

Vjekoslav Janković²⁹

GOVOR: OSLOBOĐENA GOVORNA RADNJA U NASTUPU ZA MIKROFON

Stručni rad
<https://doi.org/10.59014/OZPT2605>

Na tragu Foucaultove (1994) vrlo ozbiljne teze o strahu od govorenja, koji prati naše društvo, a ogleda se kroz institucionalizaciju govora i stvaranje različitih mehanizama kontrole slobodnog protoka govora u dijalozima, stvara se ziheraški odnos prema govoru, jer se osobnost općenito, pa tako ni u govoru, ne potiče. To je shematiziran izraz, koji je na neki način suprotan *dobrom jeziku*.³⁰

Sažetak

Za glumu pred kamerom svakom studentu treba osvijestiti njegove osobne glumačke kapacitete, i to tako da prije svega može podnijeti svoju pojavnost i svoj glas na ekranu ili na radiju do stupnja da samopouzdanje može tvrditi „da, to sam ja“. U svoj glas jednostavno morate vjerovati, jer ćete jedino tako dobiti od njega najbolje što možete. On procvate zajedno s uspjehom, iako za uspjehom ne treba prejakom stremiću“, kaže Barr.³¹ Mladi se glumac, kada jednom osjeti blagodatni impostiranog glasa za kazalište; njegovu moć, njegovu fizičku manifestaciju u mišićima i njegovu rezonanciju u kostima, teško vraća svom dnevnom/razgovornom glasu neophodnom za glumu pred mikrofonom. Prihvatanje norme igre za mikrofonski predstavlja veliki zadatak za mladog glumca i pedagoga. Vježbe koje obuhvaćaju snimanje radijskih minijatura i njihovu montažu blagotvorne su za samopouzdanje i vjeru u govorni aparat. Vjera u sebe, opuštenost, svedenost i minimalizam česti su pojmovi vezani uz filmsku glumu. Filmske tehnike glume u pravilu posvećuju puno prostora vježbama relaksacije dok se samopouzdanje u pravilu posebno njeguje na filmskom setu za razliku od tradicionalnog odnosa glumac – redatelj u teatru.

Ključne riječi: govor, gluma, kamera, glas

29 Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, vjekoslavjankovic@gmail.com

30 Zgrabljic, Nada: „Govor na radiju: Analiza duhovitosti, poetičnosti i afektivnosti novinara Hrvatskoga radija“, Govor, XIX, br. 1, Zagreb, 2002, str. 45–65.

31 Barr, Tony: *Acting for the camera*, William Morrow Publishing, New York, 1997, str. 31.

Filmska rampa i rampa u kazalištu

Na filmu je vizura, odnosno vidljivi prostor igre, omeđen filmskom rampom³² kao zamišljenom crtom ispred kamere te kamera u odnosu na tu imaginarnu liniju snima kadrove. Možemo slobodno reći da su glumačka igra i njihova mizanscena u ovisnosti o tome koliko je udaljena kamera, kakav je njezin kut snimanja i kroz kakav objektiv kamera snima. Samim time gledatelj koji gleda snimljeni prizor više nije u nekom udaljenom prostoru kazališne galerije, nego je posredstvom kamere i mikrofona tu, tik do glumca. Glumac govori upravo za tu udaljenost. Udaljenost za koju glumac igra pomaknula se tijekom evolucije filmske glume od nijemog filma i publike u velikim kinodvoranama (kada su se prvi filmovi snimali samo s jednom kamerom tako da kamera stoji na jednom mjesto i snima sve jednako u totalu), pa do udaljenosti između televizora i fotelje. Štoviše, danas već možemo primijetiti gotovo voajerski pristup personalizaciji i potpuno drugačijem nivou glume za kameru s obzirom na utjecaj novih medija na glumu pred kamerom, uzmemo li samo za primjer nastupe za YouTube snimke ili personalizirano gledanje na pametnom telefonu.

„Dubina i realizam glume stoje u obrnutom razmjeru s množinom gledalaca“, kaže Pudovkin.³³

Usporedimo li filmsku rampu tijekom filmskog snimanja i njenu uporabnu vrijednost u kazalištu s kazališnom rampom (portalom), možemo konstatirati da se na filmu rampa kreće zajedno s glumcem i ulazi objektivom iz mnogih smjerova u najintimnije detalje glumačke igre. Kamera je „publika“ koja je na glumca usmjerena voajerski, dok je publika u klasičnom kazališnom prostoru smještena daleko preko cijelog proscenija u parteru i na udaljenim balkonima. Takva udaljena i vizurom ograničena publika najvažniji je uvjet kojemu se glumačka igra u teatru mora podrediti, prije svega na način da se odriče slobode kretanja i govora koju dopušta kamera. Na sceni u pravilu ne možemo koristiti dio glasovnog spektra koji neće biti čujan u publici ili dio spektra mikro gesti koje neće biti vidljive iz udaljenosti gledališta.

32 Filmska rampa (ili samo rampa), također: os akcije, linija pogleda zamišljeni je pravac koji prolazi prizornim usmjerenjem što je u središtu pozornosti na montažnom prijelazu (npr. pravcem kretanja najvažnijeg lika, pravcem važnog pogleda lika, središnjim razgovornim odnosom između dvaju ili više likova). <https://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1541>. posjećeno 16. 1. 2023.

33 Pudovkin, I. Vsevolod: *Glumac u filmu*, Zora, Zagreb, 1950, str. 9.

Tony Barr u svojoj *Acting for the camera* kaže:

U kazalištu, publika može biti bilo gdje, od nekoliko stopa daleko od vas, do dva balkona daleko od vas, a vaša je obveza komunicirati sve do ljudi u najudaljenijim dijelovima dvorane. Dakle, energija mora biti veća, govoreći volumen mora biti glasniji, fizikaliziranje³⁴ mora biti veće, a sitne nijanse se mogu izgubiti. Ipak, možete dobiti puno na pozornici, jer je publika, u stanju vidjeti suptilnosti, pretpostavljajući da su one tamo, čak i ako nisu. Izvedba koja je „pokazivačka“, ili samo sastavljena od površnih gesta i pokreta koji nemaju iza sebe pravi impuls, može se činiti kao prava za mnoge u publici, osim onih koji sjede u prvim redovima. Kad se radi na filmu, publika je uglavnom samo nekoliko koraka udaljena od vas (položaj objektiva), tako da komuniciranje ideja i emocija publici nije ništa teže nego u komunikaciji s nekim koji sjedi do vas s druge strane stola. Kamera praktički sjedi na nosu, a mikrofoni je praktički odmah na vašem čelu.³⁵

Govor pred kamerom nije izložen potrebi govorenja za zadnji red publike kao u kazalištu. Glas je prirodniji jer ne mora biti toliko jak da bi pokrio cijelo gledalište. Objektivni je razlog te razlike u tome što imamo već ranije spomenute posebnosti između kazališne i filmske rampe. Tehnički način tvorbe govora u filmskom nastupu puno je bliži tonovima svakidašnjeg govora, primjereniji je i suptilniji.

Glumca prije svega moramo dobro vidjeti i čuti. Da bi ga većina gledalaca mogla jasno vidjeti i čuti, glumac uči dikciju, impostira glas i nastoji da pojača kretanje a da ipak zadrži njihovo izražajno značenje; ukratko uči se lako kretati i govoriti da bi ga i gledalac iz posljednjeg reda galerije mogao vidjeti i čuti. Ali zato, što je gest širi to glumac ima manje mogućnosti nijansiranja, što glasnije mora govoriti, to mu je teže prenijeti na gledaoca suptilne prijelaze u glasu.³⁶

Kada govorimo o divergenciji filmske rampe i kazališnog portala, možemo reći kako je **krupni kadar** filma taj koji svojom blizinom, iz koje se snima i za koju se glumi/govori determinira glumačku igru za kameru u odnosu

³⁴ Physicalizations: izraziti se u fizičkom obliku.

³⁵ Barr, Tony: *Acting for the camera*, William Morrow Publishing, New York, 1997, str. 10.

³⁶ Pudovkin, I. Vsevolod: *Glumac u filmu*, Zora, Zagreb, 1950, str. 9.

na glumu u kazalištu. Krupni kadar ili čak detalj lica uz, naravno montažu i korištenje više kutova snimanja, posebnosti su koje određuju značenje igranog sadržaja, a time i filmsku glumu.

Krupni kadar u glumačkoj igri na filmu podrazumijeva prisutnost i konzekventnost u sasvim drugom modusu scenskog nastupa (gesta, govor, mizanscena, pažnja) u odnosu na kazalište s publikom koja iz udaljenosti partera preko proscenija kroz kazališni portal promatra i osluškuje glumca na pozornici. Ton, gesta, pogled i držanje u krupnom kadru podrazumijevaju pripremu i nastup u kojoj glumac mora biti prisutan i igrati na realističnijem nivou. Filmski način glume za realistični krupni kadar znači kako tonsku ili gestovnu pripremu neće biti moguće donijeti u jednoj unaprijed uvježbanoj i tako dovršenoj strukturi, što je često glumcu u kazalištu omogućeno nizom proba, načinom rada te ostalim kazališnim (pred) uvjetima. Filmski redatelj, osobito onda kada koristi neiskusnog glumca ili naturščika, često pribjegava metodi rada koja brani isprobavanje i vježbanje scena jer želi kod njih zadržati svježinu i neposrednost koju zahtijeva filmski model igre.

Primjer evidentne pogreške u nepoznavanju principa čujnosti na kameri (u kojemu govornik treba govoriti za udaljenost s koje gledatelj gleda televiziju) brojna su javna obraćanja političara (primjerice, bivša predsjednica Kolinda Grabar Kitarović) na kojima govore glasno kao da se obraćaju cijelom mnoštvu u dvorani bez razglasa. Naravno, onda su i mimika i gesta koje organski slijede tako impostiran govor predimenzionirani i zbog svoje prenatlaženosti djeluju umjetno. Televizijsko obraćanje, kao kod voditelja TV dnevnika, nikada nije galama da bi ih čula cijela nacija, nego je personalizirano i usmjereno na jednog zamišljenog, hipotetskog slušatelja (preporučena je udaljenost gledatelja od televizijskog prijemnika).

Glumačka igra upućena je samo na jedinstveni igrajući trenutak s partnerom. Postoji samo partner i prisutnost u partneru. Govor je upućen u svom dosegu isključivo na čujnost partnera i to je filmska mjera. Glumačka djelovanja, odnosno glumački mehanizmi koji tvore govor zato mogu biti suptilnije angažirane i provedene. Dakako, sve dinamike i volumeni govora koji se koriste u kazalištu mogući su i na filmu ako scenska situacija to zahtijeva (npr. vikanje ka udaljenom partneru).

Nivo artikulacije ili omalovažavanje govora

Ponekad kazališni glumac nepotrebno opterećuje svoju filmsku glumu dodatno pojačanom artikulacijom. Artikulacija je svakako potrebna za igru s mikrofonom, ali ipak ne zahtijeva onoliko povišeni nivo artikulacije koliko je neophodan u teatru. U teatru se čak i šapat treba bojati tonom (šumom) i dodatno oblikovati, dok je u filmskoj glumi artikulacija i dinamika govora na puno realnijem nivou. Suvremeni mikrofoni velike osjetljivosti i njihov smještaj omogućuju čujnost i onoga što čak relativno blizu pozicioniran partner ne čuje. Ponekad glumac na filmu saginje glavu i govori toliko tiho da ni partner koji stoji tik do njega ne čuje tekst, te ne može reagirati i ostvariti partnerski odnos. Naravno, partner je time izbačen iz igre. Razlog je u tome što osviješteni filmski glumac zna da mu se mikrofoni nalazi na prsima i kada saginje glavu usmjerava govor u njega što mu omogućuje vrlo intiman govor oslobođen napetosti koji u radijskom smislu djeluje vrlo naravno.

Grlo je jedino mjesto gdje ne biste trebali osjećati nikakav napor. Kad radite u studiju, koči vas i zavodi činjenica da je dovoljan tako mali volumen. Prirodnost koja je potrebna često vas navodi na to da rabite, kako ja to zovem, pola glasa, umjesto kompletan glas, ali reduciranog volumena, čime boja glasa mnogo gubi. Zbog ograničenog prostora u kojem radite mogućnost pokreta je ograničena, i mnogo je teže savladati napetost. Ne možete postići osjećaj glasovne slobode koja je moguća na sceni, pa je i mnogo teže upravljati glasom.³⁷

Nažalost, površno pristupanje govoru na filmu mnogi kod nas poistovjećuju s onim što se kolokvijalno naziva *privatni govor*. Poneki glumci misle da je prirodnost govora u imitaciji svakidašnjeg govora, neopterećenog kazališnom artikulacijom. Takvo poimanje dovodi do toga da su glumci u našim filmovima, kako to zapaža Peterlić: „nerazgovijetni, mumljaju, rade paralelne radnje poput zijevanja ili jedenja i uopće slabo artikuliraju.“³⁸

Ovakvo pojednostavljivanje, a zapravo i omalovažavanje govora i govornih tehnika reducirano je shvaćanje govora jer „privatni“ ili „intimni“ način govora samo je jedan tip govora, vezan uz određeni karakter. Možemo

37 Barr, Tony: *Acting for the camera*, William Marrow Publishing, New York, 1997, str. 31.

38 Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2001, str. 131.

ga definirati kao govor koji koristi manju snagu za pokretanje govornog aparata (u psihologizaciji karaktera to su načini ekspresije umora, malodušnosti, pijanstva, depresije itd.).

U svakom slučaju, nedopustivo je prihvatiti takvo amatersko mumljanje za potrebe glumačke izvedbe govora na filmu jer je zasnovano na krivim pretpostavkama, ponajprije na imitaciji i stereotipnim shvaćanjima emocijskih ekspresija. Ovakav govor u startu zamagljuje glumačka djelovanja i dramaturški model te ne može ispuniti ni osnovni zahtjev koji se stavlja pred dramsko djelo i glumca: ispričati priču i donijeti sadržaj teksta. Govor, riječ odnosno glasovi imaju svrhu komuniciranja s partnerom, kao što bicikl ima svrhu voziti. Usto, govor svoju zvučnost ostvaruje strujanjem zraka ispred naših usana, a ne u usnoj šupljini. Artikulacija ne smije biti svjesno umanjivana prema drugoj krajnosti iz straha da ne zvučimo kazališno.

Takvo shvaćanje, kako sam već ranije spomenuo, rezultira govorom koji je tipski vezan uz jedan određen karakter ili situaciju i kao takav već je definiran samo za uži spektar razloga i potreba u repertoaru glumačkih izvedbi. Ključna je pogreška u takvom razmišljanju da je takav tip govora „najrealniji“, a zapravo je tek jedna od interpretacija ili naše zamišljanje kako tobože govorimo ili kako bismo trebali govoriti u situaciji svakodnevnog komuniciranja.

Kada glumac ima takav površan stav o govoru za kameru i mikrofon, tj. stav da neartikuliranje govor čini prirodnijim, onda govorni raspon svodi na samo jednu manirističnu stilizaciju. Kako se to kaže u kazalištu, igra *na jednom tonu*. Takva manira nepotrebno opterećuje glumačku igru na filmu, baš kao i suprotna govorna praksa, praksa koju u kazalištu označavamo naputkom „zagrizi rečenicu“.

Nedovršenost govora na filmu

Govor se ne smije shvatiti kao specifičan oblik filmskog zapisa, nego samo kao jedan od sastavnih dijelova prizora iz vanjskog svijeta, dakle građe. Govor u filmu stoga se bitno razlikuje po značenju od govora u kazalištu, gdje govor predstavlja osnovnu scensku izražajnu vrijednost i gdje se zahtijeva i posebno umijeće govorenja.³⁹

39 Ibid., Peterlić str. 132.

Realizam govorenja na filmu dopušta nesavršenosti u izgovoru, nesavršenosti u odnosu na kazališnu dikciju, kao što su zbog realizma dopuštena i gramatička odstupanja u odnosu na standardni književni jezik. Nedoručenost i nesavršenost realističkog govora upotpunjuje se neverbalnim mikroizrazima i time se zaokružuje cjelovita komunikacijska interakcija s empirijskom okolinom zbiljskoga svijeta.

U pristupu govoru za kameru i mikrofon nije riječ samo o mjeri otvaranja usta, nego su u pitanju i montaža s radnjama, naglasak, tip rečenice i stil konverzacije, situacije dijaloške dinamike te cijeli niz objektivnih čimbenika u zbilji, uključujući i akustičko okruženje filmskog seta. Možemo reći da je odnos između verbalnih i neverbalnih izražajnih sredstava na filmu zahtjevniji i kompleksniji, a glumac u pripremi govorne radnje na filmu treba voditi brigu da je mora upotpuniti i spektrom neverbalnih sredstava.

Ilustrirao bih to osobnim primjerom, kada sam u kazalištu režirao suvremeni tekst Harolda Pintera,⁴⁰ kao i Ionesca.⁴¹ To su djela koja imaju do „besmisla reducirani dijalog“ budući da je riječ o reprezentativnim autorima teatra apsurdna, a pružaju važno iskustvo zato što su suvremeni scenariji za film u dijaloškim dijelovima uglavnom napisani upravo tako. Potreba dopunjavanja neverbalnim, dramaturškim kontekstom koji dodatno podržava glumačku namjeru.

Prilikom režiranja tih komada shvatio sam koliki je zadatak pred glumcem koji mora upotpuniti napisani dijalog onim neizrecivim i neverbalnim (možemo reći: novim „Ja“). U takvim tipovima dramskih tekstova puno toga pisac ne pojašnjava u didaskalijama, pa se sadržaj „dopisuje“ zajedničkim radom redatelja i glumaca prilikom iščitavanja scene, kada se otkrivaju moguća glumačka djelovanja. Kod dobrog scenarija imamo cijeli niz preciznih naputaka koji su napisani u didaskalijama ili je pak redatelj dovoljno susretljiv pomoći s korisnim instrukcijama oko realizacije dijaloga.

No, imajmo na umu Peterličevo upozorenje: „Možemo reći kako je u elementarnoj strukturi filma pokretna slika, tako da pretjerana usmjerenost na govor također skreće pažnju na usta i zaustavlja dinamiku prirodnu filmu.“⁴²

40 Pinter, Harold: *Lif za kuhinju*, režija Vjekoslav Janković, GK Joza Ivakić, Vinkovci, 2006.

41 Ionesco, Eugene: *Čelava pjevačica*, režija Vjekoslav Janković, GK Joza Ivakić, Vinkovci, 2003.

42 Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2001, str. 131.

Namjera koju glumac ima i želja da se unutarnje djelovanje usmjeri i u okolnostima scene iznese partneru pokreće govorni aparat prirodno, u dinamiku i volumen potreban da se to htijenje ostvari. Naputak koji se može često čuti na filmskom setu jest: „Nemoj misliti na to što govoriš.“ Time se misli upravo na tu suptilnu činjenicu da glumac igra unutarnju namjeru/akciju prema partneru, a glas i govor onda se događaju kao popratna posljedica, a ne kao nešto čemu smo u cijelosti, apsolutnom koncentracijom posvećeni kako bi upravo verbalni dio bio realiziran što uspješnije jer se glumačka izvedba, kao što smo rekli, sastoji od još niza (neverbalnih) aspekata u kojima glumac svojom izvedbom također mora biti uvjerljiv, prirodan i uspješan. Mikrogesta koja upotpunjuje tekst teško se svjesno kontrolira/manipulira i u pravilu tada kasni ili rani organskom trenutku koji bilježi krupni kadar te se čita kao samo kao jedno određeno djelovanje odnosno kao laž. Naravno, glumac unaprijed osmišljenom animacijom svog govora i geste ulazi u prostor pokazivanja i imitacije te organski nije prisutan u radnji.

Princip je sličan kao i kada govorimo o manipulaciji licem: ne *kako* nego *što*. Zdrava artikulacija (zagrijanost i otvorenost govornog aparata lišenog zablude koje smo ranije spomenuli) izvježbanog filmskog glumca ne opterećuje manjkom samopouzdanja i dilemama kako i kojom snagom ili nivoom artikulirati i prenijeti sadržaj. Ponekad je dovoljno mladog glumca usmjeriti na partnera, odnosno reći mu da, čim dođe na set, usmjeri svoj pogled i pažnju na partnerove oči, pa će glumac organski istog trena adekvatno prilagoditi svoj ton i nivo artikulacije situaciji i partneru.

Elementi promjene

Kada dođe do toga da mogu reći „To sam ja; promijenit ću se, možda usavršiti, ali sada sam takav kakav jesam“, tada će se glas otvoriti.

Cicely Berry

Govor se mijenja na filmu i s obzirom na partnera u sceni. Dok jedan glumac govori, drugi može i ima pravo reagirati gestom i mikrogestom, a glumac koji govori vidi ove mikrogeste i reagira na njih svojim govorom te promjenom ritma, tona, želje...

Glumac koji sluša reagira mikrogestom na odabranu *ključnu riječ*, gestu, ton ili neki drugi izvedbeni znak i razvija svoju unutarnju namjeru koja će iznijeti njegovu rečenicu u datom trenutku. Ovakva konkretna suigra

omogućuje kontinuitet i olakšava montažu. Naravno, ovakva kontinuirana upućenost među partnerima pomaže nam i zadržati svoj jedinstveni ritam govora, ali i u ovom slučaju vrijedi pravilo *paralelizma*, što znači da nije prirodno kada oba glumca imaju isti ritam govora.

„Nemojte se zaraziti tempom ili razinom energije govora drugog glumca. Ponekad se *podigravanje* širi kao epidemija. Zadržite svoj osjećaj glasnoće i nivo energije“, kaže Michael Caine.⁴³

Govor se mijenja i s obzirom na tekst jer glumac u sadržaju teksta mora iščitati više unutarnjih radnji, nego u kazalištu. Monolog kao kazališna forma ili duge usmjerene rečenice funkcioniraju kao naracija, a ne kao dijaloški dio filma.⁴⁴ Blokovi rečenica samo su dio ukupnih djelovanja glumca i filmske tehnike, pa kao takvi zahtijevaju montažu više glumačkih akcija i promjene namjere, kao u situaciji kada u kazalištu tekst govorimo prema više partnera u sceni.

U filmskom modelu igre češće su promjene ritma, tona i unutarnje glumačke namjere, tako da glumac nema (kazališnu) komfor zonu od velikih rečeničnih blokova koje može iznijeti u jednoj namjeri. Također, govor se mijenja s obzirom na objektivne vanjske čimbenike poput mikrofona, montaže, udaljenosti kamere, vrste kadra i zvučnih efekata.

Ako se, na primjer, u toku govorenja u srednjem planu montažom prijeđe u krupni plan, zbog poznatih djelovanja krupnog plana, riječi koje se izgovore u tom planu učinit će se, po nečemu, ovisno o kontekstu, važnijim, a tom prostornom mijenom prekinut će se monotonija motrenja osobe s iste udaljenosti, pa će i ritam govorenja postati prividno bržim.⁴⁵

Govorenje za mikrofona mora biti malo sporije nego u kazalištu zbog ograničenosti tehnike. Zorni prikaz toga su neadekvatne televizijske snimke kazališnih predstava na kojima se izgovor glumaca ne može pratiti s razumijevanjem zato što su previše udaljeni od mikrofona ili pak brzo govore, tempom izvježbanog kazališnog glumca. Brže govorenje na snimanju (iznad 6 – 8 slogova/sekundi) smanjuje prostor za neverbalno djelovanje, a osobito ako su dokinute pauze koje omogućuju partnersku suigru.

43 Caine, Michael: *Acting in film: an actor's take on movie making*, ApplauseTheatre i Cinema Books, Lanham, 1997, str. 76.

44 Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2001, str. 42.

45 Ibid., str. 133.

Naravno, brže govorenje može biti vezano uz karakter lika ili situaciju čime je svjestan odabir izvedbenog djelovanja.

Navedimo još nekoliko tipičnih situacija koje glumac mora očekivati na snimanju, a koje utječu na njegovo govorenje:

Lakše i bolje je montirati scenu u kojoj nema drugih šumova, nastoji se buka isključiti gdje je god moguće. Tako se npr. kod snimanja u kavani za vrijeme dijaloga svi ostali šumovi svode na minimum. Čak i statisti ne razgovaraju nego samo miču ustima, ne zveckaju priborom i kreću se tiho. Isto tako i s glazbom koja svira u sceni plesa koja je zbog dijaloga ugašena te se snima i pleše bez glazbe. U nekim scenama glumci moraju izgovarati tekst glasno, gotovo vičući zbog vanjske buke koja je dio radnje. Ako je npr. zbog slapa koji hući, oni će to automatski raditi u svakom kadru, jer je tu buku nemoguće utišati. No kod snimanja npr. u pilani ostavlja se pila da radi i stvara buku samo u kadrovima kada je vidimo. Za bliže planove glumaca pila se isključuje da bi dijalog bio razumljiv, a glumci radi kontinuiteta, moraju ipak nastaviti onako glasno kako su ga započeli. Samo zujanje pile snima se naknadno kao off-ton koji će montažer tona upotrijebiti kao tonsku kulisu za čitavu scenu.⁴⁶

Na kraju snimanja, osobito kada se radi o snimanjima izvan studija, zahtijeva se apsolutna tišina od svih na setu jer se snima ta *tišina* kao atmosfera prostora scene. Taj dio (audio)snimke onda se može u montaži priložiti onim dijelovima filma gdje se neplanirano javi nekakva neželjena buka ili tek neželjeni šum.

Današnja produkcija sa suvremenim programima za sinkronizaciju (*nahovanje*)⁴⁷ omogućuje naknadno snimanje u tonskom studiju. Rečenice koje nisu dobro artikulirane ili su snimljene iz lošeg kuta snimaju se ponovno. Postoje programi koji vrše prilagođavanja tona slici, ali ipak se pri tome zahtijeva od glumca posebna koncentracija kako bi se naknadno sjetio atmosfere i situacije, kao i unutarnjih radnji koje je tada imao.

46 Forenbacher, Ivanka: *Sekretar režije i filma*, Akademija dramskih umjetnosti u Zagrebu, Zagreb, 1986, str. 48.

47 Nah – uobičajeni naziv za naknadnu sinkronizaciju. Često i „nahsinkronizacija“, prema njem. Nachsynchronisation; Ivanka Forenbacher, Goranka Greif-Soro, *PROFESIJA: SKRIPT*, Videis D.O.O. Zagreb, 2017, str. 155.

Nahsinkronizacija se događa i nekoliko mjeseci nakon snimanja i dio je uobičajenih intervencija u postprodukciji i montaži.

Teatralije

Na filmu nije potrebno igrati dojam scene (tiha, napeta, eksterijerna, interijerna...). Glumac u kazalištu mora iznijeti i „scenografske“ elemente prizora jer se scena igra ipak na pozornici, a ne na lokacijama filmskog seta koje streme biti stvarno mjesto događaja. Na filmu nije potrebno igrati kontekst prizora jer je on snimljen, montiran i prikazan.

Glumac empirijski usvaja cijeli niz zakonitosti nastupa pred mikrofonom. Jedna od njih je glasovno preklapanje u dijalogu. Studentu prije snimanja govorenje u isti glas s partnerom, odnosno ulaženje replikom u partnerovu repliku, recimo u scenama svađe ili žurbe, izgleda kao vjerni prikaz zbilje. Međutim, naknadnim preslušavanjem snimke shvaćaju manjkavosti takvog preklapanja.

U kazalištu glumci često ulaze jedni drugima na kraj replike, pa se u kazališnom žargonu često kaže da je glumac partneru „stao na rep“. Čak se u stihovanim tekstovima često učini udah na partnerov završni slog i odmah se nastavlja govoriti kako se ne bi dogodio pad ritma i dinamike. Međutim, za potrebe tonskog snimanja takva praksa postaje problematična kada na red dođe montaža tih dijelova jer je teško u takvom zajedničkom govoru istaknuti željene riječi, a uz to se još i gubi dinamika govora te stupnjevi značenja riječi na račun dojma i atmosfere. Kada odvojeno snimimo svakog govornika, onda ih je u montaži lako preklopiti sa željenim ishodom.

Prilikom filmskog snimanja glumac mora osjetiti trenutak kada kamera dođe do njega prilikom *fara*,⁴⁸ kao što mora i poštovati dogovor kad završava *zum*⁴⁹ na njega. Također, mora moći perifernim vidom osjetiti mahanje pomoćnika redatelja kojim mu se poručuje da je sada predviđeni trenutak za izgovor teksta ili obavljanje neke druge radnje.

Jednako tako važno, glumac mora znati i sljedeće: kad se kaže „akcija!“, to ne znači da se treba odmah, istog trena, baciti s tekstom u scenu. Nego treba pričekati nekoliko sekundi tijekom kojih se svi sudionici snimanja

48 Far; uobičajeni naziv za vožnju (kamere). Ibid., *Sekretar režije i filma*, str. 150.

49 Zum (zoom) – objektiv promjenjivog vidnog kuta, Ibid., *Sekretar režije i filma*, str. 166.

trebaju užiti. Glumac na filmskom snimanju, bez obzira na posvećenost izvedbi i nastupu s partnerom, mora biti svjestan svih sadržaja i djelatnika na setu te percipirati njihove aktivnosti tijekom svoje igre.

Kada koristimo tehniku i „čarobni štapić“ montaže, te se pauze mogu lako skratiti. Osobito je to zorno u radijskom studiju u kojemu moderni programi za snimanje neželjene praznine rješavaju vrlo lako. Nekad su pauze namjerno proizvedene jer na tonskoj snimci omogućuju prostor za glazbu i zvučne efekte.

Glumac mora osvijestiti i poštivanje interpunkcije jer, primjerice, govorna fraza u odnosu na rečenicu ima drukčiju rečeničnu melodiju, odnosno prozodiju. Naime, rečenica nije zaokružena samo točkom, niti izricanjem potpunog sadržaja koji rečenicu čini komunikacijski smislenom mjerom prenošenja informacije ili poruke, nego i rečeničnom melodijom, dodatno instruiranom govorniku interpunkcijskim oznakama. Poštivanje interpunkcije donosi (osobito na radiju) beskrajne mogućnosti u obogaćivanju rečenice raznim vrstama pauze, zvučnim efektima, tonskim modulacijama itd.

Glumac na snimanju mora poštivati zvučni prostor partnerove replike, osim ako nije redatelj drugačije zahtijevao ili ako se scena snima samo u *masteru*, dvoplanu odnosno širem kadru u kojemu su vidljiva oba glumca, bez dodatnih i naknadnih snimanja dijaloga u krupnim kadrovima.

Filmska gluma zbog osjetljivosti mikrofona omogućuje cijelu paletu tonских izražajnih sredstava poput uzdaha, udisaja, otpuhivanja, grlenih metajezičnih zvukova i glasova. Zbog kvalitete tonske tehnike ti se elementi mogu snimiti i zasebno, kao riznica zvučnih efekata, pa ih naknadno montirati u filmske snimke. Međutim, ukupna auditivna slika najčešće se postiže ozvučenjem glumca kako bi se snimili zvuci njegovih radnji jer se u gledateljevoj percepciji podrazumijeva da i čuje ono što vidi. Svakako treba napomenuti osnovno pravilo da neverbalni ili metajezični zvukovi u pravilu dolaze prije teksta i pomažu tvoriti tonski krupni plan poput montaže geste u odnosu na tekst ili poput geste u kazalištu.

Glumac, dakle, na snimanju za kameru mora ozvučiti svoje radnje kao sekundarni zvuk koji nije scenarijem preciziran kako ne bi nastao začudan efekt selektivne gluhoće za neke izvore zvukova. Naime, doista bi nespretno djelovalo kada u sceni gdje nas primjerice boli zub, ne bismo malo, više

onako za sebe i sebi u bradu zastenjali ili dodali neke kratke glasove kako bismo izrazili muku kronične i potmule boli.

Iskustvo radijskog snimanja studentu na vježbama, a iskustvo radijskog snimanja glumcu u karijeri, omogućuje uvid u dostatan stupanj ozvučenosti za nastup pred filmskim mikrofonom. Štoviše, tim iskustvom otkriva se tzv. *tibi* govor, iz kojega se onda posljedično, prema potrebi, može razvijati odgovarajuće širi spektar vokalne izvedbe. To je naročito važno u odnosu na one glumce koji su iskustva stjecali isključivo u kazališnim nastupima, gdje se zbog akustičnih zahtjeva velike kazališne scene s glomaznim proscenijem, ovaj sniženi stupanj (tona) govora u pravilu ne koristi. Drugim riječima, glumac tako ponovno otkriva svoju uobičajenu govornu *lagu*⁵⁰ kakvu svakodnevno koristi u privatnim konverzacijama.

Stupanj ozvučenosti glumačkih radnji određen je realitetom scenske situacije koja se izvodi, kao i mogućnostima filmskog seta, ali i žanrom (primjerice, velika je tonska razlika u glumi za mjuzikl ili za komornu psihološku dramu, za komediju ili za animirani film), pa čak i redateljskom poetikom. Tekstualni i materijalni scenski kontekst dobivaju u zvuku dodatnog pomagača.

Radijsko snimanje, kao što smo u ranijim poglavljima spomenuli, pomaže glumcu u otkrivanju svrhovitosti korištenja stanke u govoru, kao što otkriva i njene brojne ekspresivne mogućnosti, ovisno o načinu njezina korištenja. Jednako tako, u reduciranim izvedbenim uvjetima radijskoga nastupa (izvedba koja se temelji isključivo na govornoj ekspresivnosti) otkriva vrijednosti i iskoristivost niza, u scenarij često neupisanih metajezičnih zvukova, tonskih sredstava i zvučnih efekata.

Samopouzdanje i vjera u vlastiti govorni aparat, kao i primjerenost artikulacije, najbolje se usvajaju tipskim vježbama koje sadrže rad s mikrofonom. Na kolegiju *Glumac pred kamerom* na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku uveli smo radiosnimanje i montažu kako bismo svladali uspostavljanje govora na filmsku normu. Student istražuje i prepoznaje standarde glasa i govora za mikrofonski. Naravno, koristimo još niz vježbi koje omogućuju usporedbu govora za veliku kazališnu pozornicu i govora za filmsko snimanje kao i vježbe s „preprekom“ kojima je stvarni cilj da student

50 *Laga* – regulacija impostacije glasa, visina tona s obzirom na položaj glasnica (visoka laga, niska laga). Hrvatski jezični portal, https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&cid=elZIURe%3D&keyword=laga. Posjećeno 15. 1. 2023.

prihvati svoj naravni/razgovorni glas i govor, ali zadatak je postavljen tako da je student zaokupljen drugim izvedbenim sredstvima, a ne govorom i glasom. Kod kazališnog glumca uspostavljanje govora na filmsku normu nije moguće u nekoliko dana, ali ovakvim vježbama proces je započet i parametri su uspostavljeni.

Zaključak

Možemo zaključiti već spomenutim citatom M. Caina kada govori o filmu: ako je gluma kirurgija, filmska gluma je laserska kirurgija. Odnosno, sve su pogreške puno vidljivije jer je tehnologija pomoću koje pratimo i snimamo govornu radnju suptilnija te preciznije bilježi veće izražajne mogućnosti. Suodnos verbalnog i neverbalnog, kao i njihova montaža, zahtijevaju posebnu pripremu glumca koja svoju punoću dobiva tek u realnoj situaciji na setu i u suigri s partnerom. Tonsko uvježbavanje uloge otežava fleksibilnost na setu, a montaža radnji, uvjerenost, rad na ulozi, zagrijanost i otvorenost glumčeva aparata i partnerska suigra postaju presudni faktori u svladavanju ove zadaće.

Prvo što glumac mora napraviti kada dođe na set i kada dobije poziciju za svoj nastup, jest uspostavljanje aktivnog vizualnog kontakta s partnerom jer to je, između ostaloga, i način uspostavljanja prikladne mjere glasa i tona za izvedbu pred kamerom i mikrofonom. Ukratko, ne napamet, nego iz partnera.

„Na televiziji je čovjek malen, na filmu je velik, a u teatru je onoliki koliko jest!“, kaže Branko Gavella.⁵¹

U kazalištu montažom kazališnog i filmskog govora glumci u predstavama poput *260 dana*⁵² HNK u Osijeku koje dovode publiku na pozornicu, često aktivno podržavaju redateljski koncept u kojemu se isprepliću kazališne i filmske scene. Filmski izričaj je moguć zbog blizine publike i primjerenog mizanscena, dok je kazališni govor u scenama žanrovski odijeljenim (scene s maskama) jasno odijeljen u odnosu na filmske dijelove. Dodajmo i da je u filmskim dijelovima predstave glumac izložen dovođenjem na

51 Sablić-Tomić, Helena u: Senker, Boris i Vinka Glunčić-Bužančić (ur.): *Dani hvarskoga kazališta – Gavella-riječ i prostor*, sv. 39, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug Split, Zagreb – Split, 2013, str. 440.

52 Gubina, Marijan: *260 dana*, režija Dražen Ferenčina, HNK Osijek, uloga Otac, 2014.

scensku poziciju tik do same publike, glumac, gotovo kao u filmskom krupnom kadru, mora naturalistički živo, neposredno i istinito iznijeti tekst i unutarnju namjeru.

Oba pristupa imaju svoje mjesto na suvremenoj pozornici, ali moramo napraviti jasnu distinkciju i definirati njihove zasebnosti kako bismo ih mogli dogovorno koristiti. Previše smo dugo te elementarne postavke podrazumijevali, a onda su oni kao međusobno specifični modeli igranja nekonzekventno i medijski neosvijesteno provođeni tijekom života mnogih predstava. Suvremeno kazalište i današnja publika podržavaju svedeni govor kakav je karakterističan za filmske dijaloge, a koji su puno bliže dnevnom govoru. Ipak, upravo zbog smanjenog volumena „filmskoga govora“, ovakav tip verbalnog nastupa zahtijeva posebne pozornice, kao i posebne pozicije na kazališnoj sceni (govorenje na prosceniju ili govorenje bez okretanja prema ulicama). Bez obzira, ni jedan od ova dva tipa govora, kako smo već ranije spomenuli, nije oslobođen od artikulacije i usmjerenosti.

Literatura

Knjiga

Ante Peterlić: *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2001.

Ivanka Forenbacher: *Sekretar režije i filma*, Akademija dramskih umjetnosti u Zagrebu, Zagreb, 1986.

Ivanka Forenbacher, Goranka Greif-Soro, *PROFESIJA: SKRIPT*, Videis D.O.O. Zagreb, 2017.

Michael Caine: *Acting in film: an actor's take on movie making*, ApplauseTheatre i Cinema Books, Lanham, 1997.

Tony Barr: *Acting for the camera*, William Morrow Publishing, New York, 1997.

Vsevolod I. Pudovkin.: *Glumac u filmu*, Zora, Zagreb, 1950.

Rad u zborniku radova

Helena Sablić Tomić u: Senker, Boris i Vinka Glunčić-Bužančić (ur.): *Dani hvarškoga kazališta – Gavella-riječ i prostor*, sv. 39, Hrvatska akademija znanosti i umjetnost – Književni krug Split, Zagreb – Split, 2013.

Članak u časopisu:

Nada Zgrabljic: „Govor na radiju: Analiza duhovitosti, poetičnosti i afektivnosti novinara Hrvatskoga radija“, Govor, XIX, br. 1, Zagreb, 2002.

Internetski izvori

© Leksikografski zavod Miroslav Krleža 2008. – 2021. <https://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1541>

Hrvatski jezični portal, https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=elZIURe%3D&keyword=laga

SPEECH: LIBERATED SPEECH ACTION IN A MICROPHONE PERFORMANCE

Abstract

For acting in front of the camera, it is essential to help each student become aware of their personal acting capabilities, particularly by enabling them to comfortably accept their appearance and voice on screen or on radio to the point where they can confidently say, „Yes, that’s me.“ As Barr states, „You simply have to believe in your voice, because only then can you get the best out of it. It blossoms along with success, although you shouldn’t strive too hard for success.“ A young actor, once they experience the benefits of a projected voice for theater – its power, its physical manifestation in muscles, and its resonance in the bones – finds it difficult to revert to their daily conversational voice, which is necessary for acting in front of a microphone. Adopting the norm of microphone work represents a significant challenge for the young actor and their teacher. Exercises that involve recording radio miniatures and their editing are beneficial for building self-confidence and trust in the vocal apparatus.

Faith in oneself, relaxation, reduction, and minimalism are often associated with film acting. Film acting techniques typically devote considerable attention to relaxation exercises, while self-confidence is especially nurtured on a film set, as opposed to the traditional actor-director relationship in theater.

Keywords: speech, acting, camera, voice