društvena istraživanja, 28 (2), 249–269, str. 260.

²² Živanović Đ., Đorđević B. i Vasić S. (1979). *Dikcijske teme*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, str. 133.

la ima i rediteljska ideja, žanr, tempo rada i drugi spoljni faktori koji ne smiju biti zanemareni pri analizi glumačkog poziva. Ma koliko bio profesionalan i psihički stabilan, nijedan glumac nije potpuno otporan na svoje okruženje.

Uticao koji dobar reditelj i kolege proizvode u glumcu može u potpunosti promijeniti njegov pristup glumi. Konstruktivna kritika, savjet ili komentar upućeni sa oprezom, mogu kod onoga kome su upućeni inicirati početak *slamanja zida* koji je oko sebe sagradio. Nasuprot tome, nepromišljeno upućena kritika ili nepotreban komentar, pogotovo u trenutku afekta, mogu uticati na glumca tako da on ima potrebu da se povuče, da bude grub ili da se stidi. Osim neprijatnih situacija koje mogu nastati, nastaje i grčenje mišića, pogotovo u predjelu vrata i ramena, a može se desiti i da glumac *ostane bez glasa*. Gubitak kontrole nad organima za proizvodnju glasa može se pojaviti i onda kada neka situacija nema direktne veze sa neprijatnom situacijom koju je osoba doživjela – dovoljno je da osobu određeni trenutak asociira na proživljeno traumatično iskustvo i da organizam reaguje kao da se to iskustvo ponovo događa. Promjene u glasu su onda drastične i van kontrole, što ni u kom slučaju nije dobro.

Grčenje mišića grkljana može dovesti do nepravilne proizvodnje glasa; previsok položaj grkljana u kom su glasnice preblizu, a u preniskom položaju proizvedeni tonovi su konstantno niski. U grču, meko nepce, donja vilica i jezik mogu ograničiti rezonancu, pa glasovi mogu biti previše nazalni ili guturalni. Fleksibilnost tona je onemogućena, jer je glumcu neprijatno. Opuštanje mišića zato ne može biti sinonim za *oslobađanje glasa*.

Glumci su neprestano izloženi očekivanjima i kritikama i često ih i sami sebi nameću. Zato je pretjerano ispitivanje svog kvaliteta i pojave štetno za glumca; glumac takvim pristupom stvara želju da se odalji od stvaranja i istraživanja u toku proba, pa pribjegava već poznatim i sličnim načinima upotrebe glasa. Tokom kreativnog procesa umor, stres, kao i pozitivne emocije mogu uticati na količinu sna, pa samim tim i na zdravlje glasa. Odmoran i inspirisan glumac biće spreman i motivisan, osjećaće više samopouzdanja, što će zasigurno uticati na nivo upotrebe svih njegovih glasovnih mogućnosti.

Oslobađanje glasa je složen proces, jer osim vježbi za opuštanje i jačanje mišića, vježba se koncentracija i psihička snaga potrebna za postizanje vjere u svoj glas. Uz pozitivan stimulans od strane saradnika i uz snažnu unutarnju motivaciju, može se desiti da glumac čiji glasovni opseg nije veliki i koji nije nadaren sluhom, odjednom proizvede glas za koji nije znao ni da postoji u njemu. Može se otkriti i skrivena muzikalnost, pa glumac čija boja govornog glasa nije prijemčiva, odjednom zapjeva potpuno drugačijom bojom pjevačkog glasa.

Kada je riječ o igranjima predstava, glas je drugačiji. Pri svakom igranju glumac je drugačiji i manje glasovne oscilacije su normalne. Veća inspiracija, želja za igrom ili bolje zdravstveno stanje mogu pomoći glumcu da poboljša kvalitet igre i da iskoristi pun potencijal svog glasa. Međutim, ako glumac samostalno unosi primjetne izmjene u već uspostavljen korpus radnji, unosi rizik. Predstava je u riziku, glumačka izvedba u cjelini, pa i glas. Pri jakim emocijama glumac treba da ima kontrolu, a kada luta ili pokušava da potcrta emocije koje ne proizvodi, unosi veliki rizik od *pucanja* i čak trajnog oštećenja glasa.

Istorijsko-generički metod je upotrijebljen kako bi se istražio početak i razvoj upotrebe glasa u performativne i umjetničke svrhe. Nastanak glasa u ovom radu je analiziran kao fiziološki proces i kao kreativno-misaoni proces, pa su analizirane različite vrste pozorišta i pristupi glumi u svrhu istraživanja pojmova unutarne glumačke radnje i proizvodnje glasa.

Čovjek je oduvijek imao potrebu za komunikacijom. Govorni organi naših predaka su se razvijali, komunikacija je postajala složenija i dovela do razvitka govora i nastanka jezika. Tokom ovih razvojnih faza, razvijali su se rituali koji su imali različite svrhe i u kojima su se ljudi služili sredstvima koje danas prepoznajemo i kao pozorišna. Maskiranje, ples, pjevanje, uspostavljanje muzičke strukture i najvažnije – dostizanje stanja transa, neki su od glavnih elemenata rituala. Svetozar Rapajić primjećuje:

„Koliko je dejstvo ovakvih ritualnih oblika iracionalno govori i činjenica da je njihova snaga pre svega čulne i emotivne prirode (zvuk, slika, ritam, pokret). Verbalni, najčešće pevani ili uzvikivani tekst u strukturi rituala često nije podložan logičkom razumevanju, a ponekad je i na jeziku koji je verbalno pastvi, odnosno učesnicima rituala delimično, ili čak potpuno nerazumljiv. To je slučaj sa nekim davnijim magijskim ili religijskim ritualima, ali i sa nekim i danas živim verskim obredima“²³.

Dakle, ljudska potreba za izražavanjem emocija kroz glas, zvuk i melodiju je iskonska.

U antičkoj Grčkoj nastali su prvi oblici pozorišta. Iz žrtvenih rituala, zasnovanih na pjesmi i plesu, razvio se dijalog. Iz hora, izdvojio se jedan čovjek koji je pjevao nasuprot horu i koji je, po potrebi, glumio više likova. Uzvišena stanja i jake emocije, karakteristične za antičku tragediju, izražavane su kroz pjesmu. U pozorištu antičke Grčke sve likove glumili su muškarci i njihova tumačenja likova svih polova u tragedijama najvjerovatnije nisu bila podvrgnuta karikiranju. To ukazuje na vjerodostojnost glumačke transformacije, čiji veliki dio zauzima glasovna transformacija. Predstavljanje ženskog lika nije samo pitanje sposobnosti i odluke; glasovna transformacija glumca nastaje kao odraz potrebe i hrabrosti da vjeruje i da se upusti u takav glumački zadatak.

U srednjem vijeku uticaj crkve na umjetnost bio je veliki, pa se i pozorišna umjetnost bavila hrišćanskim temama. Pozicija glumaca bila je nezavidna: hrišćanstvo je glumce smatralo grešnicima, iako su se crkve služile inscenacijama biblijskih scena. Nasuprot tome razvijala se komedija, što je dovelo do razvitka komedije *del arte* u periodu renesanse. Glumačko umijeće zauzimalo je veći dio izvedbe, rekviziti i scenografije bili su skromni i likovi su bili tipski. Glumu ovog pozorišnog žanra karakterišu sredstva kojima se ne prikazuje i ne preživljava nikakva tragedija, što znači da su dijelom korištena artificijelna sredstva kako bi se postigao komičan efekat. Osnova glume bila je improvizacija, što znači da je svako izvođenje bilo drugačije, a jedino što je bilo isto su maske i tipovi likova. Akrobacije, ples, pjevanje i sviranje instrumenata su bili sredstva kojima su se glumci služili, kao i zvučni efekti koje su sami stvarali. Služili su se drastičnim oscilacijama u glasovnoj upotrebi.

²³ Rapajić, S. (2018). *Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, str. 38.

Renesansu u Engleskoj, između ostalih, obilježio je i Šekspir. U tadašnjem *Globe* teatru, glumci se takođe nisu služili mnoštvom rekvizita i njihov posao bio je veoma zahtjevan. Kao i u periodu antičkog pozorišta, u elizabetanskom pozorištu sve uloge su tumačili muškarci, što je podrazumijevalo snažnu vokalnu tehniku. Osim tumačenja ženskih likova, zadatak za glumce bio je i prurušavanje, što je slučaj u Šekspirovim dramama *Kako vam drago* (1623), *Mnogo buke ni oko čega* (1623) i *Mletački trgovac* (1600).

U sedamnaestom vijeku razvila se opera, muzičko-scenski oblik u kom se radnja dominantno sprovodi kroz pjevanje. Opera je nastala kao pokušaj ponovnog stvaranja antičke drame i nije bila nalik ustaljenom obliku opere. Horovi su bili izdvojeni kao u antičkim dramama, i likovi su bili „uzvišeni, i klasno i moralno“²⁴. Akcenat je bio na emocijama i njihovom dočaravanju, a tome je pomagao specifičan način pjevanja.

Posebna upotreba glasa razvila se u operi, jer kao sinteza različitih umjetnosti, opera raspolaze i raznolikim sredstvima. Rečitativ je bitan za razvoj dramske radnje, a arije su suprotnost rečitativa – one su odraz osjećanja, raspoloženja i svojim oblikom i načinom izvođenja se izdvajaju od ostalih elemenata opere. Razvijanjem opere uspostavila se operaska gluma, koja se razlikuje od dramskog pristupa glumi, budući da se služi drugačijim sredstvima izražavanja, tj. uglavom pjevanjem. Posvećenost pjevanju i kvalitetnom stvaranju glasa donijela je značajna otkrića i za glumce čija je upotreba glasa, kao i kod pjevača, složenija i rizičnija nego kod ljudi koji se ne bave ovim profesijama.

Sredinom devetnaestog vijeka iz opere razvila se opereta. Za razliku od opere, opereta ima više govornog dijaloga, satiričnog i duhovitog je karaktera i obično je kraća od opere. Opereta se prepoznaje i kao prelazni oblik između opere i mjuzikla, u kom govorni dio glumačkog djelanja dobija veći prostor, a pjevanje i dalje biva istaknuto.

Krajem devetnaestog vijeka iz operete nastaju muzičke komedije, prvi oblici mjuzikla. Usloznavanjem društvenih okolnosti u prvoj polovini dvadesetog vijeka, muzička komedija više nije bila pogodan naziv, budući da se muzički teatar bavio snažnim, aktuelnim ljudskim temama koje su bile bitne za društvo. Muzički, tj. pjevački dio dobio je ozbiljniji karakter, jer su teme zahtijevale veći glumački, tj. unutarnji angažman. Mjuzikl, za razliku od operete, u sebi sadrži više govornih djelova, a kompozicije nisu samo zabavljačkog karaktera. Razvijanjem filma, i mjuzikl je stigao na bioskopska platna i tako postao bitan žanr i u filmu.

Krajem devetnaestog i početkom sljedećeg vijeka dolaze nove, bitne reforme za umjetnost glume. Stanislavski, Arto, Breht, Grotovski su među najbitnijim stvaralačima u oblasti glume i pozorišta. Ovi autori analiziraju glumčev rad i uvođe novitete u tehnike i pristupe glumi. Stvaralaštvo ovih umjetnika dovelo je do prepoznavanja važnosti glasa kao glumačkog instrumenta koji je prije svega odraz emocija i potreba.

Današnji glumci na akademijama dramskih umjetnosti sa prostora bivše Jugoslavije upoznati su sa osnovama vokalnog obrazovanja i učeni su da na različite načine koriste svoj glas. Savremeno doba i tehnologija nude glumcima mnoštvo

²⁴ Ibid., str. 44.

pomagala kako bi nastupali i bili bliži transformacijama, ali su zanatska priprema, svijest o glumačkom zadatku i kreativnost nezamjenjivi. Tako je nahsinhronizacija, na primjer, uspješna samo onda kada u njoj učestvuju glumci koji su u potpunosti prisutni i zainteresovani za film i temu, što se na kraju osjeti i doživi upravo preko glasa koji upotpunjuje sliku.

Komparativnom metodom su upoređeni različiti sistemi glume i različite vrste pozorišta i filma, kako bi se omogućilo istraživanje suštine glumačkog poziva, potrebe za glasom i njegove upotrebe.

Konstantin Stanislavski je napravio veliku reformu u umjetnosti glume, jer je prvi uspostavio sistem glume. Kao osnovni glumački orijentir uvodi pojam *osnovnog zadatka*: „... ovako ili onako, posrednim ili neposrednim putem zadatak djeluje na našu volju, on je izvanredan, omiljen naš mamac, pokretač stvaralačkog htenja i mi se njime svesrdno koristimo“²⁵.

Kada je sposoban da sprovede glumačku radnju, glumac sam odstranjuje sve viškove i onemogućava publici maskiranje njegovog djelanja u nešto vještačko. U vezi sa tim, važno je pomenuti da je unutarne scensko samoosjećanje glumca neophodno i da su dobri glumci svjesni svoje glume. Dakle, *ulaženje u ulogu, uživljanje u liku* i slična objašnjenja za glumčevu izvedbu nisu u potpunosti tačna i mogu dovesti do pogrešnog tumačenja glumačkog poziva. Koristeći se bilo kojim pristupom, dobar glumac svoj zadatak temeljno poznaje, jer je dao svoj kreativni, humani i umjetnički doprinos i svjestan svog angažmana, kao virtuoz može da barata svojim sredstvima i da osvaja nove granice svoje igre.

Uz pomoć velikih reformi koje su se desile na polju umjetnosti glume u XX vijeku, pojam glumačke transformacije se drugačije shvata i drugačije mu se pristupa. Teatralnost na kojoj se nekada insistiralo kod glumaca, sa napretkom tehnologije, razvijanjem filmske umjetnosti i novih pristupa pozorištu i glumi, prestala je da funkcioniše u svim žanrovima jer je publika prestala da vjeruje u istinitost glumačke igre.

Glumčeva nelagoda i neprijatnost ne mogu se sakriti, i na sceni su još upečatljiviji. Tijelo reaguje na osjećanja – mišići se grče, pa je pokret krut i glas neprirodan. Potpuno ostvarenje transformacije glumca je složen proces, jer glumac za instrument ima samog sebe i na njemu je sve uočljivo.

Na glumčevo iznalažanje puta u stvaranju uloge utiče i rediteljska ideja, žanr i koncept u koji je njegova uloga stavljena. Kada je riječ o žanru, glumac treba da bude, prije svega, vođen smislom teksta i teme kojom se bavi, a tek onda potpomognut sredstvima koja taj žanr nudi.

Velike reforme na polju umjetnosti glume i pozorišta unio je Bertold Breht. Svojim *epskim teatrom* definisao je i dodijelio pozorištu još jednu funkciju: da gledaoca učini aktivnim, kako bi razmišljao o sebi i društvu u kom se nalazi. Potpuno uživljanje glumca u lik Breht smatra mučenjem i takozvani *četvrti zid* smatra pogrešnim načinom razdvajanja gledaoca od glumaca. Faktičnost postojanja samog teksta koji se izgovara, pozorišnih sredstava koja se upotrebljavaju, samog glumačkog prisustva u prostoru, proizvode dejstvo na publiku i ove elemente nije potrebno dodatno pocrtavati. Naravno, to ne znači da Breht piše o suvoparnom,

²⁵ Stanislavski, K. (1996), str. 310.

tehnički izvedenom pozorištu; naprotiv, on piše o pozorištu koje je društveno i politički angažovano i koje poziva publiku da, osim svojim prisustvom i doživljajem, učestvuje i svojim kritičkim razmišljanjem. Kao revolucionarnu pozorišnu strategiju, Breht stvara efekat začudnosti ili *Verfremdung*, na kom počiva njegovo *epsko pozorište*.

„Efekat začudnosti otvara nam oči, vidimo da situacija nije tako obična i jednostavna kako smo mislili, shvatamo da je ne razumemo, ili da je nismo razumeli dobro. Tek tada smo u stanju da o njoj razmišljamo objektivno, i da je razumemo onako kako treba. Efekat začudnosti je osnova svakog kritičkog mišljenja. Da se Njuti nije upitao zašto je jabuka pala sa drveta na zemlju, a nije umesto toga odletela u vazduh, zakon gravitacije nikada ne bi bio formulisan“²⁶.

Interesantno je Brehtovo viđenje glumca koji pjeva. Nema *proživljavanja* o kom piše Stanislavski, glumac mora biti svjestan kada govori trijeznim govorom, povišenim govorom ili kada pjeva²⁷. „Glumac mora da prikazuje pjevača, a ne da samo pjeva“²⁸. Naglašavanje osjećanja koje pjesma nosi je suvišno – sama po sebi pjesma, tj. njena melodija i tekst su smislen sadržaj. Melodija ne mora biti slijepo praćena, jer glumac mora tumačiti tekst, pa u kombinaciji sa muzikom od koje nužno ne zavisi, taj tekst proizvodi posebno dejstvo na publiku. Poklapanje sa melodijom muzike onda znači da se nešto naglašava i da je posebno važno, pa u tom slučaju glumac pokazuje da je svjestan da naglašava određeni sadržaj jer prelazi na pjevanje.

O načelima upotrebe songa u brehtovskom pozorištu piše i Rapajić:

„Glumci su u songovima izlazili iz okolnosti dramske radnje i iz trenutnih oznaka svojih likova i obraćali se gledalištu u funkciji predstavnika pisca, komentarom, porukom, poređenjem, metaforom. Poništavajući kontinuitet radnje i scensku iluziju glumci su bili u funkciji drevnog rapsoda ili modernog pripovedača u epskoj umetnosti, koji citira delujuća lica, a zatim se vraća u poziciju pripovedača, dajući svoj komentar, zaključak, deskripciju, pouku, da bi se potom opet ponovo vratio u konkretnu akciju“²⁹.

Svaki uzdah, krik ili bilo koji zvuk koji glumac proizvede, funkcioniše i tačan je samo onda kada dolazi iz potrebe i kada je smislen. Spontanost glumci često pokušavaju postići dodavanjem uzdaha ili izmjenama u govoru kao što su mucanje, zastajkivanje ili produžavanje pojedinih glasova. U određenoj mjeri, ovakav pristup može zaista proizvesti spontanost, ali treba pronaći upravo mjeru u kojoj funkcioniše.

Konkretne vježbe za traženje glasova i zvukova predlaže i Grotovski. U knjizi *Ka siromašnom pozorištu* zabilježen je niz korisnih vježbi za glumce, među kojima su i vježbe u kojima glumac istražuje pokušavajući da proizvede različite zvukove koji nisu riječi. Kao polje u kom glumac nije ograničen, ove vježbe omogućavaju glumcu da otkrije nove granice svog glasovnog, a i glumačkog dijapazona. Pokušavajući da glas *pošalje* u određenom smjeru, oponaša zvuke životinja,

²⁶ Selenić, S. (1971). *Dramski pravci XX veka*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, str. 79.

²⁷ Bertold, B. (1966). *Dijalektika u teatru*. (Suvin D, prev.). Beograd: Nolit, str. 48.

²⁸ Ibid., str. 49.

²⁹ Rapajić, S. (2018), str. 152.

proizvodi zvuke oslanjajući se na disanje ili da proizvodi zvuke po potrebi u odnosu na pokret, glumac biva rasterećen obaveze da interpretira određeni sadržaj. Prilikom izvođenja navedenih vježbi, glumac se rasterećuje pitanja *Šta?*, jer *Šta* biva ono što glumac sam po sebi jeste u datom trenutku, pa *Kako?* se rješava prirodno, potpuno spontano. Zvuci koji tada nastaju, nastaju iz potrebe i mogu poslužiti kao inspiracija i polazište za građenje sekvence ili čak za ostvarivanje glumačkog zadatka u potpunosti.

Artoova ideja o *Pozorištu surovosti* inspirisana je ritualima, tačnije bali-nežanskim pozorištem. *Pozorište surovosti* je pozorište spektakla u kom pokret, ples, muzika i zvuci imaju važnu ulogu. Svaki zvuk nastao prilikom glumčevog puta ka i u toku mogućeg transa je koristan, dok upotrebi riječi treba prići veoma pažljivo, pogotovo uzevši u obzir njihovu pretjeranu i nepotrebnu upotrebu, kako smatra Arto.

„Nije reč o tome da se ukine artikulisana reč, već da se rečima dâ otprilike onaj značaj koji one imaju u snovima. Zato treba pronaći neke nove načine da se zabeleži taj jezik bilo da se znaci uzmu iz muzičke transkripcije, bilo da se koristi neka vrsta šifrovanog jezika.“³⁰

Posmatran sa strane, krik, vrisak ili bilo koji zvuk koji čovjek proizvede prilikom naglašenih emocija uopšte ne zvuči neprirodno. Ipak, kada se pokušava pokazati osjećanje, ovi zvuci tada postaju čista ilustracija. Kada glumac osjeća da ne uspijeva da sprovede glumačku radnju u potpunosti, da je bez unutarnje radnje – da ne može proizvesti osjećanja koja inače u određenoj ulozi sprovodi, treba da se drži određene partiture postupaka koju je prethodno odredio i da ne sili intenzitet upotrebe glasa. Tako neće imati potrebe za usiljenim vrištanjem ili glasnim uzdasima.

I opet, glavno polazište je polazište koje je unutra – potreba. Svaka napisana riječ za glumca je izazov, pa to treba da bude i svaki pokret i svaki zvuk koji proizvede. Tu leži rizik koji nudi izlazak iz zone komfora, ali i iznenađujuće rezultate koji trajno mogu uticati na glumčevo stvaralaštvo.

Metodološki alati koji se bave konkretnim iskustvima upotrebe glumačkog glasa su: posmatranje s učestvovanjem, terensko istraživanje, eksperiment i intervju. Analizom kroz posmatranje i učestvovanje u procesu proba, načina i dinamike rada na predstavama *Tobelija*, *mimikrija* i *Kapital*, ukazuje se na postojanje promjena i napredak u upotrebi glasa kod glumaca. Ove predstave su istraživane i tehnikom terenskog istraživanja, koje se odnosi na istraživanje rada glumaca pojedinačno, saradnju glumaca, reditelja i saradnika, u cilju istraživanja glumačkog kreativnog procesa i uticaja radnog okruženja na glas. Eksperiment u toku rada na pomenutim predstavama usmjeren je ka istraživanju novih vokalnih sposobnosti glumaca, kao i ka istraživanju nastajanja glumačke radnje sprovedene glasom. Ovaj dio rada takođe analizira glumački stvaralački proces i napredak; teme kojima se pomenute predstave bave, tadašnje glumačko iskustvo i talenat su uključeni u analizu.

Kapital, nastao 2018. u režiji Andraša Urbana, i *Tobelija, mimikrija*, nastala 2021. godine u režiji Mirjane Medojević, jesu predstave nastale u produkciji

³⁰ Arto, A. (2010), str. 93.

Kraljevskog pozorišta *Zetski dom*. Akcentovanjem da umjetnost treba biti *živa*, aktualna, potresna i potrebna, pomenuti reditelji su posebnim pristupima stvorili predstave koje osim umjetničkog, imaju i veliki značaj za glumce. Inspirirani temama koje su služile kao osnova, i reditelji i glumci su imali prostor za razvijanje sposobnosti, izražavanje sopstvenih umjetničkih potreba i unošenje inovacija u pozorišnu praksu.

„Mi smo krenuli od *Kapitala* sa izrazitim ciljem da pojasnimo određene termine i pojmove, da ne govorimo više u vazduh, već da nam bude jasno o čemu govorimo, da odredimo taj prostor, koji bismo nazvali nekim našim životom u savremenom svijetu. Čovjek se bavi preispitivanjem, ne lokalno, već u vremenu u kom postojimo. Stvarnost je samo inspiracija. Smisao svake umjetnosti je da dovodimo u pitanje sebe i određene pojmove“, izjavio je reditelj Andraš Urban.³¹

Kapitalizam koji je i čovjeka pretvorio u robu je osnovna tema predstave *Kapital*. Na audiciji uloge su dobila četiri studenta glume druge godine Fakulteta dramskih umjetnosti Cetinje: Jelena Šestović, Pavle Prelević, Stevan Vuković i Jelena Laban, autorka ovog rada. Odabir studenata glume za reditelja je predstavljao izazov, ali i dodatnu motivaciju za pronalaženje snage i posvećenosti u radu. Polazište za rad na ovoj predstavi je djelo Karla Marksa, *Kapital* (1867), pa su glumci u početnoj fazi rada na predstavi bili upoznati sa osnovama ovog djela.

Stavovi i iskustva glumaca u današnjem svijetu kapitalizma su imali udjela tokom stvaranja materijala, kao i u formiranja glasa koji predstavlja borbu mladih ljudi za humanost i ravnopravnost. Nakon upoznavanja sa osnovnim pojmovima teorije kapitalizma, probe su postajale duže i zahtjevnije: glumci su svakog dana improvizovali na zadate teme. Pri zadavanju zadataka za improvizacije, naglašeno je da one treba da budu nalik performansu. Uživljavanje u lika i građenje karaktera za ove improvizacije nisu bili potrebni, već ih je trebalo zasnovati na sopstvenom doživljaju zadatih tema. Kako režiju Andraša Urbana karakterišu bunt, buka i društveno-politička angažovanost, tako su i teme za improvizaciju bile ovog karaktera. Osnovni zadatak za glumce bio je da se stave u različite kritičke funkcije kako bi naglasili nepravdu nastalu dejstvom viševjekovne dehumanizacije. Rad na predstavi od glumaca je zahtijevao da promisle o svom položaju u kapitalističkom svijetu u kom žive i o svom društvenom statusu, da se osvrnu na istoriju i različite faze društvenih uređenja i da čvrsto zastupaju različite stavove.

Djelovi Marksovog *Kapitala* se u predstavi *Kapital* nalaze između ostalog teksta koji je obiman. Tekst predstave se nadograđivao i mijenjao tokom proba, tako da je konačna verzija teksta bila gotova par dana pred premijeru, što je značilo da su glumci konstantno morali da rade na pripremi teksta. Posebno upečatljivi su monolozi u ovoj predstavi. U glumačkom izrazu reditelj je insistirao na glasnoci: ne samo na vikanju i glasnom govorenju u pojedinim momentima, već na potrebi da taj tekst bude izgovoren ili otpjevan.

Specifičnost predstave *Kapital* je količina muzike koja je prisutna; kompozitorica Irena Popović Dragović je komponovala muziku za ovu predstavu, za koju Iva Čukić Šoškić u svojoj kritici piše: „Bijes glumaca miješao se sa 'bijesom' instrumenata i moguće je da je muzika zaslužna za to što publika sa znatiželjom

³¹ Izvor: <https://zetskidom.me/show-item/kapital/> (Pristup: maj 2022.)

sluša filozofsko-političke ideja stare preko 150 godina³². Tokom trajanja predstave, sve vrijeme na sceni su pijanista, bubnjar, gitarista i bas gitarista i dejstvo muzike na glumce je snažno, jer ni u jednom trenutku ne dozvoljava odsustvo snage i energije, sem onda kada je to rediteljski osmišljeno.

Buka koju je reditelj želio da sprovede treba da bude odraz pobune i snage. Muzika u *Kapitalu* žanra je koji traži jasnoću i glasnost pri pjevanju i govorenju teksta, ali i bliskost sa tekstem i temama kojima se bavi. Kao studenti druge godine, glumci su se susreli za pozorišnim pristupom u kom se obraćaju direktno publici, glasno i hrabro. Brehtovim pristupom u kom se tekst i songovi smjenjuju i bivaju upućeni publici, koristio se i Urban. Društveni angažman koji podrazumijeva Brehtovo pozorište išao je Urbanu u korist, jer *Kapital* kao temu ima jednu od najvećih problema civilizacije – dehumanizaciju. Svakom novom probom glumcima je izazov bio da približe značenje teksta svojim potrebama, kao i da savladaju količinu i raspored teksta i muzike. Stavljajući songove i djelove teksta u različite kritičke uloge, Urban je i glumce uveo u spoznavanje neophodnosti da u odnosu na funkciju scene ili songa i oni moraju biti svjesni promjene svog zadatka.

Učestvovanje u stvaranju materijala omogućio je glumcima da isprobaju nove strategije u koje su usmjerili svoju kreativnost. Sloboda koju su imali u upotrebi elemenata ohrabrila ih je da vjeruju u svoje sposobnosti i mogućnosti i da se ne zaustavljaju u otkrivanju. Edukativna uloga rediteljevog pristupa obuhvata analizu materijala, ali i upoznavanje sa drugačijim pristupom koji glumcu ne dozvoljava *sakrivanje* iza lika, već ga, kao ljudsko biće, stavlja u srž teme. U toku kreativnog procesa, glumci su imali probleme u razumijevanju i prihvatanju ovakvog pristupa. Budući da su bili početnici, vodeći se željom za učenjem i potrebom da budu tu gdje jesu, glumci su osvojili principe preko kojih se Urbanova rediteljska ideja ostvaruje.

Tobelija, dramski tekst Ljubomira Đurkovića, polazište je za predstavu *Tobelija, mimikrija* koja je nastala 2021. godine u režiji Mirjane Medojević, a u produkciji Kraljevskog pozorišta *Zetski dom*.

Osnovni princip u radu na ovoj predstavi bio je postepeno uvođenje elemenata kao znakova. Svaki element uspostavljan je uz kontakt sa publikom kako bi postao pozorišni znak. Na početku proba, taj pristup radu trebalo je usvojiti kao princip, što je većini glumaca bilo novo i nepoznato. Dijeljenje sadržaja sa publikom, a pritom ne određivati i ne interpretirati taj sadržaj kao jednoličan, tokom cjelokupnog procesa proba je ostalo izazov. Prvo je potrebno demistifikovati svaki sadržaj, a zatim mu, u obliku u kakvom sam po sebi jeste, dozvoliti da se razvija i postane višeznačan.

Tobelija Ljuba Đurkovića je tim principom služila kao inspiracija za građenje sadržaja. U početnim probama likovi iz ove drame su uvedeni, kao i odnos glumac – lik. Na brehtovski način glumci su se odnosili prema Đurkovićevom tekstu; dakle, uz distancu od lika u pojedinim momentima. Takvim pristupom, publika se ne zanemaruje, već postaje dio događaja koji se dešava pred njom. Međutim, kao i za uvođenje svakog elementa, rediteljka se nije zaustavljala na ovom odnosu, pa je materijal počeo da se razvija u više smjerova.

³² Izvor: <https://peripetija.me/critic.129.critic.html> (Pristup: maj 2022)

Radnja predstave se ne može jasno prepričati, niti postoje čvrsto određeni likovi, ali to ne znači da su glumci lišeni osjećanja, sopstvenih doživljaja i svoje linije radnje. Naslov predstave *Tobelija, mimikrija* proizašao je iz metamorfoza koje se dešavaju unutar glumačkih linija radnji. Svaka zasebna linija radnje je višeznačna i autentična, pa su glumci tokom proba izgubili potrebu da budu upečatljivi, primijećeni, značajni – jer su to sami po sebi već i postali.

Dio muzike korišten u predstavi je već postojao, jer se upotrebljavaju poznate numere kao dio scena. Ostali dio muzike nastao je u saradnji sa slovenačkim muzičarem Iztokom Korenom, a u pjevanim kompozicija uglavnom je učestvovala autorka ovog rada. Nekoliko domaćih narodnih pjesama dobilo je novi aranžman i drugačiju interpretaciju, pa su ove kompozicije takođe upotrijebljene kao bitan element u scenama. Osim muzike nastale sa Korenom, i tonski zapisi akapela pjevanja i vokalnih improvizacija, glumice su takođe dobili svoju mjesto u predstavi.

Eksperimentalnim pristupom u *Tobeliji, mimikriji* stvorene su glumačke uloge. Kroz organiku kao osnovu, istraživanje rada na ovoj predstavi pokazalo je da glumac ulogu može graditi podjednako vjerodostojno i plodonosno i putem eksperimenta koji se oslanja na performans. Brojne improvizacije nastale tokom proba glumce su ohrabrile da oslušuju, traže nova rješenja, da budu dio mimikrije.

Emocije koje su osnova glavnih punktova u predstavi utiču na glas, izmještajući ga iz osnovnog registra ne narušavajući impostaciju. Podrška zagrijanog daha i glasa, podržale su istraživanje granica glasovnog opsega i istraživanje ostvarivanja glumačke radnje kroz zvuk koji nije pjevan niti uobličen u govor. *Bojenje* glasa se pokazalo plodonosnim kada je riječ o istraživanju različitih zvukova, pa su nastale muzičke *slike* koje su zajedno sa vizuelnim sadržajem, publici dozvolili da sama doživi, skroji i poveže djelove predstave.

Uticaj okruženja odrazio se i na glumce; otklon, bojazan od nepoznatog i nesigurnost postepeno su nestajali kako su se probe primicale premijeri. Svakako, svaki glumac je imao svoj kreativni proces u kom je otkrio novitete, ali kod svih glumaca ističe se potreba za distanciranjem od tuđih kreativnih procesa. U slučaju *Tobelije, mimikrije* ova distanca pokazala se kao korisna, jer su se glumci u toku proba suočavali sa novim i starim izazovima i problemima u stvaranju, a intenzivan rad, količinski i unutarnjim angažmanom, pomogao je da se ovi problemi brzo riješe i da se izgradi vjera u smisao predstave.

Nasuprot *Kapitalu*, rad na *Tobeliji, mimikriji* dokazuje i da višegodišnje glumačko iskustvo glumaca ne garantuje poznavanje svake vrste materijala i žanra. Ovo istraživanje dokazuje da je gluma uvijek ponovno istraživanje, pa da se i glas mora uvijek iznova tražiti, pa i tamo gdje može djelovati kao da ne postoji.

Tehnikom intervjuja sakupljene su informacije o funkciji glasa u pozorištu, dinamici glumačkog procesa iz drugačijeg ugla i potrebama umjetnika za glasom u različitim oblicima, a sve u cilju ukazivanja na značaj i moć glasa glumca. Kompozitorica Nina Perović o komponovanju muzike za pozorišne predstave kaže:

„Direktno je moj kompozitorski rad bio podstaknut dešavanjem i svim promjenama i zbivanjima u toku predstave. Ta muzika nikad nije nastajala kao neko tijelo po sebi, nego je uvijek bila sastavni dio te predstave, tog procesa. To je uti-

calo na odabir muzičkog jezika, znači na odabir stila. Muzika je bila uslovljena i rediteljskom idejom, rediteljskim afinitetima kao i afinitetima glumaca³³.

Kada je riječ o pjevanju, bitno je podsjetiti da glumac nije pjevač i da njegovo pjevanje ne treba da teži pjevanju pjevača.

„Mi to uzimamo previše zdravo za gotovo; imaš sluha, nemaš sluha. U našoj tradiciji postoji instrument gusle, koji se svodi na mikrotonalnu strukturu odnosa tonova koje jedan guslar u sklopu melodije interpretira. Guslar može da bude neko ko nema sluha, u smislu da neće pogoditi intonaciju pjesme Adel, ali će i te kako znati da otpjeva to što treba tim guslama i da kaže i prenese u interpretativnom smislu, u emociji, mnogo više nego neko ko zna da pjeva u temperovanom sistemu, ali prosto ne sadrži neku drugu vrstu interpretativnog potencijala. U tom smislu, raditi sa glumcem koji ima ili nema sluha, ne znači baš ništa. Po meni to nisu kategorije koje su toliko važne“³⁴.

REZULTATI

Postojeća literatura i istraživanja na polju glasa glumca nisu uspjeli da ponude precizan odgovor na pitanje: „Šta je glas glumca?“. Fenomen glasa, pogotovo kada je upotrijebljen u profesionalne svrhe, dobija novu, umjetničku dimenziju koja ga ne svodi samo na instrument. Istraživajući promjene u upotrebi glasa kod glumaca, koje su prije svega zasnovane na psihičkim i kreativnim procesima, u ovom radu upotrijebljena je literatura koja pomaže razumijevanju nastanka glasa kao zvuka i kao sprovodnika namjera i osjećanja.

Osvrtom na upotrebu glasa kroz istorijski razvitak glume može se primijetiti da je potreba za uobličavanjem umjetničkog sadržaja sprovedena kroz glas koji nije primarno korišten za pjevanje. Umjetnici su oduvijek tražili načine na koje će njihov unutarnji svijet moći da se ispolji – glumci su tražili odgovarajući glas i pokret.

Umjetnost glume biva umjetnost zbog glumačkog kreativnog procesa koji je osoben za svakog glumca. Put kojim je glumac stvorio svoju ulogu može biti dostupan publici, kao dio predstave ili filma, a ako nije dostupan, ne mora da znači da je jednostavan. Umjetnost je u prostoru između stvaraoaca i njegovog djela, pa ovaj rad naglašava značaj nastanka zvučnog identiteta glumca, sa akcentom na neodvojivost glumca od otjelotvorenja svog kreativnog procesa.

Istraživanje sprovedeno ovim radom potvrđuje da je oslobađanje glasa komplikovan korak, pogotovo kada je glumac neiskusna na polju vokalne tehnike. Zaključuje se da brojni faktori utiču na formiranje glasa, među kojima su najbitniji oni koji djeluju na psihu. Motivacija može pomoći početniku da prevaziđe prepreke u fonaciji i da proširi svoje glasovne mogućnosti, koje mogu poboljšati i obogatiti glumačku igru. Primjećuje se i da su spoljni psihološko-socijalni faktori veoma uticajni u glumačkom kreativnom procesu i njihov uticaj može biti primijećen i kroz formiranje zvučnog identiteta lika, budući da se glumčeva kreativnost uobličava kroz komunikaciju sa drugima. Psihički procesi glumca ne smiju ostati

³³ Perović, Nina (2022), intervju/personalna komunikacija, Podgorica, 1. jun.

³⁴ Ibid.

zanemareni prilikom analize njegovog djelanja, pa ovaj rad naglašava važnost svih faktora koji utiču na motivaciju i kreativnost glumca.

Upoznavanjem osnova građe organa za proizvodnju glasa i njihovih mehanizama funcionisanja, glumci mogu imati bolji uvid u svoje djelanje, što ovaj rad i dokazuje. Istraživanja korištena u ovom radu ukazuju na to da glumci dovoljno ne poznaju način na koji glas funkcionise i da nemaju znanje potrebno za održavanje njegovog zdravlja. Najčešće je glas izložen uticaju stresa i umora, pa je naročito bitno za glumce da prepoznaju greške prilikom upotrebe glasa.

Rizik koji nosi snažna unutarnja radnja je taj da glas može trpiti napor i oštećenje. Podržan sopstvenom motivacijom i emocijama uloge, glumac može prevazići probleme u glasu, ali takav pristup može naškoditi glasu. Veći problem nastaje onda kada glumac nema emotivno uporište na kom gradi ulogu, pa nedostatak iste nadomještava nepravilnom upotrebom glasa. Nepotrebno i neosnovano vikanje, s jedne, ili, osmišljeno *lijepo govorenje*, s druge strane, znak su da se glumac ne snalazi u ispunjenju svog zadatka ili da se ne usuđuje ni da proba.

U vezi sa tim, ovaj rad ističe bitnu razliku između pjevanja uopšte i pjevanja glumca. Svaka pjevana kompozicija u predstavi ili na filmu, za glumca treba da bude jednaka bilo kom materijalu na kom radi. Radnja, glumački zadatak i uloga su elementi na kojima počiva glumačko djelanje i oni moraju biti sprovedeni i kroz songove, ne umanjujući važnost dobre vokalne pripreme i vježbe.

Određenja teksta, žanra ili rediteljskog stila glumcu ne treba da predstavljaju ograničenja, već smjernice koje će ga uputiti na polje u kom će moći da stvori uloge interesantnih i autentičnih zvučnih identiteta. Otpor koji se u glumcima javlja prilikom susreta sa nečim nepoznatim i izazovnim naročito je primjetan u upotrebi glasa. Učestvovanje u predstavama *Tobelija*, *mimikrija* i *Kapital* omogućilo je da se glumački kreativni proces velikim dijelom usmjeri ka suočavanju sa preprekama koje su bitno uticale na kreiranje zvučnog identiteta glumaca. Glumci su otkrili nove glasovne mogućnosti, jer su otkrili svoje nove glumačke mogućnosti. Način na koji se pristupilo istraživanju upotrebe glasa i funkcije koje su glasu dodijeljene, mogu poslužiti kao motivacija glumcima da dalje istražuju svoj glas. Za glumačka rješenja ne postoji recept, pa ovaj rad podstiče istraživanje upotrebe glasa kroz oslanjanje na sopstvene intimne i umjetničke tendencije.

Unutarnja glumačka radnja sprovedena kroz impostiran glas, stabilan dah, ozvučenost i dobru artikulaciju i razumljivost, čini virtuoznost.

Briga o glasu i dobra priprema pred predstavu mogu glumcu otkriti nove granice njegove igre. *Kapital* je omogućio glumcima da upoznaju različite funkcije pjevanja i da se, možda po prvi put, usude da pjevaju kao glumci. Nakon formirane uloge, stečenog iskustva tokom proba i igranja, nastalo je samopouzdanje koje je motivisalo glumce da iznova istražuju svoje sposobnosti. Tako su pojedini glumci imali potrebu da budu glasniji, artikulisaniji i hrabriji u sprovođenju unutarnje radnje kroz svoj glas. Zajednički songovi postali su razumljiviji, efektniji i u glumačkom izvođenju zreliji. Promjene intonacije, glasnoće, intenziteta su prestale biti nestabilne onda kada su glumci u potpunosti vjerovali u svoj zadatak. „Svi na kraju zapevaju. Neko malo bolje, ali je najbitnije da pevaju i da veruju u to“³⁵, rekla je Popović Dragović.

³⁵ Popović Dragović, Irena (2022), intervjuisala Olivera Milošević, *Metamorfoze*, RTS, 27. februar.

Zvučni identitet *Tobelije, mimikrije* upotpunjuje i glumački angažman u upotrebi glasa van pjevanja. Medojevićeva je glumačko umijeće istraživala i u ovom njegovom aspektu. U toku improvizacija na probama, rad na glasu je bio usmjeren ka istraživanju. Zvukovi nastali u toku pokreta, izazvani asocijacijama, emocijama ili u cilju izgrađivanja većeg sadržaja postali su dio predstave.

Bitno je napomenuti da su dobra vokalna tehnika i okruženje uticali na pravilnu i kvalitetnu upotrebu glasa u predstavi *Tobelija, mimikrija*. Glumci su sa oprezom pristupali upotrebi glasa i svaki napor bio je prepoznat, pa do oštećenja nije dolazilo, što nije slučaj prilikom rada na predstavi *Kapital*. Glumačko iskustvo stečeno u međuvremenu omogućilo je glumcima da smjelije razvijaju unutarnju radnju, te da je vješto uobličavaju kroz svoj glas.

Svijest o upotrebi glasa, prepoznavanje svojih potencijala i problema u vezi sa glasom i glumom uopšte, stvorili su da jedan od rezultata ovog istraživanja bude unaprijeđen i obogaćen pristup upotrebi glasa. Zvučni identitet glumca, kao pojam uveden u ovaj rad, predstavlja mnogo više od glumačke upotrebe glasa, već biva i poseban aspekt glumačkog djelanja koji se analizira i kroz različite faktore koji na njega utiču. Poznavanjem unutarnjih i spoljnih uticaja na glas, rezultat ovog istraživanja ogleda se i u boljem poznavanju sopstvenog glumačkog bića kroz otkrivanje slabosti i tendencija u građenju svog zvučnog identiteta.

Sa aspekta vokalne tehnike, ovaj rad kroz teoriju i praktičnu primjenu dokazuje neophodnost njege glasa i poznavanja tehnike. Dobro zdravstveno stanje je bitno, ali glumački glas ne može biti fleksibilan za istraživanje i unapređivanje bez redovnog vokalnog treninga.

Stručno-umjetnički doprinos ovog rada ogleda se u povezivanju više umjetnosti (glume, pozorišta, filma, muzike), kao i u povezivanju glumačkog djelanja sa teorijama i istraživanjima iz drugih oblasti, primarno medicine i psihologije. Ove veze dokazuju višestranost glumačke umjetnosti i važnost analize glumačkog djelanja iz različitih uglova, što može biti veoma korisno za glumce.

Podržavanjem glumaca da neguju kompletno svoje kreativno biće, ovaj rad podržava glumce u oslobađanju od strahova koji se javljaju pri susretu sa nepoznatim pristupima. Kao jedan od pokazatelja pozitivnih ishoda glumačkog kreativnog procesa je *oslobođen* glas, koji ovaj rad posmatra kao pojavu složeniju od kvalitetne tehnike. Stoga, ovaj rad ohrabruje glumce da istražuju svoje glasovne mogućnosti kroz sprovođenje glumačke radnje, s akcentom na isprobavanje nepoznatih i otkrivanje novih metoda.

Istraživanjem songova kao forme koja je često prisutna u pozorištu i na filmu, ovaj rad ističe da je svijest o glumačkoj radnji u toku songa neophodna. Song i pjevanje bivaju samo jedan od oblika u kojima se glumačka radnja može naći, pa je jedan od rezultata ovog istraživanja i otkriće da već postojeće muzičke odrednice ne moraju biti precizno praćene da bi song imao svoje potpuno dejstvo. Dinamika u upotrebi glasa može se uspostaviti i spontano, oslanjajući se na sopstvenu organiku i osjećaj o radnji. Eksperimentalni pristup glumačkom stvaranju se u ovom radu podržava, pa i onda kada postoji određena struktura koja je osnova.

DISKUSIJA I ZAKLJUČAK

Ograničenja koja su se pojavila u toku stvaranja ovog rada i u istraživačkom dijelu u vezi su sa onim dijelom glumačkog djelanja koji se ne može definisati u potpunosti. Iako je praktični dio istraživanja ispitao teorijske osnove određenih pristupa glumi i upotrebe glasa, ipak se ne može tvrditi da bi praktično iskustvo autorke rada bilo korisno na isti način za svakog glumca. Samim tim, ovo ograničenje dokazuje delikatnost glumačkog bića i, konkretno, njegovog glasa.

Metodološko ograničenje ovog rada je to što je rad nastao iz glumačke vizure. Stoga, ovim radom na dalja istraživanja pozivaju se istraživači iz drugih oblasti koji mogu istraživati odnos glumca i glasa. Istraživanje uticaja dinamike psiholoških procesa glumca na glas je široko polje, pa je važno i korisno za glumce da prikupe znanja iz različitih oblasti koja bi unaprijedila njihovu umjetnost.

Među zaključcima ovog rada ističe se taj da rezultat ne treba da bude cilj. Poenta glumačkog djelanja je onaj prostor u kom radnja postaje, gdje postoje odrednice, ali nikada rezultat. Pronalaženje, isprobavanje, otkrivanje, oslobađanje i sve to što čini kreativni i stvaralački proces, neminovno će biti dio glumačke radnje onda kad glumačko djelanje ne bude usmjereno ka određenom rezultatu, već ka suštini glumačkog zadatka.

Na kraju, kao najbitniji pojam ističe se *potreba*, kao ono što je zajednička osnova unutarnjoj glumačkoj radnji i glasu. Glas nastaje iz potrebe koja je u unutarnjoj radnji, i kao nestalna, unutarnja radnja glasom izražava svoju dinamiku. Posmatranje glasa kao instrumenta koji je konstantan može odvesti glumca u pogrešnom smjeru, pa je potrebno glasu pristupiti i posmatrati ga kao biće. Biće zahtijeva njegu i usmjerenje, ali dio njega uvijek ostaje neotkriven. Njegovom i vjeron u ono što mu je prirodno dato, glumac dopušta svom glasu da se razvija i da preko njega iznova otkriva o svom cjelokupnom glumačkom biću.

LITERATURA

- Arto, A. (2010). *Pozorište i njegov dvojniki*. (Miočinović M., prev.). Beograd: Utopia.
- Beri, S. (2008). *Glas i glumac*. (Ilić D., preveo). Beograd: Studio Lirica.
- Bertold, B. (1966). *Dijalektika u teatru*. (Suvin D, preveo). Beograd: Nolit.
- Goulart, B. N., & Vilanova, J. R. (2011). *Professional theatre actors: environmental and socio-occupational use of voice*. Sao Paulo: Jornal da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia, 23(3), 271-276.
- Grujić-Erenrajh, Lj. (1995). *Glasovno obrazovanje glumca* (2. izd.). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Hammond, Jacqueline & Edelmann, Robert. (1991). „The act of being: Personality characteristics of professional actors, amateur actors and non-actors“. In G. D. Wilson (Ed.), *Psychology and performing arts* (pp. 123–131). Swets & Zeitlinger Publishers.
- Marković, M. (2002). *Glas glumca*. Beograd: Clio.
- Pavela Banai, I. (2017). *Voice in different phases of menstrual cycle among naturally cycling women and users of hormonal contraceptives*. PLoS ONE, 12(8) <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0183462>
- Pavela Banai, I. i Banai, B. (2019). *Odnos akustičkih karakteristika glasa žena i samoprocjena osobina ličnosti*. Zagreb: Društvena istraživanja, 28 (2), 249–269.
- Pavis, P. (2021). *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*. Beograd: Clio.
- Perović, Nina (2022). intervju/personalna komunikacija, Podgorica, 1. jun.
- Popović Dragović, Irena (2022). Intervjuisala Olivera Milošević. *Metamorfoze*, RTS, 27. februar.
- Prebil, N., Hočevar Boltežar, I. & Šereg Bahar, M. (2020). *Risk Factors for Voice Problems in Professional Actors and Singers*. Ljubljana: Slovenian Journal of Public Health, 59(2) 92-98.
- Rapajić, S. (2018). *Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Selenić, S. (1971). *Dramski pravci XX veka*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Stanislavski, K. (1996). *Sistem*. Beograd: Skripta internacional: Akademija umetnosti.
- Vitkai Kučera, A. (2012). *Karakteristike glasa i metodički pristupi razvoju glasa u funkciji profesionalnih aktivnosti* (doktorska disertacija). Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu.
- Živanović Đ., Đorđević B. i Vasić S. (1979). *Dikcijske teme*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

PRILOZI



Prilog 1: Predstava Kapital (Miljanić D., 2018)



Prilog 2: Predstava Tobelija, mimikrija (Kršić F., 2021)

Jelena LABAN

**THE ARTISTIC FUNCTION OF THE VOICE OR THE CREATION OF AN ACTOR'S
SOUND IDENTITY (THE EXPERIENCE OF CREATING A VOICE IN THE PLAYS
"TOBELIA, MIMICRY" AND "CAPITAL")**

Abstract: An actor's voice has been an inspiring field for research since the emergence of the art of acting, thus the starting point of this paper is the need to research the changes in an actor's expression, that are manifested through voice. By analyzing actor's creative process, psychological and social factors and physical disrupters during the use of voice, the goal of this research is to explore and examine the causes of change in the voice of the actor. Emphasizing inner action as the main initiator of acting, artistic research that was conducted within this paper is an inquiry into the application of theoretical knowledge of the use of voice. The results show that expanded vocal capabilities were created as a consequence of improved and enriched artistic and creative acting scope. As a fruitful and inspiring way to improve one's acting being and voice, this research, through its artistic and professional contribution, highlights the necessity of continuous work on the voice that reflects in vocal training, nurturing of the voice and exploring and trying out new methods in creating.

Keywords: voice, inner action, sound identity, voice transformation, song, creative process



Fakultet dramskih umjetnosti

JELENA LABAN, rođena 22. maja 1998. godine na Cetinju. Završila je gimnaziju „Slobodan Škerović“ u Podgorici; potom, osnovne i master studije glume na Fakultetu dramskih umjetnosti, u klasi profesora Branislava Mićunovića. U januaru 2021. godine postala je stalni član ansambla Kraljevskog pozorišta *Zetski dom*. Nagrade: *Nagrada za najbolju mladu glumicu* na festivalu

Tetar na raskršću u Nišu 2019; prvo mjesto u kategoriji *Glas glumca* na festivalu *Ljepota i harmonija umjetnosti* u Sočiju, Rusija 2021; prvo mjesto u kategoriji *Estrade vocals* na festivalu *Art in Experience 2021.* u Makedoniji; *Grand prix* na Međunarodnom festivalu u umjetnosti *Soloviov art*, u Kijevu, Ukrajina 2021.